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

Józef Czechowicz



Cena 18 zł

9 770208 622007

AKCENT nr 1-2 (87-88) 2002

a

1-2

(87-88) 2002

akcent

literatura i sztuka • *kwartalnik*



Młode gniewne – nowa jakość w prozie kobiet

Olga Masiuk, Aneta Kapelusz, Barbara Srebro-Fila, Katarzyna Holda • Sylvia Szymański, Connie Palmen

Czarni Amerykanie

R. Dove, H. Mullen – wiersze, T. Morrison, N. McCall – proza, J. Kutnik o sztuce, J. Durczak o poezji, H. Fuller o estetyce, D. Janowska o tańcu, A. Antoszek o muzyce rap, E. Łuczak, P. Baran, K. Delaney, B. Zarzycka – eseje

Buduar i garderoba Izabeli Łęckiej • Niezwykła osobowość kanclerza Zamoyskiego

akcent

Redaguje kolegium

MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA
LECHOSŁAW LAMEŃSKI
WALDEMAR MICHALSKI (sekretarz redakcji)
TADEUSZ SZKOŁUT
BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI (redaktor naczelny)
BOHDAN ZADURA

Korekta
Izabela Hunek

Sekretariat i łamanie
Zuzanna Kuczorowska

Konsultacja techniczna
Janusz Solecki

Stale współpracują:

Marek Danielkiewicz, Kate Delaney (USA), Stanisław Dłuski, Ewa Dunat, Józef Fert, Ludwik Gawroński, Michał Głowiński, Magdalena Jankowska, Alina Kochaderzyk, István Kovács (Węgry), Marek Kusiba (Kanada), Jerzy Kutnik, Jacek Łukasiewicz, Wojciech Młynarski, Danuta Mostwin (USA), Magda Opoka, Dominik Opolski, Wacław Oszajca, Krzysztof Paczuski, Mykoła Riabczuk (Ukraina), Irena Sławińska, Andrzej Sosnowski, Sergiusz Sterna-Wachowiak, Jerzy Święch, Aneta Wysocka

Czasopismo wydawane przy wsparciu ekonomicznym

Ministerstwa Kultury
oraz
Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Marszałkowskiego w Lublinie

Numer 1-2/2002 zrealizowano przy pomocy finansowej

Wydawnictwa Edytor Press sp. z o.o.
Fundacji im. Stefana Batorego w Warszawie
Urzędu Miejskiego w Lublinie

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 352071

© Copyright 2002 by „Akcent"

rok XXIII
nr 1-2 (87-88)
2002

a akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Na pierwszej stronie okładki:
Romare Bearden: *Mr. Jeremiah's Sunset Guitar*, 1981

Na czwartej stronie okładki:
Wiesław Iedruszczak: *bez tytułu*, płótno, olej, 96x120 cm, 1998

Adres redakcji:
20-112 Lublin, ul. Grodzka 3, III piętro
tel. (81) 532-74-69
e-mail: akcent_lublin@hoga.pl

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

Informacji o prenumeracie na kraj i zagranicę udzielają
urzędy pocztowe, „Ruch" SA, „Jard-Press" i „Ars Polona".

Cena prenumeraty krajowej na II półrocze 2002 r. wynosi 20 złotych.

Pieniądze można wpłacić także bezpośrednio na konto wydawcy:
Wschodnia Fundacja Kultury „Akcent" Bank PEKAO SA, V O w Lublinie
nr rachunku: 12401503-26934158-2700-401112-001-0000
lub przekazem pocztowym pod adres 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 Pusez. „Polonia" Bookstore, 2886 Milwaukee Ave ; Chicago, IL 60618

We Francji sprzedaż prowadzi:

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

Wydawca: Wschodnia Fundacja Kultury „Akcent"
20-112 Lublin, ul. Grodzka 3

Druk ukończono w czerwcu 2002 r.
Druk: Multidruk S.A., Lublin, ul. Unicka 4

Cena zł 18,-

SPIS TREŚCI

Od redakcji / 7
Aneta Kapelusz: *opowiadania* / 8
Anna Nowaczyńska-Smoczyk: *Mgnienia* / 13
Katarzyna Holda: *O życiu* / 16
Maciej Melecki: *wiersze* / 25
Kamila Borysewicz: *Światy zastępcze w „Lalce" Prusa* / 29
Kazimierz Brakoniecki: *wiersze* / 37
Barbara Srebro-Fila: *Muchomory* / 40
Tomasz Hrynacz: *wiersze* / 43
Olga Masiuk: *Żegnam vitam* / 45
Łukasz Marcińczak: *Fantazje zamojskie* / 50
Paweł Lekszycki: *wiersze* / 59
Sylvia Szymański: *Motel w Żądzokościołach* / 62
Andrzej Tchórzewski: *wiersze* / 69
Grażyna Stachyra: *„Nie traktujcie mnie, jakbym był cieniem"* / 73
Adam Marczak: *wiersze* / 78
Piotr Siwecki: *Powieść jako forma niemożliwa. Przypadek „Lit" Bohdana Zadury* / 81
Wojciech Łęcki: *wiersze* / 90
Connie Palmen: *I.M. (fragmenty)* / 96
Elżbieta Wicha-Wauben: *Connie Palmen: Marylin Monroe wśród filozofów* / 120

Czarni Amerykanie

Joanna Durczak: *Poezja Murzynów amerykańskich drugiej połowy XX wieku* / 128
Harryette Mullen: *wiersze* / 141
Ewa Łuczak: *Proza Toni Morrison „in illo tempore"* / 144
Toni Morrison: *Recytatyw* / 148
Patrycja Baran: *Siła, albo wiedźma* / 163
Rita Dove: *wiersze* / 167
Kate Delaney: *„Miss Ameryka Poezji"* / 170
Hoyt Fuller: *W kierunku Czarnej Estetyki* / 174
Nathan McCall: *Zapiski więzienne* / 180
Małgorzata Paprota, Bartosz Wójcik: *Księga wyjścia* / 187
Bianka Zarzycka: *Opowieści niewolników – zapiski białe na czarnym* / 189

PRZEKROJE

Nie tylko analitycznie...

Agnieszka Czechowicz: *Oko i całość*; Maciej Cisło: *Elegijny centon*; Aldona Targońska: *Skazani za czytanie Mickiewicza*; Grzegorz Jacek Pelica: *Panorama prawosławia*; Ewa Kępa: *Polska demokracja bez kobiet*; Maciej Płaza: *Lektury świadka wielkich przedwiecznych*; Ryszarda E. Bernacka: *Człowiek jako jednostka twórcza*; Maciej Cisło: *Miłość poety*; Jacek Łukasiewicz: *Przygody z wolnością – kłopoty z egzystencją*; Janusz Golec: *Czasy Tomasza Manna* / **195**

Prozaicy... prozaicy...

Magda Opoka: *Samotność z automatu*; Aneta Wysocka: *„Euroman" bez właściwości*; Stanisław A. Łukowski: *Cudak w cieniu sumaka*; Bartek Kruk: *Rokendrol iz ded*; Marek Danielkiewicz: *Piotruś*; Stanisław A. Łukowski: *Tańcz mi, tańcz...* / **224**

PLASTYKA

Jerzy Kulnik: *Czarna sztuka* / **234**

Lechosław Lamcński: *Obraz czy szkic. Malarstwo Wiesława Jędruszczaka* / **247**

MUZYKA

Andrzej Antoszek: *Rap – gdzie się podziały te rymy z naszych podwórek?* / **254**

Beata Wieleba, Katarzyna Stefańska: *Irlandzkie rodowody* / **265**

TANIEC

Dorota Janowska: *Gdzie właściwie jest czarny tancerz* / **268**

TEATR

Aneta Wysocka: *„Dziady" Mickiewicza w teatrze lubelskim* / **272**

HISTORIA

Miklós Horváth: *Polskie wątki węgierskiego powstania i walki o wolność 1956 roku* / **276**

OBYCZAJE

Anna Bocian-Czyż: *Niespodziewane przyjście zmarłych* / **283**

ROZMOWY

Mirosława Paroszkiewicz: *O Eugeniuszu Eibischu – rozmowa z Wiesławem Ochmanem, przyjacielem malarza* / **288**

NOTY

Marek Danielkiewicz: *Ślady po nieobecnych*; Marta Cywińska-Dziekońska: *Surrealista naiwny, surrealista absolutny, surrealizm martwy*; Maciej Cisło: *Sławni i osławieni*; Małgorzata Skorupska: *30 lat temu zmarł Arnold Słucki*; Janusz Golec: *Bolesław Fac – nie tylko pisarz*; Bogusław Biela: *Odsłony z niedalekiej przeszłości* / **295**

Młode gniewne i Afroamerykanie

Pierwsze akapity opowiadania Olgi Masiuk to jeden z najpiękniejszych literackich opisów dojrzewania. Masiuk debiutowała esejem o Safonie w poprzednim numerze „Akcentu". W nowym tekście – nie formułując otwarcie takiego zamiaru – dokonuje literackiej redefinicji pojęcia Arkadii. Taka proza, zachłanna sensualnie i emocjonalnie, nie mogłaby przydarzyć się mężczyźnie, chociaż narracja prowadzona jest – gramatycznie – w rodzaju męskim. Podobnie z pozostałymi młodymi autorkami debiutującymi na naszych łamach. Wyraźnie słyszymy perlisty śmiech Katarzyny Hołdy, gdy opowiada swoją bajkę bajek. Uderza świeżością ironia i autoironia Anety Kapelusz, zaś Barabara Srebro-Fila wprawdzie porusza się w rejestrach groteski już wcześniej odkrytych, ale czyni to z dużą swobodą.

Obok ich europejskie „starsze siostry": Sylvia Szymański, niemiecka pisarka polskiego pochodzenia ze swym erotyzmem oczyszczonym z kokieterii oraz Connie Palmen, wybitna pisarka holenderska, z wielką szczerością opowiadająca historię miłości, która nieodparcie staje się treścią życia i twórczości: („Przenikają się nawzajem, pisanie i ta miłość" – s. 101). Obie autorki „po czterdziestce", dotychczas szerzej w Polsce nieznane, pierwsze książki opublikowały w latach dziewięćdziesiątych.

Osobną część numeru stanowią materiały poświęcone kulturowej aktywności czarnych Amerykanów. Proponujemy niezwykłą opowieść Toni Morrison o przyjaźni czarnej i białej dziewczyny, opowieść prowadzoną przy „całkowitym zatarciu perspektywy rasowej". Autorce, laureatce Nobla, przyglądamy się bliżej – jej twórczości dotyczą dwa szkice. Marek Paryż przypomina klasyczny już, a nie publikowany dotychczas po polsku artykuł Hoyta Fullera na temat „czarnej estetyki", Joanna Durczak prezentuje wyczerpujący, historyczny przegląd liryki czarnych autorów w USA, Jerzy Kumik przedstawia osiągnięcia czarnych artystów plastyków, zaś Andrzej Antoszek (któremu dziękujemy za pomoc okazaną przy skompletowaniu tej części numeru) omawia muzykę rap – to gest w stronę najbliższej współczesności, wzmocniony mięsistą prozą Nathana McCalla.

Widoczna dwudzielność struktury nowego tomu „Akcentu" spowodowana została koniecznością połączenia numerów ze względów ekonomicznych. Mam nadzieję, że czytelnicy znajdą w sobie dość cierpliwości, by tę obfitą lekturę odpowiednio rozłożyć w czasie. Życzymy satysfakcji!

Bogusław Wróblewski

ANETA KAPELUSZ

Scarlett O'Hairy

Scarlett O'Hairy nie była piękna.

Scarlett O'Hairy nie była piękna, jednak bujne owłosienie pojawiające się w najmniej oczekiwanych miejscach jej ciała, czyniło ją interesującą. Scarlett nie potrafiła tego docenić. W gąszczu czarnych kędziorów upatrywała przyczynę swoich uczuciowych klęsk.

Odłożyła depilator elektryczny Satinelle ze specjalną nasadką masującą (zmniejszającą ból towarzyszący depilacji) i jak co dzień przycisnęła nos do szyby. Z kolan spadła jej książka Helen Gurley Brown *Sex and the Single Girl*. Pozycja z 1962 roku mająca pomóc niezależnej kobiecie „zdobyć od życia wszystko... czemukolwiek przygląda się przez szybę, do której przyciska nos". Za szybą jednak nie było niczego.

Za szybą nie było nawet byle czego.

Rozczarowana, ponownie zagłębiła się w lekturze H.G. Brown. „Gdy mężczyzna myśli o niezależnej kobiecie z klasą, wyobraża ją sobie samotną w jej własnym domu, przyodzianą w różowe, jedwabne pończochy, leżącą kusząco na dziesiątkach satynowych poduszek." A więc to był klucz! Jak mogła wcześniej na to nie wpaść?

Sklep z pończochami znajdował się dwie ulice dalej. W sklepie z poduszkami była dwugodzinna przerwa. Po drodze wstąpiła do Salonu Depilującego Laserem i Ultradźwiękami. Pięciominutowy laser na wąsik kosztował 400 zł, idealnie gładkie uda i łydki wyceniono na 1300 zł. Okolicom bikini i samej bikini mogły pomóc tylko ultradźwięki. Zanim pomogły, przez ponad godzinę kosmetyczka usuwała pincetą i woskiem zbędne włoski, następnie smarowała skórę preparatem zawierającym skondensowane enzymy chymotryspiny i papainy. Po nałożeniu kremu o działaniu łagodzącym i przeciwzapalnym Scarlett pobiegła do sklepu z poduszkami.

Wróciła do domu w samą porę. Matka przyciskała nos do szyby i przyglądała się czemuś. Jak zwykle nic zauważyła zmian.

– Przyczesz się córko, jankesi nadchodzą – powiedziała z wyrzutem.

Scarlett przygładziła brwi poślinionym palcem. Była gotowa i otwarta na przyjęcie jankesów. Opadła na stertę satynowych poduszek. Zadarła spódnicę eksponując świeżo wydepilowane nogi w różowych, jedwabnych pończochach. Coś tu jednak nie grało...

Aby nie wydać się zbyt wyemancypowaną, wyciągnęła z kominka ostatni niedopalony biustonosz.

Przywódca jankesów wyglądał tak, jak powinien wyglądać przywódca jankesów, o którym marzy każda niezależna kobieta z klasą.

– Hi Yankee, how d-ye dom'g – Scarlett popisała się znajomością jankeskiego.

– Yankee-Doodle! – odśpiewał wielki patriota. – Idziemy na manewry. Chcielibyśmy pożyczyć kilka maskujących parawanów plażowych.

– Niestety, nie mamy parawanów – zasmuciła się Scarlett. – Ale może poduszeczki? – w jej udręczonej głowie powstał chytry plan.

Jasne oko przywódcy jankesów błysnęło spod jasnej grzywki.

– Poduszeczki...

– Sssssatynowe – Scarlett niepokojąco zadrżała. Nie zastanawiając się dłużej zarzuciła świeżo wydepilowane nogi w jedwabnych, różowych pończochach na ramiona dzielnego jankesa.

I wtedy to się stało.

– O kurczę, ale łysa – zdziwił się przywódca jankesów.

– Co ci, kurde, nie pasuje? – Scarlett zdziwiła się jeszcze bardziej. Może byłoby lepiej, gdyby użyła dyskietek depilujących Epil dance zawierających substancje antybakteryjne oraz zmiękczające skórę?

– Nie mogę się skupić – powiedział jankes, po którym widać było, że nie może się skupić. Spotkanie twarzą w twarz z niezależną kobietą z klasą przerosło jego możliwości.

– No to spadaj – obrażona Scarlett przysłoniła swój wstyd satynową poduszką. Zrozumiała, że przeczytała nieodpowiednią książkę. Różowe pończochy wyrzuci jutro do śmietnika.

Jankesi poszli dalej na południe.

Złamane serce bolało Scarlett mniej niż miejsca w okolicach bikini, w których zaczęły odrastać włosy. „Lepiej czuć ból niż w ogóle nic" – zacytowała Lydię Lunch, jedną ze swoich ulubionych wokalistek i sięgnęła po depilator elektryczny. Po czterdziestu minutach dodatkowego bólu miała spokój na dwa tygodnie. Uspokojona zajęła się najnowszym numerem „Cosmopolitan".

Mimo wszystko, jutro będzie nowy dzień.

Mokry tydzień

Renacie i Claytonce – ku pamięci deszczowego londyńskiego tygodnia 1994

Znów zaczęło padać. Pewnie tak szybko nie przestanie. Jestem wściekła i zdołowana (jak zwykle przed, po i w trakcie, ha, ha), najchętniej bym się upiła, ale nie mam pieniędzy na wino, bo wczoraj kupiłam kasetę Sonic Youth i kolczyki.

Hurra" W sobotę w nocy przyjechała Claytonka. Zostanie do niedzieli. Poszłyśmy na Festiwal Współczesnej Twórczości Irlandzkiej, a potem włączyłyśmy się w zabawę przy muzyce The Pogues, irlandzkiej whisky i ruskiej wódce. Claytonka kwituje to ironicznie: „Nasze matki byłyby z nas dumne". Wielkanoc spędziłyśmy wesoło, przy kieleckim barszczyku i francuskim Bordeaux (świąteczny prezent od landlordów).

Claytonka narzeka na Belgów. Mówi, że w tak tępym narodzie jak belgijski zrobilibyśmy z Reńką furorę. Oglądaliby nas po godzinie dziennie jak serial amerykański. Nie wiem, czy to dobrze. Skarży się obrazowo na brak towarów: „Staję okoniem na widok przeciętnego belgijskiego fiuta".

Claytonka jest tak dobrą malarką, jak ja dziennikarką.

W końcu Claytonka to moja stryjeczna siostra.

Zmieniłam pościel na świeżą i pachnącą, a właśnie dostałam wyczekiwaną ciotę. Żeby nie pobrudzić prześcieradła skonstruowałam sobie coś w rodzaju pieluchomajtek – obcięłam dwa rogi w reklamówce od „Marka & Spencera" i założyłam to urządzenie na tyłek. Obudziłam się po jakimś czasie z zaparowaną folią, boleśnie przyklejoną do kawałka pleców, ud i pośladków. Ledwo to od siebie odkleiłam.

Reńka kręci awangardowy film pt. *Trains* o ślimakach rozgniatanych przez pociągi. Biedne ślimaki. Znów siedziałyśmy w ICA, tym razem na przeglądzie filmów krótkometrażowych. Cykl nazywał się „Naked City" i składał się z filmów niezależnych nowojorskich filmowców. Muzyka Sonic Youth była ścieżką do większości. Potem bujnęłyśmy się do knajpy w ICA, żeby zarwać jakichś nowych facetów (ze szczególnym naciskiem na artystów sztuk rozmaitych). Podryw się nie udał, bo zbyt ostro zajęłyśmy się ginem z tonikiem.

Ginem z tłumikiem.

Przez trzy dni była straszna ulewa. W kiblu przez lampę w suficie lała się woda. Cała wykładzina jest teraz jak gnój. Nie zapalamy światła, żeby nas nie poraziło.

Kupiłam polskie, rawskie parówki. Kupiłam je w polskim sklepie, gdzie sprzedają straszni polscy kombinatorzy. Każdemu klientowi szepczą do ucha: „A może polską wódeczkę warszawską, jur 17 funtów". Jestem pewna, że to ten bimber, który pędzą na tyłach Polskiego Ośrodka Kultury. My ograniczamy się do australijskiego wina za trzy funty sztuka.

Zabrałyśmy Claytonkę do „Czarnego Lwa", żeby się nią pochwalić. Claytonka ma największe cycki, więc wysyłałyśmy ją do baru po browar na kreskę. Nie było to przemyślane posunięcie. Za trzecim razem Claytonka utknęła w grupce szczęśliwych nowozelandzkich robotników, którzy chcieli jej pokazać diabła tasmańskiego. Po półgodzinie przypomniała sobie o nas.

Standardowo, nie obyło się bez wypicia za zdrowie papieża, „Wałęsy" i Solidarity.

To chyba nie był diabeł tasmański.

A może?

Średnio przytomna Claytonka w koszulce z napisem „Claytonka" mówi coś o „podróżach w spodnie gwiazd rocka". Obejrzałyśmy w telewizji koncert Guns'n Roses. Reńka stwierdziła, że Axla powinni wsadzić do więzienia za noszenie obcisłych gaci.

Ubzdryngoliłyśmy się do kompletu z Gośką Z., w akcie ogólnej niemocy. Reńce nawet od wczoraj ubrać się nie chciało i cały czas chodzi w piżamie i kapciach. Narzuciła tylko płaszcz i poszłyśmy odprowadzić Gośkę do tubu w Turnham Green. Gośka strasznie śpiewała po drodze, co jest u niej naturalne w tym stanie i zatrzymała samochód z jakimiś Murzynami. Murzyni jechali do White City (jak to zwykle czarni) i chcieli podwieźć rozochoconą Gośkę. Ratując honor Panien Polskich, co nie chciały Murzyna, siłą zaciągnęłyśmy ją do metra.

W drodze powrotnej Claytonce przypomniała się jakaś głupkowata piosenka: „Może byś chciała Murzyna? Murzyna, Murzyna, oj nie...", ale nie pamiętała, dlaczego nie.

Wykładzinie w kiblu już nie nie pomoże. Reńka odkręciła wodę, zakorkowała wannę i pobiegła do Australijczyków za rogiem kupić trunki na dzisiejszy wieczór. Nie wyrobiła się, niestety.

Leczę kaca. Kac mój powstał po kolacji u Nowych Nawróconych Chrześcijan (a może Świeżo Nawróconych Chrześcijan?), na którą trafiłyśmy w ramach szukania przygód. To wysoce religijne party odbywało się pod nazwą „cheese and wine", co oznaczało, że stół był zastawiony butelkami lepiej niż na polskim weselu. Claytonka dość szybko zatopiła się w modlitwie, ja podążyłam w jej ślady, natomiast Reńka do nawrócenia nie nadaje się zupełnie. Padła na kolana dopiero nad ranem.

Przestało padać. Claytonka wróciła do Liège zmagać się z belgijską codziennością. Może Reńka wyrzuci te butelki i pudełko po alwaysach. Ja nie mam siły.

To był cholernie mokry tydzień.

Kuszenie Felixa Dixa

Mimo że Pan Bóg obdarzył Felixa Dixa wieloma przymiotami ducha i ciała, Felix Dix miał jedną wadę – żonę. Była to wada nabyta. Felix nabył ją przypadkowo, nie sądząc że wspólne czytanie książek na głos zazwyczaj kończy się w ten sposób.

Żona Felixa Dixa była jedną z kilku kobiet w mieście, które umiały czytać. To czyniło ją postacią wyjątkową i godną szacunku. Felix cenił sobie chwile spędzone na wspólnym czytaniu, ale z czasem biblioteczka żony Felixa zaczęła się kurczyć. Gdy została już tylko jedna nie przeczytana książka, Pan Diabel podkusił Felixa, aby wyszedł na zewnątrz.

Felix wyszedł i zobaczył przestrzeń. W przestrzeni siedziało kilka kobiet, które umiały czytać. Felix znał je z widzenia, ale będąc wewnątrz nie mógł z nimi rozmawiać. Postanowił nadrobić stracony czas. Otarł pot z czoła. Kobiety w przestrzeni uśmiechnęły się zachęcająco. Tak się przynajmniej Felixowi wydawało. Niczego nie był pewien, bo okulary zaparowały mu z wrażenia.

– Dzień dobry kobiety – zamruczał pod nosem, ponieważ dobre wychowanie wyniósł z domu. – Chciałbym się do was przysiąść, gdyż przysiadam się tylko do kobiet, które umieją czytać. Ja również wiele czytam na głos.

Na kobietach zrobiło to piorunujące wrażenie.

– Słyszałyśmy o tobie – powiedziały kobiety. – Nazywasz się Felix Dix. Podobno jesteś jednym z najlepszych, którzy czytają na głos. Tak pisało w księdze drukowanej za Wielką Wodą.

Felix ukrył zadowolenie pod maską nieprzystępności.

– Dlaczego ukrywasz zadowolenie pod maską nieprzystępności, Felixie? – spytały kobiety. – Jedna z tych, z którymi kiedyś czytałeś na głos mówiła, że jesteś przystępny i nie ukrywasz zadowolenia. Czyż nie tak?

Felix podreptał bezradnie w miejscu. Wspomnienie czasów, gdy nie ukrywał zadowolenia boleśnie zakluło go w okolicach serca. „Znów ten cholerny żołądek" – pomyślał.

– Czy moglibyśmy ci w czymś pomóc? – kobiety nie dawały za wygraną. Jeśli chciałbyś poczytać z nami na głos, chętnie to uczynimy. Mamy wiele

nowych książek, ale znamy też książki, które lubisz czytać najbardziej.

– Wątpię – Felix podejrzliwie przyjrzał się kobietom. Skąd niby mogły znać książki, które lubił najbardziej? Nie były mężczyznami. Ale jeśli rzeczywiście znają książki, które lubił najbardziej, nie są też kobietami. To było prawdopodobne. Z przodu różniły się od żony Felixa, a Felix zapomniał już, że wiele kobiet różni się od jego żony. Na wszelki wypadek postanowił potraktować je z szacunkiem należnym mężczyznom.

– Pewnie czytałyście *Laski stulecia* i *Sklep z balonami*? – wymienił tytuły dla koneserów.

– Oczywiście, że tak – kobiety zafalowały z radości. – Och, *Sklep z balonami*! Czytamy to na okrągło. Ta organizacja słowa nowego typu, tak wielotaka repetycyjność, ta refleksyjność chwytów stylistycznych. Jak to się wspaniale czyta na głos.

– Nooo – Felix poczuł, że się rozkręca. Nić sympatii do kobiet owinęła jego lędźwie. Wydały mu się na trochę podobne z przodu do żony, chociaż mgła już dawno opuściła jego okulary. – Przeczytajcie *Dmuchanie w banię*, dwanaście tomów, naprawdę super. Dobra, amerykańska szkoła. Szkoda, że autor już nie żyje.

– Biedak. Tyle dmuchania... To pewnie była rozedma płuc – kobiety zwilgotniały ze wzruszenia. – Kochajmy posmodernistów, tak szybko odchodzą – rozkleiły się do reszty, z namaszczeniem dotykając kurtki Felixa.

– Tylko spokojnie. Nie denerwujcie się. – Felix wziął sprawę w swoje ręce. – Wziąłem sprawę w swoje ręce.

Kobiety gwałtownie zaprotestowały.

– Felixie, póki jesteś żywy, ciepły i miękki, pozwól, że to my weźmiemy sprawę w nasze ręce.

Felix nie powiedział nic. Był jeszcze żywy, ciepły i miękki. Czytanie na głos w domu już mu się trochę znudziło. Mimo pewnych braków, przestrzeń jawiła się zachęcająco.

Odgłos odskakujących od kurtki trzech dolnych guzików wyrwał Felixa z rozmarzenia.

– Nie – powiedział stanowczo.

– Dlaczego? – kobiety zamarły z otwartymi ustami.

– Bbbbo... jestem żonaty – Felix nie wiedział, co mówi.

– Nie pierdziel stary, nie wiesz, co mówisz – kobiety traciły cierpliwość. Kolana zaczęły im cierpnąć. – W książkach, które czytamy, piszą, że tacy jak ty lubią to najbardziej.

Felix nie mógł zaprzeczyć. Lubił to najbardziej. Ale był też człowiekiem honoru. Wepchnął głębiej do wewnętrznej kieszeni kurtki ostatnią nie przeczytaną książkę z domowej bibliotoczki.

– Nie wyciągniecie jej, kobiety – pogroził im palcem. – Wstańcie, bo was nogi rozbolą. Nie będziemy razem czytać na głos, mimo że to lubię najbardziej. Tę książkę będę czytał tylko z moją żoną – dodał niepewnie patrząc w przyszłość. W niepewną przyszłość.

Kobiety pewnie spojrzały w przyszłość.

– Co za przestrzeń – odetchnęły głęboko bawiąc się zerwaną okładką.

Felix zapalił papierosa.

Aneta Kapelusz

ANNA NOWACZYŃSKA-SMOCZYK

Mgnienia

Testament Claudel

Ja Camill, stara kochanka, zostawiam odpoczywający cud Sokountala.
I walc, który kusił złotem dmperii. Pośladki, na których jego palec zostawił
cień po odejściu.

Nie pamiętam, czy łopatki były spodkiem nieba.
Turynia była moim kręgosłupem. Auguste profilem. Teraz dopadł mnie
wiek dojrzały.

Jestem w Ville – Evrard. Suma próbuje zasnąć. Clotho to już ja.
Zostawiam wszystko w onyksie i brązie. W marmurze i gipsie. W plotkarskich
nstach gwiazd.

20 stycznia 98

Wycinek z bezcennika

Oglądam bezcennik z ukośnymi literami i planikami widoku:
ze schodów drewniane, ściekające słońce. Lizak na parapecie. Róg księżyca – latarka wieczorami. Srebrny kosmos przepływający z pestkami gwiazd, zahaczający o kulki planet.

Po godzinkach czerni się zapadnięta łódka Cezanne'a. Oczy Fiodora w zielonej ramce zaciągnięte sennym popołudniem, z napięciem obserwują czarniawego fotografa. Jego lekki kapelusz wzniszony wędrówką wydaje się realny. Śni mu się pewnie pojedynczy pasek ze ślubnego garnituru z lekka guzika i zawieszone na ścianie oko pawia, pomiędzy Saturnem a Uranem.

Krąży ważka, która w pamięci jest podwiniętą, zielona papryczką.

Jak wtedy wdycham piernikowe zapachy ze spiżarni. Nadziewam rurki, świąteczne żołnierzyki z wedlowskiego pudełka.

Najbardziej blade jest dziecięce, papierowe serce.

6 kwietnia 2001

List od Fiodora nadany do Natalii.

Wigilia 1946

Palcyk, do którego zjechaliśmy na miesiąc, przypominał folwark z Wołkowyska.

Pamiętam podsuszane kiełbasy, wędzone szynki, sztucznie zające do ozdoby.
Chochle i misy, w których mogli się zmieścić pachołkowie sąsiadów.
Koronkowe pierzyny z pocałunkami nietoperzy i silnymi kulkami paięczyn.
Kosze zapełnione pierwszymi zielnikami Maksa. Połamane grzebienie.
I weselne pończochy, w których mieszkały ćmy.

Matka zawsze przed świętami układała w dziecięcych pudłach plastelinowe strusie.

Plotła warkoczyki wełnianym lalkom.
Rozplątywała supełki przy pajacykach.
Potem zwoływała dzieci do przebierania rodzynek i kręcenia maku.
Wtedy kradłem z korytarza światło. Ściskałem twoje ręce pobielone mąką.

Dziś, kiedy jest wigilia, mam tylko szklany słoik z moherową kawą.
Suchy placek zarobiony piaskiem.
I pamięć o tobie ubierającą choinkę w uśmiech.
I plastikowe statki ze łzami w środku.

21 grudnia 99

Z notatnika Natalii. Próba listu

wrzesień 1961

Na obrazku wydmy w suszkach i barwnych chustach piasku. Rybaniie, z których wnętrz wypływają ryby na stół poprószone czosnkiem i ziołami. Mężczyźni uparci i kobiety z wypukłymi naszyjnikami z muszli.

I statek srebrny jak moje włosy.

Obrysowuję w nim tamtego Fiodora, jak przebiera cienkimi strużkami palców pasemka niepokoju. Rozgląda się za tramwajami, końmi co zgubiły dorożkarza, pocałunkiem co pachniał w kieszonce. Pewnie myśli jak rogale, które postawiłam na stole na świętego Marcina, znikły szybciej niż strąki obrań ściąganych pospiesznie.

Niedawno były chrzciny statku, którym wypłynąłeś. Niedawno była burza, którą opisałeś w liście.

Tylko trzydzieści sześć lat temu.

20 listopada 99

Z zielonego notesu Natalii Młodszej

wrzesień 1978

Na donicy z szarobrunatnym konarem miga jego cień.
Wyświetlają się celuloidowe lata.
Nasz pierwszy bal z popołudniowym tańcem błyskotek. Pierścionek z solą jego oka.
Księżyc w fioletowej sukience podglądający moje serce rysowane ołówkiem na tabliczce.
Tak ładnie pochmurnieją wtedy okna pocerowane nitkami babiego lata.

Mozaika, na której wygrzewały się miodowe stopy ważki, pływa.
Śledzę błysk żyłki pioruna, który przemkiem zaznacza niebo. Płacz ciężarnej chmury.
Już nie jestem nostalgią, co jak kuter przypływa i odpływa oddając brzegowi rybaków.
Ani żadną życiową mądrością
Tylko Rozpaczliwie Pustym Gniazdem. Korytarzem z głębokim okiem.

23 sierpnia 2000

Anna Nowaczyńska-Smoczyk



Wiesław Jędruszczak: *bez tytułu*, olej, płótno, 1993

KATARZYNA HOŁDA

O życiu

Była sobie Królewna. Jej lewy profil był piękny jak poranek, a prawy brzydki jak noc. Poddani, którzy zamieszkiwali na lewo od zamku Królewny, twierdzili: „To najpiękniejsza istota na ziemi". Ci, którzy mieszkali na prawo, mawiali: „O Boże, Ma przynajmniej tyle szczęścia, że jest bogatą jedynaczką".

– Dlaczego – zastanawiała się Królewna – nikt nigdy nie przejdzie na drugą stronę dla odmiany?

Królewna miała kiedyś dwóch konkurentów. Pierwszego przyjęła rano przy królewskiej fontannie. Rzeźbę do fontanny wykonał przyjaciel domu. Przedstawiała ona dwie nimfy piorące królewski płaszcz na tarze sporządzonej z królewskiego herbu. Na plecach, wzdłuż kręgosłupów miały otwory, z których poziomo tryskała woda, nadając im wygląd gigantycznych grzebieni.

– Jak się panu podoba moja fontanna?

– Może być. Myślę, że nimfy symbolizują dzikie piękno gardzące konwenansem. Natomiast herb w tym kontekście świadczy o autoironii zleceniodawcy.

– Skąd! Jaka tam autoironia! – roześmiała się Królewna. – Przecież to mój poczciwy wujaszek wymyślił!

– Ach, tak? Interesujące – powiedział konkurent i wspomniawszy coś o ważnym spotkaniu na mieście, opuścił Królewnę, śląc jej wyszukane ukłony.

– Cóż za nudziara. I wygląda jak chomik – stwierdził, gdy tylko zamknęły się za nim królewskie wrota.

Drugi konkurent przybył wieczorem. Królewna siedziała tam, gdzie rano, ale teraz słońce było z drugiej strony i oświetlało jej lewy policzek, a prawy był w cieniu.

– Och, zachwycający, nieokiełznany wdzięk tych nimf, to jakby piękno odrzucające konwenanse!! I ten herb! Wspaniała, dumna, królewska autoironia!!!

– Tak. A co pan by zrobił ze swoim herbem?

– Ja? – zapytał drugi konkurent i po chwili zakłopotania roztoczył przed Królewną cały wachlarz błyskotliwych pomysłów. Królewna chichotała, konkurent tokował, a nawet za pomocą klucza francuskiego usiłował usprawnić działanie fontanny i tak zszedł im wieczór.

– Urocza! I jak potrafi słuchać!

– O, Boże. Zabierzcie tych dupków – jęknęła Królewna i poszła spać.

Od tamtej pory nie przyjmowała żadnych konkurentów.

Królewna przyjaźniła się z królewskim masztalerzem. Jemu nie przeszkadzał jej odrażający profil. Masztalerz opowiadał Królewnie o swoich podróżach i miłosnych przygodach. Królewna rewanżowała mu się opowieściami o swych dwóch konkurentach sprzed lat i ironizowali sobie na ten i wiele innych tematów.

Pewnego razu do stolicy przybył Urodziwy Młodzieniec. Urodziwy Młodzieniec był urodziwy jak dziewczę. Zatrzymał się w oberży „Sto Renów". Co wieczór stwierdzał:

– Nie ma miłości. Jest tylko Onan w sosie własnym – i co rano budził się obok jakiejś obcej kobiety. Urodziwy Młodzieniec miał ochotę na Królewnę. Postanowił poszukać wspólnych znajomych i oto pewnego dnia Królewna spotkała go na swoim własnym przyjęciu.

„Po co ten arogancki gówniarz tu przylazł?" – pomyślała. On usiadł koło niej i zaczął mówić. Królewna znienita o min zdanie, a tydzień później oddała mu swą królewską niewinność. On zniknął w pilnych sprawach.

– Widziałem niedawno twojego wybranka – rzekł Masztalerz do Królewny pewnej niedzieli. – Był tak uwalony, że leżał na stole. Coś tam do mnie smutno bełkotał. Widzisz? Dla ciebie nie miał czasu, a w knajpie to się udzielał.

– Spotkałem twojego koleżkę Masztalerza – powiedział Młodzieniec, gdy się w końcu pojawił. – Ale nie za bardzo chciało mi się z nim gadać. To tylko marnowanie czasu.

– Ja tam lubię z nim rozmawiać.

– Lubisz z nim rozmawiać? – zapytał Młodzieniec i zaczął pieścić sutki Królewny.

– Och, ty mój... Och... – zajęczała Królewna i objęła go.

– Zrobisz coś dla mnie? – szepnął.

– No pewnie...

– Weź go, dobrze? Proszę cię, zrób to wreszcie.

– Nie umiem – przestraszyła się Królewna.

– Umiesz, umiesz... Kontroluję sytuację... Tak jest... O, tak...

– Duszę się!

– Bierz w policzek... Nie w ten, nie w ten, w ten ładniejszy!!!

– Jak ty mnie traktujesz – obraziła się Królewna i wstała.

– Ale ty jesteś nadwrażliwa. Chyba mogłabyś coś zrobić, żeby uprzyjemnić nasze współżycie? Powinnaś pomyśleć, jak zatuszować ten prawy profil. Może się maluj, albo nos woalką...

– Nic nie będę tuszować. Nie podoba się, to paszoł won!

– Nie, nie podoba się – powiedział Młodzieniec i poszedł, a Królewna poczuła się winna.

W tych dniach Królewna skończyła 21 lat i mogła już samodzielnie rządzić. Regent jednak nie chciał oddać władzy. W końcu po pół roku Królewna wywalczyła sobie to, co się jej należało. Aby ukarać Regenta, na uroczystość koronacji wyznaczyła mu stojące miejsce wśród pospólstwa w katedralnym westwerku. Po koronacji kraj świętował przez wiele dni. Codziennie odbywały się festyny w królewskim ogrodzie. Królowa siadała na ogrodowym tronie, patrzyła na fontannę i myślała tylko o swoim pierwszym dekrecie, którym rozkaże ją rozwalić. Jednak gdy minęły uroczystości i zaczęła się codzienne rządzenie, zrozumiała, że nie czas na dekrety o fontannach, bo królestwo jest zanarchizowane, skarbiec pusty, a Regent żąda przywilejów i dożywotniej pensji za swe zasługi. Królowa w żaden sposób nie mogła się go pozbyć. W końcu się zniechęciła i postanowiła abdykować. Dzień przed oficjalną abdykacją przybył do zamku dawno nie widziany gość.

– Myślałem, że masz więcej ambicji – rzekł urażonym głosem. – Inni się zabijają dla władzy, a ty co? Tyle się napracowałaś, żeby dojść do koronacji i nagle rezygnujesz?

Królowa usiłowała polemizować.

– Po prostu jesteś leniwa i nie chce ci się rządzić – zdemaskował ją.

– Nie jestem leniwa!

– Jasne. A za trzydzieści lat będziesz mogła opowiadać, że przez trzy tygodnie byłaś królem.

–Trudno. Już postanowiłam – rzekła Królowa. Jednak następnego dnia oficjalnie oświadczyła, że zmienia zdanie i zostaje. Od tej chwili zdecydowanie wzięła się za rządzenie, a także za obdarzanie Młodzieńca dowodami swej królewskiej wdzięczności.

Młodzieniec postanowił wykorzystać przychylność Królowej i zażądał od niej sali teatralnej. Młodzieniec uważał się za bardzo zdolnego aktora. Regularnie wystawiał sztuki grając w nich główne role. Miał szczupłe, ale wierne grono młodych fanek. On sam zdawał się bagatelizować fakt, że wierne grono liczy zaledwie cztery osoby i doszedł do wniosku, może trochę przedwczesnego, że czas na benefis z pompą i całonocną imprezą. Zaprosił gości do królewskiego teatru. Królowa zaprosiła swoich. Potem kazał im wszystkim czekać na widowni przez dwie godziny. W końcu wyszedł na scenę. Był ubrany w obcisły strój, podkreślający piękną budowę ciała. Uwagę zwracały zwłaszcza dyskretnie wyeksponowane genitalia.

– Aaaaa! Aaaaa! – zapiszczały fanki. Młodzieniec uśmiechnął się zmysłowo i nieznacznie poruszył biodrami. Fanki szalały. Królowa popatrzyła na nie pobłażliwie. To nie w ich rankingach omdlewał...

– Męskość polega na tym, aby bić kobietem!" – zaczął. Jego recytacja była głośna, a zarazem monotonna.

– „Kiedy idziesz kiniesz mojomatkem!"

– „Słucham pilnie, pilnie przytakujem!!" – kontynuował radośnie i energicznie. Królowa obserwowała reakcje publiczności. Publiczność nie była zachwycona. Masztalerz odwrócił się do Królowej i patrzył na nią długo i wymownie.

– Ale dupek – mówiły jego piwne oczy.

– „Kiedy w najlepszej wierze siem rozbiorem, śmiejszszem z małych piersi chudych ud!!!" – skandował z całych sił. Królowa poniewczasie zrozumiała, że nie powinna była do tego dopuścić. Masztalerz z ironiczną i szczęśliwą miną szeptał coś siedzącej obok niego damie. Dama śmiała się, nawet nie zasłaniając ust wachlarzem. Benefis trwał i trwał. W końcu Młodzieniec zapowiedział finalny utwór. Było to jego pięciowiersz, nad którym pracował przez ostatni miesiąc i o którym zdążyły już powstać legendy.

Okazało się, że Urodziwy Młodzieniec stworzył najgorszy pięciowiersz na świecie. Był to zarazem najgłośniej wyrecytowany utwór tego benefisu. Urodziwy zakończył występ wrzeszcząc, z bardzo zadowoloną miną. Otrzymał skąpe oklaski wyprodukowane przez cztery pary rąk. Królowa siedziała z zamkniętymi oczami i pragnęła umrzeć. Potem zapragnęła, aby to on umarł i nawet nie poczuła się winna.

Sam Młodzieniec stwierdził, że niepotrzebnie rzucał perły swego talentu przed te mieszczańskie chamy, prostaki i łachociągi i poszedł obrażony do domu. Królowa została z jego imprezą na głowie, a na drugi dzień musiała sama wszystko sprzątać. Masztalerz promienniał.

– Myślę, że on ciągle szuka roli swego życia. Znajdzie ją – rzekła Królowa z przekonaniem zakochanej kobiety.

– Znajdzie. Jak zwolni się miejsce królewskiego błazna – odrzekł Masztalerz.

Po występie Młodzieniec przepadł, więc Królowa mogła już tylko rządzić.

Jedna rzecz odbierała jej spokój – strach przed Regentem. Na szczęście po jakimś czasie jego intrygi ustały, a kraj rozkwitał pod jej berłem. W pewien czerwcowy poranek Królowa siedziała sobie w ogrodzie patrząc na fontannę po raz – jak jej się zdawało – ostatni i właśnie miała zacząć pisać swój wymarzony w dniu koronacji dekret. Wtedy przyniesiono telegram, w którym król Karol o Brylantowym Zębie przypominał jej o lennie, do tej pory systematycznie płaconym w jej imieniu przez Regenta. Karol uczynił się suwerenem wszystkich innych królów i nikt nie śmiał mu się sprzeciwić. Królowa postanowiła się sprzeciwić. Przejechała całe królestwo i kupiła najbardziej kiczowatą pocztówkę, jaką udało się jej znaleźć. Pocztówka miała pozytywkę grającą hymn narodowy i obrazek, którego nikt nie potrafił opisać słowami. Królowa napisała na niej: „Pies ci jaja lizał, żigolaku" i wysłała pocztą dyplomatyczną do Karola. Aby upokorzyć go do szpiku, wbrew zwyczajowi nie zaszyfrowała wiadomości.

– Coś ty mu wysłała zamiast lenna???!!! – rozhisteryzował się kanclerz. – Wszyscy królowie grzecznie płacą! Dlaczego nie jesteś taka jak inni królowie?

– Dlatego, że ja noszę koronę na głowie, a oni na dupie! – odpyskowała Królowa i wyszła. Gdy została sama, dopadły ją wątpliwości. Zaczęła roztrząsać wszystko od początku i doszła do wniosku, że zrobiła źle i że kara jej nie ominie. Przez następne dni wstydziła się spojrzeć kanclerzowi w oczy. Niedługo do zamku przybyli posłowie od Karola. Królowa była pewna, że wypowiedzą jej wojnę i bardzo dobrze, bo nie należy być nieuprzejmą. Postanowiła jednak być twarda, mimo wszystko.

– Król Karol otrzymał pani wiadomość. Okazała mu pani tak jawne lekceważenie... – rzekł ze smutkiem posel.

– No bo... – spłoszyła się Królowa, która łatwo popadała w poczucie winy.

– Król Karol rozumie jednak, że ten nerwowy ton pani wypowiedzi wynika z pani młodego wieku, no i z nowej dla pani sytuacji... Na pewno ma pani wiele problemów z polityką i ze sobą...

– Nie! Nie mam problemów ze sobą! Jest naprawdę super! – zapewniła szybko Królowa, bo nie chciała uchodzić za frustratkę.

– Dlatego Król zgodził się poczekać, aby mogła pani złożyć lenno w dogodnym dla siebie terminie.

Królowa przypomniała sobie, że nosi koronę na głowie oraz że i tak nie ma już nic do stracenia.

– Ani grosza! Nigdy w życiu! Chcecie mi wypowiedzieć wojnę, chcecie mnie zabić – proszę bardzo. I nie mówmy o tym – powiedziała.

– Moje drogie dziecko, więcej dystansu, to przecież tylko praca – rzekli posłowie, a Królowa zrozumiała, że nikt nie chce jej zabić.

– Cóż – dodali posłowie po chwili. – Wygląda na to, że król miał rację co do pani.

– O, a co o mnie powiedział? – zapytała Królowa z życzliwym zainteresowaniem.

– Że jest pani niewypłacalna.

– Ja? Wcale nie! – zaprotestowała Królowa i dotarło do niej, że próbują nią manipulować. Postanowiła się nie dać.

– No dobrze. Powiem wam w tajemnicy, że tak naprawdę przegrałam wszystko na wyścigach, a teraz idę się powiesić – rzekła z bólem i wyszła.

Posłowie zrozumieli, że nic nie wskórają i wrócili do siebie. Królowa chodziła dumna. Wtedy przyszła następna depesza od Karola. Król przemyślał to

jeszcze raz i proponuje, aby Królowa przysyłała mu choć puste koperty dla zachowania pozorów.

– Co takiego?! Ja tu narażam życie własne i miliona poddanych i jak już wygrałam, to nikt nic ma o tym wiedzieć? Pieprzyć tego megalomana – zdecydowała i uznała sprawę za zamkniętą. Król też więcej się nie odezwał. Królowa przygotowywała się teraz do swego międzynarodowego debiutu na Dorocznym Zjeździe Królów. Już widziała ich podziw dla swych reform i dla swej akcji z lennem. Może nawet zachęceni jej sukcesem zbuntują się przeciw tyranowi…

Jednocześnie tęskniła za Młodzieńcem, którego nie widziała od benefisu, o którym wszyscy pamiętali, chociaż odbył się tak dawno… Zastanawiała się, czy dalej są ze sobą, czy też Młodzieniec postanowił odejść zniechęcony chłodem jej znajomych.

Którejś nocy obudziło ją walenie w okno. Wstała i zobaczyła, że to Urodziwy Młodzieniec.

– O, cześć! – powitała go z wielką radością.

– Cześć – zabełkotał Urodziwy i popatrzył na nią źrenicami wielkimi jak królewskie jabłka. – Idę do ciebie.

Wszedł do komnaty pachnąc marihuaną i położył się w objęciach Królowej.

– Czy ty mógłbyś mi w końcu powiedzieć coś miłego, jak się kochamy? – zapytała, kiedy skończył.

– A niby co miłego miałbym ci powiedzieć?

– Nie wiem. Musi być coś takiego, skoro ciągle tu przychodzisz.

– Ty i tak już jesteś zarozumiała. Nie mam zamiaru cię jeszcze w tym utwierdzać.

– Bo ci wcale nie zależy, żeby mi było z tobą dobrze!

– Ależ ty masz wymagania! Może mam ci pisać sonety? A znowu w nocy trzeba cię pompować sześć razy z rzędu i jeszcze masz pretensje, że nie latasz pod sufitem!

– Jak ty sobie możesz latać pod sufitem, to ja też chcę!

– Inne dziewczyny jakoś nie narzekają! Właśnie mówią, że im fajnie!

– Co???

Urodziwy Młodzieniec poniewczasie zorientował się i zrobił bardzo głupią minę.

– Czy ty mnie zdradzasz? Zdradziłeś mnie?

– Nie pamiętam…

Królowa poczuła, że wszystko jej jedno, co się z nią jeszcze stanie w życiu.

– Zjeżdżaj stąd. Nie chcę cię już nigdy więcej oglądać na oczy.

– Jeszcze sto razy zmienisz zdanie – roześmiał się Urodziwy Młodzieniec i poszedł. Królowa tradycyjnie już przeplakała pół dnia, a potem wygrzebała się z łóżka i spakowała walizki. Następnego dnia wyjechała na Zjazd Królów.

Po trzech tygodniach wróciła wściekła.

– No wiesz, Maszkaronie, to skandal!!! Odkąd panuję, zawarłam pokój ze wszystkimi sąsiadami, wszędzie wybudowałam te słynne drogi i akwedukty, dałam kobietom prawa wyborcze, a wiesz, o co oni mnie pytają? „Czy to prawda, że otrułaś swego Regenta?" Kiedy wyjdę za mąż, aby panowała tu męska ręka! Mówię im: „Moja ręka jest skuteczna, a moje królestwo to kraina mlekiem i miodem płynąca". I wiesz, co oni mi odpowiedzieli? „Niech lepiej twoje piersi spłyną mlekiem." Powiedzieli: „Za dużo tego miodu. Schudnij trochę." Mnie! Genialnemu politykowi!

– Nie wymachuj tak tym palcem, bo mi wybijesz oko.

– A tak naprawdę to każdy z nich jest cichym lennikiem Karola o Brylan-

towym Zębie! No jasne! Oko!!! Dlaczego ja na to wcześniej nie wpadłam?

– Zwariowałaś? Nie oddam ci mojego oka.

– A po co mi twoje oko? Mówię o polityce.

– Powiedziałaś „oko".

– Nic podobnego.

– Powiedziałaś, że chcesz mi wybić oko.

– O, nie. Tego na pewno nie powiedziałam.

– Ale powiedziałaś: oko.

– Tak? A niby po co miałabym gadać o jakimś parszywym oku?

– Nie wiem. Ale powiedziałaś.

– Wcale nie… A zresztą, co? Nie wolno mi powiedzieć „oko"? A właśnie, że powiem „oko". Oko, oko, oko!

– Przestań wreszcie pieprzyć o tym oku!

– Oko, oko!

– Dosyć tego! Tylko w kółko o oku albo o Urodziwym Młodzieńcu!

– Kochany, przysięgam ci, że już nigdy więcej nie usłyszysz o Urodziwym Młodzieńcu.

– Zerwaliście? To cudownie! Już myślałem, że się w życiu nie doczekam…

– No, w zasadzie to nie zerwaliśmy… Ale co tam. Pokażę tym cholernym ciotom, jak się robi politykę. Przestaną mi wytykać staropanieństwo – powiedziała Królowa i pojechała do królestwa Karola o Brylantowym Zębie.

Król Karol zastraszył wszystkich okolicznych władców. Królowa również się go bała. Król miał wygląd mocarza. Długie, rude kręcone włosy i broda spływały mu na ramiona, pokryte tatuażami. Pulchny brzuch opięty był purpurowym płaszczem z aksamitu. W jego uszach, nosie i łuku brwiowym tkwiły złote kolczyki. Inkrustowana korona mieniła się wszystkimi kolorami tęczy. Królowa zasłabła na ten widok, ale zaraz zacisnęła pięści i rzekła sobie, że musi być dzielna. Jąkając się, powiedziała, kim jest.

– A, to pani przysłała mi tę cudną pocztówkę – powiedział ze szczerą sympatią.

– P-podobała się p-panu?

– Tak. Śliczny obrazek – odparł, wielkodusznie nie wspominając o tekście. – Gdy go zobaczyłem, rozczuliłem się jak dziecko.

To zdezorientowało i jeszcze bardziej onieśmieliło Królową. Król zaprosił ją do swego osobistego gabinetu i z dumą otworzył przed nią drzwi. Weszła, a to, co zobaczyła, sprawiło, że poczuła spokój i odprężenie.

– Ślicznie to pan urządził – rzekła bez mrugnięcia.

– Prawda? Kazałem powiększyć i zmultiplikować motyw z pani pocztówki i wykorzystać jako fotolapetę na wszystkie ściany i sufit. Dzięki temu mogę bezustannie obcować z tym pięknym obrazkiem – wyjaśnił i otarł łzę. – Przepraszam, ale zawsze mięknie mi serce, jak na to patrzę…

– Tak, to rzeczywiście wzruszające.

– Moje najlepsze decyzje zapadły właśnie tutaj…

Królowa postanowiła kuć żelazo póki gorące.

– Proszę mi szczerze powiedzieć. Uważa pan, że jestem ładna czy brzydka? – zapytała bez ogródek.

– Pani jest piękna.

– Ach, tak? – ucieszyła się Królowa. – Ale wie pan, muszę coś panu uczciwie wyznać. Druga połowa mojej twarzy jest tak ohydna, że tego się nie da opisać słowami.

– Na szczęście mam tylko jedno oko.

– Wobec tego nic nie stoi nam na przeszkodzie.

– Słucham?

– Czy chce pan zostać moim mężem?

– Ale... ale pani tak strasznie klnie...

– No to co? Pan ma koszmarny gust i jakoś mnie to nie zniechęca.

– Ja mam koszmarny gust? Naprawdę? Ojej... – zmartwił się Król Karol. – Ale przecież podobała się pani moja fototapeta...

– Jest obrzydliwa. Już nie mówiąc o pana opaskach na oko.

– Tuk?... Hm...

– No, widzi pan. Ale ja akceptuję pana takim, jakim pan jest. A tymczasem panu przeszkadza, że ja klnę.

– Czy pani mnie kocha?

– Co takiego! Niech pan nie zmienia tematu, dobrze?

– Ale to łączy się z tematem dość ściśle...

– Co się łączy? Panie, ja tu panu proponuję unię dynastyczną, a pan mi nagle wyjeżdża z jakimś pundziu-mindziu przy świecach!

– Przepraszam – skruszył się Karol o Brylantowym Zębie. Królowa czekała, co powie dalej, ale nic nie powiedział. Podjęła więc pertraktacje.

– Proszę pana. Pana problem polega na tym, że traktuje mnie pan jak kobietę. A ja jestem królem! Królowie nie mają płci!

– A więc nie jest pani kobietą?

– W tym wypadku – nie!

– Wiedziałem od samego początku, tylko nie chciałem dopuścić do siebie tej myśli. Cóż, szkoda, bo już się miałem zgodzić. Ale w tej sytuacji...

Królowa zorientowała się, że została wyprowadzona w pole – a myślała, że ma przewagę.

– Twardy z pana negocjator wbrew pozorom – rzekła potulnie jak baranek.

– Proszę pani, ja po prostu pragnę odrobiny uczucia... kobiecego ciepła...

– Dobrze, będę ciepła jak szalona, tylko niech się pan wreszcie zgodzi, proszę...

– No cóż, Chyba będę musiał...

– Gratuluję! Znowu podjął pan najlepszą decyzję!

– Ale będziemy prowadzić osobne kancelarie, dobrze? Bo ja nie chcę, żeby potomność atrybutowała mi pani słynne memoriały dyplomatyczne.

– Dlaczego? Coś nie tak z moimi memoriałami dyplomatycznymi?

– Są mało dyplomatyczne.

– No, dobrze. Niech i tak będzie – westchnęła Królowa i starała się wyglądać jak ktoś, kogo zmuszono do ustępstwa.

Nie tracąc czasu od razu ruszyli na zamek Królowej. Lud wyległ na ulice, aby powitać narzeczonego swej pani.

– Ona paskudna, on ślepy. Dobrana parka, nie ma co – powiedzieli poddani z prawej strony zamku.

Królowa i Król triumfalnie wjechali na dziedziniec zamkowy. Król rozejrzał się i nagle jego jedyne oko rozbłysło iście królewskim blaskiem.

– Ale masz śliczną fontannę! – zawołał uradowany. – Wiesz, z czym mi się kojarzą te nimfy?

– Z nieokiełznanym pięknem gardzącym konwenansem?

– Nie – zdziwił się Król – z gigantycznym grzebieniem do włosów.

– O! I właśnie to ci się tak podoba w tej fontannie?

– Tak. Lubię grzebienie. Mam nawet interesującą kolekcję grzebieni. Wszyscy bardzo ją chwalą.

Zbliżał się ślub, a Królowa była coraz bardziej przygnębiona. Młodzieniec odpłynął do jednej z królewskich kolonii i objął na własność ziemię z niewolnikami. Królowa przesiadywała z Maszталerzem, a on wyciągał ją z depresji.

– Temu Karolowi podobają się takie rzeczy, że jestem coraz bardziej pewna, że tak naprawdę to on widzi mój prawy profil – rzekła smutno w wigilię ślubu. – A zresztą nie obchodzi mnie, co on widzi.

W dzień ślubu Królowa wzięła się w garść i stała się promienną panną młodą. Król ofiarował jej w prezencie szlafroczek, a ona jemu komplet siedmiu opasek na oko – po jednej na każdy dzień tygodnia. Trafiła w dziesiątkę. Królowi spodobała się zwłaszcza opaska z motywem Manhattanu w nocy. Natomiast taką z płaczącym arlekinem już miał, ale natychmiast ją spalił, aby Królowej nie było przykro, gdyby się kiedyś zorientowała. Król w ogóle uwielbiał swoje opaski. Ktoś mu kiedyś zaproponował, aby założył protezę i zatuszował brak oka, ale on odparł, że nic nie będzie tuszował. Przez jakiś czas nazywano go nawet Karolem Jednookim. Jednak, aby nie robić przytyków kalece, wprowadzono eufemizm o Brylantowym Zębie.

Huczne wesele trwało miesiąc. Zaszczycili je najświetniejsi goście, bywalcy różnych elitarnych imprez, jak na przykład Zjazdy Królów.

– Powiedz mi, Karolu – zapytała Królowa patrząc na szlachetnych weselników – dlaczego ty właściwie żądasz od nich tego lenna?

– Widzisz, no... Pierwszy raz to było dla żartu. Chciałem ich trochę rozbawić i wyobraź sobie, że oni wzięli to na serio. Nie mam pojęcia, co z tym teraz robić, ale nie mogę się już wycofać, żeby im nie było przykro, że dali się nabrać.

– I bardzo dobrze. Przyda się dla dzieci.

– A tak bardzo chciałem się pośmiać z innymi królami...

Ach, ty figlarzu, pośmiej się ze mną, ja uwielbiam twoje poczucie humoru! – zawołała Królowa i połechtała Króla w podbródek.

Wesele się skończyło, goście wyjechali, sprzątaczki wysprzątały. Królową widywano teraz w dziwnym szlafroku.

– Ładnemu we wszystkim ładnie – mówili jedni poddani.

– Dlaczego, dlaczego ona nam to robi? – wzdychali inni.

Król ogolił twarz, obciął włosy i zdjął koronę. Również w zamku zaszły zmiany. Na linii nimfiej fontanny utworzona została oś widokowa, a na końcu osi wodotrysk w formie kupidyna siusiającego do małża. Odtąd miały to być takie ich fontanny... Królowej i Króla...

W południowym skrzydle urządzono pokój dziecinny. Niebawem urodził się królewicz. Było to pięć miesięcy po pierwszym spotkaniu Króla i Królowej. Królewicz miał banalną, dziewczęcą urodę i był wyraźnie mniej inteligentny niż reszta rodziny.

– Nic nie szkodzi. Zostanie biskupem – postanowiła Królowa, gdy skończył siedem lat i oddała go do przyklasztornej szkoły dla chłopców z internatem. Dzięki swej słodkiej twarzyczce i wdzięcznej kabotyńskiej królewicz stał się klasztornym pupilkiem.

– Podziwiam finezję, z jaką rozwiązujesz dynastyczne komplikacje. Ilma to by otrula i do widzenia – rzekł Król. – Ale popatrz, jak to miło, kochanie, kiedy nie musimy się denerwować, że znowu się odezwie przy gościach – dodał obejmując ją.

– Na szczęście ty płodzisz same mądre dzieci. Może nie wszystkie są piękne... niektórym brakuje oka... – szeptała Królowa całując Króla. Król oddał żonie pocałunek, a potem spłodził nowe mądre dziecko. Była to dziewczynka.

śliczna jak lewy profil Królowej i miała oboje oczu, błękitnych jak oczy Matki Bożej. Dlatego nazwano ją Maryja.

Na kolejnym Dorocznym Zjeździe Królowa zjawiła się z depresją poporodową i z Maryją przy piersi. Usłyszała, że zmarnowała swój wielki, polityczny talent grzęznąc w pieluchach jak byle dojarka oraz że i tak wszyscy wiedzą, kto tak naprawdę jest autorem jej słynnych memoriałów dyplomatycznych i po co pyta kto, skoro sama chyba wie najlepiej.

– Cholera jasna, pieprzone rybie chujki!!! – rozpłakała się po powrocie do domu i walnęła butelką dla niemowląt o ścianę.

Tymczasem mijały lata. Pierworodny Królowej został biskupem. Poza tym fascynował się teozofią. Z kimkolwiek rozmawiał – mówił tylko o Absolucie. Dzięki temu udało mu się zatuszować swą tępotę, a zarazem zyskać sławę wielkiego mistyka. Królewna Maryja posłużyła się Biskupem, aby zdobyć wpływ na Kościół. W krótkim czasie doprowadziła do ukonstytuowania kapłaństwa kobiet i była jedną z pierwszych wyświęconych. Potem stoczyła walkę z celibatem i – już jako matka pięciorga dzieci – wygrała z bratem wyścig do Watykanu.

– Jestem namiestniczką Marii Panny na Stolicy Piotrowej – rzekła i wprowadziła kult świadomego macierzyństwa. Potem zaś, za pomocą unii personalnej przyłączyła do Watykanu królestwa swoich rodziców i dokręciła śruby lennikom ojca. Po urodzeniu dziesiątego dziecka koronowała się na cesarza. Do historii przeszła jako pierwsza kobieta, która połączyła rolę matki z rolami papieżycy i cesarzycy oraz z cichym hobby, jakim było dla niej pływanie synchroniczne.

Katarzyna Hołda

Książki nadesłane

Wydawnictwo ISKRY sp. z o.o. Warszawa

Stefan Kisielewski: *Dzienniki*, Wyd. 1 w tej edycji, 2001, ss. 974+fotografie.

Andrzej M. Kempiński: *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, 2001, ss. 546.

Ewa Zarzycka-Benard: *Burzliwe życie Ilii Erenburga. Rosyjski los, żydowskie szczęście*. Przełożyła Agata Kozak, 2002, ss. 332.

Piotr Sarzyński: *Leksykon samobójców*, Warszawa 2002, ss. 358.

Krzysztof Karasek: *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*. [antologia], Wyd. 2, ss. 730.

Andrzej Trzebiński: *Pamiętnik*. Opracowanie, wstęp i przypisy Paweł Rodak. Wyd. 1 w tej edycji, 2001, ss. 326.

MACIEJ MELECKI

Podniesienie

Chłodniejszym dniom nic dajesz żadnych szans, żeby
Mogły wygrawerować się na woskowej płytce
Pamięci, i nie odlatując w żadne rozstaje gdzieś tam sobie
Kwitnące, każesz spokojnie czekać na siebie przeznaczonym.

Rzekomo czy konkretnie, nowym rozdziałkom ułożonym
Już przez zapobiegliwy czas, który zachowuje się jak
Niemy świadek, przysięgły pustym stronom księgi. Czy może byłaby
Zapowiedziana kolej rzeczy, gdyby nie powody wyciągnięte ze
Składu rzeczy dbających o twój jednokierunkowy ruch w stronę

Wysypiska gwiazd? My tu sobie troszkę postrzeżymy.
Odczepiając się od łańcucha kotwicy i przegadawszy najmniej
Uciążliwą konieczność, wywrócimy podszewkę tego
Mroku, by nie wrócić jak poprzednio, nie wiadomo po co.

Czy wszyscy mogli być syci i zarazem chętni do jeszcze jednej
Kolejki? W każdym wagoniku mieszka sobie ktoś, a w każdej lusce
Jest jeszcze resztka prochu. W tym diagramie nie ma śladu
Lęku i żeby to sobie spiąć, potrzebna byłaby jakaś sprzączka
Czy klamerka, choć, tak czy owak, coś zamknie to kreska i
Wypuści cię jak spod wody, w swojej ostatniej bańce.

Panoramix

Nie mając żadnego pomysłu na ósmy cud świata, jesteś
Odpryskiem lub iskrą, bo słyszę cię wtedy, gdy nie
Mogę zobaczyć, ale widzę cię, gdy mówisz pytając się:
Czy dobrze cię słyszę. I jak zatknięty za ucho papieros.

Jesteś tym uchem, które się tli i papierosem
Coraz krótszym, jak zahaczone kątem oka stygnące
Echo, kiedy w rosnących drożdżach ciszy mrowo
Krzepnie najdrobniejszy szelest, gdy pocieram

Kamyk zapalniczki i gdy zjadamy osobno śniadanie,
W upiornym zgiełku świetlistego poranka, na

Przeładowanym rozdrożu miasta starszego we
Fragmentach od wszelkich podań i herbów.

Ale tego ósmego dnia, o ósmej wieczorem jesteś
Nagle przyłapana przez łapki kaprawego światła.
Które zatrzymuje cię w półcieniu przejścia dla
Pieszych. Czy możemy sobie coś jeszcze zapewnić.

Bez składania obietnic na kolejne tysiące sekund?
Podczas przechodzenia próby wody, jaka zlewa
Najbliższą linię z najdalszym, zmarszczonym brzegiem
W ciepłą noc, ktoś ze snu wyciąga do ciebie ręce i błyska

Garniturem uśmiechu, celując trafnie w zamknięte oko.
To cię skłania i słaniasz się jeszcze mniej naga, niż mogę
Nic zauważyć. Wychodzę trochę po czasie, wszyscy
Oczekują tęczy i zamiast niej, ukryci po bramach.
Przeczekują deszcz, pachnąc słoną kurzem i asfaltem.

Przywrócone strony

Wybrał skrót, ścieżka wśród wylysiałych krzaków, białe
Przejście, jakby tylko ta śnieżna biel była jedynym powodem
Ścięcia drogi. Był może trochę sentymentalny, ale
Pokusa była spora. Nareszcie jakaś miła perspektywa, nareszcie
Może spojrzeć na nią, od tylu przecież lat zaniechaną,
Jak wtedy, kiedy szedł w trampkach przez taki
Sam śnieg, niesiony majaczącą perspektywą lata.

Czy jakikolwiek powrót do przeszłości jest potrzebnym,
Cośkolwiek dającym manewrem? Teraz jest
Bezprzykładnie. Podobnie jak kiedyś, zaludnione
Przez mniej lub bardziej sprzyjające widma pochodzące
Z pewnych przecięć i skrzyżowań, gdzieś wyłonione i pozostawione
Przez siebie samych na pastwę poranka, zakupów czy podróży.
Jakie były noszone spódniczki, kiedy on nosił skórzaną kurtkę?

Mieliśmy przecież tyle planów na okalającą nas
Zewsząd przyszłość, że wystarczyła drobna koncentracja,
bardziej pewna ręka przy puszczaniu na wodzie
kaczek, by wejść w klarowną przestrzeń i z krawędzi
trampoliny spojrzeć w dół z niejaką satysfakcją,
kiedy trwonienie należało do jak najbardziej udanego tonu.

Będzie miał jeszcze okazję, by zaprzeczyć temu, co
Zobaczył, nie patrząc w zmierzchającą dal, wykorzystując
Moment milczenia, gdy towarzystwo przy stoliku
Nagle popada w lekką zadyszkę, zerkając nerwowo

Na inne towarzystwa z sąsiednich stolików i nic przerwie
Tej kojącej oczy pauzy? Wyjdzie, stroniąc od powodu?

Dając szansę innym, dajesz komuś przewagę, czy jakąś
Możliwość przedłużenia i tak wiadomego finału?
W półotwartych oczach mieszczą się najrozmaitsze obrazki a
W nich nie odliczone kroki, półotwarte ręce i przepuszczone
Nocne pociągi. Połykasz jedną i tę samą ość. Stoisz i poruszasz się
w miejscu, z którego jedynie się schodzi. Nie znasz żadnego hasła.

Przymierza i zerwania

Wszelka niedokładność tego, co się widzi, zostaje
Przyćmiona na krótko przez drobne rzeczy
Układające się w scenerię wydarzeń i zanim czemuś będzie
Można przydać rację, przyjdzie najpierw długi okres wylegu.

Widzimy sporo szczątków i ruin. Ale nie widzimy
Niczego poza powłoką. Nie każdemu, na szczęście, bowiem
Dane jest wyglądać tak, jakby sobie tego
Życzył, a życzenia są właśnie tymi zdarzeniami,
Na których osadza się czyjś żywot. Potem przychodzi

Niezliczony zastęp innych, być może ciekawszych,
Choć być może pomniejszych niespodzianek i z całego
Oglądania wychodzą nici, z których tka się
Jeden pejzażyk okrągły jak waza, dookoła której
Naniesiono epos o historii pogromcy smoków.

Czy mógłbym jeszcze raz zanurzyć się w strumieniu?
Wejść i wyjść, zapraszając każdego tym chętniej,
Ponieważ i tak, prędzej czy później, wszyscy spotkamy się
Pod lasem jako bohaterowie snu realnego aż do głębi,
Gdzie nikt nie będzie ani gospodarzem ani gościem.

Skrócenia

Słońce wchodzi w zenit i tam zostaje
Aż do wieczora. Tłumy wylegujące się na trawiastych
Brzegach jeziora ignorują piaszczystą plażę.
Po lapczywej zimie ten kraj wchodzi
W żarłoczne lato i stara się zassać wszystkich.

Otrzymujemy konkretne dane i ani rusz, żadne
Nie dają się rozwikłać lub dopasować, co każe

Sięgać po ilości następstw a przeczucie, że tak się stanie.
Rozpyla nas i chwilowo scala. Mewa nurkuje, robi
Skręt i podebrana, srebrna rybka umyka w powietrzu

Zmarkotniałym wędkarzom i przypadkowym
Kibicom. Zanim coś zostanie uchylone, musi się dać
Poznać z oczywistej strony? Co za frajda, potrzeby
Zamieniają się stopniowo w przestrogi, a prośby okazują się
Tylko unikiem czasu, dla niepoznaki i dla miejsca.

Maciej Melecki



Wiesław Jędruszczak: *bez tytułu*, olej, płótno, 100 x 120 cm, 2000-2001

KAMILA BORYSEWICZ

Światy zastępcze w „Lalce" Bolesława Prusa

Garderoba, czyli co kryją szaty?

Strój jest wizytówką człowieka. Można by rzec: „Pokaż mi swoją szafę, a powiem ci kim jesteś". To, co widoczne gołym okiem komunikuje o przynależności społecznej, zawodowej postaci. Pan Łęcki odznacza się nieskazitelnym wyglądem: *ciemny garnitur bez zarzutu, gładkie spodnie, jakby dopiero co wyszły od krawca* (I, 141), elegancki cylinder. Patrząc na niego nie mamy wątpliwości, że to prawdziwy arystokrata.

Ubiór to także kostium, który ma coś ukryć bądź coś udawać. Szyfruje prawdziwe intencje postaci, jej wewnętrzne niepokoje, najskrytsze tajemnice. Doskonale interpretuje tę sytuację Junart. Po wizytach „dziwnych" gości w paryskim hotelu, Wokulski pragnie z nim porozmawiać:

– Co pan rozkaże? – spytał elegancki marszałek dworu.
– Chciałem z panem porozmawiać.
– Prywatnie?... W takim razie pozwoli pan, że usiądę. Przedstawienie skończone, kostiumy idą do składu, aktorzy stają się równi sobie.

(II, 25)

Kiedy Wokulski po raz pierwszy zobaczył Izabelę w teatrze *siedziała w loży z ojcem i panną Florentyną, ubrana w białą suknię* (I, 173). Biel symbolizuje niewinność, czystość, to kolor szlachectwa.[1] Widok panny Łęckiej przypomniał Wokulskiemu *spokój syberyjskich pustyń* (I, 173). Według Ewy Paczoskiej Syberia powraca we wspomnieniach bohatera jako „kraina dalekich przestrzeni, czystego powietrza, jasności i łatwości oddechu".[2] W kontraście do mroków, które panują w powieści jest marzeniem o wolności, pragnieniem zachowania „prawdziwej twarzy". Patrząc na Izabelę Wokulski dostrzega w niej długo wyczekiwany ideał miłości *ty żeś to czy nie ty...?* (I, 174): anioła, na którego czekał całe życie. O wiele później już wie, że biel, za którą kryje się śmiertelna kobieta, była „maską". Waldemar Klemm w artykule: *O ubraniach w „Lalce" Bolesława Prusa* zauważył, że kolor biały często pojawia się w strojach Łęckiej, ale zawsze jest jakiś „przybrudzony", „niejasny", „niepełny".[3] Podczas spaceru w Łazienkach Izabela ma na sobie popielaty płaszczyk, na spotkanie z Rossim zakłada kremową sukienkę; jej bujne blond włosy też mają odcień popielaty! Nie dopatrywałabym się w tym od razu wyrafinowanego oszustwa czy zakłamania. Być może ta „niejasność" kolorystyczna wskazuje na złożoną osobowość bohaterki? Ochocki, który cały

[1] W. Kopaliński: *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 22.
[2] E. Paczoska: *„Lalka", czyli nurt świata*, Białystok 1995, s. 45.
[3] W. Klemm: *Panna Leokadia widzi cały garnitur. O ubraniach w „Lalce" B. Prusa*, „Pamiętnik Literacki" 1997, z. 4.

czas podkreślał typowość swojej kuzynki, podziwiając tylko jej urodę, w ostatniej rozmowie z Szumanem zmienia zdanie:

– Wybrnął pan sobie – zakończył – że (panna Łęcka – przyp. autora) *wstępuje do klasztoru!...*
– Panna Izabela?... – zapytał Szuman. – Cóż to, czy ma zamiar nawet Panu Bogu kokietować, czy tylko po wzruszeniach odpocząć, ażeby pewniejszym krokiem wyjść za mąż?
– Daj jej pan spokój... to dziwna kobieta... – szepnął Ochocki.

(II, 509)

Izabela nie wybiera koloru białego, ponieważ jest nudny. Woli „poeksperymentować" z barwami w celu uzyskania ciekawych efektów. Ostatecznie strój jest środkiem manipulacji wykorzystywanym przez każdą kobietę. Kremowa sukienka, w którą panna Łęcka ubiera się specjalnie dla Rossiego, z daleka wygląda jak „zmięte płótno". Myślę, że narrator celowo podkreślił to oryginalne wrażenie. Wokulski wchodząc do salonu Łęckich, „ukłonił się damie w kremowej sukni", a dopiero później zauważył, że była nią panna Izabela. Obok garderoby panny Łęckiej nie sposób przejść obojętnie.

Wybór dodatków panny Izabeli także nie jest przypadkowy. Przed spotkaniem z Rossim do kremowej sukienki przypina pąsową różę. Może ona zostać odczytana przez wielbiciela jako wyraz szczególnych uczuć, a na pewno zainteresowania. Dla mężczyzny taki znak na pewno nie pozostanie obojętny. Wachlarz z białych piór pełni funkcję „parawanu". W chwilach zbytniej ekspresji osobą Rossiego panna Izabela przysłania twarz, ale nie w całości! Zza wachlarza widać rozmarzone oczy, które zdradzają uczucia zafascynowanej kobiety. Osoba, która chce pozostać tajemniczą i intrygującą, nigdy nie odsłania swojej twarzy. Panna Łęcka wykorzystuje wachlarz do manipulacji, to ona decyduje co pokazać „swojej publiczności", w jaką rolę dziś się wcielić. Jej twarz często przykrywa woalka, ta najbardziej przewrotna z kobiecych ozdób. Zasłania, choć jest przejrzysta. Podobnie jak maska skrywa, ale zarazem intryguje. Broniąc przed niepowołanym spojrzeniem, jednocześnie je przyciąga. Niczym weneckie lustro pozwala widzieć, pozostając niewidzialną. Kładący się cieniem tiulowy obłok czaruje skuteczniej niż szminka, nadając urok nawet pospolitej twarzy. Niezbędna w arsenale XIX-wiecznej kobiecości woalka niczym damska przyłbica pozwala obronnie pozostać w ukryciu, by tym cieklowniej odsłonić się wobec świata. Doświadczona aktorka wie, że każdy drobiazg w jej kostiumie ma znaczenie, którego nie należy lekceważyć.

Mimo że Wokulski należy do osób, które rozbierają się i ubierają w powieści dosyć często, jego ubiór raczej nie wyróżnia się niczym szczególnym. Barwa, którą sobie upodobał to biel. W kontraście do Izabeli unika wszelkich „niedopowiedzeń", „niejasności". Swoim białym strojem manifestuje szczerość, czystość intencji, prawdę, ale i subtelną „wyższość". Biały cylinder na głowie Wokulskiego budzi w panu Łęckim *tyle goryczy, kwasu i ciężaru* (...), *że nie chcąc być niegrzecznym zmuszał się do uśmiechu* (I, 449). *Słownik symboli* Kopalińskiego podaje, że „ludzie, którzy lubią kolor biały, są rzekomo nudni i naiwni".[4] Panna Izabela nie przepadała za towarzystwem Wokulskiego. Przechodząc w rozmowie na język angielski, ostentacyjnie odsuwała go od konwersacji. Nie potrafił jej bawić, ani kokietować. Jego szczerość nie budziła ciekawości, mogła nudzić, szczególnie taką kobietę jak panna Łęcka. Stosunek Wokulskiego do pani Wąsowskiej był już zupełnie inny, nic więc dziwnego, że opinie obu pań o jego osobie były tak różne. Zakochany, nie potrafił zdobyć się na obiektywny sąd. Wierzył, że panna Izabela to anioł, któremu nic nie można zarzucić. Zaślepiony nie rozpoznał w tragedii barona Dalskiego własnego losu.

[4] W. Kopaliński, op. cit., s. 22.

Ubranie nie jest obojętną rzeczą dla Wokulskiego. Tuż przed wizytą u Łęckich zastanawia się co włożyć – frak czy surdut? W lustrze przegląda się na pewno dużo częściej niż kobiety. *Ubrał się w garnitur frakowy i stanąwszy przed lustrem uczuł zadowolenie. Ten obcisły strój najlepiej uwydatniał jego atletyczne kształty* (I, 413). Wokulski, jak żaden inny bohater, jest wrażliwy na zapachy. Niewątpliwie ma to wpływ na sposób, w jaki postrzega świat. Receptory przestrzenne, takie jak wzrok, słuch i węch u każdego rozwinięte są inaczej. Niektórzy nie przywiązują zbytniej wagi do zapachów; wydaje się, że ten zmysł został u nich „przytępiony". W jakimś sensie są na pewno ubożsi, mniej wrażliwi. Zapach pełni również ważną rolę w komunikacji międzyludzkiej. Kiedy Wokulski wchodzi do salonu Łęckich, uderza go przede wszystkim ta „miła woń" unosząca się w powietrzu. Nie dostrzega od razu pięknej panny Izabeli, czuje za to jej zapach. Rzecki w relacji z wizyty pana Stanisława w domu Stawskiej zamieszcza istotny komentarz: *Jestem pewny, że z miejsca zakochałby się w niej, gdyby nie ten podły zapach kalafonów zalatujących z kuchni* (II, 199). Wydawać by się mogło, że to rzecz banalna, mało istotna. Nie umknęła jednak uwagi Wokulskiego.

Kompletny, elegancki strój jest formą „obrony". Daje do ręki broń, która pozwala manipulować przeciwnikiem. Sprawia, że człowiek może poczuć się bezpiecznie, nawet wtedy gdy ma coś do ukrycia. Utrudnia demaskację, pilnie skrywając prawdziwe oblicze. Jednocześnie może być męką. Myślę, że to jest główny powód oszałamiającej kariery, jaką zrobił w tej powieści... szlafrok. Noszą go – uwolnieni od narzuconych im ról – Wokulski, Rzecki, Łęcki, panna Izabela, Szuman, baronowa i baron Krzeszowscy. Według Klemma *w ubiorze tym jakby nie trzeba uczestniczyć w życiowym przedstawieniu, można być sobą i tylko dla siebie oraz u siebie, można być zmęczonym, chorym, zbierającym siły, oddanym myślom i marzeniom.*[5] Jak powiedział Juman, zdjęcie kostiumu sprawia, że „aktorzy stają się sobie równi", z twarzy spadają maski, bohaterowie są wolni, ale jednocześnie bardzo bezbronni.

Strój może również izolować postać. Tak dzieje się w przypadku Rzeckiego, którego tabaczkowy surdut, zielona algierka i wypłowiały cylinder budzą śmiech i zdziwienie. Obawa przed ośmieszeniem i poczucie wyobcowania prześladują pana Ignacego nawet w snach. Po wizycie w teatrze subiektowi śni się, że zamiast albumu Warszawy Rossi otrzymuje jego pamiątkowe żółte nankinowe spodnie. Wywołuje to śmiech widowni, ostatecznie go kompromitując. Ten koszmar ukazuje inność bohatera, jego niedopasowanie, a także samotność. Ujawnia strach przed odsłonięciem tajemnic i kompleksów. Nankinowe spodnie były głęboko ukryte w szafie, Rzeckiemu wyraźnie śni się, że ktoś mu je wykradł. Ponadto znaczący wydaje się kolor owych spodni. Żółty jako barwa jesieni symbolizuje melancholię, chorobę, śmierć.[6] Żadne z tych doświadczeń nie jest obce panu Ignacemu. Cała ta postać zanurzona jest w lekkim mroku, owiana jesiennym smutkiem. Rzeckiego prawie nigdy nie opuszczają go myśli o przemijaniu i choć broni się przed starością, wie, że nie zatrzyma czasu. Cały jakby pokryły patyną czasu, tęsknu za przeszłością. Na każdym kroku spotyka go rozczarowanie; nie potrafiąc odnaleźć drogi w „nowym świecie" – odchodzi.

Jedyną osobą w powieści, która nie przywiązuje wagi do swojego stroju jest Ochocki. Owszem wygląda zawsze interesująco, ale bynajmniej nie wynika to z dbałości o garderobę. Wokulski wręcz zauważa, że to ktoś inny bardzo starannie czuwa nad wizerunkiem naukowca. On sam nie troszczy się o to. Przy bliższym kontakcie okazuje się, że: *miał rozrzucone włosy, nieco zmięty krawat, u kamizelki guzik nie zapięty* (I, 316). Ale co najważniejsze Ochockiemu jest bardzo do twarzy z tym „niedbalstwem". Nadaje mu „orygi-

[5] W. Klemm, op. cit.
[6] W. Kopaliński, op. cit., s. 506.

nalny wdzięk". Wokulski wielokrotnie podkreśla, że sposób bycia Ochockiego jest piękny. Zazdrości mu swobody, naturalności, która czyni go przystojnym mężczyzną. To jego uważa za najgroźniejszego rywala w konkursach o rękę panny Łęckiej. Młody wynalazca zdaje się w każdej sytuacji pozostawać sobą, nie udaje nikogo, nie przyjmuje obcych ról. I pewnie dlatego otrzymuje od panny Łęckiej miano niezrównoważonego maniaka.

Szafy bohaterów powieści kryją wiele tajemnic. Ich zawartość okazuje się pełna niespodzianek. Prawie każda postać posiada w garderobie kostium, maskę, która pozwala przemienić się w kogoś innego. Nigdy nie poznamy prawdy, bo jak powiada Jumart: *Świat podobny jest do amatorskiego teatru* (...) *gdzie każda rola jest dobra, byle grać ją z artyzmem i nie brać jej zbyt poważnie* (II, 26).

Buduar Izabeli Łęckiej

Panna Łęcka jest jedyną postacią w „Lalce", która posiada przestrzeń własną, intymną. Czuje się dobrze w swoim buduarze, który urządza na wzór własnych wyobrażeń o rzeczywistości. Izabela żyje bowiem w świecie snu i baśni, *w świecie pięknym i nie tylko nadludzkim, ale i nadnaturalnym* (I, 118). Panuje w nim wieczna wiosna i jedynym zajęciem, któremu wolno się oddawać jest zabawa. Nie ma w nim miejsca na troski, głód czy śmierć. To, co dzieje się wokół, przypomina teatr, a więc nie należy tu niczego traktować poważnie. Trzeba bywać, bawić się, grać, reżyserować. *Dwa razy spotkała ją straszna burza* (...). *Truchleli najodważniejsi, ale panna Izabela ze śmiechem przysłuchiwała się łoskotowi drzazgotanych skał i trzeszczeniu okrętu, uni przypuszczając możliwości niebezpieczeństwa. Natura urządziła dla niej piękne widowisko z piorunów, kamieni i morskiego odmętu* (...). *To samo przecie robią co dzień maszyniści teatrów i nawet w zdenerwowanych damach nie wywołują obawy* (I, 119).

W teatrze, gdzie na przykład Rzecki przechodzi istne katusze, Łęcka czuje się tak jak w swoim pokoju czy salonie. Panna Izabela niczym prawdziwa aktorka odgrywa swoje małe przedstawienie. Swobodnie wystawia na publiczny widok własne wdzięki przez cały czas mając świadomość, że jest obserwowana.

Życie jest wieczną grą i ta doświadczona kobieta posiada wiele masek gotowych na każdą okazję. Dobrze wie, że szczerość nie popłaca i konsekwentnie trzyma się swoich zasad, nie pozwalając narzucić sobie żadnej obcej roli.

Miejscem stworzonym dla Izabeli jest salon. Dobitnie podkreślił to Ochocki w rozmowie z Wokulskim. *Ale gdzieżby ona dla laboratorium mogła opuścić salon!... Ma rację, to jej właściwe otoczenie: ptak potrzebuje powietrza, ryby wody...* (I,317). Kobieta pokroju panny Łęckiej nie może żyć w miejscu pozbawionym publiczności. W pobliżu muszą być widzowie, bez których przedstawienie traci sens. Salon jest niewątpliwie „przedłużeniem" teatru. Miejsce to narzuca określone role, nie pozostawia swoim bywalcom żadnego wyboru. Zamienia ludzi w marionetki, lalki, które bezmyślnie wypowiadają wyuczone na pamięć kwestie. Wymaga nałożenia maski, powielania odpowiednich gestów. Narzuca się porównanie do mechanicznych zabawek z wystawy Rzeckiego.

Oczekując pierwszej wizyty Wokulskiego panna Łęcka i jej ojciec „pogrążeni" są w lekturze. Izabela przegląda włoski egzemplarz *Romea i Julii*. Jest to prezent od Rossiego, którego niespodziewana wizyta w Warszawie przywołuje wiele wspomnień. Czytając marzy, by zamiast „zwykłego kupca galanteryjnego" pojawił się w drzwiach „znakomity artysta" – Rossi. Natomiast pan Łęcki na odgłos dzwonka:

(...) cofnął się do gabinetu i usiadłszy na fotelu wziął do ręk tom przygotowanej na ten cel ekonomii Supińskiego. Mikołaj otworzył drzwi i za chwilę ukazał się Wokulski.(...)
– Siadajże, panie Stanisławie. (...) Czytałem właśnie Supińskiego: tęga głowa!... Tak, narody nie umiejące pracować i oszczędzać zniknąć muszą z powierzchni ziemi... Tylko oszczędność i praca! (I, 417-418).

Obydwoje udają. Panna Łęcka kreując się na romantyczną kochankę, realizuje schemat miłości narzuconej przez salon. Mezalians z włoskim aktorem nie byłby w takim złym guście jak z kupcem: *Zresztą nawet księżniczka krwi mogłaby wyjść za Rossiego i świat tylko podziwiałby jej poświęcenie...* (I, 416). Izabela odrzuca jednak małżeństwo na rzecz „tragicznej miłości". Cierpienia, szlochy, spazmy to o wiele bardziej dramatyczne niż *przyszywanie* (mężowi – przyp. autora) *guzików do nocnych koszul* (I, 416). Tak samo zachowuje się jej ojciec. Pan Łęcki całym swoim życiem zaprzeczając maksymom Supińskiego (praca!, oszczędność!) chce się jedynie popisać przed Wokulskim erudycją i modnymi poglądami. W salonie Łęckich nie ma miejsca na szczerość, każdy tu gra jakąś rolę, każdy coś udaje, nikt nie jest sobą. Próbą przełamania salonowej sztuczności jest użycie przez Wokulskiego widelca i noża do zjedzenia ryby. Gest ten wzbudza chwilowy niepokój i dezorientację wśród biesiadników. Szybko jednak zostaje „oswojony" i potraktowany jako intrygująca ekstrawagancja.

Często w opisach salonu pojawia się metaforyka militarna. Wokulskiemu pokoje hrabiny Karolowej przypominają trudno dostępną fortecę. Pierwszą przeszkodą do pokonania są marmurowe schody. Jego przewodnikiem jest lokaj Józef. Kiedy nagle znika, Wokulski czuje się zagubiony, *nie wie dokąd się udać i komu się zameldować* (I, 214). Własna bezradność budzi w nim gniew: *Jakimi to oni formami obwarowali się* (I, 214). Jednocześnie zastanawia się, czy przed wejściem powinien zdjąć, czy założyć kapelusz. Etykieta nie jest mu do końca obojętna. Ma świadomość, że czeka go walka z tym światem „form wykwintnych", że nie uda się go zdobyć „bez ofiar". Przestrzeń salonu nie jest przyjazna; Wokulski wie, że jest „obcy" i zawsze będzie traktowany tutaj jak wróg. Śledzą go czujne spojrzenia. Każde słowo, nieuważny gest mogą stać się pułapką. Bohater czuje się osaczony: *Rozstawili pikiety – pomyślał – ażeby nie skompromitować dorobkiewicza* (I, 216). Doskonale zdaje sobie sprawę, że swoim przybyciem wzbudził sensację. To o nim szepczą starsze damy i dystyngowani panowie. Przypomina to sytuację w kuluarach, kiedy po I akcie widzowie komentują świeżo obejrzane przedstawienie. W tym wypadku głównymi aktorami są Wokulski z panną Izabelą, której życie szczególnie przypomina teatr.

Wydaje się, że Izabela żyje w wiecznym ruchu: podróże, wizyty, wyjazdy. Ale to tylko pozór, bowiem zmiana miejsca nie pociąga za sobą zmiany dekoracji. Rekwizyty pozostają wciąż takie same. *Nie istniały* (dla Izabeli – przyp. autora) *różnice położeń jeograficznych, gdyż w Paryżu, Wiedniu, Rzymie, Berlinie czy Londynie znajdowali się ci sami ludzie, te same obyczaje, te same sprzęty, a nawet te same potrawy: zupy z wodorostów Oceanu Spokojnego, ostrygi z Morza Północnego, ryby z Atlantyku albo z Morza Śródziemnego, zwierzyna ze wszystkich krajów, owoce ze wszystkich części świata* (I,119). Egzystencja panny Łęckiej to zatem całkowity bezruch, niewzruszone trwanie.

Spokój panny Izabeli zakłóca powracający kilkakrotnie „sen". Panna Łęcka podróżuje w nim powozem, pośród zielonych gór i ciemnego lasu.

Wtem (powóz ciągle drży i słychać turkot) z głębi jeziora czarnych dymów i białych par wynurza się do pół figury jakiś człowiek. Ma krótko ostrzyżone włosy, śniadą twarz, która przypomina Trostiego, pułkownika strzelców (a może gladiatora z Florencji?), i ogromne czerwone dłonie. Odziany jest

w zasmolonej koszuli z rękawami zawiniętymi wyżej łokcia; w lewej ręce, tuż przy piersi, trzyma karty ułożone w wachlarz, w prawej, którą podniósł nad głową, trzyma jedną kartę, widocznie w tym celu, aby ją rzucić na przód siedzenia powozu. Reszty postaci nie widać spośród dymu.
– Co on robi, ojcze? – pyta się zalękniona panna Izabela.
– Gra ze mną w pikietę – odpowiada ojciec, również trzymając w rękach karty (I, 150).

Widzenie to pojawia się w momentach, kiedy Izabela czuje się szczególnie „osaczona" przez owego tajemniczego człowieka. Hrabia Łęcki rzeczywiście grywa w pikietę z Wokulskim, odnosząc przy tym pewne „sukcesy". Nie wie tylko, że kupiec specjalnie przegrywa po to, aby obdarować go pieniędzmi. Jego córka jest o wiele bardziej przewidującą osobą. W rozmowie z panną Florentyną bardzo trafnie ocenia postępowanie swojego „wielbiciela":

Otóż w takiej chwili (bankructwo ojca – przyp. autora) *przychodzi ten... kupiec, nabywa nasze weksle, nasz serwis, opętuje mego ojca i ciotkę, czyli – ze wszystkich stron otacza mnie sieciami jak myśliwiec zwierzynę* (I, 155).

Wokulski nie zachowuje się jak adorator, którego można przyjąć bądź odrzucić, ponieważ wie, że w takiej sytuacji jest właściwie bez szans. Co więc robi? Poszerza swój majątek, czyni go głównym atutem w grze o rękę panny Łęckiej. Miłość staje się transakcją handlową, ukochana kobieta towarem, a świat sklepem, w którym wszystko można dostać za pieniądze. Postępowanie Wokulskiego jest tym bardziej zaskakujące, że sam poślubił przecież kobietę nieukochaną, kierując się przy wyborze żony tylko względami materialnymi.

Wyznawcą i zagorzałym propagatorem owej teorii, która czyni z kobiety przedmiot zakupu, a z mężczyzny jego nabywcę, jest Starski. Pieniądz jest wartością nadrzędną nie tylko dla niego, ale przede wszystkim dla świata, w którym żyje.

Niech ja dziś ożenię się z pokojówką, choćby z guwernantką, a już jutro będę zgubiony w mojej sferze. Nikt mnie nie zapyta, jaka była temperatura moich uczuć?, ale – jakie mam dochody na utrzymanie domu i kogo wprowadzam do rodziny? (II, 111).

Starski nie wierzy w bezinteresowność ludzi. Za każdym pięknym czynem kryje się według niego grubo wypchana kieszeń. *Wszyscy obłudnie gardzimy pieniędzmi* (II, 112) – powie głośno. Wolność, nauka, sztuka, idealna miłość, bohaterstwo nie istniałyby, gdyby nie chęć posiadania majątku. Pieniądz to motor wszelkich działań, to „potęga w ręku człowieka". Trzeba jednak korzystać z niej umiejętnie, „ze smakiem". Wokulski, wysypując na tacę pięknej kwestarki „rulon imperiałów", swoim gestem wzbudza uśmiech pogardy: *Mówiłam cioci, że przyjdzie, i do tego z workiem pieniędzy* (I, 201).

Obiektem handlu bardzo często jest informacja. Bohaterowie wykorzystują każdą sposobność, aby tylko poznać czyjś sekret. Pani Meliton jest kimś w rodzaju płatnego detektywa, którego wynajął Wokulski. Donosząc o każdym kroku panny Izabeli, zarabia na życie. Tak samo postępuje baronowa z Paryża, która handluje ludzkimi tajemnicami. Sam książę korzysta z „płatnych agentów", aby zdobyć informację o Wokulskim. I wcale się tego nie wstydzi!

W takim świecie wszystko można kupić lub sprzedać. Nie ma w nim rzeczy „bezcennych". Człowiek i jego życie stają się towarem, do którego przyczepiona jest metka z ceną. Wystawieni na wystawie sklepowej ludzie tracą resztki swojej intymności.

Wszystkie przedmioty w pokoju Izabeli, a więc: dzieła Szekspira, Dantego, figura Matki Boskiej, posążek Apollina, „Le Mouiteur de la Mode" mają specjalne znaczenie. Otaczając się nimi panna Łęcka odtwarza harmonię swego świata, one istnieją jako gwarancja jego idealności. Wyraźnie opowiada

się za takimi wartościami jak kultura, cywilizacja. Natura jest czymś co ją przeraża, zagadkowa i dzika nie daje się jednoznacznie określić. Spacerując po lesie stara się nadać mu jak najbardziej ludzkie znamię:

(...) a dla mnie las tylko wtedy jest piękny, kiedy w nim widzę ludzi. W tej chwili na przykład rozumiem go... Niech no pan spojrzy... Prawda, jak ta część jest podobna do ogromnego kościoła?... Te szeregi sosen to kolumny, tam boczna nawa, a tu wielki ołtarz... Widzi pan, widzi pan... Teraz między konarami pokazało się słońce jak w gotyckim oknie... Co za nadzwyczajna rozmaitość widoków! Tu ma pan budnar damski, a te niskie krzaczki to taburety. Nie brak nawet lustra, które zostało po onegdajszym deszczu... A to ulica, prawda? Trochę krzywa, ale ulica... A tam znowu rynek czy plac... Czy pan widzi to wszystko? (II, 157).

Natura posiada urok tylko wtedy, kiedy dotyka jej ręka ludzka. *Kiedy jestem sama, las mnie przeraża. Przestaje być dekoracją, a zaczyna być czymś czego nie rozumiem i czego się boję* (II, 158). Izabela nie uznaje naturalnego piękna. I tak jak wcześniej zamuzyl am, potrzebuje współaktorów i widzów. Bez nich świat traci „teatralność", przestaje być miejscem przyjaznym. Staje się obcy, panna Łęcka „gubi w nim ścieżki".

W jakimś sensie zaprzecza temu jej przygoda z tygrysem. Zwiedzając pewnego razu ogród zoologiczny panna Izabela poczuła nieodpartą pokusę dotknięcia ucha dzikiego zwierza. Doskonale zdawała sobie sprawę z niedorzeczności tego pragnienia, które było tym dziwniejsze, że tygrys budził w niej wstręt i strach. Próbowała walczyć z tą pokusą, odeszła od klatki, ale po paru minutach wróciła. Nie powstrzymał jej nawet fakt, że tygrys już nie spał!

Panna Izabela lubi więc ryzyko?! Pociągają ją „ciemne" strony życia, fascynuje to co nieujarzmione, tkwiące głęboko w podświadomości? Przypominając sobie tę historię wyraźnie nawiązuje do spotkania z Wokulskim. Gardzi nim, brzydzi się go, a jednocześnie pragnie się z nim zobaczyć. Czując strach, nie ucieka, lecz odważnie stawia czoło wyzwaniu.

Podobnie zachowuje się w towarzystwie Starskiego. Flirt na oczach przyszłego męża to bardzo ryzykowne i niebezpieczne „wyzwanie". Obecność „tego drugiego" jakby dodaje pikanterii całej sytuacji. Dopiero wtedy nabiera ona cech prawdziwego romansu. Narażać swoją reputację na szwank, nie będąc nawet pewnym, że w zamian zyska się coś cennego? Na takie szaleństwo zdobędą się naprawdę nieliczni! Romantyczna kochanka to wymarzona rola dla panny Łęckiej.

Nietuchwytna, przebywa stale na „wyżynach", dokąd dostępu nie mają zwykli śmiertelnicy. Obiektem miłosnych uniesień staje się posążek Apollina, któremu zresztą nie przeszkadza przybierać co i raz inne twarze: generała-bohatera, śpiewaka czy księcia. Dla szarych ludzi takich jak Wokulski, przewidziana jest rola sprzętu, na przykład podnóżka.

Galanteryjny kupiec po Rassim, którego podziwiał cały świat, wydał jej się tak śmiesznym, że po prostu ogarnęła ją litość. Gdyby Wokulski w tej chwili znalazł się u jej nóg, ona może nawet wsunęłaby mu palce we włosy i bawiąc się nimi jak wielkim psem czytałaby tę oto skargę Romea przed Laurentym (I, 416).

Ten stan nie trwa jednak wiecznie. Bo oto nad pokojem – światem Łęckiej, zbierają się chmury. Rzeczywistość przestaje być przyjaznym miejscem, kiedy jest się narażonym na bankructwo ojca i staropanieństwo. Jakże inaczej wygląda buduar, kiedy panna Izabela czeka na zaproszenie do udziału w wielkotygodniowej kwestii:

spogląda w okno i podświadomie formułuje sąd, że ptaszki ćwierkają czarne, a niebo szare. Zrana czyta, spogląda po gabinecie i podświadomie myśli.

że jej meble kryte błękitną materią i jej niebieski szlafroczek mają jakiś szary odcień i że festony białej firanki są podobne do wielkich sopli śniegu (T. 134).

Znużona nastroju pociąga zmianę dekoracji. Lecz aktor pozostaje taki sam! Pokój – świat Izabeli Łęckiej ulega rozpadowi, ale ona nie pozwala sobie narzucić żadnej obcej roli.

Kamila Borysewicz

Książki nadesłane

Poezja

Czesław Miłosz: *Druga przestrzeń*. Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2002, ss. 118.

Ks. Jerzy Szymik: *Z każdą sekundą jestem bliżej Domu. Wiersze z lat 1976-2000*. Wydawnictwo „M.", Kraków 2001, ss. 480.

Dariusz Dziurzyński: *Epitafia*. Posłowie Joanny Wija. [brak wydawcy] Warszawa 2001, ss. 66.

Zbigniew Dominik: *Zdarzenia i sny. Wybór wierszy*. Wyd. Biblioteka „Tygla Kultury", Łódź 2001, ss. 167.

Jacek Guc: *Adagio. Allegro. Amoroso.*. Wyd. Centrum Kultury, Lublin 2001, ss. nlb. 38.

Jan Maria Kloczowski: *Pomiędzy...* Wydawnictwo Werset, Lublin 2001, ss. 48.

Franciszek Tadeusz Krasuski: *Na ścieżkach godzin*. Wyd. Łosicki Dom Kultury, Biała Podlaska 2000, ss. 120.

Ewa Mazur: *Przkwalca ciemnych godzin*. Wstęp Bolidar Zaklan. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 2001, ss. 59.

Marian Janusz Kowalko: *Zmierzch ogniskowy*. Oficyna Kontratemi Poetów, Kraków 2002, ss. 88.

Artur Fryz: *Miasta nad lilową. 24 semerytmicznie*. Posłowie Wojciech Wencel. Oficyna Wydawnicza WANDEA, Kutno 2001, ss. 61.

Bolesław Taborski: *Ułomek istnienia. Wiersze przełomu wieków 1998-2001*. Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2001, ss. 80.

Gułag polskich poetów od Kami do Kołymy. Wybór wierszy i przedmowa Nina Taylor-Terlecka. Wyd. Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 2001, ss. 181.

Strofy sercem pisane. Antologia poezji. Wybór, wstęp, opracowanie Zbigniew Waldemar Okoń. Wyd. Związek Literatów Polskich, Chełmski Biblioteka Publiczna, Chełm 2000, ss. 411.

Unici w poezji polskiej. Antologia. Wybór, wstęp i opracowanie Szczepan Kudinowski. Wyd. Katolickie Stowarzyszenie „Civitas Christiana", Biała Podlaska 2001, ss. 124.

Ryszard Stecura: *Brak świateł*. Wyd. Górnośląskie Towarzystwo Literackie, Katowice 2001, ss. 43.

Longin Jan Okoń: *Ziemia miłością owocująca*. Wyd. Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Grójec 2001, ss. 53.

KAZIMIERZ BRAKONIECKI

Z zeszytów paryskich, 16 XII 2001

Zniszczymy tę cywilizację, która tak jest wam drogu
Louis Aragon, 1925

I
W Ogrodzie Luksemburskim zamarzła fontanna
od północnej strony pokrywa ją jęzor lodu
i dzieci próbują ślizgać się po nieznanej posadzce
jedno uderza głową i spod czapki wycieka krew i płacz
a ja stojąc z przyjaciółmi w zimowym wietrze widzę pomost
na Kortowskim gdzie obuty w łyżwy przybite gwoździami
do kolejarskich butów dziadka przykucam i piszę wiersz
zgrabiałymi słowami na które patrzy z niedowierzaniem
pamiętliwe nad rozpuszczonym horyzontem słońce
Wiem że tutaj i wszędzie byłem chociaż tylko raz powracam
i mówię do ciebie umarłej że jesteś śniegiem mgłą jeziorem
zamkniętym łyżwą śmierci przeręblem gdzie ukrywa się życie
ale to tylko przenośnie które ułatwiają egzystencję
potrącają mnie tacy sami ludzie chorzy słabi pyszni wytworni
trąbią samochody zapraszają sklepy kina galerie bary
po to jest cywilizacja abyś zmitologizował swoje cierpienie
i znalazł odpowiedni dla siebie łatwowierny rytuał
albo heroiczne spełnienie w pracy konsumpcji rozrywce
stań się dorosłym – dzieckiem ciesz się towarem i chwilą
i tak świata nie zmienisz mając cały świat w sobie dla siebie
znasz religie wschodu gnozy zachodu rewolucje i nienawiści
jesteś pamięcią historii pojedynczym wehikułem epifanii
żadnym fenomenologicznym ciałem ale mięsem prawdy
kłamstwa bólu i szczęścia i jakoś musisz się złożyć w całość
chociaż nie ma innej całości niż łaknąca ludzkość
więc patrzysz na zamarzniętą fontannę rzeczywistości
odświętne posągi na ścieżkach do władzy miasta – świata
które też przestałoby cokolwiek znaczyć gdyby nie ty sam
i twoja wstydliwa historia rodzinna narodowa kosmiczna
którą po raz pierwszy pojął dzięki uwadze słońca
nad jeziorem przy pomoście skutym lodem
kiedy poczułeś że jesteś monadą nadprzyrodzonego

2
Czarno-biały film „Siedem pieśni z tundry" w małej salce przy Sorbonie
historia Nieńców za Stalina ludowe pieśni skargi kolektywizacja i terror
co Paryżanie o tym wiedzą myślę w ciemnościach podrytowany
Na ulicach świąteczny tłok jakiś mężczyzna klęczy pośrodku tłumu
w kościele Saint Severin gdzie zbierali się Towiańczycy koło
Ostrobramskiej
koncert muzyki Vivaldiego dużo Rosjan Amerykanów i Anglików
schodzę do metra przy wzburzonej Sekwanie i jadę cichy do Robinson
muzułmanki w chustach czarnoskóre kobiety o urodzie diamentu
rosyjska para z chłopcem zziajany turysta z plecakiem i planem
wagonik opróżnia się kolejka dygoce w grudniowej ciemności
Talibowie padli którzy wysadzili posągi Buddy i wieże Babel w Nowym
Jorku
padł Afganistan nadrealistów i islamistów fantastyczna Azja futurystów
która miała zniszczyć Europę i Amerykę chociaż nic nie rozstrzygnięte
„Lepiej być czerwonym niż martwym muzułmaninem niż nihilistą"
Przypominają mi się słowa Aragona o surrealistycznej apokalipsie
o fotomontażach ze sterowcami walącymi w brzuchy przemysłowców
w rytmie kół pociągu powraca syberyjska śnieżyca Nieńcy głodują
samolot wyrywa się z kolazu i uderza w biały wieżowiec
Końcowy przystanek wysiadam na peronie prawie nikogo poza kamerą
i Murzynem przebranym za świętego Mikołaja który marznie

3
Rozmawiamy o północy w bloku postawionym jeszcze przed wojną
przez opiekuńcze państwo dla artystów malarzy mieszkanie z pracownią
teraz zaniedbane Michèle była piękna jeszcze teraz kusi magią ust i oczu
Roger jak mówi bękart francusko-niemiecki z hitlerowskiego Berlina
żyje z wynajmowania mieszkań po ojcu i sprzedaży starych win
z piwniczki
Pijemy palą częstują mnie herą odmawiam jestem jasnowidzem
i nic ma dla mnie zbawienia poza potęgą zaakceptowanej realności
słuchamy wywiadu z Dalim jego fantastycznie akcentowanych opowieści
o Bogu onanizmie sztuce genialności i sporcie smutne popisy
Roger wynosi pod niebiosa *esprit* Dalego i cudownie malarstwo
my z Michèle śmiejemy się lecz nic podzielamy jego opinii
„Lorca był większym twórcą w poezji niż Dali w malarstwie mówimy
a jego zrewoltowane paradoksy i obscenia liczono dolarami"
Jeszcze wczoraj byłem na wystawie „Barcelona – Paryż" w Palais
po raz kolejny zadziwił mnie swymi przemianami ten satyr Picasso
„A Twin Towers w Nowym Jorku czyż nie są to obrzezane penisy?
Ameryka jest martwa nadszedł czas zemsty pogardzanych ludów
spełniły się proroctwa nadrealistów sztukę zmiażdżył rynek
a socjalizm pieniądze imperialistów i cwanych Żydów"
Nie dyskutuję anim późny surrealista anim lewicowy kamienicznik
„Lepiej być czerwonym lub muzułmaninem niż martwym
Lepiej nosić turban niż hełm lepiej spacerować niż pracować
Ameryka jest martwa Europa też jest skazana panowie carpe diem"
Wznosimy kieliszki zmieniamy taśmę teraz leci Arno Part

ekstatyczny smutek który prowadzi mnie na północ
i widzę dom na skraju miasta i w kuchni zapalone światło
siwą głowę na ramieniu włączone radio przed ostatnim snem
Zdumiony że tak żyję że tak umrę ani mądry ani nieśmiertelny
wychodzę na dwór mijam auta i patrzę na gwiazdy przez buki
wstrząsa mną przeczucie kresu które jest nieuchwytne
w nocy budzi mnie podobno głupawy kot liże troskliwie łapę
na mojej poduszce i ociera się o moje spopielone włosy
reflektor z Wieży Eiffla obraca się i sięga snopem światła do pokoju
symbol cywilizacji żelaza mechanicznego koła i tłoku a obecnie
bezbronny cel w muzeum demokracji dla przebiegłego terrorysty
Zasypiam budzę się i śnię to życie w obrocie wielkiego koła
gilotyny wiecznego cyklu upadku i wzlotu albo wielkiego nic

Kazimierz Brakoniecki



Wiesław Jędruszczak: *bez tytułu*, olej, płótno, 140 x 170 cm , 1997-2001

BARBARA SREBRO-FILA

Muchomory

Ujrzałam kiedyś w księgarni książkę w szaro-czarnej obwolucie, z której przy kartkowaniu wypadła zaskakująca zakładka z przepisem na tort z muchomora czerwonego. Kupiłam ją, nie tylko ze względu na autorkę, którą zdążyłam polubić przy lekturze jej poprzednich powieści, lecz głównie z powodu tego intrygującego paska papieru.

Przepis na tort z muchomora był następujący:

3 dojrzałe, barwne kapelusze muchomora,
2 i 1/2 szklanki cukru pudru,
5 żółtek,
kostka masła,
cytryna
dwie łyżki rumu.

Kapelusze skropić rumem. Utrzeć żółtka z dwiema szklankami cukru pudru i masłem. Dodać drobno posiekaną skórkę z cytryny. Przekładać kapelusze masą. Czerwony kropkowany wierzch tortu oblać lukrem zrobionym z reszty cukru pudru i soku cytrynowego.

*Jeść powoli. Czekać.**

Wyobrażałam sobie baśniowy wygląd tego torciku, jego słodko-rumowy smak, ale najbardziej pobudzało moją wyobraźnię ostatnie zalecenie: czekać. Czekać spokojnie, słuchając *Requiem* Mozarta, aż cząsteczki trującej amanityny dotrą do krwiobiegu i zostaną rozprowadzone do wszystkich komórek ciała. Czekać aż zdrętwieją nogi, ręce, zmąci się wzrok, a odchodzący słuch z trudem wyłapie ostatnie, przejmujące dźwięki *Requiem*.

Książka okazała się wysoce interesująca: oprócz zaskakującej treści – tematyczne przeskoki w czasie i przestrzeni niby skoczka na szachownicy, zawierała jeszcze cztery niespotykane przepisy kulinarne. Wszystkie były poświęcone grzybom, starannie unikanym przez ludzi, zbieranym natomiast przez wiedźmy różnego pokroju. W trakcie lektury odkryłam więc przepis na muchomora wiosennego w śmietanie, borowika ponurego w winie i śmietanie, tort z muchomora (pieczony) oraz słodki deser z purchawek. Byłam olśniona i zachwycona ukrytymi możliwościami tkwiącymi w tych, z pozoru niewinnych, tekstach. Nigdy z nich nie korzystałam – po prostu nie było takiej potrzeby aż do momentu, gdy poznałam Paola, profesora sztuki średniowiecznej.

Paolo był najbardziej włoskim Włochem, jakiego kiedykolwiek spotkałam: czarnooki, czarnowłosy, o śniadej cerze i pięknym głosie, miał czarujący i uwodzicielski styl bycia, a przy tym cechował się dużą inteligencją. Nie był jednak typem nudnego, pedantycznego erudyty, wygłaszającego niekończące się wykłady-monologi na każdy nadarzający się temat. Jego umysł przypomi-

* Olga Tokarczuk: *Dom dzienny, dom nocny*. Wydawnictwo Ruta, Wałbrzych 1998.

nał raczej świeżo otwartą butelkę szampana: był lekki, zabawny, czasami swawolny i niesłychanie błyskotliwy. Pole rażenia Paola było więc ogromne: gdziekolwiek się pojawiał, kobiety drżały i rumieniły się na jego widok, uśmiechały się cielęco na dźwięk jego głosu, a gdy zaszczycał je rozmową, wygłaszały najbardziej banalne i głupie opinie.

Udawałam, że jestem całkowicie odporna na śródziemnomorski urok Paola. Patrzyłam na niego z kamienną twarzą i od niechcenia rzucałam uwagi na temat warsztatu malarskiego braci Limburg, XV-wiecznych niderlandzkich miniaturzystów, porównując ich paletę kolorystyczną z gamą barw używanych przez Francuza Jeana Pucella czy włoskich twórców iluminowanych kodeksów i godzinek. Paolo coraz częściej wdawał się ze mną w dyskusje, zamiedbując otaczające go stadko świergocących adoratorek.

Po paru miesiącach zamieszkaliśmy razem, ku rozpaczy wszystkich lokalnych piękności. Stałam się przedmiotem ostracyzmu towarzyskiego, co jednak w żaden sposób nie mogło mnie dotknąć, gdyż miłość Paola rekompensowała wszelkie szykany, jakie usiłowano wobec mnie stosować. Mój Włoch okazał się wspaniałym kochankiem, a przede wszystkim niezastąpionym partnerem do błyskotliwych rozmów o sztuce i literaturze. Nasza idylla trwała już dwa lata i wydawało się, że Paolo jest całkowicie nieczuły na erotyczne ataki zarówno patykowatych nastolatek, ambitnych trzydziestoletnich kobiet interesu jak też czterdziestoletnich zawiedzionych matron o rubensowskich kształtach, marzących o gorącym romansie z przystojnym Włochem.

Pewnego dnia jednak wyznał, że zakochał się w początkującej modelce. Znałam ją nieco: miała wygląd świeżo wystruganej wykałaczki, zakończonej blond główką, a jej inteligencja była porównywalna do inteligencji ugotowanego ziemniaka. Oczywiście podzieliłam się tymi uwagami z Paolem. Przyznał mi rację, lecz nie mógł się oprzeć tej fascynacji, gdyż profil dziewczyny przypominał mu profil madonny z ołtarza *Baranka Mistycznego* Johanna van Eycka w Gandawie. Nie potrafiłam znaleźć żadnej druzgoczącej repliki. Mój własny profil zdecydowanie nie miał w sobie nic mistycznego.

I wtedy przypomniała mi się zakładka do książki z przepisem na tort muchomorowy. Zapytałam Paola, czy ma zamiar wyprowadzić się do Palyczaka. Skinął głową, więc rzuciłam od niechcenia, że skoro mamy się rozstać jak dwoje kulturalnych, cywilizowanych ludzi, to zapraszam go następnego dnia na pożegnalną kolację. Znając moje talenty kulinarne skwapliwie się zgodził, z wyraźną ulgą, że oszczędziłam mu sceny zazdrości jak z tanieego wodewilu.

Nazajutrz pojechałam do ulubionego lasu w pobliskich górach, gdzie wielokrotnie spotykałam wszystkie gatunki muchomorów: od wiosennego i jadowitego, przez białego, plamistego, panterczego i czerwonego, aż do sromotnikowego. Najpiękniejszy jest oczywiście ten z czerwonym kapeluszem, w białe plamki, jednak nie łudziłam się, by Paolo zjadł z ochotą torcik sporządzony z tak wykwintnego, lecz znanego nawet historykom sztuki grzyba.

Mój wybór padł więc na oliwkowozielonego muchomora sromotnikowego, nie tylko z racji największej jadowitości (trujące działanie amanityny wzmocnione jest jeszcze falloidyną), lecz również aluzyjnej nazwy brzmiącej po łacinie *Amanita fulloides*, co natychmiast nasuwało mi skojarzenia z miłosną zdradą mego kochanka. Zebrałam więc kilka najpiękniejszych okazów i po powrocie do domu, przejrzawszy posiadane przepisy, zdecydowałam się na trawestację receptury na borowika ponurego w śmietanie.

Było piękne, słoneczne popołudnie. Pokroiłam muchomory w paseczki florenckim nożykiem Paola do rozcinania książek, a następnie usmażyłam je na

najlepszej oliwic przywiezionej z Toskanii. Dolalam do nich kieliszek Frascati Candida i jeszcze dusilam pięć minut, po czym dodalam wydrylowane zielone oliwki królewskie pokrojone w cienkie krążki, szczypte tymianku zebranego wspólnie koło Gubbio, odrobinę morskiej soli i białego pieprzu. Na koniec wymieszałam grzyby ze szklaneczką gęstej śmietany, sosem pesto i dwiema łyżkami parmezanu padańskiego. Przygotowane danie tak pięknie pachniało, że potrzebowałam całej siły woli, by go nie spróbować. Pozostało jedynie podgrzać ten specjał przed przyjściem Paola i podać na gorących grzankach w towarzystwie butelki Chianti Classico Riserva i lekkiej muzyki Mercadantego przypominającej plusk ciepłego, wiosennego deszczu. Nie miałam odwagi zaryzykować *Requiem* Mozarta. Poza tym Paolo był Włochem, więc miał prawo pożegnać się z tym światem przy łagodnej muzyce swojego XVIII-wiecznego rodaka.

Byłam z nim umówiona na dziewiętnastą i w miarę upływu czasu miałam coraz większe wątpliwości, czy naprawdę chcę się zemścić na niewiernym kochanku podając mu potrawkę z muchomorów. Prawdę mówiąc, najchętniej napełniłabym tym farszem muszle po ostrygach i kazała je połknąć w całości jego makówkowatej wybrance. Łatwo byłoby jej wmówić, że muszle ostryg są jadalne, gdyż właśnie w taki sposób są serwowane tak zwanej śmietance towarzyskiej, do której miała nadzieję dołączyć.

W ostatniej chwili zdecydowałam się na zmianę menu. Zagotowałam wodę, dodałam kostkę bulionową, liść laurowy, ziele angielskie i zostawiłam na pięć minut na małym ogniu. W tym czasie wyjęłam z biblioteczki ukochany album Paola z malarstwem van Eycka. Wyrwałam z niego reprodukcję ołtarza *Baranka Mistycznego*, podarłam na kawałeczki i wrzuciłam do gotującego się bulionu. Potem przyszła kolej na *Zaślubiny Arnolfinich*, *Madonnę kanonika van de Paele*, *Madonnę kanclerza Rolin*. Na koniec wrzuciłam do zupy powiększenia twarzy Madonny z poliptyku *Baranka Mistycznego*. Gdy strzępki reprodukcji napęczniały we wrzącym bulionie, podlałam je szlachetnym rieslingiem Schloss Johannisberger, śmietaną, doprawiłam solą i pieprzem, po czym całość zmiksowałam. Wlałam zupę-krem do czarek z fajansu z Delft z niebieską ornamentyką, włożyłam po kilka małży, marynowanych w białym winie, posypałam startym serem gruyère i wstawiłam do rozgrzanego piekarnika.

W tym momencie przyszedł Paolo. Puściłam płytę z *Wizjami* Hildegardy von Bingen i podałam krem z van Eycka oraz słynne wino mozelskie Bernkasteler Doktor. Jedząc zupę Paolo miał na twarzy wyraz niesłychanej błogości. Gdy już skończył swoją porcję, poprosił o kolejną. Długo delektował się każdą łyżką, pochylając się z półprzymkniętymi powiekami nad miseczką, by lepiej poczuć jej aromat. Na koniec spojrzał na mnie przeciągle i powiedział, że nie ma zamiaru opuścić mnie dla łodygowatej modelki.

Poszłam do kuchni, wzięłam rondelek z potrawką z muchomorów, otworzyłam drzwi łazienki i patrzyłam jak jego zawartość w oliwkozielonym kolorze porywana jest z impetem przez falę spienionej wody i znika w czeluściach ceramicznej muszli.

Barbara Siebo-Fila

TOMASZ HRYNACZ

Tok

„Język został wysiedlony!"
Tak napisano. Więc wyjątkowo
teraz podaj tylko początek,

skoro resztę zamazano
dla usunięcia śladów.

Słoneczny świt. Nie wątpić nadaremno

I przecież nie dlatego nie chcę
słuchać tej hałaśliwej historii o twej
pierwszej miłości.

Czas wracać
Czas być bliżej życia.

Zasypać złe, niemądre czyny.

To co zostanie albo podwójne dno

Nie ma powodu, żeby zrezygnować.
Mów więc tylko do niego. Nie chodzi
przecież o stworzenie raju.

To, co się objawia, w końcu się
zmęczy i zaśnie. Może właśnie wtedy
uwierzysz, że to się kiedyś sprawdzi.

Zjawiłem się i jestem. Na piętrze, skąd
widać wezbrane potoki dymu – reszta
zeszła na dno: pod trzciny, wodę i muł.

Chciałbyś się tu przenieść? Już czas:
zmierzch obrasta konar ściętego drzewa.
Podbite światło łypie ostatkiem sił.

Na wizji, bez przerw na oddech

Tyle że słońce o jakimś czasie zamknie
dostęp – i w dalszym ciągu nie będziemy
pewni, czy uda nam się cokolwiek przechwycić.

Jak się okazuje teraz, tamten most
zaledwie udaje tajemne przejście.
Więc nie myśl, że jakikolwiek koniec

jest mu bliski. Wciąż można wierzyć,
że ta drobna ilość prawd, którą
skrycie pielęgnujesz, przetrwa do jutra.

Ale właśnie: czy niebu przysługuje
już tylko zaciemnienie, kiedy nasze
ciała wystawione są na wiatr?

Luźne związki

Świat powyżej linii wiatru, ulotny niczym dym.
I chociaż burza jeszcze nie uciszona, niebo

przedarło się – i nabiera późnojesiennych kolorów.
Więc można się dziwić, wielokrotnie, że rozlany

na twoich palcach zapach bazylii jest jak uzdrowienie?
Pod powieką pławią się białe skóry, trzeszczy lód sadzawek.

I ziemia nurza się w stygnącym popiele. To prawda,
tegoroczne liście płoną w słońcu niepomiernie.

Tomasz Hrynacz

OLGA MASIUK

Żegnam vitam

Gdy byłem dzieckiem, mówiłem jak dziecię,
myślałem jak dziecię, rozumowałem jak dziecię,
lecz gdy na mężа wyrosłem, zaniechałem
tego, co dziecięce.

Pierwszy list św. Pawła do Koryntian 13,11

Urodziłem się dawno temu. Moje dzieciństwo przypominało wnętrze starej księgi: zapachy wanilii i piernikowych przypraw, trzeszczący kaflowy piec, kwiaty nasycone barwami w jakiś magiczny sposób, do których późniejsze czerwienie czy żółcie były jedynie podobne. Czas płynął inaczej. Nie chodzi o prędkość, z jaką noce przykrywały dni puchową kołdrą, nie chodzi o jego dostojeństwo, biblijność. Po prostu czas sadzenia i czas zbiorów nie był dla mnie tajemniczym wnętrzem życia. Nie był dla mnie nawet czasem. Sadziłem, zbierałem, asystowałem przy narodzinach i śmierciach. Poddawałem się rytmowi dnia i nocy, dostrzegałem chyba zmiany w drzewach, w coraz mocniejszych łapach mojego psa, ale to nie czas układał zdarzenia w moim życiu. Układały się jakoś same, po prostu, nie myślałem o tym, że wszystko musi się zmieniać.

W pokoju wisiał stary drewniany zegar, który wybijał pełne godziny, i te pełne godziny i kwadranse, a także przestrzenie między 12 a 6, które wystarczały akurat na filiżankę herbaty, były dla mnie jedynymi córkami czasu. Tylko te pokryte jakąś błyszczącą emalią wskazówki mogły określić „kiedy?", dotykając smuklym ramieniem którejś z cyfr na słonecznym cyferblacie. Już chyba wtedy wiedziałem, że muszę, ale gdyby ktoś zapytał mnie „kiedy?", odpowiedziałbym wzruszeniem ramion, nie mogąc przecież przewidzieć, w jaki wzór ułożą się wskazówki zegara. Gdy teraz ktoś o to pyta, odpowiadam: „gdy przyjdzie na to czas" i nie mam już przed oczyma starego zegara, wiszącego w domu moich rodziców.

W podobny sposób nie umiem przypomnieć sobie, o której godzinie przestałem być dzieckiem, choć wiem już, kiedy to się stało – gdy przyszedł na to czas, gdy czas pojawił się w moim życiu, już nie jako stary zegar, ale jako wieczny gość, mieszkaniec mojej głowy, serca i skóry. Któregoś dnia spostrzegłem, że ciała moich towarzyszek zabaw nabrały kolistości, że ich pajęcze nogi znalazły doskonałe wypełnienie w linii ich bioder, że każdy ich oddech z powiewem morskiego wiatru wprawiał w ruch żagle ich piersi. Wtedy zrozumiałem, że kiedyś były inne, a drżący głos ich matek: „nadszedł już czas, żebyś wiedziała, że..." otworzył drzwi i zrozumiałem, że wszedł nimi Czas. Do nich i do mnie.

Czytałem niedawno książkę o barokowych konceptach. Tytuł wypadł mi z głowy, pozostał jednak pewien koncept i powraca co jakiś czas nachalnością

niepokoju: żegnam witam. Żegnam witam – gorzka ironia dla oka. Żegnam witam – miła zabawa dla ucha.

W sumie pomysł rodem z baroku, jeden z wielu i tylko nie rozumiem, dlaczego te dwa słowa powracają do mnie czasem, niestosownie dziwacznym i niepojętym rozdrażnieniem.

Często myślę ostatnio o sobie dawnym, ot, zwyczajna starcza nostalgia, pogrzeby przyjaciół kwituje pozornie tylko ugodowym „Biorą teraz z naszej polki". Ale oprócz opiewanej we wspomnieniach beztroski było w moim dzieciństwie coś jeszcze – niepokój, którego, jestem dziś pewien, nie wywołała okrutna obecność wojny. To był niepokój wpisany w naturę dziecięctwa i gdy dziś przypominam go sobie, a raczej wydobywam ze starych fotografii i wspomnień, gdy świadom jestem z każdym dniem coraz bardziej jego obecności, zastanawiam się, dlaczego się pojawił. Wiek pozwala mi rozważać to, co kiedyś tkwiło tylko w zakamarkach intuicji. I wtedy właśnie powraca ów barokowy koncept, powraca ŻEGNAM VITAM.

Na krańcach swego dzieciństwa pożegnałem samego siebie, odchodzącego w stronę tego, co minęło i przyjąłem pod swój człowieczy dach czas – gościa, który powoli wpełzał w zmarszczki na mej twarzy, obwisły brzuch, siwe skronie, skórę, która schła na mych rękach i nogach. Pokrywał me ciało, aż przeniknął do mej duszy i... uczynił mnie nowym człowiekiem. Postarzając mnie, czas stworzył ze mnie nowego człowieka. Bo przecież byłem nie tylko inny. Dziecko, które odeszło tuż przed pojawieniem się czasu, było starcem, bo przecież było tym, co istniało przed Czasem, a zatem trochę jakby przed naszą erą, przed narodzeniem Chrystusa, przed Wielkim Wybuchem, który wyłonił z siebie galaktykę. Tymczasem młodzieniec, który wyklul się z chłopczyka, dopiero teraz był niemowlęciem i powtarzając odwieczny rytuał, wkraczał właśnie w dorosłość, z przyprószoną pierwszym zarostem brodą, z nowym głębokim i ciemnym głosem, wreszcie męskim. A zatem żegnam cię, moje dzieciństwo, a raczej żegnam vitam liberorum, witaj dorosłości, witaj mężczyzno we mnie.

Idealnie... Tylko skąd ten niepokój? Gdzie umieścił się i dlaczego, skoro moja metamorfoza była tak naturalna? Gdzie był ten niepokój, którego obecności pewien jestem wciąż, po tylu latach? Zupełnie jakby wypełniał tę wolną przestrzeń między „żegnam" i „witam", jakby ich równoczesność nie była idealna. Mój niepokój to ta krótka chwila, kiedy zamyka się drzwi za jednym gościem, aby otworzyć je przed drugim. Ten ułamek sekundy, gdy tkwimy przed zimną ścianą drzwi, zmieniając ułożenie warg ze „szkoda, że musisz już iść" na „dobrze, że jesteś, miło cię widzieć". I zdaje się, że określenie „chwila" nie bardzo jest dla tej sytuacji odpowiednie. Jest ona bowiem w jakimś sensie wyrwana z czasu. Na ten moment lub na to dziwne coś, bo przecież moment też jest wycinkiem czasu, zostajemy zanurzeni w tajemnym „nie wiadomo kiedy", w walce, którą toczy o nas przeszłość i przyszłość. Nie znajdujemy się nawet w teraźniejszości, pozostawieni u progu naszych uczuć.

Mówimy „od czasu do czasu", mówimy „tymczasem", „w międzyczasie", „czasami", bo jak określić coś, co istnieje, chociaż nie trwa, a może coś, co trwa, a nie istnieje. Nasza wiedza ogranicza się tylko do tego, co było przedtem i co będzie potem, uczucie żalu otacza to, co żegnamy, a płomyk nadziei oświetla to, co przyjdzie powitać. W międzyczasie, w tej przestrzeni, gdy czas jawi się jako ginący kształt kresu i kuszący profil nowości, jesteśmy samotni. W międzyczasie zajmujemy powierzchnię „między-..." i choć wkraczamy w coś, w przestrzeń „...-czasie", na razie nie ocieramy się o nic. Wspominamy

narodzenie i prorokujemy śmierć i chyba w tym dziecięcym miejscu naszego życia jedyny raz robimy to jednocześnie. Nie przywołujemy wspomnień, aby dodać sobie otuchy, aby jeszcze raz ze starczych zwiotczeń uczynić sprężystość mięśni rozciągających niegdyś nasze młode ciało. Nie, jeden raz splatają się w nas pamięć i przeczucie – u progu dzieciństwa. U drzwi dorosłości, gdzieś w korytarzu, który oddziela nas od starości, gdzieś...nigdzie.

A kiedy się rozśmieję – to jak za pokutę;
A kiedy będę śpiewał – to na smutną nutę;
Bo w mojej zwiędłej twarzy zamieszkała blada łość,
Bo w mej zdziczałej duszy wypełniona radość.
Bo wpływ mego Anioła grób w blasku zobaczy

To czegóż chcesz, pachołę? – Uciec od Rozpaczy.

Antoni Malczewski, *Maria*

Przestrzeń zawieszenia. Trudno pisać o czymś, co przeczuwa się jedynie. To jakby pisało się o mrocznym lesie, w którym włada Król Olch. Ojciec spina konia i połami swego płaszcza otula chłopca, chce go przecież jak najszybciej wyrwać z bezczasu, uwieźć gdzieś, gdzie czas otrzyma twarz istoty znaczącej. Pragnie uwieźć swoje dziecko do przestrzeni, w której sam się znajduje. Bo nawet jeśli w tej przestrzeni nastąpi śmierć, będzie to śmierć zauważona, bo przecież nastąpi kiedyś – gdy nadejdzie starość, choroba czy wojenna kula. W korytarzu międzyczasu odchodzi się nie wiadomo jak, gdzie i kiedy – bezszelestnie. Dlaczego? Nie wiem. Pustka przeraża, samotność boli i zabija, a pomiędzy żegnam vitam nie ma ani czasu z zegara, ani czasu z przeźroczenia, nie ma nic. Nie wiem nawet, czy zawsze dochodzi do takiego zamachu na życie, jak w balladzie Goethego. A jednak ten niepokój musi mieć swoje uzasadnienie. Obraz niemieckiego utworu jest oczywiście bardzo poetycki, ale mimo magii, choć może właśnie dzięki niej, dosłowny. Ja próbuję ten moment uchwycić na jakimś konkretnym dniu mego dzieciństwa. Dniu, który nie zakończył się dla mnie śmiercią, a jednak nasycił niepokojem moje małe ciało i duszę, a nawet dniach mego dzieciństwa, gdy radość i dziwaczny niepokój splatały się, wywołując ten specyficzny rodzaj bólu, którego nie sposób dokładnie zlokalizować – to jakby bolała krążąca w żyłach krew albo wciągane w płuca powietrze. Nie żyły czy płuca, ale te substancje, które je wypełniają, których odczuwać nie powinniśmy, w istnieniu których powinniśmy tylko wierzyć.

I umiem nazwać konkretnie źródło mych lęków. To dźwięk budzika. Kiedy miałem siedem lat, wyjechałem do wujostwa. Zamieszkałem z nimi w większym mieście – szkoły, biblioteki, teatr, rodzice chcieli, abym poznał ten lepszy świat czy też wyższy, większy od maleńkiej mazurskiej wsi. Zainteresowałem się wtedy matematyką, bo ona pozwoliła mi wyliczać, za ile dni odwiedzą mnie rodzice i jaki procent w skali roku stanowić będą święta i wszystkie wolne dni, które z nimi spędzę. Wujenka wychodziła bardzo wcześnie i nastawiała mi budzik, abym wstał do szkoły. Dzisiaj przypomniałem sobie nagle ten dźwięk, gdy w autobusie zadzwonił telefon komórkowy. Dokładnie tak samo dzwonił tamten budzik. Intensywne i świdrujące dźwięczenie, które otwierało mi powieki. W łóżku spowitym jeszcze resztkami nocy ten dźwięk wwiercał się w mój żołądek. Ból zatrzymywał mnie w kołdrze, żeby tylko zamknąć oczy i oglądać senną rzeczywistość, w której był dom i ciepło, żadnego obcego świata, choćby szkół, bibliotek i teatru, żadnej obcej kuchni i łazienki, choćby miłego wujka i dobrej ciotki. Można powiedzieć,

że to niepokój sytuacji, nie niepokój dzieciństwa, ale przecież nie da się oddzielić żadnego fragmentu życia od zdarzeń, wśród których przebiega. Jeśli nie budzik, byłby to jakiś pies, którego się baliśmy jak diabła, pomylony sąsiad, który nas gonił ulicą. Dorosły mówi sobie: „Tak musi być, nie czas już na bycie dzieckiem i dziecięce strachy" i tłumi swój wypełniony bólem żołądek. Dziecko po prostu rejestruje w swoim żołądku ból i kładzie go tuż obok radości, lodów, gry w piłkę, ciepłego obiadu, stawianego na stole przez matkę. I mieszka pod jednym dachem z niepokojem, bo jest zbyt duże, aby być beztroskie i zbyt małe, aby życiowe klęski i bóle otaczać słowami: „czasem musi być i tak", bo przecież zegar, który zna, już nic pomaga, a Czas dopiero wpełza w jego życie.

Byłem zatem dwoistością – brzegi mojej radości były już strachem. Wykonywałem ograniczone gesty, nie chodzi tylko o ruchy rąk czy nóg, chodzi o wewnętrzną gestykulację. Nie było we mnie rozmachu, bo nie było we mnie beztroski. Dlaczego? Nie wiem. Dla tej samej zapewne przyczyny, dla której dzieci na obrazach Boznańskiej nie uśmiechają się prawie nigdy. Te nierozjaśnione najmniejszym choćby blaskiem oczy *Dziewczynki z chryzantemami*. Ta rozkoszna istotka z *Imienin babuni* tak po dziecięcemu zaokrąglona, zaróżowiona i tak nie po dziecięcemu zagubiona. Jakby Boznańska pokrywała swym pędzlem strefę „tymczasem", jakby właśnie w małych duszach trwały walki. Te dziewczynki noszą już w sobie zapowiedź przyszłego Czasu, a przecież ich policzki, białe sukienki, urocze kokardki we włosach wciąż sprawiają, że ścienne zegary wskazują im tylko porę obiadu czy lekcji z guwernantką, żadnej magicznej pory, żadnego znaczącego „nadszedł czas..." A jednak są one już w tym korytarzu, w rarocznym lesie bezczasu, gdzie zza każdej olchy trzepocze złowieszczo czarny płaszcz Króla. Pogrążona w robótce babunia w głębi pokoju, zamglona, skupiona, siara, w czarnej bluzce. Wielki portret *Damy w czarnym kapeluszu* ze spiczastymi palcami niczym z XV-wiecznych portretów. To czerń bluzki babuni, czerń kapelusza damy kładzie się cieniem na twarzach dziewczynek. Czego mogą się bać? Starości, spiczastych palców, tego że przenikną ich własne ciała i wydłużą w dziesięciu kierunkach kościste dłonie? Przecież nie myślą o tym, gdy noszą białe sukienki, kokardy i mają pachnące ciałka. Nie myślą o tym, ale oprócz kokardek, sukienki i miłych zapachów noszą w sobie czerń źrenic, ciemność trzymanego w dłoni bukietu kwiatów. I wiem tylko, że ta czerń jest obawą, jest strachem podwójnym, bo drażniącym niepewnością. Kobiety noszą czerń na bluzkach, w kapeluszu, w zsiniałych czubkach średniowiecznych palców, są stare, zimne, nieszczęśliwe – dorosłe. Czym jest czerń u dziewczynek, zaduma na brzegach oczu, nieodłączna towarzyszka maleńkiego serduszka? Czym jest?

A ten rozkoszny chłopczyk z *Dziwnego ogrodu* Mehoffera? Rozkoszny... czy rzeczywiście? Jego rozkoszność zdaje się tylko doznaniem nieuważnego oglądającego. Nieważne, kto na tym obrazie wprowadza niepokój, czy wielki helikopter ważki, czy już sam epitet „dziwny", który tajemniczą pomroką otacza ten młodopolski ogród. Ważne jest, kto na tym obrazie ów niepokój wyczuwa. Przecież jest to właśnie ta rozkoszna chłopczyna, nagusieńki blondynek, tak naturalnie zdawałoby się wnikający w szczęście barwnej krainy. Ale podejdź bliżej, mój drogi, spróbuj podejść tak blisko płótna, aby podrażnić swój racjonalny nos zasuszonym zapachem farby, zbliż się tak, jak pozwala na to tylko nieobecność innych, tylko samotność w muzealnej sali. Jakże zaskoczy cię brak na tym obrazie cherubinka, za którego dziecięco-rozkoszną obecność jeszcze pięć kroków temu porzuciłbyś oszczędnościami życia. Ten

chłopczyna z obrazu nie patrzy na ciebie, jak wydawało ci się z oddali, nie patrzy w trawę, jak sądziłeś, pewnym krokiem zbliżając się do wielkiej ramy. Ten chłopiec nie patrzy, już nie patrzy, bo przecież, za to wciąż dasz głowę, jeszcze niedawno musiał patrzeć, przez błękitne, założyłbyś się, nieba swych oczu przefiltrowywał radosną rzeczywistość lata. Teraz wśród blond fryzurki, nad zaokrąglonym noskiem zawisły dwie plamy, które odbierają sens uśmiechowi, krążącemu między wargami, wśród dziecięcych mlecznych zębów.

Żegnam witam, witam Króla Olch, a raczej Król Olch wita, życie żegnam, muszę pożegnać.

Czarny bukiecik w dłoni kochającej wnuczki, ważka o ślepiach niczym dwa ziemniaki z zalęchłej piwnicy przeznaczenia, mój budzik, mój żołądek, niepokój, który odbiera radość dziewczęcym kokardkom, samotnie spędzony wieczór w starym domu, gdzie umierał mój dziadek, siedmioletni lęk, siedmioletni grzech, przestrzeń między słowami „żegnam" „witam", droga, którą pokonałem od każdego uczucia w stronę jego racjonalizacji, droga, która zbliża mnie do Czasu, jedyny niepokój, którego nie umiem wyjaśnić.

Olga Masiuk

Książki nadesłane

Wydawcy różni

Codzienne pytania Antygony. Księga pamiątkowa ku czci Księdza Profesora Tadeusza Styczenia z okazji 70. urodzin. Pod red. ks. Andrzeja Szostka i ks. Alfreda M. Wierzbickiego. Wyd. Instytut Jana Pawła II KUL, Lublin 2001, ss. 574.

Dariusz Piórkowski: *Księżyce Hipokratesa i inne opowiadania*. Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 2001, ss. 119.

Magdalena Jankowska: *Billing*. Wyd. LMG-ENERGIA Sp. z o.o., Lublin 2001, ss. 113.

Przemysław Grzegorz: *Większa Europa. Papież wobec Rosji i Ukrainy*. Wyd. ZNAK, Kraków 2001, ss. 333 + 3 nlb.

Stanisław Wereszczuk: *Miecze ogniste. Powieść historyczna na kanwie wydarzeń grobińsko-lichenskich*. Lubelskie Wydawnictwo Literackie, Lublin 2001, ss. 295.

Horst Bienek: *Stopniowe zadławienie krzyku i inne eseje*. Przełożył i opracował Andrzej Panta. Wyd. Polsko-Niemieckie Towarzystwo Literackie WIR, Berlin 2001, ss. 124, 4 nlb.

Cwi Ajzenman: *Na krawędzi snu. Z języka jidysz tłumaczyła Anna Ćwiakowska*. Oficyna Bibliofilów, Łódź 2001, ss. 95.

Misteria, inicjacje. Materiały z lat 1999-2000. Red. Dariusz Kosiński. Wyd. Biuro „Kraków 2000", Kraków 2001, ss. 290 + 8 ustnicje.

Józef Kuś: *Księgi złoczyńców. O przestępcach i wymiarze sprawiedliwości w dawnym Lublinie*. Wyd. Radio Lublin, Lublin 2002, ss. 97.

Mirosław Osowski: *Tomasz, czyli wygnanie studenta z lat 60. Powieść*. [Brak wydawcy] Stalowa Wola 2002, ss. 195.

István Kovács: *Józef Bem – bohater wiecznych nadziei*. Przełożyła Marta Snopek. Posłowie Jerzy Snopek. Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2002, ss. 301.

ŁUKASZ MARCIŃCZAK

Fantazje zamojskie

Podróżny przybywający do Zamościa – choćby dzień był chłodny i dżdżysty – pojmie od razu, że obcuje ze słoneczną myślą Południa. Wrażenie jest potężne – wśród tych pustkowi, pełnych pagórów, łąk, gniazd bocianich i łanów pszenicy. Jeszcze przekraczając renesansową bramę miasta wydaje się, że wystarczy potrząsnąć głową, aby piękny obraz rozpłynął się w powietrzu. A jednak miasto istnieje. Obleczone w kontury quatrocenta i to tak czystymi liniami wyrysowane w tym odległym zakątku Europy. Dzieło szalonej głowy? Nieposkromionej zuchwałości? Marzycielstwa? Rodzi się przeczucie jakiejś tajemniczej historii, żywcem wyjętej z *Kronik włoskich* Stendhala i umieszczonej między prowincjonalnym Chełmem a Hrubieszowem. W Zamościu – tak udatnie naśladującym bogaty kostium Wenecji, Padwy czy Florencji.

Podobno miasto powstało z zapatrzenia. Wymyślono je w czasie wojaży, w muzeach i bibliotekach. Po latach marzenie mogło się ucieleśnić. Sztych z Pinakoteki ożył pod piłczowskim piaskowcem, a swojski kamień skwapliwie prężył się w renesansowym macstoso. Przybysze zawsze lądują najpierw na zamojskim Forum Romanum, gigantycznej płachcie placu, skrojonej na miarę tutejszych zamysłów. Wyłuskują się z automobili, stają na świetnej scenie, skąd do woli mogą kontemplować wspaniałą oprawę i długo pozostają z otwartymi ustami. Ten plac-gigant tylko po to zdaje się być wymyślony. Iście włoski jest wdzięk i lekkość masy spiętrzonego naokół kamienia. Ogromna przestrzeń szczelnie spowita jest w falbany arkad rozmnożonych w portyki, kolumnady, toczący swe azurowe cielsko przeskiepiony labirynt, łagodna linia wznosząca i opadająca, ażur przeplatający się z kamieniem, łuk za łukiem, filar za filarem, jak rozpasany refren, aż do zawrotu głowy. Prędzej czy później wpadają w pajęczynę krużganków, którymi spacerować można bez końca, a w najstraszliwszą ulewę obejść cały rynek nie zamoczywszy poły płaszcza. Wszystko to zdaje się stworzone dla perypatetyków – w pogodne dni plac, w słotę – kolumnada. W takiej scenerii Rafael umieścił swą *Szkołę ateńską*, wypełniając ją – niczym kolorowym ptactwem – barwnymi tunikami filozofów. Pod arkadami Zamościa mogliby z równym powodzeniem gawędzić o doskonałości i cnocie, spoglądając na pierzaste chmury gołębi, które wznoszą się i spadają na rynek. Całości obrazu dopełnia bujna bryła ratusza rozparta w szpalerze kamienic – szpunt, zatykający misę placu, w której przelewa się światło. Murator z pewnością był poetą – układał kamienie w dystychy i heksametry, a efekt przyćmił wszystko, co oglądano dotąd na Wschodzie.

Włoszczyzna Zamościa pozostała zdumiewająco odporna na działanie czasu. Zadziwiająca jednolitość stylu, żadnej fałdy, żadnego pokostu, jakby potężna indywidualność odrzucała wszelkie poufałości. Inne, dalekosławniejsze grody wiele razy zrzucały skórę, lecz przypominają chimery albo centaury. Zszywane ze skrawków gotyku, baroku, z wystającą tu i ówdzie podszewką romańską. Starożytne budowle otoczone młodymi parweniuszami – architektoniczne maszkarony napełniające wyobraźnię ołowiem. Zamość od początku włożono w renesansowy gorset i szlachetny szlif miasta pozostał nienaruszony. Może dlatego historie z przeszłości mają tu dłuższy żywot. Marzenie wykreślone trzcinką na piasku jest nietykalne. Jak wszystko, co urodziło się ze światła.

Miasto – jakżeby inaczej – powstało w sposób arcyniezwykły. Na początku XVI stulecia stał tu tylko drewniany dworek zwany Skokówką. W tymże to siedlisku szlacheckim, gdzie posługiwano się kulawą łaciną, a po kałamarz sięgano od wielkiego dzwonu, przyszedł na świat przyszły wielki kanclerz i hetman koronny – Jan Zamoyski herbu Jelita. To właśnie stąd twórca potęgi rodu Zamoyskich wyfrunął na swoje studia padewskie, z których powrócił italofilem i miłośnikiem antyku. Gdy więc niewiele lat potem w Warszawie zjawił się wenecki architekt Bernardo Morando, piastujący już najwyższe godności Zamoyski zaproponował mu – ni mniej, ni więcej – zbudowanie od podstaw całego miasta. Nic dziw, że wzięty architekt porzucił precz wszystkie inne projekty i na przeszło ćwierć wieku związał się z Zamoyskim. A więc po prostu wykarczowano całe lasy, spiętrzono rzeki i pośród gołych pól zajaśniało miasto, tak jakby wyrosło spod ziemi albo opuściło się z chmur. Kanclerz padewczyk i architekt wenecjanin, powodowani tym samym sentymentem, przenieśli na ruskie pustkowia skrawek ukochanej Italii i ten egzotyczny szczep przyjął się tutaj wspaniale. Nie przewidzieli tylko jednego – nieba tu wcale nie włoskie, raczej holenderskie – z van Ruisdaela i Vermeera, przykryte chmurami, niegościnne, spiżowe.

Zamość z takim talentem wyczarowany z niczego, w krótkim czasie stał się ważnym ośrodkiem handlu i nauki. Zamoyski nie tylko wystawił miasto, ale doprowadził też do korektury ustalonych duktów handlowych. Dotychczasowy trakt łączący Lwów z Lublinem, którędy ciągnęły karawany kupieckie znad wybrzeży czarnomorskich do Gdańska, Krakowa i Pragi, napredce wygotowany przywilej królewski nieco zmienił narzucając kupcom mus zaglądania do Zamościa. W krótkim czasie nie było chyba takiego specyfiku na świecie, którego w Zamościu nie można by dostać. W dowolnej ilości bywały nawet wielce oryginalne leki wschodnie – „sadło krokodylowe" i „sadło strusie". Rychło postarał się Zamoyski o najlepszych osadników – sprowadził znających od podszewki handel wschodni Ormian, portugalskich Żydów zaopatrujących pół Europy w najlepszą malmazję, krecieńskich Greków trudniących się wyrobem doskonałego safianu, powstała fabryka kurdybanu i tureckich kobierców. Równie szybko wyjednał Zamoyski pozwolenie papieża na otwarcie Akademii – trzeciej uczelni wyższej w kraju, która śmiało konkurowała z podupadłą wówczas wszechnicą krakowską i wileńskimi jezuitami. Sławną stała się zwłaszcza drukarnia zamojska, wydająca dzieła najwybitniejszych uczonych starożytnych i współczesnych, które kupcy rozwozili po świecie, przydając Zamościowi i Akademii nimbu uczoności i tolerancji. Powołał Zamoyski niezawisłe sądy, dla kościoła wystarał się o godność kolegiaty, a wreszcie zorganizował własną armię, od stóp do głów odzianą w błękit. Miasto stało się samowystarczalne – ukuła się nawet nazwa „Państwo Zamoyskie" i nic było w tym zgoła przesady. Kaliope – zsyłająca natchnienie – z niedowierzaniem kręciła głową. Ale nadchodziła już nowa patronka miasta: Talia, muza komedii.

Kim był wszechmocny kanclerz, który królewskim gestem kazał wznosić miasta na piaskach? Nie będziemy tu roztrząsać jego talentów dworskich, zdolności hetmańskich – politykę i wojnę zostawiamy na boku – są to rzeczy dość znane. Skupimy się na majątku i literaturze. Zamoyski jeszcze jako jeden z sekretarzy królewskich odziedziczył po ojcu trzy i pół wioski, by po latach kilkunastu mieć ich już ponad dwieście, rozrzuconych od Dniepru po Prusy, a nadto był właścicielem osiemnastu miast, w tym prywatnej Padwy – Zamościa. Łącznie obszar jego latyfundium liczył sobie 18 tys. km², a więc mniej więcej tyle ile wyspa księcia di Lampedusa – Sycylia. Książe Salina, mówiąc nawiasem, miał z Panem Janem wiele wspólnego.

Zamoyski, który w krótkim czasie z urzędnika kancelarii zrobił się de facto pierwszą osobą w państwie, osiągnął to dzięki fascynującemu splątaniu się w nim często zupełnie antypodycznych dążności i zainteresowań. W oczach jednych był człowiekiem ksiąg – utalentowanym pisarzem i uczonym, który korespondował ze wszystkimi prawie parającymi się piórem znakomitościami Europy. Dla drugich był tylko okrutnym i drapieżnym magnatem, myślącym jedynie o rozszerzaniu swej władzy i powiększaniu majątku. Bliskie chyba prawdy będzie stwierdzenie, że w ówczesnej Polsce był jedną z osób o wyjątkowo starannym wykształceniu, rzadkiej trafności sądów oraz posiadaczem znakomitego gustu, ale też nie bez przyczyny jego chciwość, mająca wręcz pozory chorobliwej namiętności, była w Rzeczypospolitej przysłowiowa.

Mowy kanclerza (niektóre opublikowane jeszcze za granicą, gdy był nikomu nie znanym padewskim żakiem) są wyśmienite, dowodzą erudycji, lekkości pióra, sporego talentu. Weźmy tę napisaną na otwarcie Akademii. Pisze kanclerz, że nauki były mu podporą i jest tu zapewne szczery, bo jasna strona jego życia prawdziwości słów tych dowodzi: *Skorom się przekonał, iż nic w życiu bardziej pożytecznym, bardziej upragnionym nie jest, jak nauka i cnota; gdym się przeświadczył, że ni cnoty, ni sławy bez umiejętności i nauki dostąpić nie można, cały poświęciłem się nauce. Bez nauk bowiem (...) walą się królestwa, upadają mocarstwa, same dostojeństwa ciężarem się stają. Bez nauki każda podjęta wyprawa, puszczona na los szczęścia, w samym pędzie zdarzeń kres swój i zgubę znajduje; bez niej szkodliwe rady w senacie, mylne wszystkie kroki w rządzeniu. W ciemnotach pogrążone społeczeństwo oddala się od godności ludzkiej i do trzody bydlęcej się zbliża (...). Jeżeli to czym jestem, winienem nauce, słuszne jest abym i was zachęcał do postępowania tym torem, którym sam postępowałem.*

Sporo miejsca w listach hetmana koronnego i wielkiego kanclerza zajmują sprawy literackie, zwłaszcza kwerendy. Pisze do królów, książąt, kardynałów, uczonych mężów i obrotnych kupców, iżby wystarali mu się o jakieś trudno dostępne starodruki. Księgarzy gdańskich prosi, aby w czasie targów we Frankfurcie rozglądali się za pewnym mniej znanym dziełem Arystotelesa, kaznodzieję Batorego monituje o greckie egzemplarze Biblii i Ksenofonta, nadworny poeta Simonides wyprawia się nawet do Biblioteki Watykańskiej, gdzie hetman każe mu szukać rękopisu XIII-wiecznego lekarza i filozofa bizantyjskiego. Jest Zamoyski prawdziwym koneserem literatury greckiej i wiele sił wkłada w poszukiwanie znanych dzieł właśnie w greckim pierwowzorze, jakie namiętnie zbiera. Specjalni kurierzy hetmana zaopatrzeni w listy polecające wyprawiają się po manuskrypty (także ormiańskie i hebrajskie) nie tylko na Zachód, ale także do Konstantynopola i Aten. W swojej bibliotece w Zamościu posiadał rękopisy Plutarcha, Hipokratesa, Orygenesa, „Złotoustego" Chryzostoma etc., etc. Zachowała się ciekawa wymiana listów pomiędzy kanclerzem i uczonymi w Zamościu, gdy odbywał Zamoyski chlubną kampanię w Inflantach. I czegóż one dotyczą? Otóż wydaje kanclerz dyspozycje co do czcionek greckich dla przygotowywanego w Zamościu do publikacji dzieła Dionizego z Halikarnasu, każe sobie też posłać próbki papieru. W sierpniu 1601 przeprawił swe wojska przez Dźwinę, we wrześniu zdobył Rygę i ruszył na Biały Kamień, a listy sygnowane tą datą tyczą szczegółów komedii Arystofanesa i nowy greckiej św. Epifaniusza, na które to książki cenę wyznacza kanclerz z obozu wojskowego. Podobnych listów podróżnych – a pisał je przecież nie człowiek prywatny, ale polityk, kanclerz i hetman w jednej osobie – zachowało się sporo. Powiedzmy jeszcze o kilku. Po powołaniu Akademii, gdy pozostawał Zamoyski w Warszawie biegając wokół przygotowań do wojny z Moskwą, otrzymał był rodzaj drukowanego informatora, pisanego kunsztowną łaciną, który chciano rozsyłać po Europie zachęcając do wstępowania w mury nowej uczelni. I rozpętała się wymiana korespondencji iście filologiczna, gdzie znakomity łacinnik Zamoyski kwestionuje słowne subtelności.

zupełnie niunanse, każąc profesorom dowieść ich u klasyków rzymskich. Cały uczony Zamość deliberował nad tą kanclerską interpelacją. Innym razem bez mała pół uczonej Europy szperało za greckim pierwowzorem dzieła filozofa Sextusa, którego Zamoyski poszukiwał, niezadowolony z jego łacińskich przekładów. Zachował się też list do pewnego Anglika, który zaskarpował Zamoyskiego nieznanymi mu dotąd pismami ukochanego Cycerona i na własny koszt każe sobie Zamoyski porobić odpisy.

Do ulubionych autorów Zamoyskiego, poza Cycheronem, należeli Liwiusz i Juliusz Cezar; ksiądz Fabian Birkowski pisze, *że jednego dnia nie opuścił, aby historii Liwiusza albo Cezara nie widział*. Brat stryjeczny Jana Kochanowskiego, Andrzej, z namowy kanclerza tłumaczył właśnie Liwiusza i *Eneidę* Wergilego i dzieła te hetmanowi zadedykował. Zaś niejaki Jan Michał Brutus – Włoch pracujący nad historią Węgier, pisał do hetmana, aby ten własnoręcznie, śladem Cezara, opisał swoje czyny bitewne. Zamoyski wziął sobie tę zachętę do serca, zwłaszcza że *Komentarze o wojnie galijskiej* Cezara woził ze sobą wszędzie i czytywał w czasie bitewnych antraktów. Dokonał tego Zamoyski w tandemie ze znanym historykiem, oficjalnym dziejopisem króla Heidensteinem. Zamoyski niektóre partie dyktował, a będąc w rozjazdach zaopatrywał na ten czas historyka w archiwalia, udzielał swych listów etc., po czym – po powrocie – napisaną partię każdorazowo wygładzał i poprawiał, aby nadać wymarzonemu dziełu kształt możliwie najdoskonalszy. Wiadomo także, że niektóre ustępy poprawiał nawet Batory, więc należałoby przynajmniej trzech autorów tej księgi wymienić. Tak powstał wielce oryginalny odpowiednik głośnego dzieła Cezara – *Komentarze o wojnie moskiewskiej*.

W papierach Zamoyskiego i dokumentach państwowych jest jednak także wiele innych świadectw, które na pozór trudno złączyć ze światłym i wykształconym kanclerzem – bibliofilem. Wyziera stamtąd w sposób przedziwny dusza sknery i chciwca, świetny materiał dla polskiego Balzaka albo Dickensa. Marzyciel-erudyta powiększając swoje włości toczył bezustannie boje z okoliczną szlachtą o pastwisko, szlachetek łąkę czy byle łąkę. Była to jakby wewnętrzna i stale toczona przez hetmana koronnego prywatna wojna. Procesował się o groble niczym pierwszy lepszy warchoł, okazując zachłanność niespotykaną dotąd na taką skalę nie tylko w całym słynącym z pieniactwa państwie sarmackim, ale i w literaturze. Zubożała, zasiedziała w swoich rodowych gniazdach z dziada pradziada szlachta z najwybitniejszym jurystą i możnowładcą szans w sądzie nie miała żadnych, toteż majątki, wsie i lasy powiększały rosnące jak na drożdżach latyfundium. Bywało, że gotowych się procesować do upadłego przymuszano do zrzeczenia się swoich dóbr siłą – zbieranina ciurów hetmańskich z siekierami wybijała im w razie potrzeby z głowy wszelki opór. Także pańszczyzna w kanclerskich dobrach należała do szczególnie srogich. Sprawdzoną metodą było również rugowanie całych rodzin za długi i tu, niestety, także złotousty prawnik i humanista bywał bezwzględny.

Stale obecna w życiu kanclerza skłonność do wchodzenia w szczegóły, przejawiająca się m.in. pedantycznym roztrząsaniem niuansów językowych u klasyków łacińskich, miała też swój odpowiednik domowy, powiedzmy – gospodarski. Odbywając kampanie wojenne, podróżując czy załatwiając sprawy wagi państwowej, pisał do swoich oficjalistów przedziwne listy, które dowodzą chyba nie tylko znakomitego rozeznania w swoich dobrach. Swego rodzaju ciekawostką jest list, w którym nakazuje stanowczo, aby używane w polu wielbłądy zaprzęgać jedynie w dni wyjątkowo pogodne. Kiedy indziej przypomina znów o dwóch beczułkach miodu, rozkazując sprzedać nie taniej niż 10 groszy od beczki „z których pieniędzy wydawać jako najskromniej". Było rzeczą powszechnie znaną, że nie liczący się z kosztami, gdy chodziło o dostanie jakiegoś nieznanego manuskryptu, w swoich dobrach żyje „z kredą

w ręku". Nigdy też nie oddzielał swoich sukcesów militarnych czy dyplomatycznych od zupełnie prywatnych. Za szczęśliwe forsowanie kandydatury Jerzego Fryderyka na księcia Prus chętnie wziął m.in. 200 angielskich owiec, za ustępstwa dla buntującego się Gdańska – cztery potężne działa, a ponadto świetnie odtąd sprzedawało się tam zboże, które spławiał ze swoich włości. Za głośne zwycięstwo pod Byczyną Sejm zgodził się przyznać Zamoyskiemu zasugerowane przez niego, a wakujące akurat, starostwo krzeszowskie. Kiedy oblegał Psków, poinformowano go, że zmarł oto starosta ostrzeszowski, więc z miejsca posyła do króla list prosząc a conto o ową „wioseczkę" po zmarłym. Nawet swe słynne mowy sejmowe i sprawozdania kończył – zupełnie jak Katon – stałym akcentem: albo wyrzekaniem, że nic za to nie dostał, albo że na tym stracił. Toteż zwany był „wielkim poproszajką".

Szczególny cymes to ożenki kanclerza. Czterokrotnie wstępował w związki małżeńskie, przy czym po kolejne żony sięgał zawsze tak wysoko, jak mógł w danej chwili dosięgnąć. Zaczął od Ossolińskiej, potem poślubił Radziwiłłównę, przez co skoligacił się z najpotężniejszymi magnatami, potem Batorównę, przez co spowinowacił się z królem. Pod koniec życia, zostając wdowcem po raz trzeci, zadowolił się panną Tarnowską. Choć zachowały się w archiwach Zamoyskiego nieklamane chyba świadectwa bólu po śmierci kolejnych żon, które winny by dowodzić, że nie był tylko łowcą posagów, w istocie nic da się rozstrzygnąć, czy kochał bardziej kobiety, czy nazwiska, jakie nosiły. Tak samo jak nie da się znaleźć usprawiedliwienia dla faktu, że choć trzy żony umarły bezpotomnie, a obyczaj nakazywał wówczas, aby posagi powróciły do ich rodzin – o co zresztą nie tylko Ossolińscy ale i Radziwiłłowie się dopominali – hetman pozostał na to głuchy, a sumy posagowe świetnie ulokował.

No i wreszcie mecenat. Tutaj znowu stajemy na solidnym gruncie literatury, na którym kanclerz zawsze wypadał o niebo jaśniej niż w sprawach swego majątku. Zarazem docieramy do punktu, kiedy te dwie sprawy wyraźnie się zazębiają. Zamoyski, erudyta i bibliofil, nie waha się zaprzęgać literatury do podniesienia się w górę i znowu dobry gust mu tutaj pomaga. Jako prawa ręka Batorego był pożądanym dla potężnych Radziwiłłów politycznym sprzymierzeńcem i mając to na względzie oddali mu rękę młodziutkiej Krystyny. A zaślubiny te umiał już Zamoyski dla wyniesienia swego rodu wyzyskać. Wezwano z Czarnolasu Kochanowskiego, przed królem i dworem wystawiono z pompą od kilkunastu lat spoczywającą w rękopisie *Odprawę posłów greckich* i zaraz w kancelarii kanclerskiej opublikowano dramat zaopatrzony w przedmowę poety do Zamoyskiego. Tym samym dobijające się dopiero znaczenia nazwisko trwale złączone zostało z nazwiskiem potężnych magnatów i talentem wielkiego poety. Nieco mniej znany (bo już nie tak świetny) jest inny utwór Kochanowskiego *Epithalamium* – znowu deklamowany publicznie i znowu na zaślubinach hetmana – tym razem z Batorówną. Faktem jest, że późniejszym utworom mistrza z Czarnolasu pisanym na zamówienie Zamoyskiego (*Odprawa...* napisana została dużo wcześniej, nim obopólny interes obu Janów połączył) brak jest już wyraźnie natchnienia. Zapewne dlatego, że pisane są pod dyktando: *Pieśń o wzięciu Połocka*, *Pieśń o statecznym słudze Rzeczypospolitej* (czytaj: Zamoyskim) czy napisany naprędce łaciński poemat *Dryas Zamchana*, gdy Batory zjechał w lasy w dobrach Zamoyskiego w Zamechu. Nimfa leśna sławi w tym utworze króla, choć nie przypadkiem wygłasza credo polityki Zamoyskiego. Autorstwa Kochanowskiego jest także wierszowana przedmowa do jednego z dzieł łacińskich, gdzie Kochanowski nazywa Zamoyskiego „najdoskonalszym mężem". Patrząc na te niewątpliwe panegiryki pisane przez wybitnego poetę, nie sposób nie uśmiechnąć się przy słowach listu, jaki w końcu wygotował Kochanowski do kanclerza: *Chcesz li mię Wasza Miłość na świecie mieć dłużej, proszę, nie każ mi Wasza Miłość teraz nic pisać*. Może dlatego na czwarty ślub hetmana odę

napisał już Simonides – poeta talentem wyraźnie ustępujący Kochanowskiemu, ale uwieńczony przez papieża – nie bez wpływu Zamoyskiego zapewne – wawrzynem poetyckim. Ale on także swoje opus magnum, czyli *Sielanki* napisał już po śmierci swego mecenasa. A więc dwa największe utwory dwu najwybitniejszych pisarzy związanych z Zamoyskim powstały albo przed poznaniem kanclerza, albo już po jego śmierci. Znaleźć się pod wpływem kanclerza było widać dla pisarza niebezpiecznie, bowiem indywidualności spalały się przy nim, był niczym bóstwo wojenne, którego świątynie rozbrzmiewały stale bitewnym zgiełkiem i którego orszak pozostawać musiał w stałej czujności. Pisarze nie mogli nadążyć z opisywaniem wydarzeń, w jakich ruchliwy kanclerz uczestniczył – a miał tę słabość, że prawie wszystko w swoim życiu uważał za godne ujęcia w strofy poezji. Słowem, zbyt bogate było to życie w głośne wypadki, a pisanie na ternion nie sprzyjało muzie poetyckiej.

Jest rzeczą znaczącą, że wychwalają kanclerza nie pierwsi lepsi panegiryści, postacie tuzinkowe, nikomu nie znane, ale zawsze pisarze znakomici. Pod ich giętkimi piórami wyrastał Zamoyski na boga wojny i nawet Napoleon nie zebrał u współczesnych sobie ludzi pióra takich pochwał. Joachim Bielski porównuje kanclerza do Brutusa i Camillusa, Sebastian Klonowic do Marsa, a znany uczony holenderski Jerzy Douza stwierdzał: *Wobec tego, że wódz ten tak wielkie około Królestwa Polskiego położył zasługi, z kim winienem go zestawić? Czy z owym przesławnym królem perskim Cyrusem, czy z wodzem ateńskim Temistoklesem? Z Filipem Macedońskim, czy może z Peryklesem? Zdaje mi się jednak, że z nikim chyba snadniej go porównać nie można niż z Konstantynem Wielkim*. Wszystkich jednak przeszedł Stanisław Niegoszewski, który w pieśni sławiącej wiktorię hetmana pod Byczyną pomieścił sześć dytyrambów, gdzie wybitni wodzowie przeszłości, każdy we własnym języku, wynoszą pod niebiosa geniusz wojenny Zamoyskiego. Dytyramb biblijnego Gedeona jest więc po hebrajsku, Epaminondas chwali Zamoyskiego po grecku, Fabius Maximus opiewa tryumf po łacinie. Zwycięstwo to – rzeczywiście dość świetne – jeszcze inaczej upamiętnił sam Zamoyski. Kiedy po rozgromieniu wojsk Habsburga wziął do niewoli samego arcyksięcia Maksymiliana i przywiódł go do Zamościa tzw. bramą lubelską, rychło kazał na pamiątkę tego wydarzenia bramę ową zamurować i opatrzyć marmurową inskrypcją po łacinie i wierszem. Jeszcze dwieście lat po tych wydarzeniach wszyscy przybywający do Zamościa od strony Lublina musieli nadkładać drogi, niechybnie mrucząc przekleństwa na dziwaczne pomysły kanclerza.

Psychologicznie jest to postać niezwykle skomplikowana, bo pełna sprzeczności, a przez to do jej choćby pobieżnego naszkicowania wymagająca najrozmaitszych barw i odcieni. Była to bez wątpienia umysłowość bardzo żywa i interesująca, człowiek, którym zachwycali się kardynałowie (kardynał i znany teolog Palcotti posłał mu do wglądu swój traktat i niezwykle sobie poleconemi uwagi kanclerza), miłośnik starodruków, który wysyłał swoich ludzi do Turcji „na polów rękopisów greckich". A zarazem na swoim dworze prawdziwy harpagon, lubujący się do przesady w teatralnych gestach kunktator, często małoduszny i okrutny. Wszystko w nim było dziwnie połączone – pod Pskowem oblegał miasto niczym Hannibal i czasem wspaniałomyślnie darowywał jeńcom życie, po czym zasiadał do listu, w którym upominał kuchennego w Zamościu, aby dobrze sprzedał dwie beczki miodu. A przed snem – kazawszy obwieścić dwóch niesfornych żołnierzy (zgadzają się pamiętnikarze, że umiał ciężką rękę dla swego wojska), zasiadał do lektury Plutarcha albo Liwiusza, wygładzał stylistycznie przysłany mu z Zamościa traktat lub pisał do księgarzy w Lejdzie o nieznaną mu jeszcze mowę biskupa Cypru.

Stajemy przed nierozwiązywalną już zagadką osobowości kanclerza, której jasne tak samo jak ciemne strony bez trudu dałoby się na gruncie listów Zamoyskiego udowodnić. I dowolnie możemy przechylać szalę to na jedną, to na drugą stronę. Przychodzi na myśl Balzak, który był skończonym mieszcza-

chem ze wszystkimi skazami dorobkiewicza i snoba, a jedyna fotografia, do której pozował pokazuje tłusta fizys lubieżnika o grubych wargach. A przecież kiedy stajemy wobec jego dzieł, jesteśmy olśnieni. Skąd owa przenikliwość, głębia jego pisarstwa, niesłychana wrażliwość i miękkość, kiedy ten grubas o nalanej twarzy Sylena bierze się do opisywania uczuć – zwłaszcza charakter kobiety ukazany jest w jego powieściach przepysznie. Balzakowi, ale przecież i Zamoyskiemu, literatura przyniosła sławę, ale też pomagała tuszować rozmaite skazy charakteru, a w przypadku Balzaka także pewne niedociągnięcia natury. Można więc powiedzieć, że na jej tle kompleksja Balzaka spowijała się w obłok czegoś tajemniczego, była pożądaną anomalią podważającą sens owych zdroworozsądkowych teorii prolongujących o istocie człowieka z powierzchowności. Splot sprzecznych opinii rodził więc pewien rodzaj zainteresowania, które za życia i Zamoyskiego, i Balzaka przyczyniało się mocno do ich popularności.

Arcyksiążę Karol Habsburg wysłał do Zamościa dwa długie listy, w których przyznaje, że jest osobą Zamoyskiego szczerze zafascynowany i pragnąłby w swojej pałacowej kolekcji, gdzie gromadził świadectwa po „wielkich ludziach", posiadać także podobiznę Wielkiego Kanclerza. Zamoyski posyła swój portret i zdaniem historyków z garści wizerunków, jakie ukazują kanclerza, ten właśnie jest najwiernicjszy. Znajdujący się dziś w Galerii Uffizi we Florencji duży portret olejny anonimowego malarza, sporządzony na pięć lat przed śmiercią modela, pokazuje nam twarz o okrągłych, jakby ptasich oczach, przykrytych ciężkimi powiekami. Oglądamy wydatny prosty nos i wysokie, choć nieco wąskie czoło. Nadto siwiznę niedużych wąsów, skrywających w cieniu usta kanclerza i przykryte włosami, chyba lekko odstające prawe ucho. Nie ma w tej twarzy nic malowniczego, w ogóle nie rysują się na niej żadne uczucia. Model patrzy nieco ciężko i raczej w pamięć nie zapada. Inny portret ze zbiorów na zamku w Otesku – znowu anonimowy, ale z pewnością namalowany inną ręką – pokazuje jednak ten sam klimat duchowy pozującego człowieka. W powietrzu unosi się coś ciężkiego, co być może działało na malarza paraliżująco, bo choć z dużym znawstwem oddał rysy człowieka, nie powiedział o nim nic ponadto. Zamoyski pozostawał zagadką także dla malarzy, którzy z reguły wyposażali swoich modeli w takie czy inne, łatwe do zidentyfikowania, psychologiczne determinanty. Wielcy portreciści umieszczali to w rysunku oczu albo ust, inni zamykali jakby ledwie dostrzegalnym grymasem twarzy, na której pełgają ślady uczuć. Matejko, który dwukrotnie umieścił kanclerza w wielkich scenach zbiorowych *Kazaniu Skargi* i *Batorym pod Pskowem*, malował Zamoyskiego chyba na wzór portretu z Oleska. On także nie wyposażył tego oblicza w żaden rys szczególny i jego nieruchomość szczególnie wyraźnie odbija w wielkim kłębowisku twarzy, składających się właśnie z samych uczuć.

Jeśli zamiarem Zamoyskiego było pozostać u potomności człowiekiem takim, jakim sam chciałby się oglądać – wielkim wojownikiem i znakomitym mówcą, utalentowanym wielbicielem sztuk i nauk, przyjacielem uczonych i uczonym – cel swój bez wątpienia osiągnął. Tym samym właściwie spełnione zostało stare jak świat marzenie – pozostawić po sobie wizerunek nie tylko trwały, ale też bardziej zgodny z własnymi ambicjami niż z prawdą. A że gdzieniegdzie pozostały na tym posągu, który sobie wystawił, jakieś niedociągnięcia czy ułomności, tym większa jest jego atrakcyjność.

W spuściźnie wielkiego fantasty największą wartością jest jednak Zamość. W nim odbija się najlepiej cały Zamoyski.

Spośród potomków wielkiego kanclerza postacią niemal równie barwną okazał się jego wnuk, także Jan, zwany Sobiepanem. Nie żywił politycznych ambicji swego dziada, zresztą nadany mu przez współczesnych przydomek najlepiej świadczy, że udzielne państewko zamojskie wystarczało mu zgoła do szczęścia. Po ekstrawagancjach starego kanclerza trudno było przypuszczać, że młody Zamoyski mógł przydać jeszcze Zamościowi chluby w oczach zbieraczy osobliwości. Jeśli wierzyć Sienkiewiczowi, z ust jego padły jednak słowa równające go z bohaterami Plutarcha lub Swetoniusza. Otóż potężna twierdza zamojska stanęła na drodze Karola Gustawa, który obawiając się, że odjedzie stąd w niesławie, w zamian za poddanie Szwedom Zamościa obiecuje Zamoyskiemu województwo lubelskie w dziedziczne władanie. Wtedy to pada owa wspaniała, iście królewska riposta, w której Sobiepan ofiarował Jego Królewskiej Mości ni mniej, ni więcej tylko Niderlandy. Co prawda koncept był pana Zagłoby, ale że taki statysta znalazł się u boku Sobiepana dowodzi tylko, że Zamoyski instynkt miał w doborze doradców znakomity. Ważne jest w końcu tylko to, że słowa te wyrzeczone zostały w Zamościu. Fantazję pana na Zamościu wspięmiły cyklopowe mury i Szwedzi dotkliwie to na własnej skórze odczuli, i nic oni pierwsi. Parę lat wcześniej na tych samych murach połamały sobie zęby kohorty Chmielnickiego. Dodajmy gwoli ścisłości, że Kozacy pojawili się pod Zamościem jeszcze raz, prawie trzysta lat później. Wraz z nimi zapędził się ochotnik w słynnej Armii Konnej Budionnego – Izaak Babel. W ten sposób Zamość znowu przedostał się na karty literatury i znowu pozostał niezdobyty. Ani pełen kozackiej fantazji Budionny, ani luteranin Karol Gustaw, ani sam lis i wąż w jednej osobie Chmielnicki, nie dali rady Zamościowi powołanemu wszak do życia z sentymentu.

Po śmiałych poczynaniach starego kanclerza i nieco skromniejszych jego potomków, coś w Zamościu pozostało, co widać w osobach jego późniejszych, znanych skądinąd, mieszkańców. Fantazja trwale zagnieździła się w murach miasta, stał się Zamość wylęgarnią niezwykłych konceptów, choć były to już fantazje całkowicie odmienne od tych, które swego czasu żywił Zamoyski. Przez lat trzynaście zamieszkiwał tu Bolesław Leśmian, dość wzięty rejent, który właśnie w renesansowym Zamościu tworzył liryke przesiąkniętą misycyzmem, panteizmem i ludowym folklorem. Nijak nie przemawiało mu do wyobraźni wietrzne renesansowe piazzale przemierzane w tę i nazad, nic nie znaczyła wyborna szkatuła ratusza dzień w dzień mijana obojętnie. Pośród renesansowych budowli wymyślał Leśmian istoty dziwaczne, pozbawione konturów i nierzeczywiste, owe rozmaity Świdrygi, Midrygi i Dusiołki, od jakich roją się jego zamojskie wiersze. Zresztą jakże odmienne to były natury: mający coś z raroga lub jastrzębia kanclerz i Leśmian, który, jak pisze Słonimski, posiadał fizys myszy polnej i niewiele był od niej większy.

Zamościaninem był także jeden z trójcy piszących w języku jidysz, dramaturg i nowelista Icchok Lejb Perec. I on także wybiegał myślą daleko ponad zwyczajne, utarte szlaki. U Pereca wszystko jest zresztą pogmatwane, bo młodzieńcze wiersze i listy do narzeczonej pisał piękną polszczyzną. W najlepiej znanym swoim utworze przedstawia cadyka siłącego się swym ekstatycznym tańcem i śpiewem bez końca przedłużać sobotę, pragnącego w ten niezwykły sposób dzień świąteczny rozciągnąć na wszystkie dni tygodnia i całą wieczność. Im bardziej dzień zmierzcha, tym intensywność cadykowego tańca się wzmaga. Oblany potem, nie dający za wygrana cadyk chce uczynić świat nieskończącym się świętem. Nic chce przerw na doczesność, na sen, posiłek, zajęcia gospodarskie, wychowywanie dzieci, marne życie i podłe umieranie. Życie ma być wiecznym tańcem, weselem się, chwałą Pana nie milknącą ani na chwilę.

Zakończmy fantazją najświeższą, choć wcale nie najskromniejszą. Tuż przed wojną gimnazjalny nauczyciel przyrody, Stefan Miller, zamyślił sobie urządzenie w prowincjonalnym mieście prawdziwego zoologu. Na własną rękę począł gromadzić w budynku szkoły i w domu ptaki, małe gryzonie, wreszcie kupuje niedźwiedzia. Metodą faktów dokonanych dopiął swego – dziś są w Zamościu lwy, tygrysy, wielbłądy i pelikany. Stare, średniowieczne jeszcze bestiariusze, mające, co ciekawe, moralizować na przykładach zwierząt, właśnie pelikana przedstawiały jako doskonały okaz poświęcenia. Samica

tego ptaka miała potężnym dziobem rozcinać sobie pierś, aby własną krwią gasić pragnienie piskląt. Nikt dzisiaj tym fantazmatom nie daje wiary, ale nie wiedzieć czemu pelikany w Zamościu rozwijają się nad wyraz pięknie.

Łukasz Marchiczak



Wiesław Jędruszczak: *Inni rycerze*, olej, płótno, 1998

PAWEŁ LEKSZYCKI

Jonasz

Jeśli zebrałeś dostateczną ilość głosów
i znalazłeś się po drugiej stronie
kamer wszechmogącego – możesz mówić
o dużym szczęściu. Z podglądanego

stałeś się podglądaczem, a w zależności
od tego jak zdążyłeś się „Tam" pokazać,
możesz mieć duże wzięcie. Kto wie?
Może ktoś uzna cię za świętego

i powiesi twe zdjęcie nad biurkiem,
twoja strona internetowa
będzie mieć więcej wiernych niż wszystkie
witryny kościelnych witraży.

Potraktuj to tak jak biblijny Jonasz,
na którego sam Bóg oddał swój głos,
żeby go wyrwać z brzucha wielkiej ryby.
W poświatach telewizorów objawiaj się

z uśmiechem na twarzy, przy czym nauczaj,
że dobre są tylko te rzeczy,
którym właśnie udzielasz reklamy.

„Big brother ring"

Coraz trudniej jest zebrać myśli,
zebrać do kupy to, co rozproszone
jest w cieniu. Światło infiltruje
znudzone źrenice, zmazuje

kontury, dodaje poświaty.
Samochód, tramwaje, przypadkowi
przechodnie to fatamorgany.
Zwłaszcza ostatni – znikają z obiegu

jak skasowane bilety. „Już w chwili
urodzin zostałeś nominowany
do opuszczenia domu wielkiego Boga" –
usłyszałem. Jeszcze tylko kilka cięć w świetle

szpitalnych lamp, choć może i tego
oszczędzi ci śmierć, a potem Bóg
wyświetli ci przed oczami
najciekawsze momenty z twojego życiu.

Nie do końca jasna sytuacja

Znane są takie wypadki, kiedy po nocy poślubnej, spędzonej w egzotycznej scenerii egipskich piramid w pamięci młodej ustały czynności życiowe

Ciało już sprowadzone, zdrewniałe i zimne
zalega w chłodni kaplicy. Co za niebanalna
śmierć! Ach, pozazdrościć! Młoda i poza
granicami danego przy urodzeniu państwa,

z mocą przenoszenia poza granice danego
przy nim Świata? Ledwie napoczęte ciało
a już poddane prawom rozkładu. Co dalej?
Nic wielkiego. Ostatnie czułości a potem

asfalt chropawy jak zdarty pumeksem
naskórek na pięcie, po którym
potoczą się koła wozu i kondukt
żałobny w pogwarze plotek o mocy orgazmu.

Są tacy, którzy w rozpaczy się pogrążają,
lecz my nosimy pamięć ciepłego jeszcze
wesela. Trzymamy się z boku. Chowamy
w cieniu. W żarze południa (czy aby to pewne?)

doznajemy dalekowidztwa. Patrząc po sobie,
wprost, w tej kulminacyjnej – jakby nie było –
godzinie, zadajemy głośno pytanie: kto będzie
następny? Przyjmuję zakłady. Stawka rośnie.

Wrażliwy

Niczego nie budował. Nie zwoził żwiru
ni piachu. Nie wdychał pyłków cementu
przez nieszczelną maskę. Był oficerem
śledczym. Hermetycznie zamkniętym.

Niczego nie wznosił. Rekonstruował światy,
sytuacje, pamięciowe portrety bohaterów
lirycznych, bo takie czasy, że na innych
bohaterów nikogo tu nie stać. Tłumaczył

z obcego na cudzy. Tak. Nie stawiając przy tym
niczego poza tamtym płotem fortecznym
na wsi, który teraz cierpliwy deszcz podmywa
i znosi, a tamte światy wrosły weń głęboko.

głęboko.

Paradoks?

Jest stary jak na swój wiek
(choć mięso dopiero zaczyna
nawarstwiać się w grudy tłuszczu).
Nic jednak o nim – poza tym,
co poniżej – bez niego. Więc
marzą mu się kobiety, którym
takie rzeczy się marzą,
o których on nie może nawet
pomarzyć.

Paweł Lekszycki

Książki nadesłane

Fundacja im. Karola E. Lewakowskiego, Warszawa
Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza s. c., Bochnia

Jerzy Pietrkiewicz: *Małe ojczyzny na mapie czasu*. Posłowie Jan Sęk. 2001, ss. 34. Salon Polski – gość honorowy: Jerzy Pietrkiewicz.

Kazimierz Kupiszewski: *Moja wojaczka*. Posłowie Tadeusz Skoczek. 2001, ss. 87. Salon Polski – goście honorowi: redakcja kwartalnika „Regiony".

AKCENT. 30 wierszy z przełomu wieków. Posłowie Jan Sęk. Rysunki Zofia Kopel-Szulc, Warszawa 2002, ss. 57. Salon Polski – goście honorowi: zespół redakcyjny „Akcentu".

SYLVIA SZYMAŃSKI

Motel w Żądzokościołach

Nie dostałabym żadnej pracy, gdybym ciągle nie kłamała, że już wszystko potrafię i że tak naprawdę bardzo lubię to robić. Wymyślam się na nowo dla moich kolejnych szefów, którzy są bogaci i szybcy jak bohaterowie niemieckiego kryminału. Zachwycają się mną, wtajemniczają we wszystko i od razu dużo opowiadają. Jak bardzo ociężali i brudni są inni pracownicy! Wszystko trzeba po nich poprawiać. Dwa razy powtarzać.

Tak, moi szefowie, są zniewalająco porządni i pilni i mawiają często, że przy najlepszych chęciach nie potrafią zrozumieć, że ten i ten jest tak leniwy i że może robić tyle błędów.

„To przecież od razu widać! To niemożliwe!"

Tak mówią. Ciasno pojmują życie, ta droga jest właściwa.

Próbuję nastawić ich łagodnie do pogardzanych osób, do których zapewne też należę. Nienawidzę tej pracy. Ale muszę przecież „coś robić". A „coś" to w końcu obojętnie co, nieprawdaż? Bynajmniej, owieczko, bynajmniej. Ale jeszcze tego nie wiem. Ciągle nie wiem zbyt wiele o życiu w formie kalendarza adwentowego, z drzwiczkami za kolejnymi drzwiczkami i trupem w piwnicy.

Rano śniadanie, potem zrobić pokoje, po południu recepcja. Za to dostaję tak okropnie mało pieniędzy jak w jakiejś bajce. Ale jak oni mu zazdroszczą!

– Pani jest jeszcze taka młoda! Pani na pewno wiele potrafi! – mówi do mnie szef, ot tak, nagle, przechodząc obok. Wygrał, ale już mu się nie podoba to co wygrał. Teraz chciałby być znowu wolny.

Szefie, no to już, wyjedźmy stąd! Pan jest taki bogaty, szefie, pan może robić tyle innych rzeczy! Szefowie nie słuchają chętnie tego, że są bogaci. Boją się, że każdy tylko na to czeka że będą rozdawać pieniądze. Chcą uchodzić za biednych, od których już niczego nie można oczekiwać.

O, szefie.

Ucieczka to nie jest wyjście. Zostać też nie.

Ten motel ma zabójczo sterylną atmosferę. Mam sucho w ustach od nudnej pracy tutaj, która właściwie nią nie jest. No co ja mam tutaj jeszcze sprzątać? W ogóle nie widzę brudu! Wszystko jest czyste! Ta bezsensowna dokładność, jakiej się wymaga. I jeszcze ten cholerny-cukiereczek-na-poduszeczce. To jest żałosne. Ci, którzy tu mieszkają, już dawno nie są dziećmi. Tak, tak, jeszcze tylko uzupełnić luki w mini-barku, śmiesznie małe lekarstwa w zawyżonych cenach.

Dlaczego światło dzienne tutaj jest szare? Pomocy, to mnie zamorduje! Aaa, o kurczę, chyba zaraz się przekręcę.

Uciekaj! Ten dom jest zły, minuj się! Ale dokąd? Motel znajduje się w regionie przemysłowym, niska cena, w pobliżu autostrady, tu jest jak na Księżycu, nie można stąd uciec, bo wszystko wygląda tak samo, wszystko.

Czasami muszę jechać samochodem szefa albo któregoś z gości do myjni. Jest na tej samej ulicy co motel. Pracujący tam mężczyzna jest cały dzień sam. Tak wygląda, na wpół zwariowany, okropnie samotny, jak latarnik, dzwonnik z Notre Dame albo zesłaniec na bezludnej wyspie. Opryskuje auta gumowym wężem. W zimie musi mu być okropnie zimno, wiatr świszcze między ścianami myjni. O tej porze roku zawsze ma na sobie sweter, sfilcowany i przyciasny tak samo jak on, bo jest gruby. Zarabia tam tyle, ile ja powinnam – pięć marek za godzinę. Ale załatwiłam to z szefem, teraz dostanę sześć. Przy najlepszych chęciach nie jestem warta więcej.

Córka mojego szefa jest wysoką blondynką, rodzaj, o którym mówi się „solidnie zbudowana". Ona mi też zazdrości. Jej też się wydaje, że jestem wolna.

Kochani, bez obaw! Gdybym była taka wolna i szczęśliwa, jak myślicie, czy pracowałabym u was za sześć marek na godzinę? Dlaczego miałabym to robić? Bo tak mi z wami miło? Bo was tak lubię? Nie mam nic do was i życzę wam wszystkiego najlepszego, bo mnie to nic nie kosztuje. Ale chciałabym być daleko stąd. Gdybym tylko mogła.

W pokojach mieszkają miłe, superslodkie pary Amerykanów z dzieckiem, mąż lotnik, wieczór w kręgielni z przyjaciółmi. Są sympatyczni, chwalą wszystko, chcą mieć zdjęcie przed bufetem śniadaniowym, zachwycają się puszniutkimi cukierkami na poduszkach. Zaraz znikają, myślę że na lotnisko, tam czeka generał, na imię ma na przykład Horst, najgłupsze imię męskie. Horst, Ernst, Witali, tak nazwę moich synów. Będą trenować judo, karate i takie rzeczy. Będą rabusiami, a wieczorem położą na moim stole w kuchni skradzione skarby, a ja się zajmę resztą. Założę im konta w banku i dobrze zainwestuję pieniądze. Będę im gotować to, co najbardziej lubią. Będę gruba, brudna i zaniedbana, będę mieć potargane, czarne włosy, brodę, żylaki i wodę w kolanie. Będę im mówić, kiedy mają się wziąć do roboty.

Rryń, rryń, rryń, chrzęści wózek jednostajnie. Wszystko, czego potrzebuję – ścierki, gąbki, środki czyszczące, wiadro. Do pokoju, przelecieć ścierką, gdzie i tak nic nie ma. Wszystkie wyglądają tak samo, pachną identycznie, każdego dnia, nic się nie zmienia. Mam dobre chęci i jestem zrozpaczona. Tu NIE MA żadnego brudu! A mimo to ścierać, chodzi o samopoczucie.

W tygodniu mieszka w tym pokoju monstrum, a raczej monter. Na weekendy jeździ do swoich rodziców. W pokoju leży jego biuletyn pracowniczy. Bezna-dziejne pismo ze sterylnie trzeźwego świata pracujących i wielbiących technikę mężczyzn. Jeszcze śmierdzi tu jego woda po goleniu. Ten facet jest tak samo straszny i dominujący jak ten zapach. Jesteśmy na ty, bo nie wiedziałam, jak mu tego zabronić, ale żeby go, broń Boże, przy tym nie urazić, idiotka. Ma starannie wygolony, ciemnobrązowy zarost. Jego poglądy są niezwykle skomplikowane, więc dokładnie mi je tłumaczy. Tak, to mężczyzna, który myśli, że ma głowę na karku i zawsze swoje zdanie. Jest reprezentantem skrajnego, doskonale rozwiniętego egoizmu, wojna to dobra rzecz, surowe kary też, niepotrzebnych ludzi należy usunąć, kara śmierci za gwałt, ale on doskonale rozumie, jeśli ktoś bije swoją żonę, bo to ona go sama prowokuje. Jest mi niedobrze, kiedy go widzę i kiedy to wszystko słyszę. Rozmawiam z nim z nudy i grzeczności, a potem nie mogę się go pozbyć.

– Nigdy nie będę latać za kobietą, nawet gdybym miał taką na nią ochotę, żeby mnie skręcało – mawia. Powinien siedzieć cicho! Nie chcę, żeby mnie opanowała ta wizja, jak on strasznie pożąda, jak go skręca razem ze spodniami

i jak na kobietom za zle, ze musi za nic placić i jak potem zastanawia się nad zemstą. Tak mi wciska swoją osobę, że ona wchodzi we mnie aż do połowy i czuję się prawie tak, jakbym musiała iść z nim do łóżka. Wylądуję w jego fałszywym życiu, a on będzie mnie tresować. Nie zadzwonię do moich rodziców, a nawet jeśli, oni już i tak nie będą się mogli ze mną dogadać. Będę siedzieć w jego kuchni i gotować. Będę go podziwiać. On będzie mi wykładał swoje poglądy na świat. Będę szykować kolację dla jego przyjaciół, kiedy będą grać w karty. Potem on będzie mnie pieprzyć. Będzie myśleć tylko o sobie i o tym, jakie to mam u niego wspaniałe życie. Będzie krzyczeć, kiedy będzie mieć orgazm, a ja będę go wtedy tak nienawidzić, że mogłabym go zabić z zimną krwią. Takie byłoby nasze małżeństwo. W całym domu będzie czuć jego wodę po goleniu, żel pod prysznic, charakter albo to, czym on tak śmierdzi jak bóbr.

Cieszę się, że wyjeżdża na weekendy. Chciałabym, żeby zabrał swój zapach i wszystkie myśli o nim z mojej głowy.

Tak tutaj cicho w sobotę wieczór. Jestem głodna, ale mam do jedzenia tylko cukierki przeznaczone do ozdobienia poduszek. W takiej atmosferze nikt nie może myśleć, że jeszcze żyje. Wszyscy wyjechali.

Upartego montera nie ma. Grzecznego Amerykanina z Amerykanką, który uczy się bombardować tam, gdzie akurat stacjonuje, też nie. Telefon wydaje z siebie elektryzujący dźwięk, który zaraz zaciąży na przyszłości.

„Motel w Żądzokościołach" – śpiewam – „dzień dobry".

Cisza. Chrząknięcie.

„Dziewczę" – słychać gdzieś na Księżycu, na innej planecie – „Czyż mógłby do cieb wpaaa".

„???"

„No jaak? Właśnie nu stanąą".

Trzask, odłożył słuchawkę. Mężczyzna z myjni?

Dzryń, znowu telefon.

„Ty mała dziwko, ty. Robisz to z każdym, co nie? Połykasz to? Ty suko, ty suko, ty suko" – nie może się zebrać do kupy.

Nie dzwoni więcej.

Mam nadzieję, że się tu nie zjawi, żeby sprawdzić swoje uprzedzenia co do mojej osoby.

Uprzedzenia? Tak. Nie robię tego z każdym. Nawet jeśli jestem znudzona. A, do diabła, jestem straszliwie znudzona. A teraz się trochę przejdę po motelu.

Fakt, połykam. Skąd on to wiedział? To głupio wypluć. Każdy ma często całkiem podobne własne substancje w ustach, śluz, ślina, osad nazębny, przełyka i nawet tego nie zauważy. A czy trzeba się bronić, jeśli to od kogoś innego, jeśli już się jest tak blisko?

Ja przełykam i koniec. To proste.

Może leci coś ciekawego w telewizji? Nigdy nie wiem, jak to się włącza. Jeszcze zepsuję.

W radiu tylko relacja z meczu piłki nożnej. No oczywiście, kretyńska piłkarska sobota!

Och, te krzewy cierniowe przed oknem, nie lubię ich, po co one, tak dużo ukrzyżowań w planie, czy co? Dużo różnych gatunków, ale wszystkie wyglądają tak samo. Teraz i tak każdy je kupi do ogródka przed domem, albo wyleje beton, żeby tam zaparkować auto.

Koszenie trawy. Jakiś czarnoskóry mężczyzna to robi. Zajmuje się takimi rzeczami w motelu. Nie wolno powiedzieć czarnuch. Nigdy nie używałam tego słowa w negatywnym znaczeniu, ale mimo wszystko i już załatwione. „Fiutek czarnucha" mawiała pani Bier o kaszance. W taki brutalny i głodny sposób. No i jasne, że kariera tego słowa się skończyła.

Teraz można powiedzieć „czarny", chociaż to też nie brzmi sympatycznie.

„Czarna" skóra nie jest wcale całkiem czarna. Noc też nie. Czarny jest o wiele, wiele bardziej czarniejszy.

Ten mężczyzna ma dumne, smutne oczy. Wygląda szlachetnie. Dobrze by mu było w kolorowych, odświętnych szatach. Albo w garniturze i samochodzie korpusu dyplomatycznego.

On nie może sobie pozwolić na takie myśli.

Któregoś dnia będzie martwy i ja też. Czy tak jest zbudowany świat, żeby się śpieszyć? To powinien być dla nas chyba wstrząs.

Widzę, że wchodzi do recepcji motelu. Muszę iść z powrotem na miejsce.

Prosi o szklankę wody. Daję mu ją i zniecierpliwiona przyglądam się, jak pije. Nie mogę znaleźć żadnego tematu do rozmowy, a nie lubię tego głuchego przyglądania się.

Ja i tak niczego nie lubię. Ach, gdybym była już martwa.

Wiem, mówię to za często, a jeszcze częściej o tym myślę, to już jest jakaś mania. Chyba chcę sobie w ten sposób powiedzieć, że moja droga ewakuacyjna jest otwarta. Że nie muszę robić wszystkiego, co mi każą. Mogę odejść.

No to spływaj tam – mówiło się wcześniej, kiedy był jeszcze mur. No to umieraj, mówi się teraz.

Mam to, odkąd zaczęłam dorastać, a jest gorzej, kiedy muszę pracować. Jestem taka mała, a moja słabość tak silna, że mnie powala. Co sekundę upadam, potem wstaję, potem się znowu przewracam, i tak dalej. To jest rytm mojej godziny. Żyję, umieram. Tik, nie ma mnie, tak, hej, znowu jestem. Chcę mieć elegancki kostium, spodnie z żakietem. Nie chcę być dłużej na świecie. Chcę zobaczyć wszystkie kraje, chcę natychmiast do grobu. Zawieź mnie na przyjęcie, taxi, wjedź na drzewo.

Chcę tam, gdzie się wszystko wywraca i otwiera. Tam jest przemoc, wysokie fale. Wszystko przewrócą, mnie poniosą, obojętnie, co się ze mną stanie. Nie muszę się martwić. Kiedy umrę, nie będę temu winna.

Nigdy nie chciałam mieć dziecka. Odkąd jestem dorosła, mam zamiast tego siebie i muszę się sobą opiekować. Gdybym tylko była bardziej sobie obojętna. Za bardzo się o siebie boję. Brak mi odwagi, żeby coś puścić w środku, żeby runęło, żeby była głośna muzyka. Jak Sixties-Soul, jak orgazm, beztrosko, swobodnie.

Teraz jestem zupełnie zesztywniała. Nic się nie dzieje ot tak samo z siebie. Drży mój lewy policzek, zdrętwiały z bólu, że jest. Nie wiem, jak mam z siebie patrzeć.

Czuję się jak nowoczesny portret, wszystko jest poprzesuwane w mojej twarzy, kiedy próbuję się uśmiechnąć do tego mężczyzny.

Pyta, czy chodzę czasem wieczorem do dyskoteki naprzeciwko.

Och, nie. Nigdy więcej. Za długo się męczyłam parę lat za barem.

„We're all slaves" – stwierdza smutnym głosem.

Nie powinien się tak na mnie patrzeć, inaczej zobaczy, jaka jestem brzydka. Nic nie mogę na to poradzić, ale się okropnie wstydzę. Brodawkę koło nosa. Matowe włosy, ponura gęba. Jest o wiele ładniejszy niż ja.

Nie bylibyśmy ładną parą. Jak w wielu takich związkach między białymi a czarnymi, ludzie nie rozumieliby mężczyzny, kiedy obejrzeliby kobietę.

Czy on myśli, że jest tyle wart, ile tutaj dostaje? Może jest sobą zmęczony. Nic mu to nie daje, kim jest.

– Ach, więc pani robi to, czego nikt inny nie chciał? – pyta. – Jak długo tu pani jeszcze wytrzyma? Ile dostaje pani za godzinę? Sześć marek? Podziwiam!

Uśmiecha się.

– Ma pani piękne oczy – mówi.

Nie powinien tam patrzeć. To zbiornik wodny pod ochroną, mieszkają w nim łagodne stworzenia. Natychmiast chcą miłości, kiedy się je tylko dotknie. Zaraz się przytulają. Od razu przyczepiają się nawzajem do siebie. Dosyć! Jestem pokojówką. Tam nic nie ma za moimi oczami, facet.

– Wszystkie pokoje są zajęte? – pyta.

– W czasie weekendu nie ma zbyt wielu ludzi.

– Jak one właściwie wyglądają? Nigdy nie widziałem.

– Normalnie. Nudno.

– Chciałbym zobaczyć jakiś pokój – nie daje za wygraną.

– Nie wiem, czy to by się spodobało szefom – odpowiadam wymijająco.

– Przecież ich nie ma – mówi. – W soboty są zawsze w domku letniskowym.

Fakt, sama to wiem.

– Ale pokoje wcale nie są interesujące – opieram się. – Nie ma na co patrzeć.

– Ale ja bardzo proszę!

– Hm. No dobrze.

Dziwaczne uczucie, kiedy idę razem z nim korytarzem.

Otwieranu pokój montera. Numer 13, ale ma numer 14.

– Nie powinniśmy tego robić – mówię. – To nie w porządku, że wykorzystujemy nieobecność szefów, żeby robić to, na co oni nigdy by nie pozwolili.

– Wszystko jest zabronione – odzywa się. – Tak nie można żyć.

Pokój nudny do zrzygania, enty raz. Nic się tu nie dzieje, wszystko pozostaje bez zmian. Meble rozlatują się bardzo powoli, a wieczną walką z kurzem zajmuję się ja, choć mam na to mało czasu. Powietrze klei się od zapachu znanej mi wody po goleniu, wisi ciężko jak gówno w powietrzu.

– Tam – mówię. – Tak to wygląda. Nic więcej tu nie ma. Wszystko, co mogę pokazać.

Stoimy obok siebie. Pachnie znieważająco jak olej maszynowy, wygląda jak, nie umiem tego określić, jak góra, drzewo, katedra. Nie można tego zobaczyć do końca. Chcesz zapamiętać ten obraz, ale on jest za bardzo żywy.

– Możesz mi chyba o wiele więcej pokazać? – żartuje.

– Myślę, że będzie lepiej, jak stąd wyjdziemy – odpowiadam, a on mi na to – Ale dlaczego? Wolę zostać tutaj – śmieje się.

No to sobie narobiłam. Ten facet tutaj jest bardzo żywy. Źle dla mnie, bo muszę dać sobie z tym radę, ale i źle dla tego biednego mężczyzny. Taka aktywność to okropna rzecz. To znaczy robić jeden błąd za drugim i mimo to być obojętnym. To ciągle robić syf. Nie, ciągle nie, przesadzam. Być żywym to właśnie przesadzać. Na szczęście nie jesienią specjalnie żywotną.

Chwyta mnie za kark i przyciąga do siebie. Dotyk dobrze mi robi. To jak się napić, kiedy ma się straszne pragnienie. Jakbym tylko na to czekała, żebym się mogła w nim rozpuścić i jakby każdy por jego skóry był otwarty, żeby mnie w siebie wchłonąć. Ale nie dlatego, bo może on mnie kocha. To jest chwila. Chwila jest tym, co jest otwarte i mówi: No wejdź. No, chodź, kochaj mnie. No chodź, kochaj mnie.

– Co będzie, jeśli oni nagle wrócą? – pytam słabym głosem.

– To nie mamy już naszych wspaniałych stanowisk! Będziemy płakać z tego powodu! – mówi rozbawiony i całuje mnie w wyrafinowany sposób.

Ma zielone, pachnące trawą palce i sięga między moje nogi, przewraca we mnie jak w ulubionej książce, a ja staję się miękka i cicha, nie potrafię inaczej. Taki kochany chłopak. Jest dla mnie taki okropnie miły.

– Ale tak nie można – mówię jak wiele kobiet przede mną.

– Całkiem krótko – mówi, ale krótko, tak nie chcę, albo dobrze, jednak tak, lepiej krótko niż wcale.

W butach na świeżo przebrane łóżko? Tak, macie je jeszcze?

Spódnica w górę, spodnie w dół, raz dwa.

To jest dobre! To jest dobre, dla niego też. Tak ładnie się razem ruszamy.

Że też się tego chce, że ktoś w tobie tak szpera. Co zgubiłeś, obcy? Szukam szczęścia. Chcę wejść do pokoju, który jest za tym pokojem i jeszcze za tym, jeszcze za tym. Tu, tak, tu, to jest tutaj.

To jest to: czarne, czarniejsze niż czarne.

Szefowie wracają, no wiedziałam. Musimy spadać.

– Daj spokój – mówi i ciągnie mnie z powrotem na łóżko. – Nie musimy się przed nimi ukrywać. Zapłacę za pokój. Co, moje pieniądze są gorsze niż jakiegoś montera?

A ja? Moja kompromitacja?

Co za szczęście, pomyliłam się.

Jeszcze raz! Jeszcze raz! Tak samo jak stałam przed moim ojcem, bo chciałam żeby jeszcze raz mną zakręcił dookoła własnej osi. Mojemu tacie nie było wcale łatwo. Ale posłusznie to robił. Dlaczego ten mężczyzna ma mieć teraz lepiej?

Chcę tam, gdzie dalej nie ma już nic, chociaż tam nie można dojść. Zawsze się wcześniej z wyczerpania rezygnuje, nawet jako kobieta. Ale wcześniej dużo się poczuło.

Jesteśmy żywymi dawcami lepszego powietrza w tym martwym pokoju. Nawet okropny monter nie może nam tego zepsuć.

Rano muszę przygotować śniadanie dla gości w motelu.

Moje zmysły są wyostrzone. Uroda świata jest klarowna i intensywna, powietrze jest cudownie i przyjemnie do oddychania, praca to abstrakcyjne i ryzykowne przedsięwzięcie.

Czuję rozpaloną, gorączkową słabość, jak po piciu. Jakież to było wczoraj piękne. Nie chcę niczego innego przeżywać.

Wiem, tak się mówi, to niemożliwe, tam nie można zawsze żyć, w krainie seksu. Ale czy ci, co tak mówią, rzeczywiście sami spróbowali? I też od razu nie zrezygnowali?

Ptaki na polu, one żyją zgodnie ze swoją naturą, a to przecież znaczy, że dobry Bóg troszczy się o każdego, który tak właśnie postępuje. Wierzę w to głęboko i skrycie, że on pomaga, jeśli się tak żyje.

Ale z taką wiarą można wylądować w domu wariatów albo skończyć jako bezdomny. Popatrzcie na ulicach na ulicy. O nic się nie martwią i coś zawsze znajdą w koszu na śmieci.

Na pewno Bóg jest przede wszystkim dla tych, którzy nie mają zbyt wysokich wymagań co do luksusu. To byłoby dla mnie całkiem w porządku.

Ale jak na mój gust trochę za mało mówił o seksie w swojej książce. Jest parę takich miejsc, jasne, ale tylko idźcie i rozmnażajcie się, to niezupełnie seks, o jakim myślę. Dlatego nie wiem, czy to z ptakami na polu odnosi się do takich ludzi jak ja, którzy wolą robić coś zupełnie innego niż zbieranie ziarna i składanie jaj.

Mężczyzna wchodzi na śniadanie, moje serce bije mocniej. Uśmiecha się, lubi umie jeszcze. Ja też go lubię. Mam nadzieję, że będzie dalej to robił, jak długo będę chciała. Prawdopodobnie będę chciała bez końca. Przerwy – chętnie, ale koniec? Nie.

Na szczęście świat ma jeszcze na to ochotę, kręcić się dalej bez przerwy i wydawać z siebie jakieś dźwięki. Taki jest chyba w środku, Bogu niech będą dzięki, przynajmniej można być ciekawym, co dalej.

przełożyła *Anna Serafin*

Silvia Szymański, urodzona w 1958 roku, niemiecka pisarka i wokalistka zespołu The Mc-James. Zadebiutowała w 1988 zauważoną przez krytykę i czytelników powieścią *Pralnia chemiczna*. W 1999 ukazał się zbiór opowiadań *Żadnego seksu z Mikim*, z którego pochodzi *Motel w Żądłokoteiokach*. Kolejna powieść *Agnes Sobierajski* pojawiła się w 2000 roku. To historia opiekunki do dziecka, rozdartej między pracą a namiętnością do tajemniczego Mustafy. W najnowszej, wydanej w tym roku powieści *652 km do Berlina* Szymański opisuje to, co umie najlepiej – poziome nudne i unormowane życie na prowincji, które czytelnika niejednej z niemieckich metropolii skłoniło już do zmiany miejsca zamieszkania. Tym razem autorka uchyla również rąbka tajemnicy swojego pochodzenia, na co wskazuje samo nazwisko, czytelnik porusza się między marzeniami, codziennością i wspomnieniami wszystkich polskich wujków, ciotek i kuzynów.

Nagrody literackie „Czterech Kolumn 2002"

Jury wrocławskiej nagrody literackiej „Czterech Kolumn 2002" przyznało doroczne statuetki i symboliczną pozłacaną złotówkę następującym osobom:

Henrykowi Berezie
– za zbiór oników *Oniriada* (Warszawa 1997, Wydawnictwo Klub „Skotnica")
oraz twórczość eseistyczną i krytycznoliteracką;

Jakubowi Ekierowi
– za tomik wierszy *Podczas ciebie* (Kraków 1999, Wydawnictwo a5)
i twórczość przekładową;

Jarosławowi Markowi Rymkiewiczowi
– za encyklopedię eseistyczną *Lelmdan* (Warszawa 2001, Wydawnictwo Siel)
oraz dzieła eseistyczne i poetyckie.

Nagrody zostały wręczone w maju 2002 r.

Warto przypomnieć, że w roku 2001 nagrodę otrzymali: Andrzej Filipowicz (za powieść *Ledwie mrok* i Tymoteusz **Kurpowicz** (za *Słoje zadrzewne*).

ANDRZEJ TCHÓRZEWSKI

* * *

Wracasz Pukasz Nikt nie otwiera
Oprócz duchów Które się dziwią
Że masz jeszcze chęć kiwać palcem
W supermodnym bucie

Wracasz Często myślami Kolaczesz
Często tobie dziwnie się kolacze
Zmęczone serce

Mówią Że będzie otworzone
Nie wiadomo Komu i co

A zamiary
Lepiej nie myśleć

21.10.2001

Hamlet w jesienne ciepłe popołudnie

Milczę Milczę jak zawsze
Czy warto się wpieprzać
W gówno gadatliwości
W pobożne życzenia

Nie ma godziny duchów
Tymczasem wbrew porze
I kalendarzom
Trwa mała wegetacja
Rośliny wędrują

Qiu Yuan wierzy w magię
Li Po w uniwersalizm duszy
Tymczasem wszystkie prawa tkwią we mnie
Z wyjątkiem prawa do istnienia

7.X.2001

* * *

dni w bezsensownym cierpieniu
sennie uciekają
Znad piegowatych Rudych kalendarzy
wyłania się twarz pustki
Wzbogacona oleodrukiem z papieżem

Wielbiny
To zakłada odrzucenie pytań
Czy tylko prymitywy
klócą się w nieszczęściu
Jaką będzie ta nasza
miara cierpliwości
A wiara nieufnych Zdanych
na łaskę kociej planety
przelatującej bezludne ulice

Więcej w obłokach ciepła Piękna
Pomyślunku niż we mnie

Tak Zapewne myślał kochanowski
ale bał się Że znów go posądzą
o niedobór Kunsztu
czy niesprawność języka

A przecież to na świecie trwa
gigantyczna zagłada metalu

I już nie wiemy
skąd czerpać cierpliwość

27.06.2001

Obrazek

à Y.B. de Académie Française

Zwłoki wody wyschnięte leżą na pustyni
Gdy przyjdzie archeolog Uczyni
z nich mumię

Pamięć wzywana do lazarza
każe go wychłostać

Po latach znowu spotkanie
w lutecji
świetlistej
Dokoła której

kręcą się jak bombki
dawno zmarłe rimbaudy

Aż przechodzą w tłumy
o energii zebranej z pół

Chodzą o kulach i świstach
Tańczą carmagnolę
Czarnym śniegiem spadają
ze strachu przed kasą
na ogród luksemburski

Teraz wyznam śmiało
Tylekroć Wytrwałe
oglądałem ten koniec doznań

Bez intymności
należnej norom i zwierzętom
przy otwartym świetle

8 XII 1999

* * *

Trwasz tak Zagięty
w obie strony zdarzeń
Liściu szerokopióry
Trzewiku powietrza

W suchej Krainie
Roztopionej po stopach
nie wpadłeś do rzeki

Musnęła cię dłoń wiatru
a przygarnie ziemia
Wieczna kołyska
wszelkiej wrażliwości

7 X 2001

Żywot człowieka odłamanego

pamięci poety Janusza K-Ż.

Nie boję się pustych kątów
Których nie mogę zapełnić
Straciłem szybkość

Może ogień
Nie wiem

Nie boję się kolorowych grzbietów
okładek przylegających do ścian

Nie boję się pustki ani sójki
niezdecydowanej na poręczy balkonu

Nie boję się sroki Zęby Gila

Jak wszyscy ludzie księgi
drżę tylko z bojaźni
o wypełnienie tablic
wyrytych w powietrzu

16-17 X 2001

Andrzej Tchórzewski



Wiesław Jędruszczak: *bez tytułu*, olej, płótno, 90x110 cm, 1996

GRAŻYNA STACHYRA

„Nie traktujcie mnie, jakbym był cieniem"

Książki tylko dziecinne czytywać,
Myśli tylko dziecinne hołubić,
Wszystkie wielkie gdzieś w dali pogubić,
Z głębin smutku się wciąż wydobywać.[1]

tłum. *Maria Leśniewska*

Tak pisał Osip Mandelsztam w wierszu z 1908 roku. 30 lat później zmarł z wycieńczenia w jednym z obozów Archipelagu Gułag.

Świadkowie jego ostatnich dni twierdzą, że pozostał poetą do końca: *Cały czas recytował wiersze: sonety Petrarki po włosku, wiersze Baudelaire'a i Verlaine'a po francusku, a potem w tłumaczeniu (...). Najczęściej jednak recytował własne utwory – mógł to robić godzinami.*[2]

W świadectwie zgonu napisano: *27 grudnia 1938 r. Przyczyna śmierci – paraliż serca i arterioskleroza.* Rzeczywistego powodu domyślali się bliscy poety, którzy otrzymali jego ostatni list...

Najwybitniejszy poeta związany z akmeizmem urodził się w Warszawie w 1897 roku. Zaczynał od obrazów dobrze znanych z twórczości symbolistów: smutek, osamotnienie, bezcielesność i chwiejność. W latach 1912-1913 przyłączył się do akmeizmu, nurtu szukającego inspiracji w antyku i średniowieczu, ale też we współczesnej poezji francuskiej. Ten fakt natychmiast znalazł odbicie w tonacji jego poezji. Odtąd na pierwszym planie znalazł się konkret bytu. Jednak rosyjska, a wkrótce sowiecka rzeczywistość, która go otaczała, nie pozwoliła mu jako wrażliwemu obserwatorowi opiewać tego, co widział. Efektem był zwrot w stronę wtórnego świata mitologicznych i kulturowo-historycznych reminiscencji.

Rewolucję październikową Mandelsztam powitał jako kolejny przełom historyczny, a jego zrozumienie dla „sprawy" nie przekształciło się w trwały, aktywny angaż po jej stronie, z biegiem lat prowadząc do konfliktu poety z nową epoką. W *Przedświcie swobody* pisał wprawdzie:

Wysławny bracia, szary świt swobody,
Wielką godziną przedświtową (...)

Przedświt swobody, tłum. Seweryn Pollak (s. 163)

jednak już wtedy targały nim wątpliwości. Riurik Iwniew pisał: *Z Mandelsztamem działo się coś niepojętego (...). Rewolucja uderzyła mu do głowy,*

[1] Osip Mandelsztam: *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984, s. 7; pozostałe cytaty z wierszy pochodzą z tego wydania (w nawiasach podano stronę).

[2] *Osip Mandelsztam*, praca zbiorowa, seria: *XX wiek: Gibel' poetov*, Moskwa 1991, s. 349.

jak mocne wino uderza do głowy człowiekowi niepijącemu. Nigdy nie spotkałem kogoś, kto by tak jak Osip Mandelsztam jednocześnie rewolucję przyjmował i odrzucał. Przypominał mi zagubione dziecko, które nie może w żaden sposób przywyknąć do nowej sytuacji, do nowych warunków. Ale w odróżnieniu od dziecka on nie chciał wrócić do swojego domu. Zresztą, być może dlatego, że go nigdy nie miał.[3]

Pokusa bezwzględnego powiedzenia „tak" dla rewolucji była dla wielu pisarzy nie do odrzucenia. A i sama rewolucja zrazu potrafiła się „swoim" pierwotnie odwdzięczyć. Włodzimierz Majakowski, jako członek RAPP (Rewolucyjnej Grupy Artystów i Pisarzy) wychwalał jeszcze zalety sowieckiego paszportu, zanim popełnił samobójstwo w 1930 roku. Inni, wiedzeni szczerym zapałem, instynktem przeżycia lub zwykłym wyrachowaniem, oddawali swe pióra na służbę Wodza i słusznej sprawy. W listopadzie 1934 r. został wydany czterystustronicowy tom będący apoteozą Stalina, jako patrona zakończonej w rekordowym czasie inwestycji – budowy Kanału Bielomorskiego, jednego z największych cmentarzysk nowożytnej historii. Przedmowę do tego „dzieła" napisali wspólnie najwięksi współcześni Mandelsztamowi literaci i krytycy, sam kwiat radzieckiej literatury, z Maksimem Gorkim na czele.

Karykaturalny obraz tego środowiska z wszelkimi komitetami pisarzy, gdzie dyskutowano o prawdziwie socjalistycznej literaturze, można odnaleźć choćby na kartach *Mistrza i Małgorzaty*. Kto wie, być może właśnie owa nowo tworząca się dworska literatura komunizmu wraz z całym jej pompatycznym sztafażem była zwyczajnie zbyt trudna do przyjęcia dla wrażliwego i subtelnego homme d'letters, jakim był Mandelsztam – w przyszłości jeszcze jedna ofiara zbyt wyrafinowanego poczucia smaku, za które przyszło zapłacić najwyższą cenę... A z drugiej strony, jak trudno było się oprzeć, bo w końcu cóż znaczy napisać jeden wiersz sławiący Stalina, gdy dzięki rewolucji można poezją sławić cały świat? I rozsławić siebie.

Mandelsztam miał do wyboru zawierzyć poezji albo nieomylnej władzy. Wybrał to pierwsze, przeczuwając być może czekające nań syberyjskie przestrzenie. Miał jednak świadomość, że pozostanie na wolności oznaczałoby inny rodzaj zniewolenia – udział w kłamstwie. Czuł też, że samo trwanie w świecie, który jest „przestępczy" to również rodzaj uczestnictwa w zbrodni. Być może to skłaniało go do upatrywania w śmierci nie tyle zakończenia losu, co swoistego wybawienia od nieprawdy. Niektóre jego słowa brzmią niczym gorzki wyrzut sumienia:

Więc za chwałę tych dni, co nadejdą w przyszłości,
I za ludzkiej godności sprawę
Pozbawiłem się miejsca przy stole moich ojców
I radości, i części mojej nawet

Więc za chwałę tych dni, co nadejdą w przyszłości...
tłum. Jerzy Pomianowski (s. 299)

Można przypuszczać, że konieczność uwolnienia, zrzucenia balastu, dokwierała poecie, kiedy spod jego pióra wychodziły wiersze o Stalinie. Nie kolejne panegiryki, w których wciąż celowali jego liczni koledzy, ale utwory, w których wreszcie zapragnął powiedzieć, co naprawdę myśli. I, co gorsze dla niego, czuł potrzebę podzielenia się nimi, czytając je w kręgu znajomych, jakby samego siebie próbując przekonać, że tak być powinno, że to jest słuszne... I pojawiał się znów przebłysk okrutnej, przeczuwanej prawdy, co do nieuchronności własnego losu. Mandelsztam określił hipotetycznie, a zarazem nadzwyczaj dokładnie (co, zważywszy na realia tamtego czasu, może nawet nie było aż tak trudne?) okoliczności swojej śmierci:

[3] R. Iwniew: *Sochrani moju rieczʹ*, Obnowlienije, Moskwa 1991, s. 43.

Mowę moją zachowaj na zawsze za posmak nieszczęścia i czadu,
Za cierpliwy kołowrót wyrzeczeń, za dzięgieć mozołu wytrwały (...)
Byle tylko mnie chciały pokochać te piękne katowskie nieczułe! (...)
Gotów jestem do końca, do śmierci chodzić w żelaznej koszuli
A dla kaźni Piotrowej znajdą w lasach najlepsze z toporzysk.

Mowę moją zachowaj na zawsze..., tłum. Maria Leśniewska (s. 574)

Gotowość do śmierci paradoksalnie wywoływała u poety przypływ życiowych sił, jak gdyby uwalniała go od balastu dylematów codzienności, kompromisów i wyrzutów sumienia. Ostatni czterowiersz utworu *Dość marudzenia* znów przywołuje nieuniknioność tego, co ma nadejść:

Dość marudzenia! Papiery do szuflady!
Dziś mnie opętał całkiem miły czart. (...)
Spokojnie. Pośpiech wypadłby za drogo
Stopniowo szybkość rozwijamy
Rozważnym krokiem wejdziemy na hipodrom,
Nie tracąc ni na chwilę zimnej krwi.

Dość marudzenia!, tłum. Maria Leśniewska (s. 321)

Niezdolny do ostatecznego znalezienia się po jednej ze stron, do otwartego przeciwstawienia się machinie zła bądź do włączenia się w szereg bezkrytycznych entuzjastów, Mandelsztam szukał ucieczki, zagubienia w tłumie:

Na dworze noc. I pański kłam.
Po mnie – co chce niech się stanie.
A potem co? Do szumu dłoń
I mieszczan głośne chrapanie.

Moskowy bal. I bryzan wiek.
A więc zdecyduj się bracie,
Tak jakeś stał – gdzie rośnie pieprz,
I niech Bóg w opiece swej ma cię!

Na dworze noc, tłum. Maria Leśniewska (s. 305)

Pod powierzchnią utworów czuć wyraźną potrzebę mówienia pełnym głosem, zerwania zasłony strachu i wyobcowania. Ale czy w ogóle jest to możliwe?

W 1933 roku warunki materialnego bytowania poety poprawiły się. Po wielu latach tułaczki Mandelsztam otrzymał wreszcie dwupokojowe mieszkanie. W cyklu, który znajomi poeci nazwali *Kwartira*, Mandelsztam pisał jednak o wymarzonym własnym kącie jak o miejscu, które nie gwarantuje bezpieczeństwa i nie jest ostoją. „Mieszkanko o cienkich ścianach" stało się jeszcze jednym brzemieniem – prezentem od władzy, która oczekuje na okazanie wdzięczności. Stąd słowa jednego z utworów cyklu: *Jak głupiec jestem zmuszony grać komuś na grzebieniu*.[4] Ale już niebawem miało nadejść swoiste „wybawienie" od tego kłopotu.

W nocy z 16 na 17 maja 1934 roku Osip Mandelsztam został aresztowany. Wszyscy, także ci, którym czytał wiersze skierowane przeciw Stalinowi, wiedzieli czym to grozi. To co nieuchronne nadeszło wreszcie.

Przyjaciele próbowali jeszcze interweniować. Poetę zesłano do Obwodu Permskiego. Dzięki wstawiennictwu Anny Achmatowej i Borysa Pasternaka Mandelsztam trafił w końcu do Woroneża. Po roku milczenia zaczął ponownie pisać. Pragnienie pisania, a wraz z nim na nowo pragnienie życia wróciło.

[4] *Kwartira mnie kak tiurʹma* [w:] L. Szmejberg, J. Kundakow: *Ot Gorʹkogo do Sołżenicyna*, Moskwa 1997, s. 337.

Ja muszę żyć, choć żem po dwakroć umarł (...)
Jak miłczy step w kwietniowym dni obrocie –
A niebo, niebo to twój Buonarroti!

Ja muszę żyć, choć żem po dwakroć umarł...
tłum. Seweryn Pollak (s. 409)

Czując, że historia jego aresztowania zwróciła uwagę odbiorców na jego twórczość usilnie starał się zaistnieć w ich świadomości. Próbował uzyskać pozwolenie na druk nowych wierszy. Jego żona uparcie wydeptywała wszelkie możliwe ścieżki w gabinetach moskiewskich decydentów, usiłując uzyskać zezwolenie na druk. Na próżno.

Gardził ten człowiek szablonem,
Serce miał trochę szalone
I właśnie stąd ta ulica –
Albo dokładniej: ta jama –
Teraz się zowie imieniem
Tego tam Mandelsztama

Jaka ta ulica, tłum. Maria Leśniewska (s. 405)

Nie przyniosły też skutku prośby o zgodę na włączenie się do pracy Związku Pisarzy Radzieckich. Żeby móc wydawać, trzeba przecież być pisarzem, a cóż to za pisarz, który nie należy do związku? Oto, co mieli do powiedzenia na jego temat prawdziwi pisarze – związkowcy: (...) *Zakończyło się zesłanie Osipa Mandelsztama. Teraz z żoną mieszka pod Moskwą. Przyjaciele literaci zbierają dla niego pieniądze, kreują na niedocenianego genialnego poetę.* (...) *Ostatnio O. Mandelsztam napisał szereg wierszy. Nie przedstawiają one jednak szczególnej wartości...*[5]

Zesłanie do Woroneża stało się dla poety rodzajem przepaści bez dna – czarnej, złowrogiej dziury, pochłaniającej wszystko, co jeszcze posiadał:

Niech mnie wypuści, zwróci już Woroneż –
Miasto, czy mnie chronisz, czy zabronisz,
Czy mnie poskromisz, czy poronisz w kurz?
Woroneż – strój, Woroneż – wrzuć nóż

Niech mnie wypuści, zwróci już Woroneż...
tłum. Stanisław Barańczak (s. 401)

W jednym z listów adresowanym do J. Tynianowa rozpacz dochodziła do głosu nie przebrana w poetycki kostium: *proszę, nie traktujcie mnie, jakbym był cieniem. Ja jeszcze rzucam cień,* (...) *Mam prawo tylko do śmierci...*[6]

A jednak ostatkiem sił próbował walczyć o to, co w sobie najbardziej cenił – o dar słowa. Stąd, być może, próbując raz jeszcze uzyskać pozwolenie na druk swoich wierszy, pisze wiernopoddańczy wiersz sławiący Generalissimusa. Ale jest za późno.

Kolejne aresztowanie nastąpiło w dzień największego święta Kraju Rad. Nocą, z pierwszego na drugi maja 1938 roku, pod zarzutem prowadzenia antyradzieckiej agitacji, Mandelsztam trafił do więzienia ponownie. Dziewiątego września wywieziono go na jedną z najbardziej odległych wysepek Archipelagu Gułag. Stamtąd nadszedł jego ostatni list, datowany 20 października 1938 roku: *Jestem skrajnie wyczerpany, prawie nie do poznania. Schudłem. Nie wiem, czy ma sens wysyłanie mi odzieży i produktów. Spróbujcie mimo wszystko. Strasznie marznę...*[7]

[5] L. Szejberg, I. Kondrakow: *Ot Gor'kogo do Sołżenicyna*, wyd. cyt., s. 346.
[6] B. S. Miagkow: *Osip Mandelsztam: Dni i sobytija*. Moskwa 1994, s. 546.
[7] W. Szentalinskij: *Ulica Mandel'sztama*, Moskwa 1993, s. 185.

Na temat ostatnich tygodni życia poety zachowały się szczątkowe, nieraz sprzeczne przekazy. Wiadomo jedynie, że cierpiał i umierał powoli. Może nawet dłużej niż trwał jego pobyt w obozie... Gdzieś u zarania swoich zmagań literackich zapewne jeszcze wierzył, że w ojczyźnie rewolucji można być po prostu poetą. Ale ojczyzna potrzebowała poetów funkcjonariuszy, poetów urzędników, poetów dworaków, poetów agitatorów. Choć sam siebie próbował przymuszać do przywdziania któregoś z tych kostiumów, to zwyczajnie tego nie potrafił i nie chciał. Mógł być i poetą, i rewolucjonistą, ale nie poetą rewolucjonistą. Dla takich jak on miejsca nie było.

W połowie lat pięćdziesiątych, gdy stalinowski terror zelżał, Osip Mandelsztam został zrehabilitowany. Nie zostawił po sobie nawet grobu, spoczywając gdzieś na dalekiej północy wraz z tysiącami innych bezimiennych ofiar systemu. Została pamięć i garść wierszy.

Grażyna Stachyra



Wiesław Jędruszczak: *bez tytułu* olej, płótno, 140x170 cm, 1998

ADAM MARCZAK

d-moll

ty wiesz
jestem ciężarny
mą karlowatą duszą
która przy nadziei na piękną pogodę ducha
na starość
ty pościsz ciałem i myślą pieścisz każdą
mą rzadką radość
w intencji płodu, by we mnie nic obumarł
gdzieś na zawsze zamieszkał
w sercu
które niczym drzewo przerosło
pewną damę młodą
i w ustach proroka
gdzie szkarłatnym erytrynem
narosła płodna cisza
przeszyta ciernieni niechcianych snów
i rozdarta tonącym w poduszce
szumem rozmów roztoczy

Corpus delicti

dzisiaj znowu
próbowałem
zmyć szaro-zieloną
krew z twego
trupa
uporczywie tkwiącą
na mych dłoniach

może jestem jeszcze jedną
lady Ł ą prawdziwą
wracającą wciąż na miejsce
zbrodni
wiedziony kradzionym światłem
żeńskiej twarzy lunatyka

zbrodni obrzucenia cię
20 lat temu
błotem
gdy byłeś w twym jedynym
jasnym płaszczu w ogrodzie
babci Emilii której
tak szczerze nienawidziłeś
za to że
ja tak bardzo ją kochałem

zbrodni kradzieży
twej otłuszczonej
burej i gnijącej
z przeznaczeniem na relikwię
wątroby
i wyrwania twych
zawsze pełnych
kiszek
na zapas
na czas wojny

i zbrodni wyrzucenia cię
z twego domu
gdzie przyszedłeś już po śmierci
mówiąc że właśnie wróciłeś
z wakacji na Balearach

ja zdążyłem ułożyć sobie
życie
nie ma w nim miejsca dla żywego ciebie
przecież byłem na twoim pogrzebie
więc kazałem ci odejść
Tato

matka szczypała mnie że to jawa
ty płakałeś mówiąc tak nie można
nie pierwszy raz przeze mnie
może ostatni na pocieszenie
wieczne odpoczywanie
racz ci dać Panie

Lacrimosa Neruda

Umieranie tej wiosny rozkwita
na całym twym ciele
jak rusałka żałobnik prostująca skrzydła
po ostatniej metamorfozie księżyca

Śmierć w tobie dojrzewa
jak brzoskwinia w papierowej torebce
schowana przed światłem w kuchennej szafce
kryjącej świat pragnień samotnego dzieciństwa

Czekasz na swą kolej by dojechać tam
gdzie spróbujesz słodyczy owocu
którą Hermina wilczyca stepowa
przechowuje w swych ustach

Pójdę po waszych tropach by zakosztować smaku życia.

Adam Marczak

Książki nadesłane

Wydawcy różni

Bogusław Bakuła: *Antydziennik oraz inne szkice literackie i publicystyczne*. Wydawnictwo WiS, Poznań 2001, ss. 139.

Andrzej Niewiadomski: *Niebliskie wyprawy. Jerzy Zagórski i poetycka przygoda nowoczesności*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001, ss. 292.

Roch Sulima: *Głosy tradycji*. Wydawnictwo DiG, Warszawa 2001, ss. 184.

Tadeusz Kłak: *Miasto poetów. Poezja lubelska 1918-1939*. Wojewódzki Dom Kultury w Lublinie, Tarnów – Lublin 2001, ss. 65.

Stanisław Kuczyc: *O powstaniu i trzech latach działalności „Wszechnicy Roztoczańskiej"*. Wyd. Starostwo Powiatu Zamojskiego i Stowarzyszenie „Wszechnica Roztoczańska", Zamość - Szczebrzeszyn 2002, ss. 171.

Helena Mącznik, Jan Mącznik: *Puławski słownik biograficzny* Tom 2: L-P. Wyd. Towarzystwo Przyjaciół Puław, Puławy 2000, ss. 236.

Ryszard Kornacki: *Międzyrzec w życiorysy wpisany. Słownik biograficzny*. Wyd. Międzyrzeckie Stowarzyszenie Teatralne, Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Międzyrzec Podlaski 2001, ss. 330.

Marian Markiewicz: *Moje młode lata*. Wyd. Towarzystwo Miłośników Lublina oraz Wydawnictwo MULTICO, Lublin 2001, ss. 248.

Góralska wiara w Lublinie. Praca zbiorowa pod red. Hanny i Marka Wyszkowskich. Wyd. Związek Podhalan Ognisko w Lublinie, Lublin 2001, ss. 75.

Jerzy Orda – wilnianin z wyboru. Praca zbiorowa pod redakcją Wojciecha Piotrowicza. Wyd. Ogólnopolski Klub Miłośników Litwy, Warszawa 2000, ss. 191.

Włodzimierz Niedźwiadek Sanecki: *Na scenie*. Krótkie formy dramatyczne. Wyd. Sigillium, Lublin 2001, ss. 80.

Kibry jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy. Pod red. Romualda Cudaka i Macieja Meleckiego. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, ss. 343. Seria: Bibliotheca Alla Universa, t. 2.

PIOTR SIWECKI

Powieść jako forma niemożliwa
O polifoniczności i hiperfikcji: przypadek „Lit" Bohdana Zadury

Bo jest to książka o rozpadzie i chaosie, pełnym chaosie, który jest ostatnią fazą entropii, kiedy wszystko się uspokaja i upodabnia do siebie.

William Gaddis

Na wstępie wyjaśnienie: ten tekst można czytać dopiero po przeczytaniu *Lit* albo zanim przeczyta się *Lit*. Ten tekst przyjmuje metodę zastosowaną w *Lit*. Arytmia. Pulsacja. Nieregularność wywodu. Asymetryczność wywodu. Ten tekst jest jedynie próbą kontekstualizacji, upojęciowienia *Lit*. Z góry zaznaczam, że arbitralność zostaje usunięta, tak jak została w zasadzie usunięta z *Lit*.

Idea dzieła zarzuconego funkcjonuje w literaturze jako swoisty mit.[1] Na podobnej zasadzie funkcjonuje mit Księgi.[2] Oba te mity uzupełnia biblijny topos Jonasza – topos niepewności, czy to, co się mówi, jest rzeczywiście tym, co należy powiedzieć.

Literatura współczesna pokazuje życie człowieka jako rozwijającą się narrację.[3] Stąd właśnie istotnym wyróżnikiem staje się tu niedopowiedzenie, przemilczenie a jednocześnie pragnienie opowiedzenia wszystkiego, stąd diachronia, synchronia i brak koherencji jednocześnie, stąd masowa produkcja tekstów o charakterze biograficznym i autobiograficznym, stąd wreszcie autobiografia jako strategia odbioru tekstu.[4] W zasadzie kolejny przełom roman-

[1] W zasadzie można by mówić o toposie zarzuconego dzieła, czy też dzieła nieukończonego, podobnie jak o toposie dzieła odnalezionego. Do tekstów wykorzystujących ten topos zaliczyć można na przykład: Potockiego *Pamiętnik znaleziony w Saragossie*, Goethego *Cierpienia młodego Wertera*, Kafki *Amerykę* (oraz próbę „dopisania" do tego tekstu dalszego tekstu, próbę objaśnienia tego tekstu w: Czekański-Sporek, *Ostatnia amerykańska powieść*; patrz też: D. Nowicki, *Zawód: czytelnik*. Kraków 1999, s. 141-144), Joyce'a *Finnegans Wake* czy Becketta *Z zarzuconego dzieła*. Topos ten można wywodzić z biblijnych formuł zawartych w Księdze Hioba (Hiob, 42.3-6), czy Księdze Koheleta (Kohelet, 1.8-9). W przypadku *Lit* topos ten sprawdza się w wewnątrztekstowym odniesieniu do pierwowzoru *Lit* – niedokończonej powieści pt. *Arytmia*.

[2] Patrz: Bruno Schulz: *Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1985.

[3] Koncepcja życia jako rozwijającej się narracji opracowana przez Paula Ricoeura ma wiele wspólnego z koncepcją życia dana przez Heideggera. Por.: Paul Ricouer, *Time and narrative*, Martin Heidegger, *Przyczynki do filozofii*.

[4] Na temat autobiografii jako gatunku literackiego patrz: „Pamiętnik Literacki", LXX, 1979, z.1, s.261-349. Na temat autobiografii jako formy rozumienia tekstu zob.: K. Żukowska, *Portrety pisarzy dawnych. Notatki z lektury*, „Ogród" 1992, nr 3-4; Regina Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, PWN, Warszawa 1993; Gaston Bachelard, *Poetyka marzenia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998; Michail Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, PIW, Warszawa 1986 (s. 33-56, 251-275); Raymond Federman, *The Word Being Talks*, www.altx.com/interviews.

tyczny. Stąd wykorzystanie takich technik jak collage, parodia, pastisz, trawestacja, kryptocytat czy cytat wprost.

Czytanie *Lit* Bohdana Zadury to w zasadzie nie-czytanie *Lit*. Czytanie *Lit* to w zasadzie dążenie do przeczytania *Lit*. *Lit* bowiem nie istnieje, a jeśli istnieje, to istnieje w zastępstwie – w zastępstwie tekstu, który istnieje w *Lit* w postaci szczątkowej, choć to właśnie ten tekst, nigdy do końca nie napisany, dyktuje warunki ogarniającemu go, wchłaniającemu go, tekstowi nazwanemu *Lit*.

Kluczowym pojęciem, jakim będziemy się dalej zajmować, jest pojęcie formy niemożliwej – a więc syntetycznego ujęcia fabularnego, choć pojęcie to z powodzeniem stosuje się także do badań nad syntetycznymi opracowaniami z zakresu historii literatury.[5] Jest bowiem każda synteza wyrazem pragnienia organizacji zjawisk obserwowalnych – choć może słuszniej byłoby powiedzieć, że każda synteza jest próbą nadorganizacji. Każda tego rodzaju próba narażona jest na istotne ryzyko niepowodzenia – zawsze bowiem jakiś element (w naszym przypadku tekst literacki) umyka kategoryzacji, staje się, w najlepszym wypadku, kategorią dla siebie samego.

Lit wymusza taki a nie inny sposób pisania o *Lit*. Pisanie o *Lit* jest pisaniem *Lit* w dalszym ciągu.

Wymienione na wstępie toposy charakteryzować można poprzez pryzmat, wypracowanej przez Harolda Blooma, idei „strachu przed wpływem".[6] Najogólniej rzecz biorąc chodzi o proces przezwyciężania wpływów artystycznych. Metoda Blooma zdaje się być o tyle niezawodna, o ile stwierdzimy, że zjawisko przezwyciężania wpływu rzeczywiście zawsze jest pre-tekstem dla tekstu. Wpływ Bloom charakteryzuje przede wszystkim jako proces, który w polskim kręgu Czesław Miłosz nazwał dochodzeniem do własnej dykcji. Bloom nie uwzględnia całej rozmaitości zjawisk, faktów, które autorowi przychodzi przezwyciężyć – co znaczy tyle, co opracować. Nadrzędna kategoria dla Blooma zdaje się być kategoria literackiego przekazu, który już jest opracowaniem wielowątkowej struktury życia. Jest więc dla Blooma tekst swoistym sprawozdaniem z życia – z przezwyciężania wpływu. Jest więc tekst wyrazem dążenia do autentyku, do oryginalności. Kategoria oryginalności zdaje się być jednak jedna z najbardziej chwiejnych, niepewnych kategorii, jakimi można by się posłużyć przy analizie jakiegokolwiek tekstu. Już to ze względu na kategorie inne, do których niewątpliwie należy bachtinowska kategoria dialogiczności, już to ze względu na sam fakt, iż ontogeneza i filogeneza jednoczą się i manifestują w życiu jednostkowym. Stąd też z wielką ostrożnością należy stosować metodę wypracowaną przez Blooma, pamiętając, że może okazać się niewystarczającą.

Symbolika tytułu *Lit*: coś litego – całość - pierwiastkowość – koherencja elementów – porządek – Literatura.

We wnętrzu struktury uporządkowanej istnieje chaos, pulsacja, Entropia.[7]

Lit to jedynie opracowanie edytorskie. To tylko 123 strony zadrukowanego papieru. *Lit* tylko jako publikacja zwarta jest możliwa. W czasie lektury całość się rozpada i to rozpada tak pod względem formalnym, stylistycznym, jak

[5] Katarzyna Kuczerian: *Z dziejów formy niemożliwej*, TPPW, Wrocław 1995.

[6] H. Bloom: *Anxiety of Influence*, Oxford 1997.

[7] Entropia jako zasada rządząca światem i tekstem pojawia się w licznych opracowaniach w kręgu amerykańskim. Począwszy od prac Wienera, poprzez teksty Pynchona, Sukenicka, Federmana, skończywszy na tekstach Mirka Arneriki – internetowego guru nowej literatury. Patrz też: T. Turner, *Entropia* [w:] *Nowa proza amerykańska*, Warszawa 1983; D. Porush: *Cybernetyka i literatura*, „Literatura na Świecie", nr 10/1988.

i treściowym.[8] W zasadzie można by uznać *Lit* za dzieło parszywe – wykwit grafomański. Przyjmujemy jednak z całą odpowiedzialnością, że dzięki *Lit* Zadury kategoria grafomańskości zostaje wyrugowana z języka jako kategoria niepełna, niedefiniowalna w odniesieniu do postmodernistycznej tezy: wszystko jest dozwolone (Sokrates!).

W czytaniu *Lit* sprawdza się pytanie Danilo Kisa: burdel czy literatura?[9]

Czytanie *Lit* zamienia świat w czytanie *Lit* – pozostaje tylko czytanie *Lit*, a może pozostaje tylko pragnienie o czytaniu *Lit*: „klucz do tekstu, który sam jest kluczem do Lit..." [L,57].[10]

Inaczej się nie da.

Da się w każdy inny sposób. Możliwa jest metodologia dopasowana do *Lit*: poszukiwanie kontekstów – banalizowanie kontekstami – uwznioślenie przez kontekstualizację – upiększanie rozumiejące – *Lit* naga – *Lit* ubrana w siebie.

Czytanie *Lit* metodą Berezy. Czytanie *Lit* zamiast czytania innych tekstów – bardziej narracyjnie czystych, bardziej konfabulacyjnych.

Lit jako metatekst. *Lit* jako powieść-worek.[11]

Zadura z powodzeniem sprawdza w użyciu ideę plagiaryzmu.[12] Podobnie jak to ma miejsce w *Take It Or Leave It* Raymonda Federmana.

Tak więc cytaty i kryptocytaty. Collage – taka jest Literatura: od Homera do Zadury i dalej, tak daleko, jak tylko się da – bo przecież ciągle daje się z Literatury robić literaturę, bo przecież ciągle daje się z literatury robić Literaturę.[13]

Lit jest tym, co w kręgu anglojęzycznym nazywa się critifiction.[14] *Lit* jest tekstem metajęzykowym. *Lit* jest autotematyczna i autoteliczna do szpiku kości.

[8] Na to zjawisko zwraca uwagę M. Jentys: *Dzięki różnym technikom narracyjnym, którymi Zadura włada po mistrzowsku, rozmaitym zabiegom stylistycznym, „Lit" do końca pozostaje zjawiskowa, niczym portret wykonany muśnięciami pędzla, celnymi, lecz bardzo delikatnymi. Nie poddaje się określeniom ujednoznaczniającym, pozostaje dla innych przede wszystkim „wrażliwa", a właściwość ta skutecznie broni ją przed banalnością.* M. Jentys: *Arytmia*, „Twórczość", nr 4/1999.

[9] D. Kiš: *Życie-literatura*, Izabelin 1998.

[10] Wszystkie cytaty z *Lit* oznaczane będą dalej w nawiasie kwadratowym literą L i numerem strony. Wszystkie pochodzą z wydania: Bohdan Zadura: *Lit*, Wydawnictwo MARABUT, Gdańsk 1997.

[11] Zob. Włodzimierz Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Ossolineum, Wrocław 1982.

[12] Raymond Federman: *Imagination as Plagiarism*, „New Literary History", nr 3/1976; tenże, *Word-Being Talks: An Interview With Ray Federman*, www.nin.com. (*Nie potrafię wyjaśnić czym jest plagiaryzm – musisz to lub nie i tyle. Rodzisz się plagiatystą lub nie. To takie oczywiste. Prawa plagiaryzmu są niepisane, stanowią tabu, jak kazirodztwo, nie dadzą się zalegalizować. Wielcy plagiaryści wszystkich epok, Homer, Szekspir, Rabelais, Diderot, Rimbaud, Proust, Beckett i Federman oczywiście, nigdy nie udawali, że robią cokolwiek innego poza uprawianiem plagiaryzmu. Podrzędni pisarze zaprzeczają jakoby plagiaryzowali, ponieważ mylą plagiaryzowanie z plagiatowaniem. A to nie jedno i to samo. Różnica jest kolosalna, lecz nikt jak dotychczas nie był w stanie określić na czym polega. Nie da się tego zmierzyć ani zważyć. Plagiaryzm jest smutny. Płacze, skamle. Zawsze prosi o wybaczenie. Jednak z drugiej strony plagiaryzm śmieje się przez cały czas. Sprawia przyjemność kiedy plagiaryzujesz.*)

[13] Chodzi oczywiście o przechodzenie tego, co wysokie w to, co niskie, chodzi o przekonanie, że wizja analfabety z *Kalkwerku* [sic!] Bradbury'ego nie sprawdzi się, a nawet jeśli, to zawsze znajdzie się Winnetou, który zbawi świat, uratuje Literaturę, która jest piękniejsza niż świat.

[14] Critifiction nie jest zjawiskiem nowym, lecz nowym opracowaniem tego, o czym nadmieniał już Horacy w Carminie V, co z powodzeniem wykorzystuje Rebelais w *Gargantui i Pantagruelu*, co czynił Chrystus z księgami Starego Testamentu dokonując ich reinterpretacji, czy nawet re-wizji. Por. też: R. Federman: *Critifiction*.

Nie można pisać o *Lit*, bo *Lit* została napisana jako tekst o *Lit*; odnosi się do siebie samej choć, odnosząc się do siebie samej, odnosi się do wszystkiego, co napisano, do wszystkiego, co można jeszcze napisać.

Lit Zadury jako narzędzie obserwacji literatury współczesnej. *Lit* zamiast syntetycznego opracowania z zakresu teorii i historii literatury.

Wspomnienia lat minionych w *Lit* – konkret jako fragment uniwersalizowany dzięki wiedzy osobistej lub historycznej.[13]

Jeśli ktoś sam jest zdolny do zrobienia czegoś, może wyobrazić sobie, że to samo mógłby uczynić i kto inny [L, 83] – *Lit* słodko-gorzka.

Lit to wyraz niemożności skonstruowania tekstu konwencjonalnego w ramach konwencji powieściowej, bo, na dobrą sprawę, konwencja taka nie istnieje, albo raczej istnieje mnogość powieściowych konwencji: jak social fiction, political fiction, science fiction. Zadura wybiera z każdej po trochę, choć dominuje wspomniana już konwencja critifiction. Ta jednak dopracowuje się dopiero swego „skonwencjonalizowania" w ramach rozważań na temat hipertekstu.[14]

Lit jest tekstem synkretycznym. Nad wszystkim góruje jednak TEKST, samo PISANIE I CZYTANIE TEKSTU. Stąd można by wysnuć wniosek, że opowiadaniu nie ma końca, choć opowiedzieć da się tylko to i owo. Opowiada się jednak po to, by opowiadać dalej – w nieskończoność (John Barth, *Opowiadać dalej*).

[13] *Lit* można oczywiście czytać jako swoisty zapis autobiograficzny. Jest to jednak czytanie umiarkowane, bo oparte na aluzji i insynuacji. Realia nie są tu istotne jak w typowych tekstach autobiograficznych. Realia zostają poddane obróbce i sprowadzone do konkretów tekstowych. Konkrety te funkcjonują jako niepełne desygnaty. Autobiografizm *Lit* jest anarchiczny. Nie chodzi jedynie o fakty, zdarzenia dające się opisać jako mające odniesienie w rzeczywistości jakiegoś czasu – chodzi raczej o jeden Fakt – Życie, które jest rozwijającą się narracją. Zob. też: P. Czapliński: *Wyrastanie biografii - proza polska lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu utraconego czasu*, „Teksty Drugie", nr 3/1999.

[14] *Kolejnym paralelnym, okazjonalnie krzyżującym się, lecz zawsze podległym pierwszemu, kontrolującym modelem narracyjnym jest „sen". Kontrola snów ma oczywiście wielowiekową tradycję, lecz jej stopień jest różny. Współcześnie sen uległ znacznej deprecjacji. Budzimy się po siedmiu lub ośmiu godzinach snu przerywanego obrazami, jednak nakładowani, pełni bezradności jak uczeń i nadwrażliwi od razu wmawiamy sobie, że należy nad tym wszystkim zapanować natychmiast. I tak, już po chwili, włączamy się do stresogennego, zaprogramowanego, zazwyczaj wyzutego z pasji tworzenia, codziennego procesu budzenia, jakby senna opowieść nie istniała nigdy, gdy się „bezrzasowe" ponieważ, w przeważającej liczbie przypadków, narracja jest werbalna, schematologiczna, zupełnie odrębna w stosunku do manipulowanej, horyzontalnej, strategicznej sytuacji przebudzenia. Jean Baudrillard, Paul Virilio, a nawet enigmatyczny Thomas Pynchon, zastanawiali się nad tym, czy aby przypadkiem nie jest tak, że sen jest naszym ostatnim wyjściem, zachowaniem co prawda infiltrowanym przez oficjalną kulturę, lecz w niej pozostawiającym pewien margines autonomii, którą można by spożytkować w dysydenckiej czy wręcz rewolucyjnej działalności grupowej poprzez sztukę. Sprawą dyskusyjną pozostaje czy sen, jako model narracyjny, jest absolutnie niezależny od kultury oficjalnej. Przyjmijmy jednak, że jest niezależny. W pewnych okolicznościach sztuka czy też sen jako sztuka może doprowadzić do odnowienia jej dysydenckiego potencjału, jak to miało miejsce w przypadku surrealizmu czy dadaizmu. Jednak okoliczności nie są dziś sprzyjające, choć popularne jest dziś „sno-objaśnianie". Amerykanie muszą żyć w nowym porządku przez jakiś czas, nim zrozumieją (jeśli kiedykolwiek zrozumieją), że byli mniej wrażliwi niż chcieliby to Harold Jaffe: *Slush and Bum*, www.altc.com.). Na gruncie polskim najbardziej interesującym świadectwem funkcjonowania snu jako metody narracyjnej są zapisy snów Henryki Berezy zebrane w tomie: *Oniriada – zapisy z lat 1976-1996*. Skotnica-Warszawa 1997 (z przedmową Bohdana Zadury). Innym stylistycznie i gruntownie opracowanym tego modelu narracji są fragmenty „I nie lecz na sny" w *Lit* Zadury. O śnie i śnieniu patrz też: Włodzimierz Szewczuk: *Nowa teoria marzeń sennych*, Text, Kraków 1995; Krystyna Sakowicz: *Śnienie*, Wydawnictwo Ruta, Wałbrzych 2000.

Protagonista *Lit* to *homo loquens*. Ale wypowiada się w postaci szczątkowej. Najprościej byłoby odnieść wszystko do świadomości groteskowości i absurdalności jakiegokolwiek działania.

W zasadzie protagonistą *Lit* jest sam tekst. To on działa na zasadach niemalże sztucznej inteligencji. Konstrukcji towarzyszy desurukcja – dekonstrukcja.

Jednocześnie *Lit* to wypowiedź przeciwko jakiejkolwiek interpretacji.[15] Dlatego mechanizmy interpretacyjne zostają wplecione w tekst. Dezilużja literackości. Literackość w czystej postaci.

Jest w *Lit* wyraźna tendencja do zaczarowania rzeczywistości.[16] Manifestuje się w braku zaufania do mówienia wprost. Jest to świadoma strategia czynienia nieczytelnym tego, co banalne.[17]

Czytanie *Lit* jest interesujące jeśli zgodne z zasadą *plaisir du texte* Barthesa.

Z głowami pełnymi cytatów, idei, analogii z przeszłością, z umysłami nasyconymi teorią, robotnicy, którzy przyszli do winnicy o niewłaściwej porze [L, 23] – *Lit* powinno się napisać jako hipertekst.[18]

Realizm *Lit* jest tylko kostiumem, choć niektóre fakty powieściowe można odczytać jako realia odpowiadające pewnemu porządkowi zdarzeń (vide opisy zajęć z „wojska", czy opis „przesłuchania").

Lit jako powieść znajduje się w stanie kryzysu, w który Zadura świadomie ją wprowadził. Wewnątrz *Lit* literatura, czy też raczej Literatura, znajduje się

[15] Por. S. Sontag. *Against interpretation*.

[16] Jest to dążenie typowe dla antyutopii w stylu Zamiatina, Orwella, Huxleya czy (ostatnio) Kowalewskiego. Jest to także wyraźny sprzeciw wobec tzw. kultury masowej. Zob. też: M. Horkheimer, T. Adorno: *Dialektyka oświecenia*, Warszawa 1994.

[17] *Lit* Zadury można by w tym kontekście charakteryzować słowami Raymonda Federmana: *Czy moja proza nie jest przedstawieniowa? To pytanie uważnie mnie samego zastanawia. Podejrzewam, że to, co piszę, jest w swej głębszej warstwie bardziej realistyczne, niż sobie wyobrażam. I choć stanowi się nie być realistą, materiał pozostaje realistyczny, ponieważ jest oparty na osobistym doświadczeniu (...) dużo w tym zasługi Becketta, który zwrócił naszą uwagę na sam proces pisania, na samą świadomość pisania (...) i zmusił nas do odrzucenia zbędnej, realistycznej, łatwej prozy.* (*Awangarda na bocznym torze*, wywiad z R. Federmanem, „Literatura na Świecie", nr 10/1988).

[18] Zasady hipertekstu omawia w sposób interesujący Mark Amerika w swoim internetowym projekcie GRAMMATRON. I tak też, jako projekt, należy pojmować hipertekst. Wykorzystując programy komputerowe i Internet, hipertekst odwołuje się jednak do zasady znanej już pod hasłem dialogiczności. Ważną cechą jest dla hipertekstu interaktywność, a więc możliwość współudziału czytającego w tworzeniu sensu. Istotne jest jednak to, że sens zawsze pozostaje niekompletny czy wręcz niekoherentny. Intencje nadawcy mogą zostać z łatwością wyeliminowane. W zasadzie jednak nie ma w hipertekście złudzenia pełnej interakcji. Jedyną intencją jest tu interakcja jako taka. Dlatego też *Lit* nie mogłaby stać się interesującym projektem hipertekstowym. Zwiększyłoby to możliwość jej interaktywności. Projekty tego typu pojawiają się w Polsce nieśmiało, tak jak nieśmiało pojawiają się dobre strony internetowe poszczególnych autorów. W tym kontekście interesujące zdają się być hipertekstualne (zmiennie i bieżące od propozycji amerykańskich) projekty pisma „Raster" czy strona internetowa Cezarego Domarusa. Hipertekst to także nowa strategia awangardy artystycznej, choć, jak zauważa Takayuki Tatsumi, wszystko jest dozwolone w awangardyzmie, lecz wszystko równie szybko ulega przedawnieniu, co typowe jest także dla każdego ruchu awangardowego, każdego awangardowego gestu, który jeszcze niedawno zdając się być nowatorskim, ekstremalnym, staje się powszechnym, powtarzalnym w stylu życia gestem potocznym. Tak szybkie, błyskawiczne kostnienie wszelkich innowacji w potoczności jest właściwością wolnego rynku, którego dominującą cechą zdaje się być hiperkonsumeryzm. Dlatego strategię wolnego rynku, który aprobuje i przyswaja każdy gest, nazwać można by z powodzeniem strategią antyrewolucyjną (patrz: Takayuki Tatsumi, *Creative Masochism As An Approach To Contemporary Avant-Pop*, www.altx.com).

w stanie kryzysu, ale kryzys nie jest tu przekleństwem. *Lit* nie jest możliwa jako *Lida* Jurewicza, *Hanneman* Chwina czy *Weiser Dawidek* Hucile. Jednocześnie *Lit* jest możliwa jako wszystko TO – *Lit* jest wyżej zorganizowana: porządek fabuły stwarza tylko pozory czytelności – fabuła istnieje w postaci szczątkowej – jej obecność jest wynikiem przymusu: W POWIEŚCI MUSI BYĆ FABUŁA. *Lit* nie jest możliwa ani jako powieść, ani jako rozprawa na temat powieści jako gatunku. *Lit* jest wyrazem tęsknoty za formą bardziej pojemną.

Do napisania niniejszego tekstu w formie, w jakiej się on pokazuje (niekompletność, subiektywizm, miejscami nieścisłości, brak porządku) przysłużyły się *Zapiski na progu książki* Hurry'ego Mathewsa. Taką metodę zdaje się przyjmować także *Lit* Zadury, dla którego, jak się wydaje, pisanie *Lit* było tym, co zresztą sam kilkakrotnie w tekście podkreślał – mozołem. Nie istnieje bowiem wyślowienie kompletne, jednające, pojednawcze.

Skrajny subiektywizm nadawcy i odbiorcy, założenie, że pełna identyfikacja nie jest możliwa – to wszystko sprawia, że tekst Zadury pozostaje tekstem otwartym, choć jednocześnie jest tekstem wyjątkowo hermetycznym. Już to ze względu na wspomnianą aluzyjność, już to ze względu na fabularną nieciągłość i grzęźnięcie w dygresjach, które mają charakter tak fabularny, jak i filozoficzny. Bliski jestem stwierdzenia, że *Lit* jest „po prostu" fabularyzowanym esejem. Jest to stwierdzenie o tyle uzasadnione, że w polskim kręgu językowym nie wypracowano (jak to się stało w kręgu anglojęzycznym) jednolitych norm konwencji eseistycznej. Zakładany w eseju, od czasów Montaigne'a, subiektywizm, zdaje się w sposób wystarczający uzasadniać unikanie jednoznaczności formalnej i treściowej w *Lit* Zadury. Interesująco o eseju mówi, powoływany tu na świadka, Mathews: *esej to żądanie, które udaje, że jest twierdzeniem. W związku z tym kłamstwem oskarżam więc literaturę „nieboletrystyczną" o to, że w istocie jest beletrystyką, czyli fikcją.*[21]

Pytanie: JAK MOŻLIWA JEST POWIEŚĆ PO „LIT"?[22]

W połowie lat 80. Ilya Prigogine pytał: *Już wiemy, że stabilność i prostota to wyjątki. Czyż nie powinniśmy po prostu nie zważać na nogóbniejące totalitarne roszczenia konceptualizacji, która w gruncie rzeczy odnosi się jedynie do obiektów prostych i stabilnych?*[23] To ważne pytanie, bo poddaje w wątpliwość zasadność konceptualizowania nie tylko w nauce, lecz i w prozie artystycznej (jeśli jedno i drugie w ogóle jest możliwe). Stabilna fikcja, stabilny świat przedstawiony dzieła literackiego nie jest możliwy, a przynajmniej nie jest wystarczająco możliwy. Żadne przedstawienie nie jest przedstawieniem wystarczającym. Istnieje przecież zawsze JAKAŚ INNA MOŻLIWOŚĆ. Zwraca na to uwagę ironiczne sformułowanie Wiedemana z opowiadania *Eliada*: *Bo dzieci, jak to dzieci* (dzieci = dzieci boże, przyp. P.S.), *pomyślał Pan Bóg, myślą, że świat jest do naprawienia. Że można go rozkręcić i na powrót złożyć, i będzie lepszy. A potem z tego tylko niepotrzebne strapienie. I piękne niepotrzebne książki. Za dużo słów w tych książkach, pomyślał Pan Bóg, wszystkiego za dużo. I zaraz zaczął obmyślać następną książkę, w której by kazał wszystkie swoje poprzednie książki wyrzucić do pieca. I zaraz się tej myśli wystraszył.*[24]

Obszarem doświadczenia, który wybiera Zadura, jest Literatura i luteratura. Ten wybór skutkuje wyborem języka, który podlega ewolucji i ewaluacji w trakcie pisania *Lit*. Okazuje się, że niemożliwe jest uchwycenie wszystkich wielkości, danych naraz. Nie jest to możliwe ani w języku, nazwijmy go dla uproszczenia, naukowym, ani też w języku tradycyjnej prozy fikcjonalnej. Stąd potrzeba nowego języka odwołującego się do logiki zarówno potoczności jak i naukowości. Istotnym elementem staje się tu także poetyzacja widoczna w rytmizacji prozy w partiach *I NIE LICZ NA SNY*. Poetyzacji zostają poddane najburdziej, być może, banalne partie fabularnego wywodu. Celowość tego zabiegu ujawnia się zarówno w samej konwencji, którą skojarzyć można na przykład z ewolucją tematyczną sonetu,[25] jak i w kontekście pozostałych, nierytmizowanych partii tekstu *Lit*. Celem zdaje się być próba rozbicia konwencji przy jednoczesnym dążeniu do wbudowania w fabułę sugestii sentymentalnej odsyłającej całość tekstu do doświadczenia osobistego – do doświadczenia personalizacji świata. Personalizacja dokonuje się tu w ramach konwencji opowiadania – w ramach różnych konwencji opowiadania. Poetyzacja potoczności, a nie jej brutalizacja wyraża dążenie do zaczarowania świata. Jest to wyraźny sprzeciw wobec koncepcji naturalistycznych.[26]

Czytanie *Lit* to ten rodzaj działania, który ewokuje ważną prawdę świata postindustrialnego: otrzymujemy dużo więcej informacji niż jesteśmy w stanie przyjąć. Jednak w *Lit* pojawia się formuła sprzeczna z tą tezą: WIEDZIEĆ I WIDZIEĆ JAK NAJWIĘCEJ [L. 89]. Nic, nie ma tu sprzeczności: mimo że

---

[21] H. Mathews: *Zapiski na progu książki*, „Literatura na Świecie", nr 6/1998.

[22] Na podobne pytanie w odniesieniu do noweli jako gatunku odpowiadał Henryk Bereza po lekturze *Pizzy weselnej* Darka Foksa: *jeszcze czterdzieści, trzydzieści lat temu byłem święcie przekonany, że cokolwiek zdarzy się z powieścią, nowela pozostanie klasyczna. Dziś czegoś takiego bym nie powtórzył, a już na pewno nie powtórzyłbym czegokolwiek podobnego przy noweli Darka Foksa (...) autorzy zbioru „Pizza weselna" narzucili nie przypominającą takiej organizacji słowa narracyjnego, jaką przypisuje się klasycznej noweli, która w swojej – prawie niezmiennej – postaci przetrwała od czasów Tomasza Manna, Joyce'a, Faulknera i nawet Isaaka Babla.* (H. Bereza: *Żartujmy*, posłowie do: D. Foks: *Pizza weselna*, Kraków 2000).

[23] I. Prigogine, I. Stengers: *Z chaosu ku porządkowi*, Warszawa 1990, s. 232. Do pism Prigogine'a odwołali się także niedawno twórcy FA-artu. Odwołanie to związane zostało w artykule wstępnym z okrzykiem obwieszczającym koniec postmodernizmu. Jak na razie odwołanie do Prigogine'a pozostaje w ustach FA-artu jedynie groźbą: jeśli kluczegoś nie zrobi, to odwołamy się do Prigogine'a – tak zdaje się mówić. Interesujące jest jednak przede wszystkim to, że Prigogine ogłasza koniec pewnej epoki w nauce, a przełomom w nauce odpowiadają, z grubsza rzecz biorąc, przełomy w literaturze (choć czasami bywa odwrotnie) i innych dziedzinach życia. Obserwujemy dziś istotny odwrót od koncepcji redukcjonistycznych. Coraz częściej mówi się o potrzebie nowej syntezy. Postulaty takie wysuwał także w latach 80. Edgar Morin (patrz: E. Morin: *Myśleć Europa*, Warszawa 1988), pisząc: *świat, jaki wyłania się pod koniec XX wieku, jest radykalnie nowy w stosunku do świata Galileusza, Kartezjusza, Newtona, Laplace'a. Doskonałość, wieczność, absolut uległy ostatecznej katastrofie (co nie oznacza, że nie ma ich gdzie indziej, ponad lub pod światem).* Ciekawe jest to, że do tego samego zestawu nazwisk, patrząc jednak z innej nieco niż Morin perspektywy, odwołuje się Prigogine w cytowanej rozprawie. Nazwiska te nie pojawiają się w *Lit* Zadury, ale nie pojawia się tam także cała masa innych nazwisk – wszystko jest aluzyjne, a więc o wiele więcej może znajdować się, parafrazując Morina, ponad lub pod tekstem – ponad lub pod tekstem, który jest światem – światem, parafrazując Iwa na razem Freuda, najlepszym z możliwych.

[24] A. Wiedeman: *Sęk Pies Brew*, Warszawa 1998.

[25] W tym kontekście istotne zdaje się być to, że Bohdan Zadura jest tłumaczem wielce interesujących sonetów Tony'ego Harrisona (patrz: *Antologia nowej poezji brytyjskiej*, Warszawa 1983) oraz autorem sonetów, równie interesujących pod względem treści i formy (ale na tle środkowoeuropejskich realiów). Por. B. Zadura: *Prześwietlone zdjęcia*, Lublin 1990.

[26] Przeciwko naturalistycznemu pojmowaniu świata i człowieka wystąpił coraz więcej autorów. Najciekawsze bodajże ostatnimi laty jest wystąpienie Charlesa Taylora, który w *Źródłach podmiotowości* pisze: *Jeśli nawet wyjdzie się poza prymitywny redukcjonizm, według którego wartości są zwykłymi projekcjami w neutralny świat, nawet gdy zgodzimy się już, że nasze poglądy wartościujące zajmują właściwe im miejsce w naszym doświadczeniu, ponieważ zamieszkujemy świat w ramach pewnej formy życia, nadal pozostaje miejsce na bardziej wyrafinowaną wersję naturalizmu. Zgodnie z nią, nasze oceny byłyby jednym ze sposobów postrzegania świata i naszej społecznej egzystencji, których nie da się oddzielić od życia i uczestnictwa w naszej formie życia. Skoro*

nie jesteśmy w stanie odbierać tak wielu informacji, to wciąż chcemy wiedzieć i widzieć jak najwięcej. To pragnienie zdaje się być wspólne tak podmiotom zwanym artystami jak i podmiotom zwanym naukowcami.

Z powodu powyższego oraz, co okaże się za chwilę, poniższego, pozostaje tylko: „Ujebać się" [L, 89].[27] Z takiego założenia wychodzi też proza „następców" Zadury, np. Krzysztofa Vargi. Sygnały takiego rozwiązania znaleźć można także u Konrada T. Lewandowskiego, Marka Kochana, Andrzeja Stasiuka, Adama Wiedemana czy Darka Foksa. GRA W KLASY.

Lit to powieść o artyście, o pisarzu. W tym sensie jest to tak samo powieść-worek jak *Palubа* Irzykowskiego.[28] Jest tu i aluzyjnie prezentowany obraz środowiska (lata 70.) i metafizyczne rozterki: *są rzeczy ważniejsze niż poezja, pomyślał, rozczarowany do świata, w którym słowa zupełnie tracą na wartości. A kiedy słowa zupełnie tracą na wartości, rzeczą godną i sprawiedliwą, słuszną (ale czy zbawienną, tego już nie wiem) jest zamilknąć* [L, 97-98]. W tym kontekście *Lit* mogłaby stać się lekturą w programie zajęć uniwersyteckich: O LUDZIACH, KTÓRYM LITERATURA ZNISZCZYŁA ŻYCIE.

Lit, podobnie jak jej pre-tekst – *Arsynia*, nie mieści się w konwencji prozy głównego nurtu, choć konwencje nurtu głównego wykorzystuje igrając z nimi, ironizując, czyniąc je tematem refleksji. Dlatego też *Lit* nie jest produktem, na który obserwować będziemy popyt. W zasadzie *Lit* jest analizą krytyczną rynku wydawniczego, jest krytyką tego, co nazywa się upraszczająco „POP". Paradoksalnie jednak *Lit* chce być produktem, elementem popkulturowego ambientu: TO POWIEŚĆ O PRAWDOPODOBIEŃSTWIE I PRZYPADKU, ZBIEGI OKOLICZNOŚCI, SENSACYJNE WYDARZENIA, NIEOCZEKIWANE ZMIANY SYTUACJI, ZŁOŻONE UCZUCIA, ZMYSŁOWOŚĆ I LIRYZM [L, 7-8]. To jednak ironia czy raczej autoironia. Jest tak, jakby Zadura potwierdzał tezę Sukenicka: IM BARDZIEJ COŚ DEKLARUJE SWĄ PRZYNALEŻNOŚĆ DO WOLNEGO RYNKU, TYM MNIEJ DO NIEGO PRZYNALEŻY.[29]

---

dany jest pewien typ interakcji społecznej, i skoro typ ten zorganizowany jest wokół pewnych dóbr, które cenimy i które z kolei decydują o innych cechach i warunkach tego, że coś nas wartość, musimy z konieczności postrzegać nasze życie w kategoriach pewnych jakościowych rozróżnień. (Ch. Taylor: *Źródła podmiotowości*, Warszawa 2001, s.132-133). Dla naszych rozważań o *Lit* istotne jest szczególnie sformułowanie Taylora „zamieszkujemy świat w ramach pewnej formy życia". Sformułowanie istotne choćby ze względu na fakt, iż konwencja powieściowa jest tak samo formą życia jak jest nią konwencja pracy na etacie. Zadura zdaje się wybierać „życie z Literaturą" (życie z Lit), jako formę życia właśnie – co prawda daleka jest ona od tej formy życia, którą postuluje się jako formę życia rodzinnego, społecznego. Wręcz przeciwnie, im mniej familijny stosunek, tym lepiej, bo przyrastają emocje – i miłość i nienawiść, zazdrość i zaufanie zdają się być odczuwanymi intensywniej, a to pierwszy krok do ponownego zaczarowania odczarowanego świata społeczeństwa Spektaklu.

[27] Zob. też końcowy akapit niniejszego tekstu. Por. również Andrzej Stasiuk: ***** (*Mury Hebronu*), Konrad T. Lewandowski: *Miejsce na ziemi* (*Notatki i inne alternatywy*), Krzysztof Varga: *Chłopaki nie płaczą*, Marek Kochan: *Frampuzeria*, Darek Foks: *Marilonne Jones* (*Pizza weselna*), Adam Wiedeman: *Pudel* (*Sok Pies Brew*), a także Henryk Bereza: *Poniedziałek, 24 maja 1993* (wg tegoż: *Oniriada*, Warszawa 1997, s. 315.

[28] To, co wydaje się tu być szczególnie istotne to zasada palimpsestu (*Lit* jako nad-pisana na *Arsynii*, ale nie tylko) oraz „jawność narratora nieustannie podkreślającego swe czynności kreacyjne" (M. Głowiński: *Powieść młodopolska*, s. 261). Koncepcja narracyjna *Lit* Zadury przypomina bardzo to, na co zwrócił uwagę w odniesieniu do powieści-worka Włodzimierz Bolecki. Chodzi mianowicie o dezintegrację naturalności literackiego wypowiedzenia. Stąd właśnie wielość technik, wielość form pojawiających się w *Lit* buduje obraz tekstu jako nieustannego podważania nie tyle wiarygodności, co raczej wiary w to, że przedstawienie jest kompletne. Zob. W. Bolecki: *Poetyki nadziei prozy Dwudziestolecia międzywojennego*, Wrocław 1982, s. 57-64.

[29] R. Sukenick: *AVANT-POP, SUR-FICTION, HYPER-FICTION*, www.altx.com

Idąc dalej tropem rozważań Sukenicka można stwierdzić, że *Lit* reprezentuje to, co autor *OUT* nazywa hiperfiction. Powoływany przez Sukenicka termin on sam tłumaczy w odniesieniu do wcześniejszych pomysłów surfikcji Federmana[30]: *hiperfikcja jest spadkobierczynią surfikcji – jak surfikcja opierała się na innowacyjności, tak hiperfikcja opiera się na interwencyjności, hiperfikcja, podobnie jak hipertekst, jest interaktywna.*[31] Sukenick dochodzi do wniosku, że proza współczesna (avant-pop) celu swego upatrywać winna w wymuszaniu, czy raczej suponowaniu działania. Jednocześnie Sukenick odnosi się w swej analizie, co pojawia się także w refleksjach Zadury (dość enigmatycznie, jako że *Lit* nie mówi o czasach wolnego rynku), do zasad produkcji i promocji tekstu literackiego: *hiperfikcja jest fikcją uprawianą przez aktywistów – nie jest związana z zasadami marketingu – wychodzi z założenia, że lepiej trafić do trzech osób niż prezentowaną być trzem tysiącom, trzystu tysiącom i dlatego celem hiperfikcji nie jest rynek masowy, lecz właściwy dla jej interwencyjności krąg odbiorców.* Zadura lub, jak kto woli, protagonista *Lit*, jest właśnie takim aktywistą – lecz jego aktywność nie dotyczy tak bardzo sfery życia społecznego, jak bardzo dotyczyć by mogła. Aktywność dotyczy tu LITERATURY, a dopiero poprzez nią wszystkiego innego.

Dlatego można by śmiało powiedzieć, że Zadura pyta na gruncie polskim, jako jeden z nielicznych, albo nawet jako pierwszy, o to, o co na gruncie amerykańskim pyta Federman: JAKIE JEST ANTIDOTUM NA BEZREFLEKSYJNY I ZNUDZONY POŚPIECH TEGO, CO WCIĄŻ UDAJE, ŻE JEST LITERATURĄ?

Odpowiedzi w *Lit* Zadura nie formułuje. Nie formułuje jej też w żadnej ze swych powieści czy szkiców Federman. *Lit* sama jest odpowiedzią.

I chociaż jest to optymistyczne, to jednak: WSZYSTKO ROZPIERDOLONE, WSZYSTKO POPIERDOLONE. NIKT MNIE NIE BĘDZIE UCZYŁ JĘZYKA. NA NIC NIE MAM WPŁYWU, NA NIC WPŁYWU MIEĆ NIE CHCĘ, NAWET NA JĘZYK, KTÓRY NIE JEST WYŁĄCZNIE MOJĄ WŁASNOŚCIĄ [L, 10].

Piotr Siwecki

---

[30] Zob. R. Federman: *Surfikcja, cztery propozycje w formie w stępu* [w:] *Nowa proza amerykańska*, Warszawa 1993, s. 412–432.

[31] R. Sukenick, dz.cyt.

WOJCIECH ŁĘCKI

Szmacień

groza w prognozach
a on
zafuteralony
leży w dłoni
jak laska

metalowym szpicem
wystukujesz
nim rytm
na ulicy

ktoś krzyczy
dawaj kasę!
a ty go trzep
przez łeb

kawał szmaty na drucie
narażony na prucie
a jak się otwiera

automat
półautomat
strzela w dach
jak Stach
na przepustce

o
już cieniem ocienia
twoje punkty widzenia
lato nic
bo co
ma do chcenia
od cienia

gdy się zatnie
przechera
kiedy chmura
naciera

jesień
kubły wylewa
na liściogąszcz drzewa
jezdnia w strugach
jak długa

a szmacień
jak laska
z mahoniu
niepotrzebna
nikomu

Gadulstwa

Jak naród
tak parlament

Przyjdą albo przyjadą
Ale będzie gadanie
Pośród chwalby i zadęć
każdemu się dostanie
Mogą gadać i gadać
choć nie będą słuchani

Każdy zje co dostanie:
gadu gadu gadanie
żonglerka dywagasy
ględy pytle frazesy
szczebiot klekot pomruki
chlapy bajtle bajdury
chlapy mamły gulgoty
to o tamtym to o tym

Oraz lament do szklanek
całe życie przegrane

A u władz jaki zamęt:
gadu gadu posady
gadu gadu porady
gadu gadu pociechy
gadu gadu sukcesy
gadu gadu pomyje
na starania te czyje

Polski szloch
polski lament

Jak naród
tak parlament

Iście długie iście

kto idzie
temu idzie
choćby szło najgorzej
choćby wiatr sypnął
śniegiem w poprzek drogi

zmierzcha czy dnieje
same dzieją się
dzieje-zapodzieje

kto zna cel
niech na strzał
szuka dziel
zamiast działań

szedł sobie
sprawdzić czy go nie ma
wśród cokołów i ram
nagle rzeka
cureka
mami
dziejowy portret człowieka

ale tam
go nie ma
a tam
go obchodzi

a obejście
że tylko obejść z daleka
ci przeszli
tak się z nim obeszli
przyszli też nie za nim
śpiewają baranim

kto idzie
musi być po przejściach

a przez dzieje
wiatr wieje
wiuuu
pocałujcie go w duuu

co mu tam całowanie
gdy ma chętkę na wianie
a kysz
a kysz
dranie

ciesz się pacanie
twój czas
kto pierwszy
ten as

Marzenie zydlaka

posiadywał na stołkach
badając zależność
punktu widzenia
od punktu siedzenia
z nieomylnością włącznie

nigdy
nie doznał olśnienia
ergonomią kanapy

ale już czeka
na pierwszą odsiadkę
mimo kilku nagle
zdiagnozowanych chorób
z kleptomanią i klaustrofobią włącznie

marzył
przeżyć aby ach
rozkosz tworzenia drewnianego krzesła
muskać wzdłuż sloi jego smukłe nogi
troska o swój tyłek wyłożyć siedzisko

ach być sobie
oparciem
i mocno stać na nogach
choćby drewniały z niepewności

o krzesło
myślał
któreś zadków natchniony negatyw
wiersz ci poświęcę
zamiast politury
liczy się tylko mat-
ematyczna dostawialność stołków
i podstawialność nóg

chociaż nie będziesz ludwikiem XIV
ani wyspiańskim
pouralisz każdej nóżki wieżą Eiffla
zburzyć sen zdobywcy
o muzo drewniana

wynuskana heblem
do ważnych posiedzeń
tyś dla siedzenia niechybnie prorocza

a propos wieczoru (autorskiego)

– Skąd pan wie, że pisze wiersze?
– Znikąd – bąknąłem, opuszczając salę.

Ubikacja na końcu długiego korytarza.
Smród tak głęboki, że odbiera natchnienie.
Mocz dzwoni o pożółkłe szkliwo muszli.
Ulga.
Próbuję sklecić w myślach jakąś odpowiedź:

Starcy mówią Przybosiem,
milczą Norwidem,
a ja
ledwo trzymam
język za zębami...

Iii...

Dorobek niejednego poety
składa się z dwóch wierszy:
jednym jest nazwa wydawnictwa,
a drugim errata...

Iii...

Wracam:
– Ale skąd pan wie...?
– Wiem/ nie wiem.
(*niepotrzebne skreślić*)

Lubię dżem – to wiem.
Ale żeby pytać poetę o wiersze?

Śpiewaczek

nie wierzbowy
nie miedziany
ten gwizdaczek
lecz spod miedzy
szaraczek

nie z laurn
a z murawy
wyświst taki
a śpiewa ci
na promieniu
wysokim

nad polem ci
wiśnie nutą
nantolny

z prawa śpiewa
z lewa śpiewa
ulewa
śpieworośna

taki raźny
taki rannny
do hosanm
na włościach

pierwszy śpiewak
to pod niebem
ma koncert
zanim wstaną
inne dzwońce
on już pod słońcem

trochę szary
trochę rdzawy
miedzawy

niepokaźnik
ale głośny
za sto wron
nie śpiewaszek
raczej skowron
rosidzwon

Wojciech Łęcki

CONNIE PALMEN

I.M.
(fragmenty)

Zamyka właśnie na klucz drzwi wejściowe domu na Reestraat, gdy wychodzę zza rogu Prinsengracht. Zastygamy w bezruchu, patrzymy na siebie i nic nie mówimy. Oboje wiemy, że dłużej bez siebie nie wytrzymamy. Bez żadnego ostrzeżenia zwierzacz odbytu rozluźnia się nagle i załatwiam się w majtki. Naprzeciwko mnie on staje w rozkroku, łapie się za tyłek i zdziwiony wykrzykuje, że narobił w spodnie.

Mówię, że tym razem pójdę z nim na górę. Dzieje się to 12 lutego 1991 roku, siedem dni po naszym wywiadzie. Pod ubraniem noszę tego dnia o wiele za szerokie męskie spodenki.

Dziesięć dni przedtem dzwoni do mnie Leonie Smit, producentka jego programu radiowego, z pytaniem, czy we wtorek, 5 lutego, nie zechciałabym udzielić wywiadu w programie „Godzina Ischy Meijera". Przez ostatnie dwa tygodnie, od ukazania się mojej pierwszej książki, udzielam wywiadów prawie codziennie, jest to męczące i prawdę mówiąc mam ich już dosyć. Chociaż od lat noszę w sobie uporczywe przekonanie, iż pewnego dnia Ischa Meijer i ja się spotkamy i że coś się wtedy między nami wydarzy – nie wiem co – to uważam, że czas do tego jeszcze nie dojrzał. Zgodnie z prawdą odpowiadam producentce, iż przed południem tego dnia umówiona już jestem z dziennikarką tygodnika „Elsevier" i że po udzieleniu wywiadu będę zbyt zmęczona, by przyjechać do kawiarni „Eik en Linde", gdzie odbywają się nagrania. Na wszelki wypadek producentka zostawia numer telefonu. Odkładam słuchawkę. W tej samej sekundzie uświadamiam sobie, że popełniam błąd, że moment jest właśnie odpowiedni. Nie namyślając się wykręcam dopiero co zapisane cyfry i mówię Leonie Smit, że przyjdę. Leonie pyta, dlaczego się rozmyśliłam zdanie.

– Gdy odkładałam słuchawkę, wiedziałam, że będę tego żałować – mówię.

– Słynna Palmen! – krzyczy do mnie, gdy wchodzę z kawiarni do studia. – Nie myśl, że będziemy rozmawiać o *Prawach* – mówi ściskając mi dłoń. – Będziemy rozmawiać o tej całej wrzawie wokół ciebie.

– Wolę rozmawiać o książce – odpowiadam.

– O książce już się nasłuchaliśmy. Ta wrzawa mediów wokół ciebie jest o wiele ciekawsza.

– Ale ty sam jesteś teraz jej częścią.

– Ho, ho, Palmen, nie bądź taka cięta. Zostaw to mnie.

Program jest nagrywany przy publiczności. Tuż przed rozpoczęciem Ischa podchodzi do kobiety w pierwszym rzędzie i szepcze jej coś poufale do ucha.

Wkrótce będzie ona przeszłością, przemyka mi przez myśl.

Ubrany w dżinsy, koszulę w paski i marynarkę stoi w lekkim rozkroku za mikrofonem i zamyka oczy, gdy z niecierpliwą starannością i czułością intonuje pierwsze słowa utworu *Let's Face the Music and Dance: There may be trouble ahead*. Od czasu do czasu stara się patrzeć publiczności w oczy, lecz zakłopotany szybko przenosi wzrok gdzie indziej. Uspokajam się, gdy na niego patrzę. Nie wiem, skąd wzięło się we mnie to przeświadczenie, lecz je mam i jest ono ogromne: wiem, że tam oto stoi mój mężczyzna. Niczego więcej nie potrafię sobie na razie wyobrazić.

– Proszę pani, powiedzmy tak: trzy tygodnie temu była pani nieznaną nikomu, a dzisiaj jest pani gwiazdą sezonu. O, rymuje się! Czy spodziewała się pani tego? Napisała pani książkę, powieść eseistyczną, romantyczny esej, książkę świetną, interesującą, piękną.

Rozmowa przebiega spokojnie, bez dowcipów i złośliwości z jego strony, ze wzmożoną uwagą z mojej. Mówimy długo o pisarstwie, o tym, że zawsze wiedziałam, że chcę być pisarką i że musiałam to tylko zrealizować, że moje życie zgrało się teraz ze sobą bardziej niż kiedykolwiek przedtem, rozmawiamy o moich rodzicach, o filozofii i religii, o tym, że pisanie jest rodzajem łącznika między nimi. Są to tematy, które nie były poruszane w żadnym z wywiadów, podczas całej rozmowy jednak nie mogę pozbyć się wrażenia, iż jest to ostatnią rzeczą, jaką chcę od Ischy, że nie powinien mnie tak publicznie wypytywać.

Po zakończeniu podchodzi do mnie Leonie Smit. Od prawie dziesięciu lat jest producentką jego programu radiowego. Mówi, że bardzo jej się podobało, nigdy przedtem nie widziała Ischy tak skupionego i poważnego podczas radiowego wywiadu. Dołącza do nas Eva i potwierdza to, co mówi Leonie, lecz jestem trochę przygnębiona i wyprowadzona z równowagi. Przyszłam tutaj z absolutnym przeświadczeniem, iż będzie to początek mojego życia z Ischą, lecz teraz pojęcia nie mam, jak to się dalej potoczy, nic w wywiadzie nie wskazuje, iż mam rację.

Schodzimy z Evą na dół i w zadumie stoję oparta o stół bilardowy. Leonie częstuje mnie przekąskami, lecz czuję się dziwnie. Jest mi obojętne, co się wokół dzieje. W momencie, gdy zadaję sobie pytanie, czy się nie pomyliłam, Ischa rozmawiając głośno schodzi na dół. Mówi coś do kobiety, która siedziała w pierwszym rzędzie. Podchodzi do mnie i pyta, co sądzę o wywiadzie.

– Może być – mówię.

– Był przecież całkiem niezły.

Patrzę na niego i nie odpowiadam.

– Masz już jakieś plany na wieczór, Palmen? – pyta.

– Idę do domu się dręczyć – mówię.

– Dręczyć, dręczyć – powtarza radośnie. – A w piątek wieczorem też będziesz siedzieć w domu i się dręczyć, czy pójdziesz ze mną na kolację?

– Pójdę z tobą na kolację.

– Świetnie. Za piętnaście siódma, w restauracji pierwszej klasy na Central Station, peron 2B. Tylko nie pójdź do drugiej klasy. – Chce jeszcze coś dodać, lecz się rozmyśla. – Nie, ty się nigdy nie spóźniasz, co, Palmen?

– Nie.

– Ja wcale nie jestem elokwentny, załóż więc jakiś ładny ciuch, abym miał również jakąś przyjemność, gdy mi zabraknie tematów do rozmowy.

– Connie jest zawsze ładnie ubrana i zawsze znajduje temat do rozmowy – mówi wyniośle Eva.

– Naprawdę?

– Naprawdę – mówię. – Mam ci dużo do powiedzenia.

– Co takiego? – nastawia ucha. – Co?

Odchodzi. Minutę później pojawia się znowu przede mną, z tą książką o siedmiu mężczyznach i jednej kobiecie.

– Nigdy tego nie robię – mamrocze z zażenowaniem podając mi do podpisania *Prawa*. Nad tym, jak mu ją zadedykuję, nie muszę się zastanawiać.

„Dla Ischy, którego musiałam spotkać – o czym wiedziałam" – piszę.

Z książką w ręku okrąża stół bilardowy. Oddalony ode mnie o kilka metrów otwiera książkę i czyta. Podnosi na mnie wzrok, wyciąga książkę w górę i na całą kawiarnię głośno krzyczy:

– Numer osiem!

Po latach Leonie mi powie, iż było to jasne jak słońce. Wymieniały spojrzenia z asystentką, zdziwione tym, co widziały.

– Czy ty widzisz to co ja?

– Byliście dla siebie stworzeni – opowiadała Leonie. – Od początku było to dla nas jasne.

Już czeka. Widzę go przez okno. W momencie, gdy wchodzę, wstaje od stołu pociągając szybko łyk wody mineralnej. Nie wita się ze mną, lecz mówi, że od razu idziemy. Podaje mi szklankę, z której piję, czy nie chcę trochę.

– Wiesz, gdzie idziemy jeść?

– Nie.

– Nie mówiłem ci? Świetnie. To pięć minut stąd.

„Moto numer 10", słynna restauracja na pomoście z drugiej strony dworca, myślę, lecz nic mówię tego na głos.

Droga trwa kwadrans, ponieważ ciągle przystajemy skręcając się ze śmiechu. Raz ja nie mogę pohamować śmiechu, raz on zwija się w kłębek trzymając się za brzuch. Objęci za szyję wchodzimy do restauracji. Przy szatni wita go właścicielka.

– To moja żona, Connie Palmen – przedstawia mnie.

Jest prawie północ, gdy opuszczamy restaurację. Cały wieczór pogrążeni byliśmy w żywej, zajmującej i wesołej rozmowie, i cisza, która nagle zapada, gdy się całujemy, wydaje się dziwna. – Pójdziemy do mnie? – pyta.

– Nie.

– Dlaczego nie? – patrzy na mnie zdziwiony. – Tyle pieniędzy! – wykrzykuje i ponieważ wybucham śmiechem, nie mogę mu wyjaśnić.

idziemy w stronę postoju taksówek przed dworcem. Gdy ponownie pyta, dlaczego nie chcę z nim iść, mówię, że zanim pójdę do łóżka z kimś, kogo traktuję poważnie, zachowuję zawsze siedem dni wstrzemięźliwości. Nic mówię mu, że jestem niedysponowana.

– Siedmiu mężczyzn, siedem dni wstrzemięźliwości, postępujesz jak prawdziwa katoliczka – mówi. – Ale ja jestem numer osiem, tak?

– Tak.

Aż do dnia, gdy siedząc naprzeciwko siebie robimy w majtki, widujemy się codziennie, lecz śpimy każde w swoim domu. Potem już prawie nigdy nie spędzam nocy u siebie.

Plotka roznosi się szybko. W witrynach księgarń nasze książki leżą sugestywnie obok siebie. *Grubas* obok *Prawa*. Ponieważ nie czytuję gazet, nie znałam jego rubryki *Grubas* z „NRC Handelsblad". Teraz, gdy czytam te opowiadania jedno po drugim, przeraża mnie samotność, pesymizm i autodestrukcja jego Grubasa.

– Taki jesteś? – pytam wieczorem w łóżku.

– Czasami. Tyle w życiu przeszedłem. Zależy, jak na to popatrzę. Czasami czuję się nieszczęśliwym chłopcem.

– Jesteś przestraszonym mężczyzną – mówię i dodaję szybko, że dlatego właśnie mu ufam.

Widzę to na jego twarzy, gdy po kilku godzinach rozłąki wracam do niego, gdy biorę go w ramiona i na niego patrzę. W momencie, gdy mnie spostrzega, prawy policzek napina się, mięśnie wokół prawego oka przez następną godzinę wymykają się kontroli, ściągają powiekę w dół, kiedy odważa się popatrzeć mi dłużej w oczy. Zauważam to w łóżku, gdy brawurą i rzekomą bezwstydnością stara się przekrzyczeć ten strach i zawstydzenie. Lecz i ja jestem jeszcze zbyt odurzona, onieśmielona i przestraszona, aby mówić wszystko, co myślę.

Prawie tego nie wytrzymuję. Mam codziennie ataki płaczu i muszę wymiotować. Gdy tylko wychodzę z domu przy Reestraat i przez Rozengracht przemierzam krótki dystans do mojego mieszkania, tęsknota za jego bliskością staje się z każdym oddalającym mnie od niego krokiem nie do zniesienia. Na Alfard Piersonstraat pędzę na górę, ponieważ w połowie schodów słyszę dzwonek telefonu i wiem, że to on dzwoni. Mówi, że już za mną tęskni, a ja odpowiadam, że czuję się podobnie. Każda minuta bez niego jest udręką.

W międzyczasie zajęta jestem udzielaniem wywiadów. Postanowiłam akceptować wszystkie propozycje i nie wybierać gazet ani czasopism. Parę razy zdarzyło się, że Ischa wpadał nagle do kawiarni „Luxembourg" czy „Americain", gdzie umawiam się na wywiady, wyjaśniając zdziwionemu dziennikarzowi, iż musiał zobaczyć na chwilę swoją żonę. Dlatego patrzę zawsze na drzwi zamiast na dziennikarza stawiającego mi pytania.

Uspokajam się dopiero, gdy przy nim jestem. Czasami już w drzwiach domu na Reestraat wybucham płaczem ze wzruszenia i ulgi, że on na mnie tam czeka na górze, ubrany w krótkie spodenki, w mieszkaniu, gdzie zawsze jest ciepło, gdzie rozbrzmiewa muzyka Adamo i gdzie roznosi się apetyczny zapach zupy.

– Moją zupą już wiele zdziałałem, nigdy jednak żadnej kobiety nie doprowadziłem nią do łez.

Młodość miłości jest oazą. Nigdy potem nie będzie tylu szans do rozegrania tej gry uczciwie, jak w tych pierwszych miesiącach, do odsłonięcia siebie przed osobą, w której jest się zakochanym, aby jak najmniej pozostało ukryte i niewypowiedziane. Ponosi się ryzyko powiedzenia prawdy być może w przekonaniu, iż nie ma się jeszcze zbyt wiele do stracenia lub wierząc, że tym razem udać się to może jedynie, jeśli nie będzie niedomówień, jeśli będzie się postępowało inaczej niż do tej pory.

– Connie – odzywa się w środku nocy. – Ja nie mogę być wierny, nie mogę, wariuję na samą myśl o tym. Zawsze będą inne kobiety, lecz każdego wieczora będę do ciebie wracał. Tylko nie płacz.

Nie płaczę jednak. Słucham spokojnie i wiem, że nie trzeba zapalać światła, że tylko w ciemności może mi to powiedzieć. Stawiam mu pytania i poznaję po głosie, jak przezwyciężając się z trudem odpowiada na nie zawstydzony. Czasami daje wymijającą odpowiedź, do czego nie jestem przyzwyczajona z jego strony. Ponieważ wiem, że tę rozmowę prowadzić będziemy tylko jeden

jedyny raz z jego inicjatywy, zmieniam słowa i pytam ponownie, aż wiem to, co chcę wiedzieć, aż to rozumiem. Swoje odpowiedzi parę razy poprzedza wyznaniem, iż nigdy przedtem nikomu o tym nic opowiadał. Jedynie to wyznanie czyni tę wiedzę znośną.

To dobrze, myślę, to bardzo dobrze.

– To straszne, prawda? – pyta i czubkami kciuków głaszcze moje policzki, aby sprawdzić, czy nie są mokre.

Nie wiem. Nie mam pojęcia, jak powinno się na coś takiego reagować. Nigdy przedtem nikogo w ten sposób nie kochałam, nigdy nic miałam nikogo tylko dla siebie, nigdy przedtem nie miałam tej pewności, iż chcę być z kimś, kto też chce zostać przy mnie, nie wiem, co to jest seksualna niewierność, ponieważ nigdy nie byłam z nikim związana. Do tej pory znajdowałam się zawsze po drugiej stronie, to ja byłam ta kobietą, z którą zdradzano inną kobietę.

– Myślę, że wszystko od ciebie zniosę – mówię i rzeczywiście tak myślę. Opis napięcia, jakiego doświadcza zdobywając i porzucając kobiety, odwiedzając prostytutki, oddzielając miłość od seksu, jest opowieścią o uzależnieniu, o niemocy, przymusie i nieuchronności. Mówię, że moja następna książka będzie właśnie o tym, o uzależnieniu. Odpowiada, że nigdy tak na to nie patrzył, lecz że tak chyba rzeczywiście jest. Oddycha spokojniej, ponieważ moje policzki są suche. W ciemności wyciąga rękę i pilotem włącza kompakt. Jest czwarta nad ranem i Michael Feinstein śpiewa Cole Portera.

– Spróbujmy zrobić z tego coś szczególnego – mówi. – Coś w rodzaju, czy ja wiem, Sartre'a i de Beauvoir?

– Nie mamy innego wyjścia – odpowiadam, a on śmiechem przepędza w noc cały ten strach i głośno śpiewa z Feinsteinem. Przyciska mnie do siebie tak mocno, że nie może stać mi się nic złego, dopóki przy mnie jest.

Aby go zatrzymać, muszę mu dać wolność.

W poniedziałek 25 lutego rubryka *Grubas* po raz pierwszy pojawia się w gazecie „Het Parool", a nie „NRC Handelsblad". Mniej więcej wtedy jedna z księgarń w Haarlemie prosi mnie o przeprowadzenie wywiadu z Ceesem Nooteboomem, autorem tegorocznego prezentu z okazji tygodnia książki. Wieczorami w łóżku próbuję zgłębić *Następną opowieść*. Po raz pierwszy mam przeprowadzać wywiad i ponieważ nie wiem, jak się do tego zabrać, przygotowuję się jak student do egzaminu. Ischa stwierdza, że tracę za dużo czasu, że tyle wieczorów poświęcam nieważnej książczynie. Radzi mi pytać po prostu Ceesa Nootebooma o to, co chcę wiedzieć. Brak doświadczenia odbiera mi jednak pewność siebie i chwytam się kurczowo tego, co mam: opowieści o człowieku zwanym Sokrates. Ischa wyrywa mi książkę z rąk i czyta na głos fragmenty.

– Na miłość boską – wykrzykuje – Co za brednie!

Próbuję bronić Ceesa Nootebooma, lecz szkoda mi czasu, mam ważniejsze rzeczy na głowie.

Późnym wieczorem w niedzielę przysuwa krzesło do biurka pod oknem i zaczyna stukać na swoim IBM. Leżę w łóżku i zastanawiam się nad pytaniami do wywiadu, lecz nie mogę się skupić. Jestem odurzona szczęściem. Wzruszona przysłuchuję się stukotowi elektrycznej maszyny do pisania. Co jakiś czas wychylam się z sypialni i patrzę, jak nie podnosząc wzroku ani nie rozglądając się siedzi zgarbiony w stożku światła przy biurku i wskazującym palcem prawej ręki jak młotkiem uderza w klawisze. Przez nie zasłonięte okno wpada do pokoju światło ulicznej latarni. Półtorej godziny później woła mnie i prosi o przeczytanie *Grubasa*.

Będę to robić jeszcze tysiące razy. Odruchowo, lecz pobieżnie sprawdzi, czy stół kuchenny jest czysty, zanim starannie położy na nim maszynopis. Przestępując z nogi na nogę czeka niecierpliwie, aż skończę czytać. Gdy wybucham śmiechem, pyta: „Co, co takiego?", i mimo że nie otrzymuje odpowiedzi, uśmiecha się zadowolony, staje za mną i czyta mi przez ramię.

Tego niedzielnego wieczora, gdy po raz pierwszy czytam rubrykę „Grubas", która ukazywać się ma trzy razy w tygodniu, a po pani miesiącach codziennie, uświadamiam sobie dopiero, jaką rolę będzie ona odgrywać w naszym życiu.

Tematem *Grubasa* jest książka, którą czytam wieczorem w łóżku, książka Ceesa Nootebooma *Następna opowieść*.

Grubas nie lubi pretensjonalnych bzdur – myśli Grubas. – Jak na to wpadłeś, co chcesz przez to powiedzieć, ty Brzuchaty Pisarzu Bez Wyobraźni?

Moim pierwszym odruchem jest protest. Chce powiedzieć, że piszę tak o kimś, kogo lubię, z kim mam specjalną więź, że Cees Nootebooma jest pisarzem, którego bardzo cenię i nie podoba mi się określenie „Brzuchaty Pisarz bez Wyobraźni", zwłaszcza teraz, gdy za dziesięć dni przeprowadzać mam z nim wywiad w obecności publiczności. Nic protestuję jednak.

– To twój *Grubas*.

– Ale przecież mam rację.

– Jestem innego zdania.

– Nie uważasz, że to dowcipne?

– Nie.

– Ale innym będzie się podobać?

– O, tak, niewątpliwie.

Tego właśnie wieczora podejmuję decyzję, by nigdy nie pytać, kto kim jest w *Grubasie*. Postanawiam zachować dystans, aby on mógł bez skrępowania pisać o tym, o czym chce, jak również, abym ja nie czuła się odpowiedzialna za jego sądy i opinie.

Od lipca 1991 roku codziennie będę mogła czytać o tym, co robił poprzedniego dnia, gdzie przebywał i z kim rozmawiał, co się tutaj z nami w domu działo. Jeśli będę znała prawdę, będę czytać o tym, jak ją przekręca, jakich mężczyzn przekształca w kobiety i jakie kobiety zmienia w mężczyzn. Jeśli nie będę znać prawdy, będę się domyślać. Nigdy jednak nie będę pytać. Jest to prawo, które sama sobie narzucam. I dobrze wiem, dlaczego. Wiem, że tak musi być.

Tylko kilka razy nie uszanuję tego prawa. Ponieważ *Grubas* zapędzi mnie w kozi róg i nie będę miała innego wyjścia.

Po latach wyjaśnię mu, w jaki sposób jest przy mnie obecny w swojej nieobecności, jak dowiaduję się o nim rzeczy, których mi nigdy nie mówił. Zdarzają się dni, kiedy jakieś czasopismo publikuje z nim wywiad, gazeta poranna wywiad z jedną z jego byłych przyjaciółek, która obszernie opowiada o ich pożyciu, kiedy po południu jest w radiu, a wieczorem prezentuje swój program w telewizji. Oprócz tego, jak każdego dnia, mam przed sobą rubrykę *Grubas* na trzeciej stronie „Het Parool".

– Tak łatwo się ode mnie nie wymigasz.

– Wcale nie chcę się od ciebie wymigać, ale może twoi rodzice by chcieli, a ty im to bardzo, ale to bardzo utrudniasz.

Przenikają się nawzajem, pisanie i ta miłość. Książka i mężczyzna pojawiły się prawie jednocześnie i mam trudności z rozdzieleniem ich, nie wiem, co bardziej zmieniło moje życie.

Ponieważ moje życie się zmieniło.

Zmuszona przez Paulien do kontrataku powtarzałam, iż wielokrotnie czułam się wykopana na ulicę, w tłum, przez ludzi, których najbardziej lubiłam i którym byłam prawie chorobliwie oddana. To właśnie oni tłumaczyli się potem, zrzucając winę na mnie, że ponieważ związana jestem z tak dużą ilością osób, zachowują zawsze w stosunku do mnie pewien dystans.

– Najbardziej lubię, jak jesteśmy tylko ty i ja. Przy innych stajesz się nieznośna.

Zdanie to powtarzane jest przez różnych ludzi, w różnych okolicznościach i różnych wersjach. Wypowiadane w strachu przed utratą mnie, z pewnością, lecz obraża mnie nieufność, która się za nim kryje, wypieranie się mnie. Zawiera się w nim zarzut, iż w obecności innych, przy publiczności, staję się kimś innym. Jest to ukryty zakaz, zabronienie czynienia tego, co wkrótce chcę robić – napisać i opublikować książkę. Jeśli wybiorę pisanie, które uczyni mnie własnością publiczną, utracę miłość wielu osób. Od momentu gdy, nie zważając na zarzuty innych, wybieram pisanie, ja z kolei ich odrzucam. Takiej mnie nie chcą. Takiej mnie nie lubią.

Książka *Prawa* jest odpowiedzią, której nigdy do tej pory nie odważyłam się im dać: to nie.

Oczywiście, że mieli rację. Lecz ich racja była dla Ischy powodem, dla którego mnie właśnie pokochał, ich racja była powodem, dla którego ja pokochałam Ischę. Z ich racji wynika miłość do pisania. To prawda: trzy osoby to już tłum, a przed tłumem chcę grać, chcę go bawić, szokować, chcę mu opowiadać historie.

Z Ischą jest podobnie. Jest to tarcie między skrytością a otwartością, między pragnieniem mówienia prawdy a niemożnością powiedzenia jej w w cztery oczy, w najbardziej intymnych sytuacjach, jest to uznanie faktu, iż istotą miłości jest wiedza i zmaganie się ze strachem, ogromnym strachem, odkrywania się przed drugim człowiekiem. Ten, kto pisze, uzurpuje sobie piórem władzę, ponieważ niemoc jest nie do zniesienia. Ten, kto chwyta za pióro, przestaje na chwilę zadawać sobie gwałt. Przestaje udawać, kłamać, przemilczać, wypierać się. Na chwilę przestaje zmuszać się do robienia tego wszystkiego, co robi, gdy rodzi się w nim strach przed zakusami innych ludzi. A strach ten rodzi się w momencie, gdy pojawi się osoba, która zagraża urzeczywistnieniu tego pragnienia, pragnienia, by zostać w pełni poznanym przez drugiego człowieka.

Pisanie rodzi się z milczenia, strachu, nieśmiałości i być może większej niż u innych ludzi odrazy do fałszywości, przede wszystkim własnej fałszywości. Fikcja rodzi się z żądzy prawdy.

Zbyt często, moim zdaniem, przypisuje się cechę próżności aktorom, pisarzom, artystom kabaretowym i wszystkim innym, którzy pragną w jakiś sposób wyrazić swoje „ja". Źródłem tej ambicji i talentu jest według mnie raczej przeciwieństwo próżności: jest to słusznie lub niesłusznie odczuwana niemożność urzeczywistnienia się w codziennym życiu. Ta rzekoma niemożność wypływać może jedynie ze źle nadanych, źle odebranych i niezrozumiałych sygnałów, a najbardziej wprowadzającym w błąd sygnałem jest sygnał miłości.

Czynienie czegoś z miłości rzadko znajduje zrozumienie.

Pisarze, aktorzy, artyści kabaretowi, tancerze, pocci i dziwki, wszyscy oni udają się na podium, gdzie rządzi prawo „na niby". Robią to, co robią, ponieważ tylko sytuacja „na niby" daje im możliwość powiedzenia prawdy. Wyjawienie prawdy na scenie fikcji niczym nie zagraża i nie rozczarowuje, ponieważ fikcja czyni pisarza i aktora nietykalnymi, przez to właśnie, że nie rości sobie pretensji do prawdy.

Marzec dobiega końca. W ciągu dwóch miesięcy sprzedanych zostało siedemdziesiąt tysięcy egzemplarzy *Praw*. Codziennie tysiąc egzemplarzy wynoszonych jest z księgarni. Od pierwszych czterech zer przechodzi to moje pojęcie i nie próbuję tego zrozumieć. Nie tylko w wywiadach, lecz również przez rodzinę pytana jestem, jak ja to znoszę. Nie wydarzyła się jednak katastrofa i nie muszę przezwyciężać żadnego urazu. Prawie nie zaprzątam sobie tym głowy i nie szukam wyjaśnień. Moją uwagę przykuwa jedynie mężczyzna i miłość do niego. Jest ona tak ogromna, iż czasem pragnę, aby jej przez parę godzin nie czuć. Lecz oczywiście jest to niemożliwe.

Opowiedziałam mu to pewnego wieczora w łóżku. Film ma być wieczorem w telewizji, a ja chcę przekazać mu coś o sobie, opowiedzieć o tym, w jaki sposób obcuję z rzeczywistością, jakie opowieści znajdują się między mną a wszystkim, co jest na zewnątrz. Waham się, czy oglądać ten film, ponieważ bardzo jestem przywiązana do opowieści i boję się, że rzeczywistość filmu zniszczy opowieść. Mówię, że zaczęło się to od filmów grozy, które najchętniej oglądałam z Joscu, moim młodszym bratem. Niektóre były tak makabryczne, że już w tydzień później niczego z nich nie pamiętałam. Jos i ja spaliśmy w tym samym pokoju, gdy przyjeżdżaliśmy do domu. Jego łóżko stało po lewej stronie, moje po prawej. Przed snem prosiłam go, aby mi jeszcze raz opowiedział film, który razem oglądaliśmy. Opowiadał bardzo ładnie. Wzmagał napięcie pytając roześmiany i niesamowicie zdumiony, czy naprawdę niczego nie pamiętam, czy rzeczywiście nie wiem, co będzie w następnej scenie i jakie niesamowitości wydarzą się w następnej sekundzie. Lecz ponieważ jego sposób opowindania wzbudzał we mnie jeszcze większą grozę niż film, naprawdę nie mogłam i nie chciałam sobie tego przypomnieć. Ze zdenerwowania gryzłam czasami palce. Jos znał na pamięć całe dialogi z filmu, przytaczał je po amerykańsku naśladując głos aktorów. „Here they are, mummy!" – popiskiwał cieniutkim dziecinnym głosikiem i pokój zapełniał się nagle zwiewnymi zjawami.

– Jedziemy do Ameryki – mówi pewnego dnia. – Pokażę ci moją ulubioną drogę.

Bilety mamy zarezerwowane na niedzielę wielkanocną, lecz w sobotę wieczorem udzielą jeszcze wywiadu w jednym z programów telewizyjnych. Nagrywany jest w Amsterdamie, w studiu na placu Rembrandta, i oboje się tam udajemy.

– Moja żona wygląda teraz jak prawnuczka Sokratesa – mówi tuż przed rozpoczęciem programu do dziennikarza przeprowadzającego wywiad. – Ale ona zawsze tak wygląda przed podróżą.

Będzie to nasza pierwsza podróż.

Rankiem następnego dnia polecimy przez Nowy Jork do Los Angeles. Nigdy przedtem nie byliśmy ze sobą przez dziesięć dni dwadzieścia cztery godziny na dobę. Z napięcia i zdenerwowania kłócimy się parę razy w ciągu dni poprzedzających podróż, lecz zaraz potem się przepraszamy. Nie jestem przyzwyczajona do wyklócania się, zawsze tylko marzyłam, by się z kimś naprawdę pokłócić. Kłótnia wydawała mi się pewnego rodzaju zdobyczą – osiągnięciem uczucia pewności i bezpieczeństwa, za którymi tęskniłam i które w jakiś sposób wyrwałyby mnie z kokonu, w jakim do tej pory żyłam. Wszystkie te

gniewne monologi, które przetaczały się przez moją głowę i których przez trzydzieści pięć lat mojego życia nie słyszała żywa dusza, stały się zbyteczne przez to bezpośrednie uprzątnięcie żalów i pretensji. Czasami zdumiewa mnie zaufanie, jakie w nim pokładam. Czasami wzbudza to we mnie strach, ponieważ kłótnia nie jest wcale tak przyjemna, jak sobie to wyobrażałam. Podczas wywiadu Ischa mówi, że kłótnia była w jego rodzinnym domu jedynym sposobem komunikowania się i że przez to ciągle jeszcze oznacza dla niego pewną formę czułości.

– Jeśli się z kimś kłócę, to znaczy, że wszystko w porządku.

Z ulgą wybucham nerwowym śmiechem. On wie, co się ze mną dzieje. Zadając sobie pytanie, czy zawsze tak będzie, czy za każdym razem uda mu się w ten sposób mnie uspokoić.

– Co ty wyprawiasz? – krzyczy następnego ranka, gdy bezradna biegam między walizką a dzbankiem kawy, ponieważ nie wiem, co najpierw chcę robić: pakować się czy usiąść.

– Ja też jestem zdenerwowany i przejęty. Ale jak ty się będziesz tak samo zachowywać, to nic z tego nie wyjdzie. Ktoś tu musi zachować zimną krew.

– Nie możesz ty teraz zachować zimnej krwi? – błagam. – To następnym razem ja się postaram.

Słyszę jego chichot. Wiem, dlaczego się śmieje. Każda wzmianka o przyszłości wzbudza w nim śmiech, ponieważ nic więc jeszcze, czy można sobie ufać, nie jest jeszcze pewien, czy mamy przed sobą jakąkolwiek przyszłość. Czy nie stanie się to, co się do tej pory zdarzało – że pewnego dnia uzna sprawę za skończoną, będzie jeszcze tygodniami lub nawet miesiącami ze strachu i wstydu to ukrywał, aby pewnego dnia zniknąć nagle z mojego życia.

Słyszy się czasami opowieści o mężczyznach, którzy wieczorem wychodzą po paczkę papierosów do sklepu na rogu i nigdy więcej nie wracają, takiego mężczyznę mam przed oczami, gdy pytam, w jaki sposób przebiegały te rozstania. Pytam, czy te kobiety rzeczywiście niczego nie przeczuwały, niczego nie podejrzewały przez tygodnie i miesiące poprzedzające porzucenie, czy rzeczywiście nie domyślały się, iż powziął tak straszne postanowienie i że tylko czekał na odpowiedni moment, aby je zrealizować.

– Nic im o tym nie wiadomo – odpowiada mrukliwie.

Ja to po nim poznam. W chwilę później mówię mu to. Wydaje się być z tego zadowolony i chociaż ryzykuje, iż pozbawi się przez to swego zadowolenia, pyta, w jaki sposób to po nim poznam.

– Bo ty jesteś dla mnie taki przezroczysty – odpowiadam.

Czasami bardzo go rozśmieszam.

W Nowym Jorku mamy ledwie czas, aby przesiąść się na samolot do Los Angeles i udaje nam się to tylko dlatego, że z walizkami w ręku biegniemy do następnego hallu chodnikiem za zewnątrz. Drzwi do samolotu zamykają się, gdy tylko wsiadamy. Patrzymy na siebie spoceni.

– Dobrze nam się razem podróżuje – stwierdza rozpromieniony.

Tak, to prawda.

Jest to coś, co wiem o sobie od dawna, co jednak najwyraźniej uświadamiam sobie dopiero w podróży, ponieważ podróże według powszechnie panującej opinii podejmowane są właśnie po to, aby obejrzeć inne krajobrazy i miasta. I to „oglądanie" nie działa u mnie najlepiej. Rozległe widoki, pustynie, górzyste krajobrazy, malownicze wioski oraz place, morza, rzeki i jeziora – zapamiętuję zaledwie strzępki ich piękna. Pamiętam myśli, rozmowy, nastroje i są one w pamięci całkowicie złączone z osobą, z którą podróżowałam, która szła obok mnie, z którą razem jadłam i spałam i która zawsze widziała więcej niż ja – która w pewnym sensie oglądała krajobraz również za mnie.

Ischa ma fotograficzną pamięć miejsc. Na Pacific Coast Highway 1-North co chwila zapowiada, jaki to oszałamiający widok wyłoni mi się przed oczyma za kolejnego zakrętu, uprzedza, że zatrzymamy się w Santa Barbara, aby na molo zjeść najsmaczniejszy „clam chowder" w całej Kalifornii i że zawdzięczy o leżącą tuż przy szosie podupadłą knajpkę gdzieś między Guadchipe a San Luis Obispo, gdzie zasmakuję najlepszego na świecie hamburgera. A jeśli mnie to nie kusi, ominiemy San Luis Obispo, zjedziemy z Highway 1 na 101 i czym prędzej udamy się nad brzeg jeziora Santa Margarita, gdzie posadzi mnie w gronie bezradnych alkoholików i postawi Krwawą Mary, na którą już od kilku godzin mam niewątpliwie wielką ochotę, bo czy on nie zna swojej żony.

Przypominam sobie uczucie szczęścia.

Było tak ogromne, że sprawiało ból.

Po drodze do Las Vegas mijamy jeden po drugim rezerwaty przyrody: cieniste lasy, ośnieżone wierzchołki gór, doliny. Jedziemy godzinami bez przerwy, wzdłuż lub środkiem parków narodowych mijając miejscowości o nazwach takich jak: Fresno, Sierra Nevada, Canyon, Aberdeen – nazwy, które wydają mi się tak swojskie jak miejsca z mojego życiorysu: St. Odiliënberg, Roermond, Amsterdam, Vondelpark. Ekscytacja z powodu odkrycia, iż tak ogromny wpływ na moje życie miały amerykańskie przeboje, książki, filmy i seriale telewizyjne i że to wszystko jest w jakiś sposób powiązane z Ischą, nie zmniejsza się. Cały dzień jestem przepełniona radością, pełna entuzjazmu, gorączkowo szczęśliwa.

Gdy dojeżdżamy do Doliny Śmierci, zapada granatowy zmierzch. Słońce jest ogromne i wydaje się być tuż obok. Nie zachodzi, lecz sprawia wrażenie, jakby wśród wzgórz szukało sobie miejsca na odpoczynek.

– Podoba ci się krajobraz?

– Jeszcze jak!

– Bo jak ci się nie podoba, to powiedz. To ci to wyostrzę.

Zarażona jego sposobem czytania i patrzenia usiłuję przypomnieć sobie, choć bezskutecznie, co też przydarzyło się w San Francisco lub w innej części Ameryki Michelowi Foucault. Wiem, że stało się tu coś ważnego, lecz nie potrafię przypomnieć sobie, co. Wypełnia mnie z tego powodu żal i żal ten przenosi się na wszystkie książki, jakie w życiu czytałam i przy których nie potrafiłam wczuć się w kraje ani krajobrazy i nie rozumiałam ich znaczenia. Zobaczyłabym wtedy w Ameryce o wiele więcej niż widzę teraz. Ischa próbuje załatać luki w mojej edukacji, ponieważ zauważa, że mnie to zasmuca. Zbyt dobrze mu to jednak nie wychodzi, ponieważ jego sposób czytania, jak również świadomość, że ma nade mną pod tym względem przewagę, wzbudza w nim dumę.

– No to co ty w ogóle z tych wszystkich książek zapamiętałaś? – pyta tonem, w którym przebrzmiewa sardonizm.

Oto jest pytanie.

Lektura biografii Michela Foucault umocniła we mnie tezę, którą rozwinęłam w czasie studiów filozofii i co do której słuszności byłam po ich zakończeniu tak mocno przekonana, iż zamierzałam napisać o tym książkę. Biografia Foucault uświadomiła mi, bardziej niż życie jakiegokolwiek innego filozofa, że nawet coś tak abstrakcyjnego jak filozoficzne myślenie ma źródła

autobiograficzne – że abstrakcje wypływają z osobowości samego filozofa i rozwinięte zostały raczej z potrzeby wyjaśnienia sobie własnego życia niż z pragnienia zrozumienia życia w ogóle.

– Zapamiętuję przede wszystkim swoje myśli podczas czytania książki – odpowiadam trochę niepewnie. Dodaję, że lektura Foucault pomogła mi przeniknąć splot fikcji i prawdy i że od tamtej chwili staram się zrozumieć, jakie opowieści, wymysły, poglądy i książki kryją się za prawdami, które sama wyznaję. Coraz mniej rzeczy uważam za oczywiste. Jeśli studiowanie filozofii czegoś mnie nauczyło, to właśnie rozpoznawania fabuły za wszystkim, co uchodzi za pierwotne, nowe, autentyczne bądź też zesłane przez Boga, rozpoznawania za tym, powiedzmy, robocizny. I całą tę robotę nazywam dla wygody fikcją. Oczywiście postawę tę rozwinęłam, ponieważ nie akceptuję siebie takiej, jaką jestem, i chcę uodpornić się na sugestie, złudzenia, zależności i fałsz. Jest to tradycja filozoficzna rozpoczynająca się u Kanta i pływająca pod banderą zuchwalszą niż „Poznaj siebie", mianowicie „Sapere aude", co oznacza, iż sięgnięcie po wiedzę jest okazaniem śmiałości.

– Myśl, że posiadanie wiedzy i odwaga są ze sobą powiązane, bardzo mi się podoba – mówię.

Opisanie fikcji jako czegoś przeciwstawnego rzeczywistości i prawdzie jest oczywiście absolutnie błędne. Bóg, miłość, a nawet sama prawda są fikcjami, które wywierają nieustanny wpływ na nasze życie, nasze szczęście, nasze związki i doświadczenia, czyli na naszą rzeczywistość. Naturalnie, iż ogromną rolę odgrywa to, czy i w jaki sposób pozwolimy im wkroczyć w nasze życie. Siła ciążenia jest również niewidoczna, lecz działanie jej ma efekt.

To, co on nazywa „grubasowaniem", jest przecież czymś podobnym, jest czasownikiem określającym jego sposób obcowania z rzeczywistością, i ponieważ „grubasuje", odnosi się do rzeczywistości inaczej, niż gdyby tego nie robił. Pragnę udoskonalić w sobie tę umiejętność zrozumienia jak i dlaczego myślę to, co myślę, sądzę to, co sądzę, jaka fabuła kryje się za moimi myślami i jak do niej dotarłam.

– Zawsze więc widzisz za kimś jakąś książkę – odzywa się Ischa.

– Mniej więcej – odpowiadam, ponieważ zdanie to nie ogarnia całości.

– A co z ludźmi, którzy niczego nie czytują?

Jedziemy Doliną Śmierci. Próbuję wyjaśnić mu, iż nawet ten fakt – przemierzanie amerykańskiej pustyni w Chevy Cavalier, coś, co robię po raz pierwszy w życiu – że nawet tak unikalne przeżycie nie może być nieopisane, że Dolinę Śmierci widziałam już z pewnością w jakiejś reklamie lub filmie, że przez moją głowę przetaczają się teraz opisy, które dbają o to, że wiem, jakiego rodzaju będzie to doświadczenie – jechać samochodem przez pustynię – i że po części doświadczenie to jest już wypełnione, że czuję się wiedziona, prowadzona jak przez przewodnika, inaczej mówiąc, że jakkolwiek to przeżywam, część mojego przeżycia jest już ustalona i że nie da się tego uniknąć. Fikcja jest wszędzie, jest jej tyle samo co rzeczywistości i wcale nie trzeba czytać książek, aby się z nią zetknąć. Film, telewizja, Biblia, tablice reklamowe. Przewagą tych, którzy czytają książki, jest umiejętność wcześniejszego dostrzeżenia pierwotnej fabuły za własnymi i cudzymi doświadczeniami, struktury, która stale powraca w zmienionej formie. Reklamy papierosów Camel i Marlboro opowiadające historię nieugiętego bohatera – „the lonesome ranger", któremu wystarcza towarzystwo białego rekwizytu – intensyfikują istotę tego sprzężenia jego samotność, obdarzając tę samotność jednocześnie aurą bohaterstwa. Palenie papierosów jest właśnie tym: heroiczną samotnością.

– Może każdy nałóg spełnia taką rolę – zastanawiam się. – Nadaje samotności charakter heroizmu.

– Ty pracujesz! – wykrzykuje Ischa z udanym oburzeniem. – Przejedzie kawałek przez Dolinę Śmierci i najzwyczajniej w świecie zaczyna pisać następną książkę!

Z hotelowego pokoju Ischa dzwoni najpierw do gazety, potem do naszego wydawcy. Mai prosi i mnie do telefonu, aby powiedzieć, że szwajcarskie wydawnictwo Diogenes nosi się z zamiarem zakupienia praw do mojej książki, lecz że Daniel Keel, wydawca, chciałby najpierw pomówić ze mną osobiście. Mai pyta, czy może mu podać numer telefonu w hotelu. Keel dzwoni o trzeciej w nocy i rozmawiamy po niemiecku. Ischa przez cały czas rozmowy dąsa się i utyskuje głośno, że to wariactwo dzwonić o takiej porze, czy do reszty straciłam rozum, przecież mamy wakacje, czy nie można z tym poczekać, aż wrócimy. Sabotuje ważną dla mnie rozmowę. To mnie zasmuca, wprost kipię ze złości.

– Ein Moment, bitte – mówię do Daniela Keela. Zakrywam dłonią słuchawkę i syczę do Ischy, że ma się natychmiast zamknąć. Po raz pierwszy podnoszę na niego głos. Nie znam go na tyle, by wiedzieć, jak zareaguje, lecz on milknie. Kontynuuję rozmowę z Keelem świadoma faktu, że Ischa łowi uchem każde słowo, że przysłuchuje się, jak opowiadam o mojej książce, jak zapewniam wydawcę, że nie jest ona efemerydą, że na pewno dojdą inne książki. Gdy odkładam słuchawkę, Ischa ponownie próbuje się zżymać, lecz nie reaguję, wchodzę pod kołdrę i odwracam się do niego plecami. Pocieszam się wyjaśniając sobie jego zachowanie na swoją korzyść. Próbuję wmówić sobie, że perspektywa powrotu pojutrze do Amsterdamu też wyprowadza go z równowagi.

Sam o tym zaczyna, przy śniadaniu. Nie mogę się zdecydować, co zamówić, ponieważ każdy gest uważam dzisiaj za pożegnalny. Czy po raz ostatni wziąć „pancakes", dwa razy „sunny side up" i wycisnąć na nich syropem klonowym nasze inicjały, czy po prostu „scrambled eggs" z grzanką?

– Musisz brać pod uwagę moją zazdrość, kochanie – mówi zakłopotany.

– Zazdrość? A o co ty jesteś zazdrosny?

– O twoją książkę, o sukces, jaki odniosła, o jej tłumaczenia, o to, że potrafisz naśladować Marilyn Monroe, o to, że jesteś kobietą, lepiej spytaj, o co nie jestem zazdrosny.

– Ho, ho – zazdrość o książkę mogę jeszcze zrozumieć, ale że ktoś zazdrości mi bycia kobietą, nie może pomieścić mi się w głowie.

Próbuje mi to wyjaśnić. Zawsze był przekonany, że piękna kobieta nie może być nieszczęśliwa, że nie natrafia w życiu na żadne trudności, że ma życie usłane różami i że nie dźwiga żadnej odpowiedzialności za jego przebieg.

Patrzę na niego zdziwiona. Potem odnajduję coś, co już parę razy przedtem przychodziło mi do głowy, mianowicie, że czasami sprawia wrażenie, jakby nigdy tak naprawdę nie znał żadnej kobiety.

– Może rzeczywiście tak jest – odpowiada zakłopotany.

Nie chcę tego tak zostawić.

– Nie masz pojęcia, ilu mężczyzn trzeba znać, aby można było opisać siedmiu – próbuję ponownie, lecz to go zupełnie nie przekonuje.

Często o tym dyskutujemy i Ischa podejmuje ten temat podczas lunchu w restauracji Sparks na 46 Ulicy, nad małym, elegancko nakrytym stolikiem, w dzień naszego odjazdu. Kelner zawiązał mi na szyi ślimak, abym bez usz-

czerhku zniosla zmagania z homarem. Ischa jednak reaguje strachliwie i odsuwa kelnera.

– I can do without.

– That's what all men think – mówię sucho do kelnera. Spogląda na mnie zdziwiony, rzuca potem spojrzenie na wykrzywioną ze śmiechu twarz Ischy i stwierdza z uprzejmym uśmiechem, iż z pewnością jesteśmy z Europy.

Taki homar to żadna przyjemność dla Ischy, nie może się z nim uporać. Po złamaniu jednego odnóża ma już dosyć.

– Po co ja jestem na tym świecie? – wzdycha.

Ponieważ tak czy owak mam na sobie odpowiednią zbroję, łamię pozostałe odnogi, wydłubuję mięso i kładę skrawki na jego talerzu. To tak jak przygotowywanie dla niego skrętów; też bardzo lubię to robić.

Jestem pewna, że to nie ciekawość mężczyzn z mojej przeszłości każe mu ciągle wracać do tego tematu, ponieważ tak jak ja nie chcę niczego wiedzieć o kobietach z jego życia, tak i on nie chce niczego wiedzieć o mężczyznach z mojego. Coś nam podpowiada, że nigdy jeszcze nikogo nie mieliśmy, że na takich rozpustników i bezwstydników jak my jest to raczej dziewiczy związek. Do stawiania tego pytania skłania go chęć zrozumienia reguł gatunku, którym jest zafascynowany. Jest to jednak również ukryte pytanie o różnicę między nimą a nim, o różnicę między jego pisaniem a moim.

– A jednak tego nie rozumiem – oznajmia poważnie. – Dlaczego ludzie tak usilnie zaprzeczają, iż ich pisarstwo zawiera elementy autobiograficzne? Dlaczego po prostu nie przyznasz, że powieść *Prawo* jest autobiograficzna?

– Ponieważ jest nie tylko autobiograficzna, ponieważ to słowo nie obejmuje całego zakresu. Gdyby to było takie proste!

– Ach, daj spokój. Comic, to szyte grubymi nićmi. Czym jest w rzeczywistości fikcja? Cały ten gómolotny kram.

Tak jak wiele razy przedtem, tak samo czynię teraz, udaję się na ten teren nadzwyczaj dla mnie ostrożnie. Jest to bitwa, której nie zamierzam przegrać bez walki, chociaż może mnie ona kosztować przyznanie mu w pewnych punktach racji. Nie chcę mu jednak ulec na tym polu. Przyczyną mojej zapobiegliwości jest coś, przed czym sam mnie ostrzegał, a na co do tej pory byłam kompletnie ślepa, mianowicie zazdrość. Dochodzi do tego coś jeszcze, historia z jego dzieciństwa o ojcu historyku, który zamykał się z żoną na cały dzień w gabinecie i dyktował jej książkę. Pisał biografię pisarza Jacoba Israela de Haana, która miała być jego magnum opus. Wszystkie dyskusje i kłótnie w rodzicielskim domu dotyczyły właśnie ni mniej ni więcej tylko tego pisarza, Jacoba Israehi de Haana.

– Nienawidziłem tego nazwiska, jak żadnego innego – powtarzał wielokrotnie. – Jacob Israel de Haan zatruł mi moją młodość.

Być może jest to częściowe wyjaśnienie jego niechęci do fikcji. Sam posuwa się aż do stwierdzenia, iż fikcji nie lubi. Wiem, że jest to nieprawda. Wiem, że kryje się za tym strach – że wstęp na obszar fikcji jest mu wzbroniony.

– A *Grubas* to co?

– To co innego. To jest opisywanie rzeczywistości środkami fikcji. Coś takiego jak New Journalism.

W tym momencie przestaję wiedzieć, czy chcę bronić mojej książki, czy mojej rzeczywistości, nie mam również pojęcia, w jaki sposób mogłabym to robić, lubię jednak, gdy rzuca mi wyzwanie dotarcia jak najbliżej prawdy, jak zmusza mnie do wyraźnego określenia granicy między fikcją a życiem, do wyjaśnienia, jak się mają do siebie elementy autobiograficzne i fikcja.

W wywiadach uciekam się do stwierdzenia, iż to, co autobiograficzne, jest środkiem stylistycznym, chwytem literackim, który służy fabule, lecz nie próbuję tego z Ischą.

– To zupełnie do ciebie niepodobne, to zagmatwanie – orzeka. – Jak tylko zaczynasz używać podobnych sformułowań, od razu wiem, że przede wszystkim nie chcesz czegoś powiedzieć.

A jednak to nieprawda, co najwyżej niezupełna prawda.

Powieścią *Prawo* zamierzałam rzeczywiście włączyć się w kanon istniejącej literatury. Człowiek prowadzi normalne życie i czyta książki. Ktoś, kto dużo czyta, lepiej widzi, iż literatura składa się z wariantów starych opowiadań. W wieku trzydziestu pięciu lat zna się już tysiące wariacji prastruktur, coraz to pojawia się jakaś nowa forma Don Kichota czy Hamleta, Fausta, Wertera, Odyseusza, Edypa, jakiś nowy Jekyll i Hyde czy Żyd Tułacz, przemaszerowuje korowód kobiet we wszystkich możliwych wcieleniach matki, dziewicy, kurwy i świętej. Ciągle na nowo musi być opowiadana historia o zbrodni i karze, o rodzinach, o inicjacji i wtajemniczeniu, o wielkiej miłości, o zazdrości i pożądaniu, o przemijaniu i tak dalej.

Ile różnych opowiadań można opowiedzieć?

Ile rodzajów życia można wieść?

Nasze własne życie przesiąknięte jest tematami, abstrakcyjnymi ideami, historiami, które – jeśli dobrze się przyjrzeć – zostały wszystkie opowiedziane już wcześniej. Nie robię ze swojego życia użytku w literaturze. To działa na odwrót. Na literaturę składają się życia takie jak moje, a ja widzę, jaka fikcja przeplata się przez moje życie, ponieważ jestem w stanie i chcę ją zobaczyć. Im bardziej abstrahuję swoje życie, tym wyraźniej rozpoznaję w nim prafabułę lub elementy i tematy istniejących historii.

– I wiem, co myślę – tłumaczę mu. Niczyjego życia nie znam lepiej niż własnego. Jestem w nim obecna i jestem obserwatorem. Patrzę na nie wzrokiem ukształtowanym przez filozofię i literaturę. Widzę w nim inne rzeczy niż ktoś, kto studiował matematykę czy biologię, widzę inne rzeczy, ponieważ jestem kobietą, wychowaną w katolickiej rodzinie, ponieważ jestem siostrą trzech braci i ponieważ pochodzę z wioski na południu kraju.

Po wyabstrahowaniu rzeczywistości nie pozostaje z rzeczywistości nic. Pozostaje dramat, komedia, wariant Fausta, traktat filozoficzny, idea.

– To, co mi zostało, to nie była moja autobiografia, lecz książka *Prawo* – mówię ze śmiałością, na jaką mnie tylko stać i nie spuszczam z niego wzroku, aby zobaczyć, czy udało mi się go przekonać.

– To jak w takim razie wyglądałaby powieść o nas, jeślibyśmy na chwilę wyabstrahowali się od rzeczywistości? – pyta pół żartem, pół serio.

– Proszę bardzo, mogę ci to dokładnie opowiedzieć – i wyjaśniam, iż będzie to oczywiście historia miłosna, straszliwa historia miłosna, ponieważ, jak każda wielka miłość, również ta miłość nieuchronnie zmusza kochanków do obcowania z elementami nierozdzielnie z tą miłością związanymi: bólem, rozpaczą, lękiem i bezsilnością, i że w tym wypadku lęk i bezsilność są tą kupą gnoju, na której wzrasta talent kobiety i mężczyzny; oboje piszą, zabawiają, są własnością publiczną. On jest reporterem, ona pisarką, taka jest między nimi różnica.

– Rzeczą najbardziej godną uwagi w naszej powieści – ciągnę – jest oczywiście fakt, iż jej bohaterowie piszą i że ta zakochana kobieta prawie codziennie przeczytać może w gazecie, jak przebiega jej życie z tym mężczyzną. Jest między nimi dużo zapisanego papieru.

Mam trzydzieści pięć lat i wieloletnią szkołę przemilczania za sobą. Dobrze mi wychodzi udawanie głupka. Cena, jaką za to płacę, to samotność umysłu. Ujawniam się dopiero, gdy piszę. Tylko pisząc jestem w stanie opowiedzieć, co widziałam. W innych sytuacjach nie potrafię, nie odważam się. Z wyjątkiem momentów, gdy jestem przy nim. Ale to nie wszystko. Po raz pierwszy kochana jestem za tę właśnie postawę, która do tej pory wzbudzała tylko dezaprobatę ludzi mi bliskich.

Ischa nazywa takie postępowanie: „protective clowning". Tak określone nie jest już gorszące, naganne, bezwstydne, pozerskie, obłudne – nie jest już fryzmarczeniem sobą. Słowa te charakteryzują jeden sposób zachowania – wygłupianie się, przekrzykiwanie, wybuchanie gromkim śmiechem i żartowanie – wszystko to, na co się wysilamy w towarzystwie, które chcemy zabawić.

Wiedza jest miłością. Ischa widzi, że robię to samo, co on i przypisuje mi te same pobudki działania.

– Connie jest tak radośnie zrozpaczona, czyż to nie urocze? – mówi kiedyś jednemu z moich braci. Kiedy indziej oznajmia, iż kupi kamerę i będzie mnie cały dzień filmował, bo rozbawiam go do wzruszenia.

Ponieważ mnie kocha i ponieważ ja go kocham, w scenariusz mojej miłości wkrada się nagle chaos. Nie szukałam nigdy kochanków i przyjaciół wśród pozerów i komediantów, osobowości teatralnych takich jak ja, lecz wśród ludzi milczących, sumiennych, wzbudzających zaufanie, ludzi dobrych, którzy mówili prawdę i brzydzili się kłamstwem, przesadą, grą, udawaniem, obłudą, mydleniem oczu, mąceniem w głowie i wykręcaniem kota ogonem. Ich antyteatralność jest równoznaczna z zaangażowaniem i dobrocią, moje pozerstwo i teatralność – z egocentryzmem i niesolidnością.

Miłość do Ischy wywróciła to wszystko do góry nogami. Owieczki w wilczej skórze, uczciwi kłamcy, krzykliwi milczący, superinteligentni głupcy rzeczywiście istnieją. Gdziekolwiek Ischa się pojawi, panuje odświętna atmosfera. Ludzie stają się przy nim od razu radośniejsi, szczęśliwsi i mądrzejsi. Otwierają się przed nim. Gdy na niego patrzę, uświadamiam sobie nagle pożytek, bogactwo i inteligencję tkwiące w rozrywce. Trzeba mieć w sobie dużo miłości, by móc zabawiać ludzi i opowiadać im historie.

Ischa rozumie, co się ze mną dzieje. Widzi, że dzięki niemu nie ganię się już ukradkiem za zgrywanie się. Uważa, że jestem dowcipna. Mówi, że powinnam zaprezentować swój talent na scenie, że powinniśmy razem wystąpić. Planujemy napisać sztukę.

– Ty ją musisz napisać. O Fauście. Wersja na dwie osoby.

Rozmawiamy o tym, jak rozkład na czynniki pierwsze, zawarty w definicji analizy i jednocześnie jej cel, ma się do rozrywki. Przyznaję się, że powoli zaczynam pojmować sens jego uwagi o różnicy między badaniem naukowym a biografią.

– Libido. Connie.

Aby go rozśmieszyć, imituję Marilyn Monroe. Tak lubię, jak zaklopotany wybucha niepohamowanym śmiechem, że prezentuję przed nim cały swój repertuar. Wieczorem przed pójściem spać kołysząc biodrami przemierzam na wysokich obcasach pokój udający 42nd Street jak Bette Midler, naśladuję fukanie Sophie Tucker i jak Miss Piggy wyznaję mu miłość, aż skręca się ze śmiechu i błaga, aby przestać, aż chowa pod kołdrę twarz wykrzywioną śmiechem i zażenowaniem. W momencie, gdy ją odkrywa, robię to jeszcze raz.

Jest to czymś więcej niż tylko odgrywaniem komedii. Gdy odgrywam pożądliwą, łubieżną i namiętną, jest mu łatwiej, może wtedy udawać, że są to

uczucia nieprawdziwe, nie musi wierzyć, że wzniecone zostały przez niego i że są dla niego przeznaczone, nie jest wtedy zmuszony ich przyjmować.

– Dlatego jesteś gruby, że nie potrafisz przyjmować – mówię. – Dawanie nie stanowi dla ciebie problemu, przyjmowanie natomiast sprawia ci ogromny kłopot. Grubasy nie przyjmują, grubasy biorą.

Stosunki z kurwami, konieczność skoków w bok i jednocześnie ta nieumiejętność oszukiwania, gdy tylko znajdzie się na podium i ma przed nosem mikrofon – wszystko to właściwie doskonale rozumiem.

Gazety pełne są artykułów o biografii Nancy Reagan autorstwa Kitty Kelley. Ischa oznajmia, iż z wielką przyjemnością przeprowadziłby z autorką wywiad.

Nie minie pół roku, a rzeczywiście ją spotka, w Amsterdamie. Jest jej przewodnikiem po Dzielnicy Czerwonych Świateł. „Uliczny piesek w opakowaniu Chanel" – nazwie Kitty Kelley w swojej rubryce, którą napisze rankiem po spędzeniu z nią nocy. Wyprowadzi ją z Red Light District i powiedzie na Ruysdaelkade, gdzie pójdą razem do prostytutki. Tego ranka, po przeczytaniu gazety, wybuchnę płaczem. Wykrzyczę, że wariuję z zazdrości wiedząc, iż poszedł z nią na kurwy.

Pod hasłem: „Głód" rozpoczynam prowadzenie notatek do następnej książki. Ischa martwi się swoją nadwagą.

– Nienawidzę siebie, jak jem i jak jestem gruby – mówi.

– Dlatego to robisz – odpowiadam. – Aby tę nienawiść umocnić i utrwalić.

Roztrząsa to przez cały dzień i za oryginalny pomysł uważa napisanie powieści na ten temat, powieści o uzależnieniu i o wiecznym i zawiklanym sprzężeniu ducha i ciała. Godzinami możemy o tym rozmawiać.

W jego walizce schowane są krótkie spodenki khaki, o dwa numery za małe. W Amsterdamie, na Reestraat, waży się czasami dziesięć razy dziennie. Tutaj, w Stanach, krótkie spodenki khaki mają zastąpić wagę. Chce oczywiście schudnąć. Każdego ranka wkłada te za małe spodnie i po odległości guzika od dziurki w talii próbuje stwierdzić, czy wyszczuplał.

– Wydaje mi się, że schudłem. Nie sądzisz?

Przez ostatnie dziesięć dni słyszałam to pytanie tak często, że gdy zadaje je w Rocznicę Ogłoszenia Niepodległości nie odrywam wzroku od biografii Jane Bowles i mamroczę dwa słowa, które tam wcześniej wyczytałam:

– Pathetic fallacy.

– Co mówisz?

– Nic – odpowiadam, ponieważ wiem, że dobrze słyszał, co powiedziałam.

– Sprośna świntucha – reaguje Ischa i tak mnie to rozśmiesza, że z czytania nic już nie wychodzi.

– Jedzenie i głodowanie są dla ciebie tym samym – podejmuję temat. Mówię, że przez cały czas zajęty jest jedzeniem, bardziej może niż zwykle. Jego sposób odchudzania wydaje się tak samo obsesją czy uzależnieniem jak sposób jedzenia. Zaabsorbowany jest ciągle tylko swoim ciałem i żywnością, a ma to taki sam cel jak przejadanie się.

– Aby niczego innego nie czuć i o niczym innym nie myśleć – kiwa głową i rzuca wyzywająco:

– A twoje picie to co?

– Idem dito, kochanie – przyznaję mu rację – idem dito.

Jestem zadowolona, że on też pije, że też zamawia Krwawą Mary. Mówi,

że za żadne skarby nie pozbawiłby się przyjemności oglądania tego rzewnego spojrzenia, które pojawia się w moich oczach po pierwszym łyku.

– To mój najmilszy wróg – mówię.

Często o tym rozmawiamy i często się o to kłócimy. Mimo że kosztuje mnie to dużo samozaparcia, postanowiłam pić przy jedzeniu nie więcej niż dwa kieliszki czerwonego wina. Mam ochotę oczywiście na trzy, cztery, dziesięć kieliszków wina Zinfandel, lecz nie chcę mu sprawiać zawodu.

– Za dużo pijesz. Po mnie nikt ci tego więcej już nie powie, Connie – zwrócił mi kiedyś uwagę i bardzo mnie to dotknęło. Przypominam to sobie, gdy daję kelnerowi znak, by przyniósł mi kolejny kieliszek. Nie pamiętam, abym w dorosłym życiu pozwoliła komukolwiek wtrącać się do moich spraw, zabraniać mi czegoś czy krytykować moje zachowanie.

Przed balem z okazji Tygodnia Książki Ischa zabrał mnie do sklepu Agnes B., chodził ze dwie minuty wzdłuż wieszaków, wybrał parę sukienek i wysłał mnie do przymierzalni. Poprzedniego wieczoru, po rozmowie o nieśmiałości, wstydzie i o tym, co nazywam tatuażem ciała, powiedział:

– Już teraz rozumiem, dlaczego zawsze chodzisz w tych bezkształtnych chłopięcych ubraniach, aczkolwiek na razie nie potrafię dokładnie wyjaśnić, jak to działa.

Po zakupieniu sukienki i skórzanej kurtki dla rekompensaty przyznałam się, jaką przyjemność sprawiło mi wtrącanie się kogoś do moich spraw.

– Teraz wiem już trochę lepiej, jak z tym jest – oznajmił wtedy Ischa. – Jesteś dla siebie za surowa. Zasłaniasz się szerokimi płaszczami, by ukryć swoją pomarańczową. Zabraniasz sobie być piękną kobietą i jest to jeden z powodów, dla których pijesz.

– Posiadanie pięknego ciała nie jest żadną zasługą, posiadanie pięknego ciała jest podarunkiem losu – odpowiedziałam.

Ischa nie chce i nie jest w stanie zabronić mi picia. Dba o to, by w lodówce na Beestraat znajdował się zawsze zapas piwa, a tutaj, w Utah, przetrząsa całe Salt Lake City w poszukiwaniu tajnego miejsca na schadzkę z moim najmilszym wrogiem.

Rozmawiamy o tym przy kieliszkach zakazanej Krwawej Mary. Dyskutujemy o współzależności zakazu i tajemnicy, o alkoholu, seksie i nałogach, o skrytości i jawności, o granicy między tym, co osobiste a tym, co publiczne, o intymności i rozgłosie.

– Nie rozumiem, dlaczego ludzie tak histerycznie starają się utrzymać swoje życie prywatne w tajemnicy – oznajmia Ischa. – Co mnie obchodzi, że ktoś, kogo nie znam, wie, ile zarabiam i że chodzę na dziwki. Cały ten kult życia osobistego musiał powstać dopiero w latach sześćdziesiątych, a przyczyna była prawdopodobnie wyolbrzymianie znaczenia uczuć i uznanie ich za świętość.

– A za uczucia nie wolno płacić.

– Nie wolno zawierać kontraktu handlowego w sprawach uczuć, ponieważ oznaczać to będzie desakralizację emocji.

– Seks nie jest dla ciebie sposobem wyrażenia uczuć.

– Nie – odpowiada nagle zawstydzony. – Ale dlaczego nie?

– To bardzo proste, lecz trudno ci się z tym pogodzić – mówię. – Nie potrafisz przekazać seksem niczego, co ważne. Słowo jest dla ciebie nośnikiem miłości, nie ciało, w głębi duszy uważasz ciało za plugawe i odrażające. Dochodzi do tego jeszcze fakt, że w bliskich kontaktach unikasz ściągania uwagi na swoje ciało.

Rumieniąc się opowiadam mu, że gdy ostatnim razem jechałam rowerem Dzielnicą Czerwonych Świateł, ledwo powstrzymałam się od pomachania prostytutkom w oknach.

– Dlaczegoż to znowu? – pyta na pół zrozpaczony.

– Bo czułam do nich wdzięczność za to, że były dla ciebie takie dobre.

– Connie, no co ty.

Lecz i ja nie wiem, gdzie mam podziać wzrok.

Gwiazdy filmowe są na tej półkuli bóstwami już za życia i za życia zdobywają nieśmiertelność. Sława mnie fascynuje, ponieważ jest ona podporządkowana prawom fikcji. Osoby sławne stają się postaciami fikcyjnymi w życiu innych ludzi. Dopiero po przeczytaniu mojej pracy magisterskiej Ischa skończył z przywłaszczaniem sobie pewnych tematów. Dałam mu ją do przeczytania, ponieważ bałam się, iż wkraczam na teren zagadnień, którymi zajmował się od lat: problemu Boga, religii, sławy, tego, co prywatne i tego, co publiczne.

– Wygląda to o wiele gorzej niż myślałem – stwierdził po przeczytaniu pracy. – Nie tylko jesteś taka jak ja, lecz w dodatku zajmujesz się jeszcze tymi samymi problemami. Zobaczymy, czy obejdzie się bez konfliktów.

Był zdumiony *Wstrętnym losem starego filozofa Sokratesa*.

– To tak, jakbyś przepowiedziała swój los – kręcił głową. – Coś niesamowitego.

Sprzeciwiłam się mówiąc, iż pisanie nie jest przeznaczeniem, lecz wyborem pewnego sposobu życia. Uznał za dziwne, lecz z drugiej strony tak dla mnie typowe, iż najpierw przeanalizowałam skutki i konsekwencje procesu stawania się osobą publiczną, zanim się nią sama stałam. Tak, potwierdził, rzeczywiście to bardzo do mnie podobne.

– Nie można przecież wybrać sławy – wytrwale kontynuuję temat wieczorem. Z tarasu naszej kawiarni rozpościera się widok na Lake Tahoe. – To działa tak samo, jak zasada kozła ofiarnego: kozła ofiarnego się z kogoś czyni.

Analizę jego własnej roli jako kozła ofiarnego w rodzinie, w której dorastał, jest jednym z najpiękniejszych fragmentów książki *List do mojej matki*. W czasach studenckich podejmowałam się często pracy redakcyjnej, aby sfinansować dwa kierunki studiów. Jedna z książek, które wtedy redagowałam, poruszała ten właśnie temat, lecz Ischa wyraził to lepiej i dobitniej.

Pytam, czy pamięta, co wtedy napisał o sobie jako o kozle ofiarnym. Odpowiada, że nie wie już tego dokładnie, że książkę pisał jak w zamroczeniu i że niektóre jej części są dla niego ciągle niejasne: prawdziwe, lecz niejasne.

Przypominam mu parafrazując to, co pamiętam, iż rzeczywiście napisał, że nie chodziło tam o wybór, lecz o coś, co zostało mu narzucone, o rolę, którą go obciążono, prawdopodobnie w celu ratowania małżeństwa rodziców i uchronienia brata i siostry przed gniewem matki i ojca. Najlepiej jednak pamiętam, że pozycja jego w tym domu była wyjątkowa i że rodzice poświęcali mu o wiele więcej uwagi niż rodzeństwu. Przypominam mu o pocztówce od jego ojca, którą mi kiedyś pokazał. Z jednej strony był rysunek i napis: „Nie ma na świecie nikogo takiego jak ty!", po drugiej stronie ojciec dopisał: „Na szczęście!"

Ischa roześmiał się:

– Nawet dosyć dowcipne.

Wybiło mnie to z toku opowiadania i teraz zupełnie nie wiem, w jakim celu wspomniałam tę kartkę, lecz Ischa pomaga mi mówiąc, że jedynym zadośćuczynieniem dla kozła ofiarnego jest oczywiście jego unikalna pozycja.

I wtedy przypominam sobie, co chciałam powiedzieć.

– Można wybrać sławę – upieram się. – Można zdecydować się na życie na marginesie, na pozycję outsidera, sięganie po sławę jest ubieganiem się o pozycję wyjątkową. Stawanie się osobą publiczną odsuwa na margines.

– Ale przecież nie jest to żadnym wyborem! Przyjmujesz prawdopodobnie tylko rolę, jaka od dawna była ci przeznaczona.

Być może. Tak jak ciało i duch nie są osobnymi bytami, tak los i wolna wola nie są od siebie niezależne. Wolny wybór nie istnieje. Każdy wybór jest ogniwem w łańcuchu wydarzeń rozpoczynającym się w chwili narodzin, na który to fakt narodzony nie ma wpływu.

– Cały czas jestem tym zajęta – mówię zmęczona, ponieważ rozmowa mnie ekscytuje pozostawiając jednocześnie pewien niedosyt spokoju, jaki niesie pełne zrozumienie.

– To co właściwie chciałabyś wiedzieć?

– Dlaczego jestem tym, kim jestem.

– To bardzo dobre pytanie, skarbie – mówi Ischa łagodnie i wielkodusznie.

Udajemy się na spacer w stronę najbardziej na południe wysuniętej części Manhattanu. Przez las wieżowców dochodzimy do nadbrzeża, skąd płyniemy na Ellis Island.

– Connie, ja nigdy więcej nie chcę się czuć tak opuszczony, jak czułem się opuszczony przez ojca i matkę.

– Ja cię nigdy nie opuszczę.

Po powrocie z Limburgii nie może się nagadać o moich rodzicach i rodzeństwie. Przed znajomymi odgrywa sceny, które zauważył w naszym domu. Limburski dialekt też już potrafi naśladować.

– Siedzę sobie gdzieś tam na południu z Connie i jej braćmi i rozmawiamy o Kancie i o Nietzschem, potem jej brat Jos między sałatką z kraba a szparagami objaśnia nam teorię względności, najmłodszy brat Eric opowiada o osiemnastowiecznym Rotterdamie, a najstarszy brat Pierre, który przeczytał chyba wszystkie książki, jakie ukazały się drukiem w ostatnim półroczu, dzieli się swoimi wrażeniami. A wszystko to z tym limburskim akcentem. – I tu naśladuje nas wszystkich.

Pod jego wpływem zaczynam inaczej na nas patrzeć, na ojca i matkę, i na braci, na to wszystko, w czym wyrastałam.

– Wiesz, jacy wy jesteście? Wy jesteście zacni – mówi i mówi to z rodzajem wzruszenia, w którym przebrzmiewa również zdanie za tym się ukrywające, a którego nie wypowiada na głos, to zdanie o jego rodzicach będące dokładnym przeciwieństwem zdania wypowiedzianego.

Wieczorem w łóżku puszcza mi niemieckie lżawe szlagiery. Leżę w jego ramionach, z głową opartą na piersi. Czuję, że jest tak samo szczęśliwy jak ja, że skóra mu drży ze szczęścia.

– No, nareszcie w domu – wzdycha z ulgą. – Żyd w pościeli w czerwone grochy pachnącej środkiem do zmiękczania bielizny, który trzymając w ramionach dziewczynę z katolickiego domu wyśpiewuje na cały głos: „Junge komm bald wieder".

Tas, psychiatra Ischy, powiedział kiedyś, że Ischa nie widzi różnicy między miłością a głodem.

– I bólem, dodałem wtedy. W obozie cierpiałem ból. I potem. Jestem dzieckiem, nad którym się znęcano. Tas się z tym zgadza. Ojciec był lotrem, nikczemnikiem, sadystą.

Milknie na chwilę i ze ściągniętymi brwiami patrzy przed siebie. Potem szuka mojego wzroku.

– Nigdy przedtem tego w ten sposób nie wyraziłem, lecz mój ojciec był złym człowiekiem.

Uświadomienie sobie tego wydaje mi się straszne. Mówię mu to.

– Ach, ty zupełnie nic nasz pojęcia, co to jest zły człowiek, ponieważ nikogo takiego nie znasz, nigdy nikogo takiego nie spotkałaś, a nawet gdybyś spotkała, to i tak byś tego nie zauważyła.

– Nie rób tego – proszę go.

– Czego? – rzuca prawie zgryźliwie.

– Nie dopuszczaj mnie tak blisko siebie po to tylko, by mi dać kopniaka.

– Przepraszam, kochanie – mówi i obejmuje mnie ręką za szyję. – Wstyd mi. Wstyd mi za to, że moi rodzice byli źli.

– Nie doznałeś wiele dobrego – odpowiadam. – To cud, że stałeś się takim dobrym człowiekiem.

– Ja, dobry?! Daj spokój. Jesteś naprawdę jedyną osobą w całym wszechświecie, która tak myśli.

Jesienią jestem w Niemczech na tourneé promocyjnym. Ischa ma listę z adresami moich hoteli i numerami telefonów. Dzwoni prawie codziennie.

Leżę na łóżku w pokoju hotelowym w Hanowerze, gdy odzywa się dzwonek telefonu.

– Wstań, podejdź do okna i wyjrzyj na zewnątrz. Popatrz na lewo. Widzisz tę równinę? Tak spędziłem dzieciństwo: Celle i Bergen–Belsen.

Ischa ma w telewizji własny program, a ja rozpoczęłam pisanie *Przyjaźni*. Jest w domu dopiero późno wieczorem i pół nocy spędzamy na gadaniu. Jemy i oglądamy jego program, który nagrywany jest wcześniej. Po raz pierwszy ogląda siebie w telewizji.

– No, to całkiem poważny mężczyzna, ten tam w telewizji? – pyta.

Jest dobry w tym, co robi i sprawia mu to przyjemność. W ostatnim czasie zakupił dziewięć garniturów. Wynalazł je wszystkie w sklepie na P.C. Hooftstraat. Znikał w przymierzalni, by po chwili wyłonić się barczysty w błyszczącej szarości, z za długimi nogawkami, które właściciel sklepu natychmiast zręcznie podpinał szpilkami. Nie byłam przyzwyczajona widywać go inaczej niż w dżinsach, trykotowej koszulce i adidasach, lecz ten mężczyzna w garniturze od razu staje mi się bliski i już po paru tygodniach nie mogę sobie wyobrazić, iż ubierał się kiedyś inaczej.

Wszystkie garnitury i koszule, które przymierza, podobają mu się. Mnie też. Bierze je wszystkie.

– To się dopiero Mia zdziwi: ja w garniturze. Na pewno jej się spodobam – mówi radośnie.

To prawda. Ischa w garniturze bardzo podoba się mojej matce.

Na początku sierpnia Ischa leci na tydzień do Nowego Jorku. Zatrzyma się w tym samym hotelu, w którym mieszkałam przebywając w Nowym Jorku na zaproszenie mojego amerykańskiego wydawcy. Ischa chce obejrzeć amerykańskie „talkshows". Wybiera się tam z kobietą, którą wyznaczył na głównego redaktora swojego programu. Jest to ospowata lesbijka, która przez ostatnie dwa miesiące obrzucała Ischę deszczem ekstatycznych pocztówek. Gdy zobaczyłam ją po raz pierwszy, wydawało mi się, że czegoś się wstydzi, coś ukrywa.

– Dlaczego tak sądzisz?

– Ten obłudny uśmiech.

– Może po prostu była tobą onieśmielona? – pyta Ischa, lecz widzę, że moja uwaga wprawiła go w zakłopotanie.

– Nie – mówię ostro – Potrafię rozpoznać uśmiech kogoś, kto jest nieśmiały. Ten uśmiech był inny.

– Muszę ją szkolić od zera – reaguje zmieszany.

– Fuck you, Ischa Meijer! – odpalam. – Wijesz się jak węgorz w wiadrze smarków. Nie możesz znieść faktu, że byłam sama w Nowym Jorku, więc tak mi się odpłacasz.

– Mam jeszcze przecież własne życie – próbuje krzyczeć, lecz przypomina to pisk.

– Gorzej: masz tylko własne życie – odcinam się i trzaskając drzwiami wychodzę z jego mieszkania na Reestraat, ponieważ nie jestem w stanie nad sobą zapanować.

Leżę już w łóżku, gdy dzwoni.

– Zrobiłem dla ciebie pyszne, drogie grzanki. Z łososiem, halibutem i węgorzem, do tego znakomite wino – robi przerwę. – Przyjdziesz?

– Nie rozpaczaj – mówi, gdy w kwadrans później pozwalam mu się objąć. – Wszystko będzie dobrze.

Jest trzeci dzień stycznia 1995 roku, wpół do szóstej rano, dwie godziny przed lądowaniem w Amsterdamie i Ischa śpi w fotelu obok, oparty o moje ramię. Spoglądam na niego i od tego spojrzenia się budzi.

– Czemu tak patrzysz? – pyta cicho.

– Jesteś taki piękny – szepczę.

Prostuje się i obejmuje mnie ręką za szyję.

– Powiedz, ty też myślisz, że pasujemy do siebie?

– Tak.

– Ja też – mówi. – Wiesz dlaczego, między innymi, tak myślę?

Nawet gdybym wiedziała, powiedziałabym, że nie wiem, ponieważ bardzo lubię słuchać, gdy oznajmia takie rzeczy, jak teraz: że kocha Amsterdam, lecz że zawsze koniec naszych podróży trochę go zasmuca.

Później w moich wspomnieniach chwycę się tego właśnie momentu, aby zadawać sobie tortury wyobrażania niewyobrażalnego, aby przeżywać ból nieświadomości czasu, w jakim trwam, ponieważ nie posiadam jeszcze tej przerażającej pewności, iż od tamtego momentu pozostało nam jeszcze tylko trzy miliony sześćset czterdzieści trzy tysiące dwieście sekund, jeszcze tylko sześćdziesiąt tysięcy siedemset dwadzieścia minut, jeszcze tylko tysiąc dwanaście godzin – że od tamtego momentu Ischa żył będzie jeszcze tylko czterdzieści dwa dni.

„Mój mąż nie żyje", daję nekrolog do gazet.

W głowie łomocze mi słowo „śmierć", nierozdzielnie związane z jego imieniem. Od czasu do czasu próbuję się między nie wcisnąć, lecz bez skutku, za bardzo żyję. Czuję się wykluczona i odrzucona. Jego wspaniałe imię i to słowo usuwają wszystko w cień. Gdy próbuję nadać myślom inny bieg, ta para słów staje im w poprzek drogi. Przepuszczają co najwyżej tylko pojęcia z tej samej materii.

Nigdy.

Zawsze

Na zawsze już nigdy.

Prawda jest stróżem mojej duszy. U jej bram tłoczą się obrazy, wspomnienia poranka sprzed paru zaledwie godzin, są one jednak tak bolesne, że nie zostają dopuszczone i muszą czym prędzej zawrócić. Do mojej duszy przenika tylko myśl, że są to wspomnienia minionego czasu, przeszłości, najostatniejszej, że od tej chwili żadne inne wspomnienia nie będą już powstawały i że nie pozostało mi nic innego oprócz nich, wspomnień. Po raz pierwszy w życiu posiadam przeszłość, wiem, co to słowo w rzeczy samej znaczy, wiem, jakie znaczenie ma czas przeszły. Czasu przeszłego dokonanego nigdy przedtem nie zaznałam. Wszystko z mojej przeszłości żyje pełnię wigoru w dalszym ciągu, ja natomiast cierpię na rzeczywistą przeszłość. Jestem oddzielona od mojego życia z nim, życie to się skończyło.

Od tej chwili Ischa skazany jest na moją pamięć.

I tej mojej nad nim wszechwładzy nienawidzę.

Obok siedzi mój brat Jos. Wiezie nas moim samochodem do Amsterdamu, gdzie jest Ischa. Od czasu do czasu podnosi dłoń do ust płacząc ze zgrozy. Żal mi go. Sama jestem niema i głucha, wszystko we mnie milczy, ze strachu i oszołomienia. Co jakiś czas łkam cichuteńko, w nadziei, że pomoże mi to naprawdę się rozpłakać, lecz bez skutku, ciągle czuję ten straszliwy ból, tu w piersiach.

– No, płacz – błaga mnie brat.

Nie odpowiadam. Nic mogę mówić. Chcę tylko jednego – być tam, gdzie jest Ischa. Jest to jeden z ostatnich momentów nadchodzących dni, tygodni, miesięcy, gdy jestem w stanie czegoś pragnąć, lecz jeszcze o tym nie wiem. Nie rozumiem siebie. Nie rozumiem tego odroczenia bólu. W głębi duszy mam nadzieję, że posiadam czarodziejską moc i że Ischa obudzi się żywy, gdy do niego dotrę i go pocałuję. Tak, wiem na pewno, że spodziewam się niemożliwego – że potrafię go wyrwać śmierci, wskrzesić pocałunkiem, i że zapłaczę dopiero, gdy mi się to nie uda, gdy już nie będę odczuwać żadnych pragnień.

Jazda od rodziców do Amsterdamu trwa ponad dwie godziny. Co jakiś czas do tej prawdy trzymającej straż przybłąkuje się inna myśl, nie, nie myśl, są to skrawki i strzępy, które nie stają się nawet myślą, a które wyrzucam do niewyobrażalnej przyszłości, przyszłości bez niego.

Książka, myślę.

Pisać, myślę.

Mój ojciec powiadomił mnie o jego śmierci. Przez telefon. Ledwie był w stanie to zrobić. Nie wiem, jak to jest możliwe, wiedziałam jednak, jaką straszną wiadomość ma mi przekazać.

– Tato, musisz mi to powiedzieć! – krzyczałam. – Musisz to powiedzieć!

Zrozumiał, o co go proszę, i wypowiedział te straszne słowa. Kochany, dzielny tato. Wypowiedział je.

Usłyszałam potem upiorny skowyt, jak wilka.

To ja tak zaszlochałam. Wypuściłam słuchawkę z rąk i szlochałam. Krzyczałam, że nie chcę tego, że nie chcę, aby działo się to, co się dzieje. Kopałam nogą kant baru, dopóki nie przestraszyłam się, że jest złamana. Przestałam, ponieważ pomyślałam, że ze złamaną nogą nie będę mogła podążyć tam, gdzie jest Ischa.

W momencie, gdy milknę, staję się jak sopel lodu, niedotykalna. Każdego, kto się zbliży, odsuwam od siebie szorstko. Nikomu nie wolno mnie dotykać. Nikomu.

Jest dzień Świętego Walentego 1995 roku, urodziny Ischy, lecz ja jestem na pogrzebie ojca mojej przyszłej bratowej. Wczesnym rankiem pojechaliśmy z Josem do Limburgii, do moich rodziców, ponieważ w pewnych momentach musimy być z tymi, którzy na nas liczą. Ischa też tak uważa. Leży chory już cały tydzień w łóżku i cały tydzień ja leżę obok. Poprzedniego dnia na jego prośbę spróbowaliśmy po raz pierwszy. Po raz pierwszy od tygodnia włożyliśmy normalne ubrania i wyszliśmy do miasta. Ischa koniecznie chce jechać ze mną na ten pogrzeb, mówi, że czuje się już o wiele lepiej. Lecz gdy wracamy przez Reestraat i wspinamy się na most, widzę, że most ten jest dla Ischy góra. Idziemy jeszcze kawałek przez Keizersgracht, wstępujemy do banku, gdzie żartuje z urzędniczką. Gdy znowu jesteśmy na ulicy, zauważam, że jest strasznie blady i wyczerpany. Oddycha ciężko i jest mu duszno.

– Nie możesz jutro ze mną jechać, skarbie – mówię. – Jesteś jeszcze za słaby.

– Nie – zgadza się – masz rację. Wracamy do domu?

W domu kładzie się od razu do łóżka. Przepełnia mnie troska, wobec której jestem bezsilna, lecz w żaden sposób nie potrafię jej sobie wyjaśnić. Nie widzę w tym nic podejrzanego.

Prawie od razu zasypia. Siadam w ubraniu na łóżku i przysłuchuję się jego oddechowi. Dopiero gdy się budzi, odważam się na chwilę wyjść. Ponieważ mamy jutro jechać na pogrzeb, Jessica, jego córka, przyjdzie z wizytą urodzinową dzisiaj wieczorem. Muszę przedtem zrobić jakieś zakupy.

W dzień pogrzebu wstaliśmy oboje bardzo wcześnie. Wpół do szóstej chyba. Ischa kończy dziś pięćdziesiąt dwa lata. Obejmuję jego szeroką, ciepłą pierś i życzę mu wiecznego życia.

– Tak się do ciebie przyzwyczaiłem – mówi cicho. – Jesteś mi taka bliska.

Wyskakuje potem energicznie z łóżka, wyciąga z zamrażarki podpieczone bułki i wkłada je do piekarnika. Nastawia pełen pojemnik kawy i przelewa większą część do termosu. Smaruje bułki, dla mnie i dla Josa. Robi to wszystko po to, abym miała czas wziąć prysznic, lecz wcale nie mam ochoty wychodzić, ponieważ bardzo lubię patrzeć, jak w półmroku poranka zajęty jest smarowaniem bułek i przelewaniem kawy dla mnie i mojego brata.

– Wiesz, gdzie jest szpital Św. Łukasza? – pyta mnie ostrożnie Jos, gdy wjeżdżamy do Amsterdamu. Ogarnia mnie strach. Ischa jest w szpitalu? Dlaczego? Co się stało?

Wyobrażałam sobie, iż wrócę do domu na Reestraat i Ischa będzie leżał na łóżku. Wyobrażałam sobie, że zatrzasnę za sobą drzwi do sypialni, położę się obok niego, na nim, przytulę się do niego, uściskam go. Wyobrażałam sobie, że jego ciało będzie jeszcze trochę ciepłe, prawie tak ciepłe jak rano, gdy obejmował mnie silnymi ramionami i powtarzał, jak jestem mu bliska.

– O Boże! – mówię.

W listopadzie obchodzę czterdzieste urodziny i wydaję wielkie przyjęcie. Wydaję je, by okazać wdzięczność moim przyjaciołom. Wdzięczność jest uzasadniona. Nachodziłam ich wielokrotnie ze łzami w oczach. Wiem, że przez ostatnie dziewięć miesięcy byłam wleczona. Podtrzymywali moje życie, brzemienne jego śmiercią, tak długo, aż byłam w stanie iść sama.

W drodze do kawiarni, gdzie odbywa się przyjęcie, gubię kasety z jego ulubionymi łzawymi szlagierami.

Powoli zanika to straszne uczucie, ten nieustanny strach, który tak zagnieździł się w moim ciele, we wnętrznościach, w sercu i głowie, jakby miał tam

zostać na stałe. Już się tak nie boję i odzyskuję skórę, znowu wolno mnie dotykać. Przyzwyczajam się. Zaczynam się godzić z myślą, iż noszę w sobie wielki smutek i żyję miłością do kogoś, kogo nie ma. Rozluźniają mi się szczęki i mogę znowu jeść. Zdziwiony dentysta pokazuje mi w małym lusterku trzy rozgryzione zęby.

– Miałaś przez dwadzieścia cztery godziny na dobę zaciśnięte zęby – wyjaśnia.

Od pierwszego zdania tej książki lękam się ostatniego.

Kilka dni przed jego urodzinami i drugą rocznicą śmierci zaczynam znowu pisać. Z samego rana otwieram ten elektroniczny zeszyt i pochłania mnie jedyne zajęcie, do jakiego jestem w stanie, jakiemu pragnę się oddać. Piszę.

Tylko ode mnie zależy, jaką to przybierze formę.

Zanim na ekranie pojawi się zdanie, które co dnia porusza mnie swoim znaczeniem, słyszę cichutkie „pip". Moja animistyczna dusza uważa ten dźwięk za pozdrowienie, na które odpowiadam. Pozdrawiam Ischę, którego stwarzam.

„Press any key to continue" – brzmi to zdanie i odpowiedź, jaką mi daje Ischa.

Co też czynię. Zaczynam wystukiwać litery.

przełożyła z niderlandzkiego
Elżbieta Wicha-Wauben



Wiesław Jędruszczak: *bez tytułu*, olej, płótno, 140x170 cm, 1997/2000

ELŻBIETA WICHA-WAUBEN

Connie Palmen: Marylin Monroe między filozofami

Debiut jest zwykle nieświadomą prośbą autora skierowaną w stronę czytelnika o oficjalne pozwolenie na pisanie. Connie Palmen (rocznik 1955) takiego pozwolenia nie potrzebowała. Pozwolenie to otrzymała jeszcze przed napisaniem pierwszej książki. O tym, w jaki sposób i od kogo je otrzymała oraz jak je przyjęła, opowiada w debiucie *De wetten* (*Prawa*, 1991).

Pozwolenie na pisanie Connie Palmen otrzymała od mężczyzn.

Kobieta i jej praca brane są na poważnie jedynie wtedy, gdy zostaną zaakceptowane w świecie mężczyzn, w świecie tworzonych przez nich „praw". To stwierdzenie autorki nie jest jednak wrogie mężczyznom. Książka *Prawa* nie jest książką o uprzywilejowanej pozycji mężczyzn i o uległości kobiet. Autorka nie chce być feministką: *Mężczyźni tworzą prawa. Prawami łączą rzeczy odległe od siebie: niebo i ziemię, duszę i ciało, pan wie, o co mi chodzi – przeciwieństwa. Z prawami w ręku czytają potem świat. Wciągając w to ciebie. Jeśli jesteś taka a taka, to to i to. Czytają cię jak książkę. Słuchałam ich z uwagą, ich opowiadań o świecie, lecz przede wszystkim o sobie. Nie szukałam miłości. Poszukiwałam praw* (184-185).

Autorka chce pisać z pozycji filozofa.

Umysł filozofa opakowany jest jednak w ciało młodej kobiety. I ponieważ jest to kobieta ładna i ponętna, mężczyźni, u których szuka akceptacji, mają czasami trudności z oddzieleniem ciała od umysłu. Poszukiwanie akceptacji umysłu gmatwa się więc niekiedy z przyziemnymi sprawami ciała.

Mężczyźni, których narratorka wybiera na egzegetów tworzonych przez nich „praw", są arcymistrzami w swojej dziedzinie. Wybiera ich, lecz jest również ich wybranką – jak prymuska, najlepsza uczennica w klasie, która godna jest innego traktowania niż pozostali uczniowie. Od każdego z tych siedmiu mężczyzn chce dowiedzieć się czegoś ważnego: jak tworzone przez nich „prawa" dotykają jej – jej talentu. Narratorka „używa" mężczyzn do poznania siebie, do wytłumaczenia sobie, dlaczego chce pisać.

I – paradoksalnie dla filozofa – pierwszym z siedmiu mężczyzn, od którego otrzymuje pozwolenie pisania, jest astrolog. Według astrologa jej los jako pisarzy zapisany jest w konstelacjach gwiazd. Pierwszy warunek jest spełniony przeznaczenie. Do zrealizowania tego przeznaczenia ma również odpowiednie predyspozycje: inteligencję wyższą niż przeciętna, namiętność zdobywania wiedzy i potrzebę refleksji. Astrolog nazywa ją „filozoficznym aniołem-dziwką": *Jamarczysz tym, co masz najcenniejszego: sprzedasz duszę za odrobinę wiedzy* (16). *Właściwie pragniesz tylko jednego, zedrzeć ze wszystkiego pozór i dotrzeć do duszy ludzi i rzeczy. Pragniesz panowania nad duszami właśnie* (17) oraz *Wrażenia, które wchodzą do twojej głowy, musisz w jakiś sposób przetworzyć, ponieważ jeśli ich nie przetworzysz i nie przetransponujesz, znikają, jakbyś ich nigdy nie doznała. A tego nie możesz znieść* (18). Astrolog jest postacią groteskową, lecz ponieważ narratorka wierzy w rzeczy, które opowiada, nie może zbyć jego osoby i jego opowieści wzruszeniem ramion. Interesuje ją poza tym inny jeszcze aspekt życia astrologa: astrologia nie jest dla astrologa hobby, lecz racją bytu, astrolog istnieje, ponieważ całkowicie ułożsamia się z tym, co robi.

Podobną rolę spełnia choroba w życiu następnego mężczyzny: epilepsja stanowi jego jestestwo.

Narratorka pragnie poznać istotę tych dwóch mężczyzn i w dalszym ciągu powieści – duchownego, ponieważ poznanie ich pozwoli jej zrozumieć to, co ją najbardziej zaprząta: pisarstwo. Pisarstwo według niej jest bowiem sposobem życia, a nie spędzania czasu, jest powołaniem, jak powołanie duchownego i określa istotę człowieka, jak choroba określa epileptyka i astrologia astrologa.

Dopiero trzecim mężczyzną, który odkrywa narratorce ją samą, jest filozof. Mimo iż określa on siebie tylko jako „czytelnika, mówcę i aktora", który jest „sługą języka" i dla którego „pisarze są sufleram", to właśnie on po przeczytaniu pracy magisterskiej powie jej: „Marie Deniet, witaj w świecie książki!" – od niego otrzyma kolejne pozwolenie na pisanie.

Czwarty mężczyzna, którego Marie Deniet wybiera na mentora, to również filozof, lecz ponieważ filozof ten był przez pewien czas duchownym i kapłanem, a obecnie jest pisarzem, mówi jej o życiu więcej i inaczej: *Podarował mi dokładnie to, czego oczekiwałam, pełną entuzjazmu znajomość niekonwencjonalnych pisarzy, inne definicje tekstu literackiego, pozwolił mi być świadkiem obsesji i euforii, które towarzyszą czytaniu, uświadomił mi, jak samotność tej euforii dzielić można z kimś innym. I tym innym byłam teraz ja. Clemens Brandt odsłonił przede mną przyszłość, w której samotność była do zniesienia, stawała się owocna, a nawet okazywała się pewnego rodzaju szczęściem* (104).

Potwierdzenie predyspozycji i usprawiedliwienie marzenia Marie Deniet otrzyma również od lizyka w piątej części powieści. *Znajdujesz słowa na określenie wszystkiego* (140).

Zaczynają się jednak budzić w niej wątpliwości: wie, iż potrafi pisać, lecz ciągle nie rozumie, skąd bierze się to pragnienie, i nie jest pewna, czy rzeczywiście chce pisać. Losu zapisanego w gwiazdach nie przyjmuje z wdzięcznością, zaczyna jej ciążyć jak kalectwo. Książka jest również o tym, dlaczego musi zgodzić się na ten los: *Opowiadam mu o sprzeciwie, o poszukiwaniu i oczekiwaniu, o tym, że jeszcze nie chcę, nie mogę, że wydaje mi się, iż najpierw muszę wszystkiego się dowiedzieć, wszystkiego nauczyć, lecz przede wszystkim wielu rzeczy oduczyć, wypróbować wszystkie możliwości. Że nie chciałabym zostać pisarką z braku innych możliwości, lecz na odwrót, że chciałabym wybrać tę drogę z nadmiaru, z obfitości możliwości* (140).

Z artystą, szóstym mężczyzną, Marie Deniet poznaje miłość – duchową, nie cielesną, cielesna miłość pod koniec dwudziestego wieku jest bowiem już we wczesnej młodości naturalnie akceptowaną fizjologią. Rozdział *Artysta* jest również okazją do przekazania czytelnikowi przemyśleń autorki o istocie kontaktu dzieła sztuki z odbiorcą, czyli elementu, który z hobbysty i amatora czyni artystę: *Dopóki swoje posępne wiersze, pełne wynurzeń pamiętniki, obrazki czy wiatraki zrobione z zapałek trzymasz zamknięte w szufladzie, nie masz nic wspólnego z innymi. Stajesz się artystą, gdy przekroczysz granicę, gdy zrobisz ten krok i przekroczysz próg kierując się w stronę publiczności. Dopiero wtedy świat jest w stanie nadać tym rzeczom znaczenie* (167).

Miłość do artysty okazała się jednak miłością niemożliwą: *Gdy byłam przy nim i zapragnęłam pisać, odczuwałam to jako zdradę i zaczynałam płakać, ponieważ ani na sekundę nie chciałam przestać go kochać. Nie zniósł w końcu mojej miłości. Ale kto byłby w stanie ją znieść?* (183).

Bohaterka musiała więc wybierać między literaturą a miłością – i z konieczności wybrałaby literaturę, gdyby nie znalazła się w sytuacji kryzysowej.

Okazało się, że nie jest w stanie opowiedzieć własnej historii. Zawsze była tylko postacią, bohaterką czyjejś innej powieści. Jest pełna przywłaszczonych myśli, słów, „praw" mężczyzn, którzy wpasowali ją w swoją opowieść: *Wydaję się sobie tak sztuczna, jakbym sama siebie wymyśliła i nadała sobie fikcyjny charakter. Pewnego dnia pojawi się ktoś, kto zażąda ode mnie czegoś własnego. Wyjdzie wtedy na jaw, że niczego własnego nie posiadam, że nie mam niczego, co byłoby moje* (183).

Opowiada o tym w siódmej części powieści psychologowi. Rozdział ma formę listu – można by nawet zaryzykować określenie: spowiedzi. Marie Deniet odnajduje styl swojej własnej opowieści, nadaje swemu życiu znaczenie: jest nim pisarstwo.

Jest to oczywiście interpretacja *Praw*. Być może jedna z wielu możliwych.

Książka składa się z siedmiu części, ich tytuły stanowią określenia zawodów lub zajęć siedmiu mężczyzn, którzy odegrali w życiu Marie Deniet ważną rolę: pozwolili jej zrozumieć, kim jest. Rozdziały stanowią całości same w sobie. Każdy z tych mężczyzn opisany jest ładną prozą przykuwającą uwagę czytelnika nieoczekiwanymi zwrotami, z dbałością o detale, o głębię psychologiczną postaci, lecz psychologia ich zachowań nie spełnia żadnej roli w tej powieści-zbiorze opowiadań. Nie jest to bowiem powieść psychologiczna. Sytuacja służy raczej do przekazania czytelnikowi przemyśleń i wniosków długiego procesu myślenia o sprawach, które zaprzątają narratorkę jako człowieka, kobietę, studentkę. Są popisem erudycji i stanowią zbiór aforyzmów na rozbieżne tematy, a ich wielość i różnorodność przerasta treść powieści. Oto kilka przykładów: *Miejsce Boga już dawno zastąpiły inne, pisane dużą literą, słowa, czy: Wykłady przekształcone zostały w ćwiczenia, co w praktyce oznaczało, iż trzeba było bronić myśli, których się nie miało, przed innymi studentami, którzy również żadnych własnych myśli nie mieli* i: *Sława erotyzuje i nic tak nie wzbudza wybawczych instynktów kobiet jak posępny artysta*. Niektóre fragmenty są doskonałym studium kokieterii – choć z pewnością autorka nie miała takiego zamiaru. Opisane incydenty usytuowane są w wiarygodnej codzienności Amsterdamu lat osiemdziesiątych, lecz książka nie ma akcji jako takiej. Tematem jej jest wewnętrzne dojrzewanie bohaterki – studentki filozofii: uwolnienie się od cudzych naleciałości w myśleniu – od Sartre'a, poprzez Foucaulta i Derridę: *Cały ten nonsens. Słowa, idee, opinie innych, ich prawa, ich moralność, ich nauka zmąciły mi widzenie. Moja dusza została zgwałcona. A ja na to bez sprzeciwu pozwoliłam, gwałt ten prowokowałam i zalecałam się na zabój.* (176) Dopiero gdy narratorka uwolni się od przywłaszczonych myśli, może zostać pisarką.

Życie mu tylko takie znaczenie, jakie mu sami nadamy. Bezsensowość życia jesteśmy w stanie znieść jedynie wtedy, gdy zrobimy z niego powieść z nami w roli głównej. Że swojego życia autorka postanowiła zrobić powieść o pisarce. O tym, że jej się to uda, nie zwątpiła ani przez sekundę. I podziałało to jak zaklęcie. Connie Palmen stała się od razu uznaną pisarką.

Na okładce drugiej książki autorki przytoczono fragment recenzji *Praw* Carela Peetersa z gazety „NRC Handelsblad": *Książka „Prawa" jest powieścią filozoficzną, lakoniczną, doniosłą, bzdurną, banalną, erotyczną i głęboką*. Jest to nie tylko parafraza (raczej należy wykluczyć przypuszczenie, że niezłośliwa – co wydawca chyba przeoczył) pewnego fragmentu, lecz również parodia stylu i treści powieści.

Czytelnikom w Holandii nie przeszkadzały negatywne opinie krytyków. Connie Palmen stała się „hitem": prawa do powieści zostały natychmiast zakupione przez zagranicznych wydawców.

Wydawcy holenderscy dbają o to, aby najpóźniej w rok po ukazaniu się udanego debiutu wyszła następna książka autora. Przetrząsane są szuflady pisarza w poszukiwaniu opowiadań czy odrzuconych wcześniej powieści oraz notatek o tym, jak powstawał debiut. Connie Palmen miała w szufladzie esej

napisany w roku 1988, który nazywa „filozoficznym czytadłem". Ukazał się on w roku 1992 pod tytułem: *Wstrętny los starego filozofa Sokratesa* (*Het weerzinwekkende lot van de oude filosoof Socrates*).

Jeśli jest to filozofia, jest to niewątpliwie filozofia o bardzo trywialnym charakterze – mówi o książce sama autorka (43). Przy okazji debaty, jaką esej ten wzbudził wśród filozofów na temat, czym jest w dwudziestym wieku filozofia, gazeta „NRC Handelsblad" zamieściła zdjęcie autorki między zdjęciami Heideggera i Russela. Redakcji udało się dobrać takie pozy filozofów, iż wydają się oni zaskoczeni i ze zdumieniem i wyższością spoglądają na tę Marylin Monroe, która chce być brana na serio w ich poważnym świecie.

We *Wstrętnym losie starego filozofa Sokratesa* Connie Palmen pisze o tym samym, o czym pisała w powieści *Prawa* i o czym będzie pisać w powieści *I.M.*, lecz robi to w sposób bardziej zawiły i skomplikowany.

Wywód jest po części oparty na nieprzetłumaczalnej grze słów zawartych w tytule: *Het weerzinwekkende lot van de oude filosoof Socrates*: słowo „weerzin" oznacza „niechęć, wstręt, odrazę", lecz przedrostek „weer-" znaczy również „wbrew, przeciw" i zawiera element wzbraniania się, obrony i odmowy, natomiast: „zin" to: „sens, znaczenie". Przedrostek „weer-" może zawierać w sobie również element powtórzenia, odtworzenia, jak w słowie „weergave" – „oddanie, odtworzenie, reprodukcja", podobnie jak przysłówek „weer", który oznacza „ponownie, znowu". Kluczowym pojęciem wywodu jest więc: „weerzin tegen de weergave van zichzelf" – wstręt, niechęć w stosunku do oddawania, przekazywania z siebie tego, co uważamy za naszą istotę, poprzez „medium", pośrednika, będącego czymś innym niż my, nasze ciało, na przykład poprzez dzieło sztuki, książkę czy jakikolwiek inny przekaz językowy – „opowieść", lub też tylko poprzez nasze imię i nazwisko.

Ponieważ wszystkie wyżej wymienione „media" są w swej istocie „powtarzalne", otrzymują tyle znaczeń, ile powtórzeń. Każdy odbiorca inaczej zrozumie dzieło sztuki, każdy czytelnik inaczej odczyta książkę. Autor – ponieważ jego imię i nazwisko, powtarzane przez czytelnika, nie ma z nim nic wspólnego – staje się „postacią" w „opowieści" tego czytelnika. Na tę opowieść autor nie ma wpływu. „Znaczenie", „sens", jaki mu nada czytelnik, nie zależy od pisarza: *Ta Palmen, o której Pani pisze – jestem wobec niej zupełnie bezsilna" – komentuje autorka wszelkie krytyki* (str. 41). Niechęć do odtwarzania siebie – tego, co najbardziej nam właściwe, najcenniejsze – poprzez „medium" jest więc w pewnym sensie również niechęcią, odrazą, wzbranianiem się przed otrzymaniem znaczenia, przed otrzymaniem „sensu". Jest to niechęć nieuzasadniona, ponieważ istnienie czegoś takiego jak „istota" nas samych jest bardzo wątpliwe. „Znaczenie" otrzymujemy – chcąc nie chcąc – tylko od innych. Koło się zamyka: *Wszystko jest lepsze niż być przemilczanym. Wszystko jest lepsze niż stan, gdy nikt nie ma o nas nic do powiedzenia"* – i oczywiście odnosi się to również do plotek w ilustrowanych czasopismach.

Zanim autorka przejdzie do interpretacji *Obrony Sokratesa* zgodnie z powyższą tezą, stara się na przykładach zilustrować użyte w wywodzie pojęcia. Jako przykład niechęci zdradzania swojego imienia, dzielenia się z obcymi tym, co najbardziej osobiste, przytacza zwyczaj pewnych plemion wysp Atlantyku i Pacyfiku, według którego każdy otrzymuje imię publiczne, fałszywe i tajne, prawdziwe. Losy Antonina Artauda są przykładem odrazy czy niezgody na inną interpretację „medium", czyli twórczości, niż zamierzenie autora. Przytacza następnie przykład jednej z najsłynniejszych „postaci" w cudzych opowieściach, mianowicie Jezusa, porównując go z „postacią" Sokratesa w „opowieściach", czyli interpretacjach filozofów.

Los Sokratesa w „opowieści" Connie Palmen jest tragiczny, nie tylko dlatego, że kończy się śmiercią. Sokrates wierzy w istnienie czystej duszy niezależnej od ciała. Domeną duszy jest prawda, poznanie siebie, sens życia. Prawda nie jest przekazywana poprzez środki stylistyczne, prawda jest prawdą

samą w sobie. Domeną pogardzanego ciała, w którym uwięziona jest dusza, jest pozór czyli fikcja, która wymaga stylu. Sens życia jest zagrożony przez pozór. Gdy tylko te dwie domeny: duszy i ciała w jakimś punkcie się zetkną, powstaje dwuznaczność, wieloznaczność, i jest ona śmiertelnym zagrożeniem dla sensu życia, dla duszy. Styl jest uwodzicielem duszy: *Według Sokratesa uwodzenie rozpoczyna się od przekazywania siebie poprzez coś innego niż cielesna obecność: uwodzenie rozpoczyna się od medium, tego nieuchwytnego pośrednika między dwoma odrębnymi, nie dającymi się ze sobą połączyć obszarami. Od czegoś tak uwodzicielskiego jak książka na przykład, która miesza ze sobą to, co prywatne, z tym, co publiczne, treść z formą, prawdę z kłamstwem* (75).

Aby uwieść dusze słuchaczy i sędziów, aby przekonać ich o swojej prawości, o tym, iż jest „tym, kim jest", o tym, iż jest sobą, Sokrates powinien przekroczyć granicę, opuścić domenę duszy i udać się w domenę ciała – użyć stylu, pozoru, fikcji, zrobić z siebie, z Sokratesa, „postać" w swojej „opowieści" – z Sokratesa uczynić „Sokratesa". Sokrates czyni z siebie fikcję narzucając sobie potrójną rolę: jest zmuszony być „czystą duszą" – znać siebie, być w stanie obronić się mówiąc: jestem tym, kim jestem; równocześnie przyjmuje rolę „medium", które jego „czystą duszę" przeniesie w domenę pozoru: a na terenie pozoru staje się „postacią" w swojej własnej „opowieści". Sokrates skazany jest na wieloznaczność. Jego „opowieść" nie jest lepsza od „opowieści" oskarżycieli, nie jest lepsza ani bardziej wiarygodna od „opowieści" o nim pierwszego lepszego ulicznego plotkarza. Każdy ma swoją „opowieść". Sędziowie uwierzyli w swoją. Sokrates skazany został na śmierć: *Jest to los „postaci". Wydarzenia zaszły tak daleko, ponieważ Sokrates nie został pisarzem. Ponieważ Sokrates – „postać" popełnia fatalną pomyłkę myśląc, iż może być samym sobą bez odniesienia do innych. Ponieważ Sokrates, ani nikt inny, nie może uchylić się od losu uzyskiwania znaczenia poprzez innych. Ponieważ nie może uchylić się od losu wypuszczenia swojego losu z rąk i stania się postacią w opowieściach, które inni o nas wymyślają – nadając znaczenie naszemu nazwisku, tworząc nam tożsamość i włączając nas w jakąś całość* (78).

Connie Palmen, jeszcze zanim została pisarką, wiedziała, iż *tam, gdzie pisarz mówi „ja", nie ma nikogo. Pisanie to sto sposobów unikania, lecz jest ono jedyną możliwością osiągnięcia namiastki życia wiecznego* (57).

Na dwa tygodnie przed ukazaniem się trzeciej książki Connie Palmen, powieści *Przyjaźń* (*De vriendschap*), Holandia doznała szoku czytając wstrząsający w swojej prostocie nekrolog: „Ischa Meijer 1943-1995. Mijn man is dood – Connie Palmen" („Mój mąż nie żyje").

Autorka słowami astrologa z *Praw* przepowiedziała sobie: *No proszę, nawet tragedia jest dla ciebie upominkiem.*

Ischa Meijer był piosenkarzem, pisarzem, dziennikarzem, prowadził programy radiowe i telewizyjne. Ischa Meijer był firmą o nazwie „Ischa Meijer" w holenderskim świecie kultury, kimś, kto w sposób oczywisty pojawiał się każdego dnia na ekranie telewizora.

Connie Palmen poznała Ischę Meijera po ukazaniu się jej pierwszej powieści. Pojawienie się książki i mężczyzny stopiło się w jedno doznanie w jej świadomości – o czym pisze w *I.M.* Druga powieść łączyć się dla niej będzie z jego śmiercią.

Niewątpliwie ta nieprzewidziana i nie chciana reklama przyczyniła się do popularności powieści, co oczywiście wzbudziło niechęć krytyki. (Słyszałam, jak w telewizyjnym programie literackim znany i ceniony krytyk z głębokim oburzeniem i równie głęboką pogardą stwierdzał, iż tytuł nigdy nie napisanej powieści Ischy Meijera jest ładniejszy od tytułu napisanej i wydanej powieści Connie Palmen: „*Przyjaźń*! A cóż to znowu za tytuł dla książki!" – co jest znamienne dla pewnego rodzaju krytyki w stosunku do piszących kobiet nie

tylko w tej części Europy: Jak ona śmiała napisać taką powieść?!). Autorka ma jednak więcej zwolenników, co podnosi oczywiście nakłady, niż krytyków. Otrzymała dwie ważne nagrody literackie, które otrzymałaby również bez tej specjalnej uwagi mediów, ponieważ *Przyjaźń* jest książką dobrą.

I nie przypadkiem nosi taki tytuł. Tematem jej jest przyjaźń między dwiema kobietami i ponieważ przyjaźń ta w dużej mierze posługuje się językiem ciała i trwanie zawdzięcza doznawaniu przyjemności i doświadczaniu uczucia bezpieczeństwa z cielesnego kontaktu, od początku musi być jasne, iż jest to tylko przyjaźń i że związane z nią uczucie miłości nie ma nic wspólnego z doznaniami seksualnymi.

Część pierwsza, *Rzeczy i słowa* przenosi nas w lata sześćdziesiąte na południe Holandii do limburskiej wioski, gdzie w prostej rodzinie robotniczej wychowuje się narratorka: mała, drobna, inteligentna i nadwrażliwa dziewczynka Kit. Pewnego dnia – od pierwszego wejrzenia – czuje się ona związana, przyciągana jak magnesem, do starszej o dwa lata nowej koleżanki Ary, której ciało jest karykaturą ciała: *To, co wystawało ponad ławką, nie miało znamion niczego nienormalnego. Jej ramiona były stosunkowo wąskie, talia wprawdzie szeroka, lecz nie „gruba". Wszystko wokół niej sprawiało jednak wrażenie za małego i za ciasnego, nawet powietrza jej brakowało, lecz widziałam to tylko ja. To, co było widoczne, gdy tak siedziała, niczym nie zdradzało, iż pod spodem ukryte jest ciało, które kpi z wszelkich proporcji* (40). Niczym do siebie nie pasują: Ara pochodzi z rodziny inteligenckiej, nie mówi dialektem, jest starsza i większa, ma trudności w nauce, i oczywiście ich przyjaźń budzi sprzeciw szkoły i rodziny. Kit jest jednak lojalna i wierna swojej fascynacji: *Ara stała się, obok Boga, szczęścia i śmierci, moim ulubionym problemem myślowym. Bóg, szczęście, śmierć i Ara były trudnymi, lecz przyjemnymi tematami do przemyśleń* (50).

Kit otrzymuje od Ary kontakt cielesny – dotyk, przytulania, głaskania, noszenie na rękach – wszystko to, czego nie otrzymała w rodzinnym domu. Kit wstydzi się swojego ciała. Ara musi je oswajać jak wystraszone zwierzę: *Jak każdy, kto myśli, że ma przed sobą całe życie, byłam przekonana, iż kiedyś odnajdę ten sam rodzaj spokoju, jaki mnie ogarniał, gdy przebywałam z Arą. Myślałam, że przyjaźń z Arą jest tylko przedsmakiem przeżyć, jakie czekają mnie z kochankiem, że w taki sam sposób doświadczać będę jego bliskości i czerpać z niej przyjemność. Nie wiedziałam wtedy jeszcze, że było to niepowtarzalne i że z nikim innym nie przydarzy mi się to, czego doznawałam w obecności Ary* (133). Przyjaźń ich przetrwa lata i kochanków.

Ara pracuje ze zwierzętami, trenuje m.in. psy dla niewidomych. Kit chodzi do szkoły nauczycielskiej, która tylko wzmaga jej głód wiedzy. Aby go zaspokoić, opuszcza rodzinną wioskę i wszystko, co zna, i udaje się w nieznane: do wielkiego miasta, gdzie studiuje psychologię, potem filozofię.

Pierwsza część to preludium. Dla małej Kit ważne są tylko sprawy ducha i duszy. Ara unaocznia jej istnienie ciała, również jej własnego. Rozwinięcie właściwego tematu następuje w części drugiej, zatytułowanej: *Jedzenie i picie*. Jedzenie jest pokarmem dla ciała, picie – tutaj oznacza picie alkoholu – jest pokarmem dla duszy – ducha czy też umysłu. Tematem powieści jest „cielesność" i związane z nią nałogi, uzależnienia i obsesje, oraz pytanie, jak „cielesność" ta ma się do spraw ducha – do umysłu: *Nałóg można zrozumieć jedynie poprzez uświadomienie sobie, w jaki sposób zmienia się ciało po zażyciu tego, od czego jest się uzależnionym. Ktoś, kto za dużo je, zmienia wygląd, to, co na zewnątrz, rzecz, ciało. Ktoś, kto za dużo pije, zmienia wnętrze, słowa, ducha, umysł* (296). *Twoje ciało, Aro, jest językiem, słowem, które stało się ciałem, jest to ukazany język twojego smutku i innych uczuć, który zmienił się w ciało. Uczucie, które mogło się stać słowem, stało się ciałem. Podczas picia wydarza się to samo, lecz na odwrót. Ci, co piją, nie potrafią swoim ciałem szczerze wyrazić emocji, pozbawiają się jednocześnie jedynego*

właściwego im środka przekazu, mianowicie języka mówionego. Zaczynają bełkotać. Nie potrafią bez poczucia zdrady zgrać w jedną zgodną całość słów i ciała, podobnie jak otyli. Moim zakazanym językiem jest ciało. Nie chcę, aby cokolwiek było po mnie widać. Hańbą jest już dla mnie właściwie sam fakt, iż jestem widziana (302).

Kit jest samym duchem, Ara – ciałem. Połączenie ducha i ciała w jedną, harmonijną całość stało się według Kit możliwe w ich przyjaźni. Ten sam proces nie następuje jednak w osobie Kit: Kit nie znosi, gdy ktoś pożąda jej ciała, chce być pożądana dla swojego umysłu.

W trzeciej części: *Praca i miłość* bohaterka poznaje miłość i jest to uczucie porównywalne z przyjaźnią Ary – również od tej miłości będzie „uzależniona". Ara miała zawsze nad Kit władzę i zręcznie tą władzą manipulowała. Gdy Kit przejrzy tę obłudną grę – wybaczalną, ponieważ wypływającą ze strachu i pragnienia wzajemności – postanawia przynajmniej tę stronę swojego życia uporządkować: *Nie opuszczę cię, jeśli ty mnie nie opuścisz, lecz nigdy już nie pozwolę, abyś miała nade mną taką władzę. Tak, „władza" jest tu właściwym słowem* (298).

Miłość okazała się równie skomplikowana, jak każde inne uczucie. Ofiarowywana nie była przyjmowana. Stała się upragniona i chciana, gdy była dozowana i dawana niechętnie: *Przez ten rok, gdy to trwało, gdy trwało to 24 godziny na dobę, to coś gwałtownego i straszliwego między mną a Thomasem, w tym samym roku, w tym samym momencie, gdy nawróciłam się na Thomasa, zawarłam układ z moim najmilszym wrogiem. Te dwie rzeczy były ze sobą związane, alkohol i miłość* (262). Bohaterka zrywa z Thomasem, ponieważ nie może znieść jeszcze jednego takiego uzależnienia, jak od Ary. Cielesna bliskość kochanka nie zastępuje podniecenia umysłu i nie zaspokaja głodu ducha: *Od miłości z Thomasem oczekiwałam uczucia porównywalnego z nagłą katastrofą, wszechogarniającej rozkoszy, wobec której on i ja staniemy się całkowicie bezsilni. Lecz kochanie jest władzą, sztuką, kulturą, misternym rzemiosłem, w którym się trzeba szkolić. Mit o tym, że intymność jest powiązana jedynie z naturą i seksem, musiałam pogrzebać. O niczym nie napisano tylu kłamstw, co o seksie i rozkoszy, kłamały zarówno kobiety jak i mężczyźni. Jestem tego teraz pewna* (301).

Wątek, który pojawia się we wszystkich książkach Connie Palmen, mianowicie pytanie, jak to się stało, że została pisarką, jest obecny również w *Przyjaźni* i być może jest on najważniejszy. Całą książkę można potraktować jako odpowiedź na to pytanie, odpowiedź uwzględniającą nie wpływ ducha, umysłu, rozumu i idei w wyborze tej drogi, jak to zrobiła autorka w *Prawach*, lecz wpływ „fizyczności", „cielesności", kondycji organizmu i konstrukcji ciała: *Pisanie jest nadawaniem innego ciała duchowi. Własnego ciała, tego z krwi i kości, nie lubię narażać na łup obcych spojrzeń, dlatego też stwarzam sobie ciało ze słów, na papierze. To właśnie to ciało wysyłam w świat i to ono może być oceniane przez innych* (289).

Przyjaźń jest książką o uzależnieniu emocjonalnym i o braku zaufania, o przymusie dostarczania dowodów wierności i miłości i o nadużywaniu władzy emocjonalnej. Jest to książka o rodzinie jako narzuconym losie, od którego nie ma ucieczki; o miłości do matki, cierpiącej na depresję, i o miłości matki, która jedynie poprzez przygotowanie smacznego posiłku potrafi tę miłość przekazać. Jest to książka o wybranym losie: o przyjaźniach i miłościach, oraz o nałogach – i oczywiście o pisarstwie.

Z wyjątkiem pierwszej części, gdzie perspektywa i język małej dziewczynki mieszają się czasami z perspektywą i językiem dorosłej kobiety, książka jest jak poezja – każde zdanie okazuje się niezbędne.

Powieść *I.M. In margine. In memoriam*, gdy ukazała się w roku 1998, nie potrzebowała żadnej reklamy. Wszyscy wiedzieli, iż jest to książka o związku autorki z Ischą Meijerem. Długi czas znajdowała się w czołówce listy bestsellerów – czytelników znalazła bowiem nie tylko w gronie miłośników literatury, lecz również w gronie miłośników plotek.

Wszystkie postacie w *I.M.* noszą te same nazwiska, co w rzeczywistości. Autorka jednak z naciskiem podkreśla, iż jest to „powieść", odżegnując się jednocześnie od przymiotnika „autobiograficzna". Stwarza przez to szczególną relację między tym, co opowiedziane a rzeczywistością: *To nie linearna rzeczywistość narzuciła reguły książce „I.M.", lecz wymyślona przeze mnie konstrukcja, abstrakcyjna struktura, którą wybrałam, aby nadać formę pewnym ideom i przemyśleniom. Przemyślenia te dotyczą miłości, życia, śmierci, materii, z jakiej powstają opowieści, niewyraźnej granicy między fikcją a rzeczywistością, między reportażem a literaturą; dotyczą różnicy między Starym a Nowym Światem, między starą a nową wiarą, jak również problemu cielesnej nieobecności w życiu – tej innej śmierci, jeśli Państwo wolą* (160).[1]

W 1999 roku autorka została poproszona – co ogólnie uznawane jest za wielki zaszczyt – o napisanie tak zwanego „prezentu na tydzień książki". Jest to zawsze nie przekraczająca stu stron tekstu powieść czy nowela, która dodawana jest za darmo do kupionej podczas „tygodnia książki" innej książki.

Nowela Connie Palmen nosi tytuł *Dziedzictwo* (*De erfenis*) i nie chodzi w niej o dziedzictwo Ischy Meijera, lecz o notatki umierającej pisarki, które młody, specjalnie w tym celu zatrudniony sekretarz ma uporządkować. Przemyślenia i notatki same w sobie są bardzo interesujące, lecz całość sprawia niestety wrażenie „produktu na zamówienie".

Tytuł ostatniej, właśnie wydanej książki Connie Palmen nie zdziwi jej wiernych czytelników: *Echt contact is niet de bedoeling* (2000) – *Rzeczywisty kontakt nie jest wymagany*. Jest to zbiór wykładów i prelekcji wygłoszonych w różnych miejscach i z różnych okazji, w których autorka porusza te same problemy co w swoich poprzednich książkach. Prelekcje stanowią komentarz, czasami wręcz wyjaśnienie jej książek i ponieważ były przeznaczone dla szerokiej publiczności, pisane są językiem jasnym i przejrzystym, stylem, który jest przeciwieństwem stylu eseju o Sokratesie. Głównym wątkiem jest jak zawsze u Connie Palmen próba odpowiedzi na to najważniejsze pytanie w jej życiu: „Dlaczego zostałam pisarką?"

Po *I.M.* i prezencie na tydzień książki Connie Palmen osiągnęła ten punkt sławy, w którym ta obraca się przeciw niej. Nie jest już „znaną pisarką", lecz „znaną osobistością". Jej życie prywatne wzbudza więcej zainteresowania niż pisarstwo (prasa plotkarska doniosła o jej nowym towarzyszu życia, jest nim znany polityk, członek partii liberalnej, o którym się mówi, iż był idolem kobiet jeszcze w latach sześćdziesiątych).

Czy będzie po tym wszystkim w stanie usunąć się z życia publicznego „jak zakonnica" (określenie jednego z jej przyjaciół), czy będzie w stanie przemóc swój alkoholizm, by znowu zadziwić czytelników nową powieścią?

Nawet jeśli jej proza nie zrobi na polskich czytelnikach żadnego wrażenia, nie będzie wstydem przyznanie się, iż się o niej słyszało. Prawa do jej powieści zakupione zostały bowiem przez większość krajów Europy, jak również przez niektóre kraje reszty świata.

Elżbieta Wichu-Wauben

Pisząc esej o twórczości Connie Palmen Elżbieta Wichu-Wauben korzystała z następujących książek: C. Palmen: *De wetten*, Amsterdam 1991; C. Palmen: *Het weerzinwekkende lot van de oude filosoof Socrates*, Amsterdam 1992; C. Palmen: *De vriendschap*, Amsterdam 1995; C. Palmen: *I.M.*, Amsterdam 1998; C. Palmen: *De erfenis*, Amsterdam 1999; C. Palmen: *Echt contact is niet de bedoeling*, Amsterdam 2000.

[1] Cyt. za: *Eigen werk (Własne dzieło)*, w: *Echt contact is niet de bedoeling*, 2000.

JOANNA DURCZAK

Poezja Murzynów amerykańskich drugiej połowy XX wieku*

Około roku 1950, który zwyczajowo traktuje się jako wyznaczający początek najnowszej poezji amerykańskiej, poezja amerykańskich Murzynów miała już za sobą ponad stupięćdziesięcioletni heroiczny okres budowania swojej tożsamości – określania własnego poetyckiego terytorium, poszukiwania własnego, autentycznego „czarnego" głosu i definiowania swojego stosunku z jednej strony do literackiej tradycji amerykańskiej, a z drugiej do ludowej murzyńskiej tradycji ustnej. Epizodem najburdziej znaczącym w tym procesie torowania sobie drogi do literatury przez grupę społeczną najpierw w czasach niewolnictwa rozmyślnie utrzymywaną w analfabetyzmie, a po Emancypacji w dalszym ciągu straszliwie zaniedbaną edukacyjnie i kulturowo, był Renesans Harlemski przypadający na lata dwudzieste XX wieku. Tętniąca powojennym optymizmem nowojorska dzielnica murzyńska stała się wówczas areną energicznej działalności artystycznej – literackiej, muzycznej, teatralnej i plastycznej – czarnych twórców, ściągających do Harlemu ze wszystkich stron Ameryki. W atmosferze nowego poczucia kolektywnej siły i własnej wartości oraz przyboru uczuć dumy z lekceważonego przez stulecia czarnego kulturowego dziedzictwa, murzyńscy poeci tamtego okresu, Claude McKay, Countee Cullen, James Weldon Johnson i Langston Hughes, wypracowali podwaliny świadomej artystycznie poezji murzyńskiej, która nie ukrywała swoich rasowych korzeni, a wręcz przeciwnie, rozmyślnie je eksponowała. Harlemczycy jako pierwsi na taką skalę uczynili przedmiotem swoich wierszy murzyńskie doświadczenie Ameryki, zarówno historyczne, doby niewolnictwa i trudnych lat po wyzwoleniu, jak i współczesne, w tym szczególnie doświadczenie życia w wielkim mieście, nowe dla rzesz migrujących w tamtym okresie z rolniczego Południa na przemysłową Północ. Znamienne dla nich jako poetów było głębokie poczucie misji. Była to misja z jednej strony wobec czarnej społeczności, która bardziej niż powietrza potrzebowała potwierdzenia swojej wartości i ludzkiej godności, przez stulecia jej odmawianych, podobnie jak wymagała podtrzymania w wierze, że obietnice Ameryki w końcu obejmą także i Murzynów. Z drugiej strony obiektem misji byli biali czytelnicy. Tym poeci Renesansu próbowali otworzyć oczy nie tylko na siłę i duchowy hart wybitnych postaci z czarnej przeszłości i cichych bohaterów zwykłego dnia codziennego, nie tylko na wkład, jaki czarna rasa, uważana za infantylną i niedojrzałą, wniosła w budowanie cywilizacji Ameryki i świata, ale też na wciąż jeszcze przytłumione, ale coraz wyraźniej wzbierające uczucia gniewu i frustracji, których wybuch – jak przeczuwali – musi kiedyś nastąpić. Artystycznie twórcy Renesansu Harlemskiego ostatecznie wyznaczyli poezji murzyńskiej dwie możliwe drogi. Jedną było przyznanie się do spuścizny poezji anglo-amerykańskiej i zawłaszczenie jej dla własnych potrzeb. Tą drogą poszli w swoich najlepszych wierszach McKay i Cullen. Drugą, która w przyszłości miała się okazać artystycznie bardziej płodna, było zbudowanie własnej, etnicznej poetyki w oparciu o niestandardową czarną angielszczyznę oraz na podłożu autentycznej, murzyńskiej ustnej spuścizny artystycznej: archaicznych pieśni pracy, religijnych *spirituals*, czarnej retoryki kaznodziejskiej, unikalnej rytmiki bluesa i jazzu. W przetarciu tej drogi nikt nie położył zasług większych niż Langston Hughes.

Po wyłumieniu Renesansu przez Wielki Kryzys lat trzydziestych, czarna literatura zwróciła się przede wszystkim ku prozie. Lata 1930-1960 to epoka powieściopisarzy: Richard Wright, Ralph Ellison, Dorothy West i Chester Himes, a później James Baldwin stają się dla świata synonimami amerykańskiej literatury murzyńskiej. Osłabiony nurt poetycki zaczyna ponownie wzbierać dopiero w połowie wieku. W 1945 roku debiutantka Gwendolyn Brooks (1917-2000) publikuje *A Street in Bronzeville*, zbiór wierszy o czarnej robotniczej ludności Chicago. Książka wyróżnia się psychologiczną wrażliwością, z jaką młoda poetka portretuje swoich bohaterów, przedstawiając ich nie tak, jak to się często zdarzało jej poprzednikom jako ludzkie typy, ale jako jednostki wyraziste w swojej indywidualności i niepowtarzalności. W tym samym roku powstaje historyczny poemat Roberta Haydena (1913-1980) *Middle Passage*, przejmujący poetycki obraz najbardziej okrutnego i pierwotnego murzyńskiego doświadczenia – podróży przez Atlantyk w ładowni niewolniczego statku ku brzegom Ameryki. W 1950 r., Brooks, której reputacja szybko się utwierdza, otrzymuje, jako pierwsza czarna poetka Nagrodę Pulitzera za *Annie Allen* (1949), bildungsroman wierszem, opisujący dojrzewanie i pełną rozczarowań młodość tytułowej bohaterki. Zaledwie rok później, nieprzerwanie aktywny od lat dwudziestych Langston Hughes wydaje *Montage of a Dream Deferred*, swój najznakomitszy zbiór poetycki od lat Renesansu Harlemskiego, w którym, jakby w zapowiedzi mającej wkrótce wybuchnąć rasowej rewolucji, pojawia się wyraźna nuta ostrzeżenia, że cierpliwość Murzynów w oczekiwaniu na spełnienie obietnic równości i dobrobytu ma swoje granice.

Przesłanie poezji murzyńskiej połowy wieku jest wciąż integracjonistyczne. Czarny poeta piszący o nieludzkim losie, jaki zgotowano jego rasie w Ameryce, czy kreujący wyraziste psychologiczne portrety swoich czarnych bohaterów dąży zawsze do udowodnienia ich człowieczeństwa, przez setki lat kwestionowanego. Podtekstem jego zabiegów jest wołanie o dostrzeżenie zbrodniczości rasizmu, o sprawiedliwe przebudowanie społeczeństwa i o uwolnienie się od nienawiści, uprzedzeń i poniżających stereotypów. „Ja też", powtarzają czarni poeci, wprost i nie wprost, w dziesiątkach wierszy, „jestem człowiekiem, czuję, myślę, cierpię, marzę; ja też mam swój wkład w zbudowanie Ameryki". Chociaż pogłębia się świadomość, że kolor to nie tylko pigment skóry, ale też stan umysłu, dominuje wiara, że Murzyni są w stanie i powinni zintegrować się z wyleczoną z rasizmu białą społecznością – w domyśle, przyjąć biały styl życia, białe wartości i biały światopogląd. Chociaż w ogromnej ilości wierszy „murzyńskość" kontekstu, postaci i sytuacji jest jednoznacznie eksponowana, zdarzają się jednak i takie, w których to integracjonistyczne stanowisko zostaje wyrażone w dokładnie przeciwny sposób – przez powstrzymanie się od jakiejkolwiek rasowej identyfikacji postaci i okoliczności. Tak dzieje się, na przykład, w jednym z bardziej znanych i lubianych wierszy Haydena, *Te zimowe poranki*. Wiersz jest wspomnieniem syna o niekochanym ojcu, o człowieku oschłym i niekomunikatywnym, który w niedzielę zamiast odespać całotygodniowe zmęczenie, wstaje, jak w każdy inny dzień, przed świtem po to, żeby zanim zbudzi się cała rodzina, napalić w piecach i wyczyścić wszystkim buty. Wobec braku w tekście jakichkolwiek

* Artykuł jest adaptowaną wersją rozdziału poświęconego czarnej poezji współczesnej z przygotowywanej przez Wydawnictwo Naukowe PWN *Historii literatury amerykańskiej XX wieku* pod redakcją Agnieszki Salskiej.

sygnałów, że rodzina jest czarna, i ojciec, i syn mogliby być równie dobrze, na przykład, Irlandczykami albo Chińczykami. Kończąca *Poranki* refleksja dorosłego już syna, który dopiero po latach jest w stanie pojąć wymowę ojcowskich gestów – *Cóż ja wtedy wiedziałem, cóż ja mogłem wiedzieć / o surowych, samotnych posługach miłości* (tłum. S. Barańczak) – jeszcze wyraźniej uniwersalizuje przesłanie utworu: czyni go refleksją o egotyzmie dzieci i o samotności wszystkich trudnych do kochania, ale głęboko kochających rodziców. W konkretnej amerykańskiej rzeczywistości wiersz znaczy jednak także „nie jesteśmy inni niż wy, należy nam się taki sam szacunek i takie same prawa".

Ale to integracjonistyczne nastawienie i uniwersalistyczne, humanistyczne ambicje poetów połowy wieku miały wkrótce zostać zaatakowane, zanegowane i odrzucone. W latach sześćdziesiątych czarna poezja przeżywa drugi w swojej historii okres niebywałego i gwałtownego rozkwitu. Poprzedzają i wyzwalają go polityczne i społeczne wstrząsy, których areną stają się wówczas Stany Zjednoczone i które ostatecznie doprowadzają do fundamentalnego przebudowania nie tylko relacji międzyrasowych w kraju, ale też świadomości samych czarnych Amerykanów, ich poczucia kim są, jakie mają prawa, czego pragną dla siebie i swoich dzieci w teraźniejszości i w przyszłości.

W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych toczącą się od ponad dekady walkę Murzynów amerykańskich pod przywództwem Martina Luthera Kinga o pełnię praw obywatelskich i o faktyczną, a nie tylko formalną desegregację, w ocenie wielu, szczególnie młodszych czarnych Amerykanów, nie przynosiła oczekiwanych rezultatów. Biała Ameryka przyjmowała kolejne wymuszone na niej ustawy desegregacyjne z oporem i wrogością, uciekając się w obronie swoich interesów do brutalnych aktów przemocy, linczów, skrytobójstw, rasistowskich ataków i demonstracji. Ideologia non-violence, pod hasłami której działał King zaczęła szybko tracić zwolenników na rzecz bardziej wojowniczych i separatystycznych alternatyw reprezentowanych, między innymi, przez ruch Czarnych Islamistów kierowanych przez Elijaha Muhammada i jego charyzmatycznego współpracownika Malcolma X. Kiedy w roku 1965 ten ostatni zostaje zamordowany, przez wielkie miasta USA przetacza się fala gwałtownych i niszczycielskich rozruchów rasowych. Tak dzieje się w Watts, dzielnicy Los Angeles, a później w przeciągu następnych dwóch lat, w Chicago, Cleveland, Newark i Detroit. Dla wielu czarnych Amerykanów staje się oczywiste, że pokojowymi metodami nie da się wyegzekwować upragnionej sprawiedliwości społecznej i politycznej. Wydarzenia rozgrywające się na płonących ulicach zdają się odpowiadać na proroczo pytanie-ostrzeżenie Langstona Hughesa zadane kilka lat wcześniej w wierszu *Harlem* (1951): *Co dzieje się z marzeniem od lat nie spełnionym?/ Czy schnie/ jak rodzynek w słońcu?/ czy ropieje jak wrzód/ nim pęknie?/.../ A może wybucha?* Ze wzbierającego niezadowolenia rodzi się koncepcja Czarnej Siły (Black Power), rewolucyjnego, zbrojnego oporu przeciwko rasistowskiej rzeczywistości, nie odżegnującego się nawet od aktów terroru. Koncepcja częściowo wychodzi z kręgów uniwersyteckich i szybko zdobywa sobie zwolenników w środowiskach intelektualnych i artystycznych, gdzie też wkrótce sformułowana zostaje propozycja włączenia się intelektualistów w rewolucyjne dzieło zburzenia istniejącej Ameryki i zbudowania nowej. Jako artystyczne ramię Czarnej Siły pojawia się Ruch na Rzecz Czarnej Sztuki. Jego działalność w latach 1965-1975 pchnie ówczesną poezję murzyńską na nowe tory, spowoduje jej „wściekły rozkwit" i zapoczątkuje okres określany czasem jako Drugi Renesans.

Założenia estetyczne Ruchu Czarnej Sztuki zostały wyłożone w przygotowanej przez Addisona Gayle'a antologii *The Black Aesthetic* (1971). Na książkę składają się 33 eseje rozmaitych autorów (Hoyt Fuller, Larry Neal, Ron Karenga, Amiri Baraka), którzy wypowiadają się w nich na temat kształtu i zadań nowej czarnej sztuki – poezji, prozy, muzyki, dramatu. *The Black*

Aesthetic nie była oryginalnym manifestem – poprzedziła ją antologia Baraki i Neila *Black Fire* z 1968 roku, poświęcona podobnym problemom – jednakże nazywała i porządkowała zjawiska dające się zaobserwować od przynajmniej pięciu lat. Za podstawę zdefiniowanej w obu wydawnictwach Czarnej Estetyki przyjmuje się założenie, że sztuka ma obowiązek aktywnie uczestniczyć w walce o obalenie rasistowskiego systemu. Jak ujmuje to jeden z ideologów Black Power, Ron Karenga, „winna obnażać wroga, głosić chwałę ludu i wspierać rewolucję". Według Amiri Baraki, poety, dramatopisarza, aktywisty i czołowego reprezentanta Ruchu, zadaniem artysty jest *stworzyć sztukę, która będzie walczyć o wyzwolenie czarnego człowieka z taką samą siłą, z jaką czynił to Malcolm X... i te rozwścieczone tłumy, które wyległy na ulice... które tańczyły na ulicach Harlemu, Watts, Newark i Detroit*. Sekundując rewolucjonistom i zagrzewając ich do walki, artyści powinni jednocześnie zaszczepiać zwykłym czarnym Amerykanom, „czarnym braciom i siostrom", poczucie rasowej dumy i wiary w siebie oraz szacunek do wszystkiego, co czarne. To właśnie wtedy przymiotnik „czarny" zostaje nobilitowany, między innymi przez żądanie, by był zawsze pisany z dużej litery. Innymi słowy, od artysty oczekuje się, by poświęcił cały swój talent przezwyciężaniu emocjonalnej spuścizny lat niewolnictwa i rasizmu: drzemiącego wciąż na dnie wielu murzyńskich dusz przeświadczeniu, że Murzyni są rzeczywiście rasą podrzędniejszą, głupszą, brzydszą i cywilizacyjnie zapóźnioną. Czarna Estetyka zobowiązywała artystę nie, jak to miało miejsce w przeszłości, do eksponowania martyrologicznej historii Murzynów, ale do potwierdzania na wszelkie możliwe sposoby prawdziwości sztandarowych haseł lat 60.: „Czarne jest piękne" i „Jestem dumny, że jestem czarny". Za priorytet zostaje uznane podkreślanie wartości i piękna czarnego stylu życia, siły i możliwości rasy oraz jej cywilizacyjnego dorobku zarówno w Ameryce jak i w Afryce. Wskazywanie na liczne więzi łączące czarnych Amerykanów z ojczystym kontynentem miało przyczynić się do zbudowania w umysłach poczucia kulturowej odrębności. W latach sześćdziesiątych dotychczasowi „Murzyni" zaczynają o sobie mówić „my, Afroamerykanie". Wszelkie działania zmierzające do osiągnięcia takiej światopoglądowej transformacji całych środowisk społecznych nazywano „podnoszeniem poziomu samoświadomości". By były skuteczne, od artystów oczekiwano dostosowania się do wymogów chwili: odejścia od tradycyjnych form komunikowania się z odbiorcami – poprzez książkę, na sali teatralnej czy w galerii – i wyjścia do ludzi, organizowaniu artystycznych warsztatów w najbardziej zaniedbanych gettach, przedstawień na ulicach, czytania wierszy w robotniczych barach i podczas politycznych wieców.

Sztuka, której wyznaczono za cel takie wsparcie rewolucji, nie mogła naturalnie czuć się skrępowana standardami estetycznymi rządzącymi światem białego *mainstreamu*. Czarna Estetyka określiła więc własne kryteria wartości i oceny. Za podstawowe uznano siłę, komunikatywność i skuteczność przekazu, jako niepomiernie ważniejsze niż subtelność, wieloznaczność, kontrola i dystans. *Nie biadol, wrzeszcz na całe gardło* brzmi tytuł wiersza (i całego tomiku) Hakiego Madhubuti, jednego z głównych poetów Ruchu, i jest to deklaracja wyboru rewolucyjnej „estetyki wściekłości". Jej integralnym elementem stanie się agresywny, nie przebierający w słowach język ulicy. Na krikanaście lat ciężki, dosadny, obfitujący w wulgaryzmy dialekt północnych miejskich gett, rządzony własnymi prawami gramatycznymi, odmiennymi od zasad standardowej angielszczyzny, zostaje nobilitowany do roli prawdziwego języka czarnej poezji. Innym kryterium oceny sztuki jest jej komunalność. Twórcę ceni się za umożliwienie współuczestnictwa publiczności w wydarzeniu artystycznym. Dlatego, na przykład, poeci tamtego okresu ponownie sięgają do modelu, jakim jest czarne kazanie, którego nieodłączny element stanowi dialog pastora z kongregacją i chórem. Także inne, ustne i zbiorowe, formy ekspresji przeżywają renesans: opowieść, peroracja (rap), pieśni pracy,

Na popularności traci natomiast blues – co zdarza się w poezji czarnej po raz pierwszy – jako zbyt często wymuszający zrezygnowane przyzwolenie na świat taki jakim jest, podczas gdy czasy wymagają mobilizacji i optymizmu. *We ain't blue, we're Black* deklaruje Madhubuti, przeciwstawiając zawarte w słowie „blues" słowo „blue" – „smutny" ale i „niebieski" – dumnej i agresywnej czerni: „nie jesteśmy smutni (niebiescy), jesteśmy Czarni". Ogromną popularnością cieszy się natomiast jazz, szczególnie ten spod znaku Johna Coltrane'a, Ornette Colemana i Charlie Parkera. Wśród poetów jest przedmiotem zainteresowania nie tylko jako inspiracja rytmiczna, ale też jako forma improwizacyjna pozwalająca na kontakt i dialog, tak ważne kiedy sztuka przestaje być wyłącznie prezentacją, a przeradza się w *performance*.

Okres 1965-1975 to epoka agresywnie demonstrowanego czarnego nacjonalizmu i separatyzmu, które wyciemją zwłaszcza w środowiskach młodszych, dominujące dotychczas nastroje integracjonistyczne. Wszystko, co amerykańskie i białe zostaje odrzucone, a powstałą w ten sposób próżnię wypełnia świadomie konstruowana kulturowa alternatywa tworzona z elementów kultur afrykańskich, islamu i rodzimej tradycji murzyńskiej. Odrzucony zostaje amerykański styl życia i amerykańskie wartości. W ich miejsce propagowany jest model oparty o system „Nguzo Saba" – zbiór prawd i zasad wspólnych wszystkim Afrykanom i polecany ich potomkom żyjącym w diasporze. Miejsce chrześcijaństwa, obciążonego współodpowiedzialnością za fizyczne i psychiczne zniewolenie Murzynów, zajmuje świadomie wybierany islam, religia ogromnej części północnej, zachodniej i centralnej Afryki. Spektakularnym sposobem podkreślania swojej identyfikacji ze światem muzułmańsko-afrykańskim jest zamiana amerykańskich imion i nazwisk na arabskie, zuluskie, suahili czy xhosa. I tak Imamu Amiri Baraka zastępuje niegdysiejszego LeRoi Jonesa, Haki Madhubuti – dawnego Dona Lee, a Ntozake Shange – dotychczasową Paulette Williams. W kręgach czarnych nacjonalistów, począwszy od roku 1966, w okresie zachodniego, „białego" Bożego Narodzenia, zaczyna się obchodzić święto *Kwanzaa*, siedmiodniowe uroczystości oparte na afrykańskich wzorcach, celebrujące rodzinę i więzi społeczne. Nawet sposób ubierania się w barwne afrykańskie tuniki, nawet fryzury (naturalne, nastroszone „afro" w miejsce włosów prostowanych na białą modłę) służą demonstrowaniu i podkreślaniu nowej rasowej dumy i poczucia kulturowej odrębności.

Separatyzm króluje także w kulturze. Inaczej niż miało to miejsce na przestrzeni kilkudziesięciu poprzedzających lat, czarna kultura uniezależnia się od białych patronów, wydawców i krytyków. W pewnym stopniu, co należy podkreślić, jest to sytuacja wymuszona okolicznościami, establishmentowe wydawnictwa i periodyki z początku programowo odrzucają teksty artystów reprezentujących Ruch Czarnej Sztuki. Powstają więc niezależne pisma publikujące i promujące separatystyczną ideologię, Czarną Estetykę i afroamerykańskich twórców – „Black Dialogue", „The Journal of Black Poetry", wpływowy „Negro Digest / Black World" oraz „Nommo" i „Nkombo", a także profesjonalne wydawnictwa specjalizujące się w czarnej literaturze – Third World Press, Broadside Press, Jihad, Lotus Press itd. Dzięki nim czarni artyści zyskują możliwość publikowania z pominięciem sita akceptacji dokonywanej dotąd w białych kręgach krytycznych. Ocenę ich twórczości zajmują się także czarni recenzenci i czarni edytorzy, w większości kierujący się zasadami Czarnej Estetyki.

Człowiekiem, którego działalność i twórczość wywarła fundamentalny wpływ na Ruch Czarnej Sztuki jest Amiri Baraka (ur. 1934), poeta, dramatopisarz, eseista i krytyk. O zgodzie co do jego znaczenia najlepiej świadczy fakt, że początek Ruchu często jest datowany w powiązaniu z epizodami z jego życia, a kiedy mówi się o manifestach i kluczowych tekstach tego okresu nazwisko Baraki, obok nazwisk Larry Neala i Askii Muhammada Touré, pojawia się z regularną częstotliwością. W roku 1965, po zabójstwie Malcolma X, które zaszokowało i zradykalizowało czarną Amerykę, ten były nowojorski beatnik, przyjaciel Allena Ginsberga i Jacka Kerouaca, wówczas jeszcze występujący pod nazwiskiem LeRoi Jones, w symbolicznym geście zerwania ze swoją rasowo obojętną przeszłością przeprowadza się z cygańskiej Greenwich Village do Harlemu, by tam założyć teatr i ośrodek czarnych sztuk pod nazwą Black Art Repertory Theater School, a później do rodzinnego Newark, gdzie organizuje Spirit House, centrum artystyczne stawiające sobie za cel dotarcie do najbardziej kulturowo zaniedbanych czarnych kręgów społecznych. Kiedy w 1967 roku Jones przechodzi na islam i zmienia nazwisko, jego metamorfoza zostaje dopełniona. Proces transformacji beatnika w czarnego nacjonalistę rejestruje jego poezja. Wczesne zbiory, *Preface to a Twenty Volume Suicide Note* (1961) i *The Dead Lecturer* (1964), utrzymane w tonie rezygnacji i rozczarowania, obfitują w egzystencjalne wątpliwości i wyrażają typową dla beatników niechęć do społeczeństwa. Niechęć ta nie wynika jednak z pobudek rasowych. Jones, jak inni beatnicy, atakuje je za konformizm, materializm i emocjonalną martwotę. Ale począwszy od tomiku znamiennie zatytułowanego *Black Magic* („Czarna Magia", 1969) i wydanego tok później *It's Nation Time* (1970), poezja Baraki zmienia swoje oblicze. Poeta wprawdzie kontynuuje swoje dotychczasowe awangardowe poszukiwania formalne, ale nowy język, nowy ton głosu i nowe zainteresowania jednoznacznie wskazują, że przeszedł już do innego obozu. W słowach, które niedługo potem weszły do powszechnego poetyckiego użytku, Baraka deklaruje, że „biali to jedno wielkie gówno zrobione z gówna", po czym zapowiada, że jego poezja wesprze czarną rewolucję. Czego dokładnie takie wsparcie wymaga, wyjaśnia w wierszu *Black Art*, z czasem uznanym za manifest Ruchu Czarnej Sztuki: *Chcemy wiersz, które mordują/ wiersz zabójców./ Wiersz, które strzelają,/ jak broń*. Ich podstawowym zadaniem jest „zniszczyć Amerykę, taką jaką znamy" i umożliwić zbudowanie nowej, bardziej sprawiedliwej.

Najbardziej znane teksty Baraki z tego okresu – *SOS*, *Black People*, *We Own the Night*, *It's Nation Time*, *Ka'ba* – budują i wywyższają czarną tożsamość, wyrażają poparcie dla „tańczących na ulicach" demonstrantów, atakują integracjonistycznie nastawioną czarną klasę średnią i zagrzewają do nieustępliwej walki, akceptując przemoc i gwałt w imię sprawiedliwszej przyszłości. Pisane są w języku zrozumiałym dla protestującej ulicy, do której zwracają się poprzez hasła i bezpośrednie deklaracje. Jako adresowane do słuchaczy, a nie do czytelników są nośne siłą rytmów jazzu i muzyki *soul*, onomatopeicznych refrenów i hipnotycznej natrętności słów. Swoim przesłaniem często szokują jako jednoznacznie rasistowskie w antybiałym, a zwłaszcza antysemickim zacietrzewieniu. (Murzyński antysemityzm wynika stąd, że Żyd w wyobraźni getta to kamienicznik i sklepikarz, znienawidzony, bo kojarzony z długami, strachem przed eksmisją i bezdusznością bogactwa wobec biedy.) Po roku 1974 Baraka zaczął jednak wycofywać się ze swoich nacjonalistycznych pozycji i wkrótce potem ogłosił się marksistą. W jego następnych zbiorach, *Hard Facts* (1975) czy *What Was the Relationship of the Lone Ranger and the Means of Production* (1978) miejsce wroga rasowego zajął wróg klasowy, zaś agitację na rzecz czarnej rewolucji wyparły wezwania do walki o zbudowanie społeczeństwa socjalistycznego. Choć na przestrzeni 40 lat czytany zawsze uważnie, zarówno jako czarny nacjonalista jak i jako poetycki eksperymentator, Baraka wydaje się być oceniony bardziej za swoją wczesną niż późniejszą poezję. Jest także szanowany jako dramatopisarz, autor kilkudziesięciu sztuk (najsłynniejsza z nich to *The Dutchman* z 1965 roku), która to działalność teatralna stanowiła od początku w jego życiorysie konkurencję dla aktywności poetyckiej.

Wśród współtwórców Drugiego Renesansu poezyjne miejsce zajmuje także Haki Madhubuti (ur. 1942), poeta i wydawca, którego wspomniany już

Don't Cry, Scream (1969) rozszedł się w ilości pół miliona egzemplarzy, zyskując sobie uznanie chwytliwym, aktualnym przesianiem, niebywałym wyczuciem poetyckich możliwości czarnej angielszczyzny oraz kunsztem, z jakim zawarte w zbiorze wiersze balansują na pograniczu muzyki i poezji. Dwadzieścia lat później, w zupełnie już innej scenerii społecznej i literackiej, Madhubuti stał się autorem jeszcze większego bestselleru, tym razem sprzedanego w ilości 750 000 egz., jego książka *Black Men: Obsolete, Single, Dangerous?* (1990), zbiór esejów, wierszy, portretów wybitnych i zwykłych czarnych mężczyzn została odebrana jako wyjątkowo trafiona diagnoza stanu czarnego społeczeństwu, a szczególnie czarnej rodziny, u schyłku wieku.

Prominentnymi kobiecymi głosami w Ruchu Czarnej Sztuki były Sonia Sanchez (ur. 1934) i Nikki Giovanni (ur. 1943). Obie wniosły do poezji przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nutę bardziej osobistą, a Sanchez także lentinistyczną. Ich głosy z tamtego okresu, choć nie pozbawione ciepła, tkliwości i humoru, gdy piszą o życiu rodzinnym i uczuciowym, potrafią brzmieć równie agresywnie jak męskie. Tak dzieje się w *Homecoming* (1969) i *We are BaDDD People* (1970) Sanchez i w *Black Feeling, Black Talk, Black Judgement* (1967) oraz *Re-Creation* (1970) Giovanni. Wszystkie cztery są modelowymi realizacjami zasad Czarnej Estetyki. Jeden z bardziej kontrowersyjnych klasycznych utworów tamtego okresu, *The True Import of Present Dialogue: Black as Negro* („Prawdziwy wydźwięk obecnego dialogu: Czarny jako Murzyn") jest autorstwa właśnie Giovanni. Wiersz jest serią prowokujących pytań: *Potrafisz zabić czarnucha? / ha? (...) / Potrafisz otruć / potrafisz ukłuć Żyda / potrafisz zabić, ha?* Agresywności tych skandowanych prowokacji nie umniejsza fakt, że w ostatecznym rozrachunku wiersz wzywa do psychicznego wyzwolenia, do zabicia w sobie bezwolnego „czarnucha". Zamykające go słowa to tyleż pogardliwe, co niepokojące wezwanie do przemocy jako sposobu potwierdzenia swojego człowieczeństwa: *Nauczcie się montować czarnuchy/ Nauczcie się być ludźmi.* Po 1971 r. Giovanni zaczęła jednak coraz wyraźniej odchodzić od ideologii. W zbiorze autobiograficznych esejów *Gemini: An Extended Autobiographical Statement of My First Twenty-Five Years at Being a Black Poet* (1971) wyraża już wręcz powątpiewania czy poezja może w ogóle mieć jakikolwiek wpływ na nastroje na ulicach.

Ważny w jej poezji i prozie motyw konieczności wewnętrznego wyzwolenia pojawia się również w twórczości Etheridge'a Knighta (1931-1991), z tym, że w niej droga do wolności wiedzie przez miłość. Knight zawdzięczał swój poetycki debiut Gwendolyn Brooks. To dzięki niej opublikowane zostały jego *Poems from Prison* (1968), wiersze rzeczywiście pisane w więzieniu, uznanie dla których po wyjściu na wolność otwarło poecie drogę do kariery propagatora Czarnej Estetyki i profesora uniwersyteckiego. Twórczość Knighta z późniejszych zbiorów *Belly Songs* (1973) i *Born of a Woman* (1980), zawierających wiele z jego najlepszych tekstów, wyróżnia się sympatią i szacunkiem, z jakimi poeta pisze o kobietach. Są dla niego uosobieniem siły życia, demonstrowanej zwłaszcza w obliczu cierpienia i klęsk, podziwia je też za zdolności odbudowywania i tworzenia harmonii, również w życiu mężczyzny.

Z perspektywy czasu Ruch Czarnej Sztuki był zjawiskiem, które trudno ocenić jednoznacznie. Z jednej strony wyzwolił niespodziewanie wielki potencjał twórczy, w tym w środowiskach z literaturą i sztuką dotąd nic mających wiele wspólnego. Otwarte dla wszystkich warsztaty poetyckie organizowane przez Brooks, Knighta i innych poetów, przykład Black Arts Repertory Theater School Baraki podjęty przez murzyńskie teatry w całym kraju, faktyczne wyjście artystów związanych z Organizacją Czarnej Kultury Amerykańskiej (Organization of Black American Culture) do publiczności ulicznej, szkolnej, kolędżowej, a nawet więziennej spowodowały wzrost czynnego, a nie tylko biernego zainteresowania rozmaitymi formami autoekspresji. Jego

wyrazem są liczne antologie poetyckie publikowane w tamtym okresie, takie jak *Black Fire* (1968) w opracowaniu Baraki, *The New Black Poetry* (1969) Clarence'a Majora czy antologia nieco inna w charakterze, bo zawierająca wyłącznie wiersze poświęcone Malcolmowi X, *For Malcolm X* (1969) Dudleya Randalla. Każde z tych wydawnictw zawiera po kilkadziesiąt nazwisk, z których część się nie powtarza. Nie sposób jednocześnie przecenić zbawiennego psychologicznego wpływu sztuki tego okresu, jej zasługą było rozbudzenie w Murzynach amerykańskich wiary w siebie oraz szacunku dla wszelkich przejawów własnej rasowej odmienności. Gdyby nie Ruch Czarnej Sztuki prawdopodobnie znacznie wolniej przebiegałby także proces kulturowego aktywizowania się innych środowisk rasowych i etnicznych. Zachęceni przykładem Murzynów na scenę literacką wkroczyli *Chicanos*, czyli Amerykanie pochodzenia meksykańskiego, Indianie i Azjaci. *To Czarni dali przykład* – napisał, podsumowując fenomen lat 1965-75, murzyński pisarz Ishmael Reed – *że nie trzeba się asymilować, że można robić swoje... to oni zakwestionowali* [białą] *kulturową hegemonię, a Czarna Sztuka wymierzyła jej pierwszy cios.*

Z drugiej jednak strony był to epizod niebezpieczny, głównie ze względu na donośnie akcentowane nuty rasistowskie i faszyzujące, a także z powodu głośno wyrażanego poparcia dla przemocy i terroryzmu. Jak zawsze, rewolucyjny ferwor nie tolerował też myślących inaczej. W życiu literackim ten brak tolerancji przejawił się w pogardzie, z jaką traktowano twórców, którzy nie przyjęli zasad Czarnej Estetyki; poeci podążający swoimi własnymi drogami, na przykład Robert Hayden, stali się obiektami inwektyw. Wspominając ideologiczną i estetyczną presję, pod jaką znaleźli się wówczas wszyscy czarni pisarze i poeci, i ci już uznani, i ci początkujący, poetka Marilyn Nelson, w latach 60. studentka stawiająca swoje pierwsze literackie kroki, ocenia. *Pisać wtedy to było coś okropnego. Ilekroć napisałam jakiś wiersz i pokazałam go komuś, słyszałam: „Czarni o takich rzeczach nie piszą" albo „Ten wiersz nie jest dosyć czarny".* Zdaniem innej współczesnej murzyńskiej poetki Rity Dove, skądinąd często podkreślającej swoje długi wobec Ruchu Czarnej Sztuki, takie zideologizowane i normatywne podejście do literatury prawdopodobnie zamknęło wówczas usta wielu potencjalnym twórcom, tylko dlatego, że myśleli odmiennie. Przy tym wszystkim, zaproponowany przez Barakę i innych rzeczników Czarnej Estetyki model artystyczny był ograniczony: nacisk na krzyk, bezpośredniość, natychmiastowa czytelność eliminował refleksję i rozterkę, podobnie jak cały zakres tematów niepublicznych. Język ulicy wyparł inne języki. Poeci stali się zakładnikami publiczności, która wynagradzała aplauzem wyłącznie to, co znała i co i tak już wiedziała. Dlatego, kiedy w połowie lat 70. wypaliła się czarna rewolucja, a wraz z nią Ruch Czarnej Sztuki, świadomości, jak wartościowa pozostawiły po sobie schedę, towarzyszyło poczucie ulgi. Dla poetów koniec epoki oznaczał rozluźnienie artystycznego gorsetu.

U schyłku lat siedemdziesiątych poeci murzyńscy w Ameryce po raz pierwszy w historii poczuli się zwolnieni z szeregu obowiązków ciążących na nich przez lata jako na reprezentantach i głosach swojej rasy. Dwudziestolecie 1955-1975 na tyle zmieniło świadomość Ameryki, że, na przykład, podjęcie w wierszu starego wątku „ja też jestem człowiekiem" brzmiałoby już anachronicznie. Zelżała też presja, by bezwzględnie chwalić wszystko co czarne, bezwarunkowo apoteozować murzyńskie doświadczenie, bohaterów, przeciętnych ludzi, tradycje, Afrykę, mitologię. Wybór Czarnej Estetyki stał się sprawą prywatnej decyzji, a nie jedyną dostępną możliwością. Posługując się metaforą Langstona Hughesa z jego ważkiego eseju *The Negro Artist and the Racial Mountain*, opublikowanego w 1926 roku, poeta murzyński pod koniec XX wieku przestał odczuwać presję i potrzebę, by „wspinać się na rasową górę." Po raz pierwszy warunki pozwoliły mu być w pierwszym rzędzie sobą, artystą z prawem wyboru, o czym i jak będzie pisać.

Wraz z wyciszeniem rewolucyjnych nastrojów w środowiskach murzyńskich i kontestacji w Ameryce w ogóle wyciszyła się też czarna poezja. Wściekłość zaczęła ustępować refleksji, na przykład nad konsekwencjami przemocy i nienawiści. Według optymistycznej wersji czarnych nacjonalistów, przemoc wobec starego świata miała ostatecznie pozwolić rozkwitnąć miłości. Wątpliwość, czy jest to możliwe, czy człowiek rzeczywiście potrafi wynurzyć się z topieli nienawiści nieskalany i zdolny kochać, pojawia się na przykład w poezji Lucille Clifton. W jej wierszu *Cruelty, Don't Talk to Me About Cruelty* („Okrucieństwo, nie mów mi o okrucieństwie") czarna kobieta relacjonuje wydawałoby się banalny epizod, jak któregoś dnia z pasją mordowała w swoim mieszkaniu karaluchy. Jej monolog kończy się odkryciem refleksyjnego człowieka, który raz doświadczył przyjemności zabijania: *Dzisiaj pilnuję się ilekroć gdzieś wchodzę./ Nigdy nie mam pewności co jeszcze potrafię zrobić.* Obok takich wątpliwości, za inną oznakę zmiany czasów i nastrojów można uznać przytłumienie bezwarunkowej lojalności wobec własnej rasy, lub innymi słowy, dopuszczenie możliwości, że jednostki podłe, głupie i okrutne miewają rozmaity kolor skóry. Spore zasługi w przezwyciężaniu stereotypów stworzonych przez czarny nacjonalizm położyły poetki feministyczne – Sonia Sanchez, Audre Lorde, June Jordan, Jayne Cortez – które jako pierwsze wyłamały się z chóru apologetów, pisząc o tym jak bezlitośnie potrafią gnębić gnębieni. W poezji Jayne Cortez gwałciciele są i biali, i czarni, u Sanchez postrachem jest czarny ojciec. To właśnie feministki utorowały drogę poetkom takim jak Ai, która pisze o patologiach i nienawiści zdarzających się zarówno w świecie czarnym jak i białym.

Kolor w poezji pisanej po roku 1975 jest w dalszym ciągu ważny. Czarne doświadczenie pozostaje podstawowym terytorium eksploracji czarnego twórcy, który jednakże zajmuje się nim nie po to by porównywać, wartościować, apoteozować, lecz by powiedzieć coś o kondycji ludzkiej w ogóle. Takie podejście jest charakterystyczne dla poezji Lucille Clifton (ur. 1936), piszącej od ponad 30 lat jednej z ciekawszych współczesnych czarnych autorek. Choć Clifton debiutowała w latach triumfu Czarnej Estetyki, nigdy nie poddała się jej dyktatowi. Jej wiersze zebrane we wcześniejszych książkach, *Good Times: Poems* (1969), *Good News about the Earth* (1972) oraz *An Ordinary Woman* (1974) tematycznie przypominają wczesną poezję Gwendolyn Brooks, rysując całą galerię portretów prostych mężczyzn i kobiet, z robotniczego środowiska, w jakim poetka się wychowała w czarnej dzielnicy przemysłowego Buffalo. Są to portrety kreślone z szacunkiem, pełne podziwu i sympatii dla ludzi, którzy potrafią walczyć, nie tracąc poczucia godności nawet w obliczu porażek. Takimi postaciami są, na przykład, rodzice poetki, ojciec „pięściarz", co dnia stający do nowego pojedynku z losem oraz matka, której pozornie pozbawioną ambicji zwykłość poetka uczy się z tomiku na tomik coraz bardziej doceniać, tak jak zwykłość codziennego chleba. Wiersze Clifton są zwięzłe i nasycone konkretnymi i wyrazistymi obrazami. Wiele z nich jest pisanych czarną angielszczyzną, która sprawia szczególne wrażenie w całej serii utworów opartych na tematyce biblijnej zawartych w *Good News about the Earth* i *Two-Headed Woman* (1980). Starotestamentowi prorocy, Maria, matka Jezusa, św. Anna przemawiający językiem getta nadają nowe życie obrazom i sytuacjom wydawałoby się wyeksploatowanym przez wyobraźnię i sztukę, przypominając jednocześnie o ich ponadkulturowym znaczeniu. Ta chrześcijańska nuta w twórczości Clifton, „reakcyjna" w czasach czarnego nacjonalizmu i nieczęsta w dobie feministycznych polemik z tradycją postrzegani jako patriarchalna par excellence, jest jednak czasami, mimo wszystko, podbarwiona wrażliwością czasów: na przykład wspominająca momenty zwiastowania Maria mówi nie o aniołach a o skrzydlatych *kobietach*, które ją nawiedziły śpiewając „łaski pełna". Chrześcijański punkt widzenia wzbogaca także przedstawiony w wierszach Clifton ogląd rzeczywistości o moralną oce-

ne zjawisk i faktów, często gubioną w okresach ogólnego rozpolitykowania tak w życiu jak i w poezji. Jeden utwór z najnowszego zbioru poetki *Blessing the Boats* (2001) charakteryzuje jej głos szczególnie wyraziście. Clifton komentuje w nim epidemię przemocy wśród młodzieży i dzieci, jaka stała się ponurym elementem współczesnego pejzażu. *Ciężko nie przestać być człowiekiem kiedy/ kolejne dziecko zabija dziecko (...) a ja łapię się na tym, że myślę z ulgą „obaj / biali" i może bym próbowała zrozumieć ale/ już mam dość próbowania.* Mimo wszystko jednak wiersz podejmuje próbę zrozumienia i dzieci-morderców i własnej, niepokojącej choć wytłumaczalnej reakcji, a kończy się słowami nie potępienia lecz współczucia oraz przyjęcia współodpowiedzialności: *To są też twoje dzieci; to jest też twoje dziecko.*

Podobnie uniwersalistyczne ambicje widać wyraźnie w poezji młodszej od Clifton o prawie całą generację i bardziej niż ona znanej Rity Dove (ur. 1952). Dove pisze dużo o czarnej historii i z reguły czyni bohaterami swoich wierszy Murzynów z różnych kręgów i warstw społecznych. Ale jako osoba o bogatym doświadczeniu nie tylko czarnej Ameryki ale i Afryki, i Bliskiego Wschodu, a szczególnie Europy (w latach siedemdziesiątych poetka mieszkała i pracowała w Niemczech Zachodnich, gdzie wyszła za mąż za Niemca, a tym samym weszła do białej rodziny) nie ma poczucia rasowego ograniczenia swojego poetyckiego terytorium. Pisze więc o gettach, ale też o Europie, Izraelu i Chinach z czasów dynastii Han. W jej dorobku są wiersze takie jak *Parsley* z tomu *Museum* (1983) o dyktatorze Dominikany, z którego rozkazu 8 października 1957 roku wymordowano 20 tysięcy haitańskich żniwiarzy trzciny cukrowej wyłącznie dlatego, że nie potrafili poprawnie wymówić hiszpańskiego słowa „perejil" – pietruszka. Historią tą Dove zajmuje się jednak w sposób bardzo dla niej charakterystyczny: nie żeby epatować detalami masakry, ani by jątrzyć przypominając jeszcze jeden epizod z długiej listy białego okrucieństwa na Karaibach, ale po to by spróbować zrozumieć obłąkańczą logikę dyktatora. Takie dociekanie istoty ludzkich uczuć i wyborów, nieupraszczanie prawdy o nich dla doraźnych celów wzbudzenia sympatii, rasowej dumy czy nawet słusznego gniewu, czyni jej poezję psychologicznie dojrzałym, często przejmującym komentarzem o ogólnoludzkiej wyniowie. Bez względu na to, o czym pisze Dove, jej bohaterami są „ludzie, a ci ludzie czasami akurat są czarni". Jest wśród nich zaczynająca dojrzewać dziewczynka, zaniepokojona przemianami zachodzącymi w jej ciele; jest też Murzynka, służąca w domu właściciela plantacji, którą prześladuje świadomość „luksusu" własnej sytuacji, bo wszyscy jej bliscy pracują jako zwykli, polowi niewolnicy (*The Yellow House on the Corner*, 1980). Jest też najsłynniejsza para stworzonych przez nią postaci, dwójka czarnych małżonków, wzorowanych na dziadkach poetki. Historia sześćdziesięciu lat ich wspólnego życia to opowieść o ludziach, którzy wytrwali razem dzięki wzajemnej miłości i gotowości do poświęceń i wybaczania, choć los nie szczędził im rozczarowań, także sobą nawzajem, i choć obiecując kiedyś tak wiele, zaoferował im w końcu tak mało. Za poświęcony im, rozpisany na dwa głosy poemat *Thomas and Beulah* (1986) Dove otrzymała Nagrodę Pulitzera. Jeszcze ważniejszym wyróżnieniem w jej karierze artystycznej – obejmującej 8 zbiorów wierszy, jedną powieść i dramat poetycki pod tytułem *The Darker Face of the Earth* (1994) – było przyznanie jej w 1993 roku, jako pierwszemu czarnemu twórcy w historii, tytułu Poety Laureata Stanów Zjednoczonych oraz cieszącej się prestiżem funkcji Konsultanta do Spraw Poezji przy Bibliotece Kongresu. Ta lubiana przez czytelników poetka jest też poważana przez krytykę, zarówno za humanistyczną afirmację życia wyrażoną w wierszach, jak i za ich artystyczną dojrzałość. Dove nie stroni od form tradycyjnych; sonet, na przykład, jak twierdzi, sprawia jej „przyjemność, mimo tego że surowe ograniczenia, jakie narzuca, przyprawiają o duszność." Wśród poetów współczesnych wyróżnia się też nieprzeciętnym wyczuciem muzyki języka. To o niej napisano,

że „bez względu na to jak bolesne opowiada historie (...) jej wiersze są zawsze ukojeniem dla ucha". Cechuje ją zresztą nie tylko wrażliwość muzyczna, ale i plastyczna. Jej tomik z 1988 roku *The Other Side of the House* to całość współtworzona przez wiersze i fotografie Tamarry Kaida. W podobnej współpracy z polską plastyczką Ewą Kuryluk Dove stworzyła w 1989 roku instalację, której elementem był ruchomy zwój pisanych na muślinie poetyckich fragmentów zatytułowany *Rive d'Urale*.

Dla poezji murzyńskiej ostatniego ćwierćwiecza XX wieku znamienna jest obecność proporcjonalnie dużej ilości znaczących głosów kobiecych. Obok Clifton i Dove oraz Mayi Angelou (ur. 1928), autorki blisko 10 zbiorów poetyckich, znanej jednak bardziej dzięki swojej prozie autobiograficznej, trudno nie wspomnieć feministek Audre Lorde (1934-1992) i Ntozake Shange (ur. 1948). Tematem dominującym w poezji Lorde nieomal od początku jej działalności, ważniejszym niż kwestie zniewolenia człowieka przez głód, klasizm, biedę, rasizm, i artykułowanym jeszcze mocniej niż wiara – na przekór klęskom i śmierci – w siłę miłości, marzeń i snów, jest temat potencjału twórczego, którego źródłem potrafi być odmienność. Poetka, która po latach heteroseksualnego związku i macierzyństwa odkryła swoją lesbijską tożsamość, tworzyła świadoma, że Ameryka lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jest społeczeństwem ludzi obawiających się i nie akceptujących inności w żadnej postaci – czy będzie to inność rasowa, kulturowa, seksualna czy nawet fizyczna, wynikająca z choroby albo kalectwa. Jej twórczość zebrana w zbiorach *From a Land Where Other People Live* (1973), *Cruel* (1976) i *The Black Unicorn* (1978) dopiero przecierała drogę rewolucji w tej dziedzinie, która miała nastąpić w następnych dekadach. Lorde eksponowała w swoich wierszach seksualną odmienność oraz ostentacyjnie identyfikowała się nie z zachodnim, ale z afrykańskim dziedzictwem kulturowym. Shange, z kolei, zdobyła sobie ogólnokrajowy rozgłos „choreopoematem" *For Colored Girls Who Have Considered Suicide/ When the Rainbow is Enuf* (1976; „Dla kolorowych dziewcząt, które myślały o samobójstwie/ kiedy tęcza wystarczy"), wystawianym z ogromnym sukcesem przez dwa lata na Broadwayu, a wcześniej w teatrze off-Broadway. Jest to historia siedmiu czarnych kobiet (każdej z sześciu jest przypisany jeden kolor tęczy, zaś siódmej kolor ziemi) na różne sposoby doświadczonych przez los, które opowiadając o swoim życiu, ostatecznie odkrywają, że mogą sobie nawzajem zaoferować wszystko to, czego poskąpił im świat – wsparcie, przyjaźń, miłość i solidarność. W „choreopoemacie" muzyka i taniec integralnie splatają się z narracją prowadzoną w dwudziestu wierszach, ilustrując, komentując i intensyfikując emocjonalny wydźwięk ich przesłania. Takie kojarzenie muzyki, poezji, prozy, obrazu i tańca jest wyróżnikiem twórczości Shange. Jej tomik z 1987 roku *Ridin' the Moon in Texas: Word Paintings* zestawia krótkie teksty o wyraźnie lirycznym charakterze z reprodukcjami współczesnej sztuki, obrazów, rzeźb i fotografii, a w *The Love Space Demands* (1992) centralny dla przesłania całości wiersz *irrepressibly bronze, beautiful & mine* to poetycka polemika czarnej kobiety kochającej i potrzebującej w swoim życiu mężczyzn z przesłaniem fotograficznego albumu *Black Book* Roberta Mapplethorpe'a, apologety homoseksualizmu.

Wśród głosów męskich, obok w dalszym ciągu aktywnych twórczo Baraki, Madhubuticgo i Askii M. Toure, na plan pierwszy wysuwają się Michael S. Harper (ur. 1938), Jay Wright (ur. 1934) oraz poeta młodszego pokolenia Yusef Komunyakaa. Harper jest poetą historii, która w jego wierszach nigdy nie staje się przeszłością, lecz nieustannie trwa, wpływając na codzienne doświadczenie jednostek. Jego stosunek do tego, co tylko pozornie minęło, podsumowuje tytuł wczesnego zbioru – *History is Your Own Heartbeat* (1971). Żyjąc w kraju, w którym według określenia poety „poziom amnezji jest niespotykanie wysoki", Harper, w tomikach *Nightmare Begins Responsibility* (1975), *Healing Song for the Inner Ear* (1985) czy *Honorable Amendments* (1995) nieustannie tropi we współczesności prywatnej, społecznej i kulturowej ślady wszystkiego, co zostało zapomniane. Nieprzypadkowo jego wiersze, nawiązujące formalnie do kompozycji jazzowych, zwłaszcza saksofonisty Johna Coltrane'a, obfitują w powtórzenia, refreny, echa, wariacje i improwizacje na jednym motywie. Taka metodyczna pulsacja jest tu metaforą świata, w którym przeszłość nieustannie powraca, oblekając się w coraz to nowe kształty. Harper jest poetą wymagającym w odbiorze i z tego powodu cieszy się uznaniem głównie w kręgach akademickich. Podobnie ma się rzecz z Jay Wrightem, jeszcze bardziej niedostępnym dla nieprzygotowanego czytelnika, nie tylko z powodu intelektualnej i stylistycznej gęstości jego poezji przypominającej modernistyczną, ale też z racji antropologicznej erudycji poety, na fundamencie której zbudowane są jego poematy. Bez znajomości i to znajomości rozległej mitologii, tradycji, obyczajów i rytuałów Afryki Zachodniej i Ameryki Łacińskiej nie jest możliwe ani zrozumienie, ani docenienie jego poezji. Dotyczy to szczególnie najambitniejszego dzieła poety *The Double Invention of Komo* (1980) opartego na rytuałach inicjacyjnych zachodnioafrykańskiego plemienia Bambara, a rozważającego skomplikowane relacje pomiędzy historią, mitem i literaturą jako formami ludzkiej samowiedzy.

Gdy Harper, a szczególnie Wright należą do kategorii określanej w Ameryce jako „poeci dla poetów", Yusef Komunyakaa (ur. 1947), zdobywca Pulitzera za *Neon Vernacular* (1994), przemawia do znacznie szerszych kręgów czytelniczych. Luizjańczyk, weteran wojny wietnamskiej, autor 9 tomików, profesor, eseista i tłumacz, Komunyakaa zwrócił na siebie uwagę w latach 80, wydając dwa zbiory *Toys in a Field* (1987) i *Dien Cai Dau* (1988), gdzie 14 lat po powrocie z Wietnamu po raz pierwszy zmierzył się ze swoją pamięcią wojny. W tych realistycznych relacjach z pól bitew, baz w dżungli i sajgońskich barów dla amerykańskich żołnierzy, Komunyakaa posługuje się powściągliwym, nieomal beznamiętnym językiem opowiadając o ludzkiej bezradności wobec absurdu wojennych realiów, o drobnych gestach ludzkiej przyzwoitości w nieludzkich warunkach i o współczuciu dla wszystkich ofiar wojny, bez względu na to, po której walczyły stronie. Podobnie jak wiersze wojenne, cała twórczość Komunyaki jest przesycona elementami autobiograficznymi. W *Copacetic* z 1981 roku powraca do Luizjany i Nowego Orleanu swojego dzieciństwa, komentując rasistowską rzeczywistość lat pięćdziesiątych przez niezwykły pryzmat muzyki jazzowej i popularnej tamtych czasów. *Magic City* (1992) jest opowieścią o ludziach zapamiętanych sprzed lat: sobie samym jako czarnym kilkulatku, rodzicach szamoczących się w nieudanym małżeństwie, ulicznym proroku i sąsiadach-imigrantach. *Thieves of Paradise* (1998) powstało na kanwie pobytu poety w Australii. Siła poezji Komunyaki jest czystość i precyzja obrazów, wokół których buduje swoje wiersze, ich rytmiczna perfekcja odzwierciedlająca fascynację poety czarną muzyką oraz odwaga, z jaką mierzy się ze skomplikowanymi problemami moralnymi, przyznając się często do nie dających się pogodzić uczuć. Taka uczciwość każe mu zaświadczać w równym stopniu o podłości i brutalności świata, co głosić pochwałę życia i podtrzymywać nadzieję.

Na początku XXI wieku poezję murzyńską cechuje rozmaitość i ekspansywność. *The Garden Thinkers* (1997), tak zatytułował swoją antologię XX-wiecznej czarnej poezji Clarence Major, a optymizm wyrażony w tytule uzasadnia blisko sto nazwisk zamieszczonych w książce poetów, od Harlemczyków po, jak określa je Major, „przyszłe legendy" wywodzące się z najmłodszej generacji. Istotnie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych na scenie literackiej pojawiło się, obok wciąż aktywnych weteranów Ruchu Czarnej Sztuki, wielu nowych twórców z pokolenia Dove i Komunyaki, takich jak Toi Derricotte, Cornelius Eady, Brenda Marie Osbey i Thyllias Moss. Czarna literatura zyskała kilka nowych wpływowych ośrodków współpracy artystów i promocji ich twórczości. W Waszyngtonie ośrodkiem takim stał się The

African American Writers' Guild, w Bostonie istniejący w latach 1987-1998 The Dark Room Collective. Dark Room, centrum animacji i popularyzacji czarnej kultury, położyło wielkie zasługi w zbliżaniu do siebie uznanych już artystów starszej generacji i poetów najmłodszych, często przed trzydziestką, co miało na celu nie tylko wspieranie debiutantów i przecieranie im szlaków do artystycznej kariery, ale w pierwszym rzędzie uzmysłowienie obu stronom istnienia tradycji, ciągłości i międzygeneracyjnych więzi. Z Dark Room Collective wyszły poetyckie talenty takie jak Sharan Strange, Natasha Trethewey, Kevin Young i Elizabeth Alexander. Innego rodzaju ośrodkiem poetyckim stała się brooklińska księgarnia Nkiru Books, gdzie odczyty, wykłady i wieczory poezji tradycyjnej odbywają się na przemian z występami artystów rapu i hip-hopu. Kilku z nich, na przykład Rakim i Mos Def, jest coraz poważniej traktowanych przez krytykę literacką, która dostrzegła w nich utalentowanych twórców kontynuujących tradycję tkwiącą u podstaw dwudziestowiecznej poezji murzyńskiej – tradycję wyrażania wyrafinowanej wrażliwości artystycznej w języku i formach nawiązujących do ludowych, popularnych i ulicznych form ekspresji.

Świat najnowszej czarnej poezji jest więc bogaty, żywy, aktywny i różnorodny. Jak ukazuje to inna antologia, *Spirit and Flame* Keitha Gilyarda z 1997 roku, prezentująca wiersze poetów urodzonych już w drugiej połowie XX wieku, tematycznie i formalnie czarni twórcy kontynuują tradycję, ale też przecierają nowe szlaki; poszukują odpowiedzi na pytanie, co znaczy być Murzynem w Ameryce przełomu tysiącleci, ale też co znaczy być człowiekiem żyjącym we współczesnym świecie: czerpią z bogatej spuścizny kulturowej własnej rasy, ale też czują się naturalnie uprawnieni by czerpać z każdej innej tradycji świata – zachodniej, orientalnej, indiańskiej, aborygeńskiej. W osiemdziesiąt lat po tym, jak Langston Hughes opisał ich znojną drogę na rasową górę, wydają się nareszcie „stać na szczycie, wewnętrznie wolni."

Joanna Durczak

Książki nadesłane

Poezja

Jacek Bierut: *Igła*. Wyd. Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Wrocław 2002, ss. 57.

Małgorzata Jurczuk. *Temu co jest*. Wyd. Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Wrocław 2002, ss. 44.

Ryszard Kołodziej: *Po tej stronie*. Wstęp Ziemowit Fedecki. [brak wydawcy], Warszawa 2001, ss. 55.

Michał Korzan: *Sztuka nieuwarunkowań*. Posłowie Marian Janusz Kawalko. Wyd. Związek Literatów Polskich, Lublin 2001, ss. 70.

Marlena Augustyniuk: *Dziewczyna z lustra*. Posłowie Ryszard Kornacki. Wyd. Międzyrzeckie Stowarzyszenie Teatralne, Międzyrzec Podlaski 2001, ss. 62.

Krzysztof J. Leśniak: *Zabierzcie nas mnie złe myśli*. Wybór i wstęp Piotr Cielesz. Wydawnictwo „Skryptor", Gdańsk 2001, ss. 64.

Bolek Majerik: *Wcielenie słowa*. Wstęp i redakcja Małgorzata Iwaniec. Wyd. Związek Polaków w Rumunii, Suczawa 1997, ss. 60.

Beata Pawłowicz: *Nad ciszą wyjść rzeczy*. Wyd. Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2001, ss. 56.

HARRYETTE MULLEN

* * *

Stawać się, za grosze. Pasek przystoi takiej wąskiej talii. Oplata ją wijąc się jak wąż. Dobierz talię dowolnej figurze, odejmij, potem podziel. Akcesoria pomnożą urodę. Rzecz w sam raz, suty pasek kojarzy się z obejmowaniem. Wciąga ją. Ona zamyka sprzączkę a potem się uśmiecha, coraz bardziej spięta. Pod paskiem natychmiast dostrzega wypukłość.

* * *

Boa ją szalem spowija, chustka na zamarznięte łzy. Pióra łaskoczą jej nos. Woal, welon. Na zdrowie.

* * *

Dwie kształtne nogi, wyprost, potem bieg. Istna magia, tak jak dzielenie skrzyni. Widziano przepiłowaną kobietę, wachlarz niewiarygodnych stóp.

* * *

Kolor o nazwie „nagość," odcień skóry. Jej skóra nago się roztacza, atrakcyjny brąz. Życie na półce, sterty asortymentu. Ciało tropi miękki towar, inwentaryzacja letnich dóbr. Godiva o delikatnej skórze z peruką na końskim grzbiecie. Odlew ciała w milczącym przysiadzie.

* * *

Cały rozmiar poszedł dziewczynie w biodra. Nie na jak żona, rozłożyście ustawiona. Słuszny obwód jej daje stabilność. Fundamenty w pasie. Na przelaj (pomiędzy) obręczami bioder czuły stróp. Nogi, pewnie, w podwiązkach. Przeciąga się, daje nagły krok.

* * *

Wejdź w plisowaną łączkę. Obrót, potem falowanie. Długość spódnicy, jej rozmach i falbana. Albo tnij, jak najbliżej. Przeszyć, opatrzyć, przytulić, ogon młodej koszuli. Kowbojka na zamszowe biodra. Spódnicę z frędzli wieńczy taśma. Subtelna krynolina na fiszbinach. Prosić szwy, zakładki lub oblamowanie. Ciepłe dłonie na skórze spódnicy. To rozlew krwi, założyła.

* * *

Jakie zwoje materii ją miękko obejmują, pod spodem, kiedy na wierzchu, wewnątrz, czy na powietrzu, to ma znaczenie w ruchu. Żyć tu – czy też spacerować. Zdejmuje, zakłada, swoje oberwane ciuchy. Dziury zachłystują się

powietrzem. Wyloty, mankiet i rękaw. Na brzegach granicc, gdzie się kończy skóra, gdzie zaczyna. Możesz naszyć guziki, ale one tak wolno zakwitają – wyobraź sobie kolor. Płatki luźnej spódnicy, kieszeń dla twojej dłoni. Sukienka mi pada na głowę. Zaskakuje mnie cień.

* * *

Gdy suknia jest czerwona, czy jest szczęśliwy koniec. Czy pomruk jest i satysfakcja. Cisza czy ostrzeżenie. Gadkę ma w sam raz lecz kto pójdzie przez las? Czerwień jest niebezpieczna. Krzyczy i nakłania, wnętrze pożądania. Balsam dla moich oczu. Żeby cię lepiej widzieć. Ona wyszła na spacer, pisząc wilcze bilety.

* * *

Jej pióra, jej stronice. Wiatr zmierzwił jej spódnicę. Jej są frędzle, obrąbki. Bo lubi koronki. Letnia sukienka to cały jej rynsztunek, lekka na wietrze, który przerzuca stronice, podrywa spódnicę, zagląda pod falbanę. Wiatr porywa jej słowa. Kto słyszy jej miękki głos, który wygładza wszystkie zmarszczki. Zbierając rozdrzepane strony, jej pióra i jej skrzydła.

* * *

Możesz strzelać, klipsy, wkręty, przekłuwanie. Przyjaciółka, lekarz, igła czy pistolet. Kropla alkoholu głaszcze tę maleńką ranę. Ledwo doleczek, szybkie użądlenie zaraz się zapomni. Wetknij szlachetny metal. Czysty, zaborczy gest. Immunizowani na złoto, cóż za rzadkość, świadczą przeciw każdemu ciału. Taka kowalna i taka kochana, i nosi takie rany, takie ornamenty.

* * *

Złote łańcuchy, naszyjniki, chwytają za gardło. Nałóż koralik, naciągnij. Bezcenny medalion, przytrzymaj. Załatwi to prawdziwa perła, na czarno, w koronkowej obroży. Co nic mnie, ona zwinie. Mniej niż naga, obwieszona, stracona.

* * *

Klapa, rozstrojony strój. Rozbrat kobiety z rozmiarem. Kwieciste szarawary lub modry samodział, mądry nad całą czarną, lub biały habitat mnicha. Nieświęta Magdalena i welon jej łez.

* * *

Wełniane kudły, więcej głowy, żeby zwieńczyć puszystą poduszkę. Rozczochrana ucina sobie drzemkę. Miękki miąższ snu, w którym się rozdrzepuje.

* * *

Nieskazitelna, zakuta w kołnierz i mankiety. Pod osłoną, jak w mgiełce ślubnego welonu, tiul, który łatwo się rwie, spowija cenne romantyczne tkanki. Cienka przędza się splata w delikatne, drogie materiały, nocą snute i rozsnuwane szydełkiem i nożyczkami cierpliwych starych panien. O takim wątku mówią prządki. Supełki i maleńkie dziurki. Chirurgiczne rozcięcia i szwy. Prześwit w normie. Skóra pod koronką. Nitka, efekt pajęczyny, stalóweczka, w której można spać. Biała koszula, dziewczyna, dziecko, niemowlę, szturówki wiążą się i rozwiązują. Marszczenia i falbanki. Blady fragment czegoś, co prawie jest powietrzem.

* * *

Myśląc myśl żeby być ciałem obleczonym w język jak ubranie albo korpusem myśli, duszą, albo ciałem, które ubiera duszę, spowija ją woal ciszy. Zawoalowane, niedostępne ciało przechodzi w przystępną przestrzeń.

przełożyła *Julia Fiedorczuk*



Betye Saar, *Wabność ciotki Jemimy*, 1972

EWA ŁUCZAK

Proza Toni Morrison „in illo tempore"

Nagroda Nobla przyznana w 1993 roku afroamerykańskiej pisarce Toni Morrison podzieliła świat literacki. Obok entuzjastycznych reakcji Akademii Amerykańskiej i niespotykanej wręcz dotąd euforii Afroamerykanów, spotkała się ona z dalko posuniętą ostrożnością, można by rzec, nieufnością sporej części zachodnioeuropejskiego świata literackiego. Otóż Nobel przypadł pisarce, której dorobek artystyczny, składający się z siedmiu powieści, wyglądał raczej skromnie w zestawieniu z twórczością takich „gigantów" prozy amerykańskiej jak John Updike czy Don DeLillo. Na domiar, mimo niewątpliwie eksperymentalnego charakteru narracji powieści, fragmentaryczności, przesunięć w czasie oraz swobodnego żonglowania technikami narracyjnymi, powieści Morrison drążyły tematy czerpane jak gdyby nic z tego świata. Nonszalancko odsuwały na bok autoironiczne gry językowe lat 60. i przeświadczenie o uwięzieniu w języku, podnosząc problematykę epistemologiczną, przypominającą niepokoje modernizmu. Uwodzicielsko awangardowa i anachronicznie tradycyjna proza Morrison nastręczała problemy, zbijała z tropu i zmuszała do siebie część opiniotwórczego establishmentu.

Zdaje się, iż trudność w odbiorze Morrison wiąże się z przeoczeniem „czarności" pisarki. Tak jak w zbiorze Afroamerykanin (african american) gdzie tożsamość czarnego mieszkańca Stanów Zjednoczonych określa się najpierw przez jego „afrykańskość", twórczość Morrison jest najpierw „afro", a dopiero później amerykańska i nawiązuje świadomy dialog z tradycją czarnej kultury i literatury. Pierwszą powieść Morrison *The Bluest Eye*, wydaną w roku 1970, można by traktować jako wyraźną odpowiedź na apel Amiri Baraki o tworzenie literatury „czarnej siły". Na kartach swoich utworów autorka rozgrywa literacki pojedynek pomiędzy europejską sztuką „niebieskiego oka" a sztuką „smutnego oka", czyli „blucsa". Późniejsze powieści poszerzają tematykę ruchu „czarnej siły i sztuki": *Sula* traktuje o niespełnionej czarnej artystce, odrzuconej przez afroamerykańską społeczność, wychowaną na „białej religii", sztuce i wzorcach społecznych. *Pieśń Salomonowa* nawiązuje do konfliktów antagonizujących czarną społeczność lat 60., podzieloną na zwolenników „passive resistance" M. L. Kinga i bezkompromisowego nacjonalizmu Malcolma X, podczas gdy *Jazz* jest próbą przełożenia na język literacki tego, co Baraka udowadniał w swoim *The Blues People*, że muzyka jest najczystszą i najbardziej pierwotną formą afroamerykańskiej sztuki. Rzekoma „anachroniczność" Morrison daje się tłumaczyć w kontekście retoryki stosowanej przez Barakę. W zbiorze esejów pt. *Raise, race, rays, raze* Baraka przedstawia swoją fantazję na temat afroamerykańskiego poety-wizjonera, odkrywającego „duchowość" czarnej społeczności, jej „naukową religijność" czy też „religijną naukowość", zanurzającego się w mityczną wyobraźnię istniejącą „jeszcze na początku świata" („back to the beginning of the planet"[1]). Według Baraki język poetycki czarnego artysty to język ukształtowany przez doświadczenia pierwotne, mit oraz wiarę w plemienną wspólnotę. Powieści Morrison podejmują artystyczne wyzwanie rzucone przez Barakę i zmagają się z jego metafizycznymi wręcz oglądem afroamerykańskiej kultury.

[1] Amiri Baraka: *Raise, race, rays, raze*. Random House, New York 1969, s. 40.

* * *

Przekonanie Baraki o „plemiennym" charakterze czarnej sztuki zdaje się kształtować twórczość Morrison. Jednakże pisarka rezygnuje z określonych na wielką skalę epickich obrazów na rzecz portretów małych wspólnot. Jak sama mówi o sobie – jest twórcą literatury prowincjonalnej, która świadomie odchodzi od wielkomiejskiego rozmachu powieści Richarda Wrighta, Jamesa Baldwina czy Johna A. Williamsa. Bohaterowie jej powieści zamieszkują zapomniane miasteczka południa Stanów Zjednoczonych (*Sula, Umiłowana*) albo małe, sielskie wspólnoty miast Północy (*The Bluest Eye, Pieśń Salomonowa*). Nawet, gdy w *Jazzie* pisarka decyduje się na wielkomiejską scenerię Harlemu lat 20., swe zainteresowanie ogranicza do małej społeczności szwaczek, kosmetyczek i domokrążców.

Porzucenie konwencji wielkomiejskiej powieści murzyńskiej oznacza również, w przypadku Morrison, przesunięcie akcentów w stronę opisu społeczeństw kobiecych. Tworzone przez pisarkę portrety wielopokoleniowych rodzin zdominowanych przez kobiety bądź wręcz pozbawionych mężczyzn, tak jak w *Suli* czy *Pieśni Salomonowej*, należą do najciekawszych przykładów opisu „czarnej prowincji kobiecej". Silne i na pół mityczne babki-czarownice, takie jak Ewa z *Suli*, Pilat z *Pieśni Salomonowej*, Baby Suggs z *Umiłowanej* czy Consolata z *Raju* nadzorują swe córki-nimfomanki i niebezpieczne, szalone wnuczki-artystki. One też, niczym Pilat nosząca w worku kości należące rzekomo do jej ojca, obciążone są odpowiedzialnością za cementowanie czarnych społeczności oraz pielęgnowanie afroamerykańskich wierzeń, zwyczajów i języka. Spełniają funkcje wzorcowych artystek-kapłanek, które, podobnie do afrykańskiego szamana, otoczone są aureolą tajemniczości, szacunku i strachu.

* * *

Wprowadzanie mitycznych postaci kobiecych pozwala Morrison na dość swobodną żonglerkę odmiennymi kosmologiami i systemami religijnymi. Autorka wykorzystując mitologię chrześcijańską, ale ubogaca ją o symbolikę afrykańską, a nawet gnostycką. Z chrześcijaństwa czerpie obficie, wydobywając to, co szczególnie przemawiało do wyobraźni murzyńskiej okresu niewolnictwa i segregacji rasowej: mit apokalipsy, oczekiwania na koniec świata, który miał być zwiastunem nowego początku. Tak więc *Sulę* czy *Umiłowaną* można by zaklasyfikować jako powieść apokaliptyczną, skonstruowaną w oparciu o wizję końca świata, apokaliptyczną numerologię, symbolikę trawiącego ognia, powodzi, chaosu i bratobójczej walki. Afrykańska mitologia zaznacza swą obecność poprzez panteizm (*Sula*), kult przodków (*Pieśń Salomonowa, Umiłowana*) czy eksponowanie równowagi pomiędzy siłami zła i dobra wraz z nieodłącznym „trickstersznem" (*Sula, Raj*). Natomiast gnoza, która jest motorem napędowym powieści *Jazz*, prowadzi do ponownego i prowokacyjnego odczytywania głównych mitów Starego Testamentu: początków świata i raju utraconego. Swoboda, z jaką Morrison porusza się w świecie odmiennych systemów religijnych, świadczy zarówno o godnej podziwu erudycji pisarki, jak i o jej zainteresowaniu szeroko pojętą tematyką religijną, która przywodzi na myśl mityczne fascynacje Baraki z jego wczesnego okresu.

* * *

Drążąc w mitycznych opowieściach, Morrison zdaje się szukać czystego języka pierwszych doświadczeń, opisanego przez narratora w *Pieśni Salomonowej*: „to nie był język, to było coś, co istniało przed językiem. Zanim cokol-

wiek zostało zapisane" (...it was not language; it was what there was before language. Before things were written down.").[1] Ten epistemologiczny projekt Morrison, ludząco przypominający Faulknerowskie zmagania z językiem, kształtuje narrację w wybranych rozdziałach *The Bluest Eye*, w drugiej części *Pieśni Salomonowej* (notabene budzącej silne skojarzenia z Faulknerowskim strumieniem świadomości z *The Bear*), a także w eksperymentalnych fragmentach *Umiłowanej*. Enigmatyczne, zawieszone frazy pragną rozerwać okowy języka, aby znaleźć narzędzie do opisu mistycznej rzeczywistości. Powstają one również w rezultacie poszukiwań przez Morrison idiomu, w którym można by wreszcie mówić o tym, co jest wciąż „niewypowiedziane": o ludzkim cierpieniu i bezgranicznej miłości, tak jak ma to miejsce w *Umiłowanej*, gdzie matka, pragnąc ochronić swe dziecko przed koszmarem niewolnictwa decyduje się na jego zabicie. Eksperymentalny język prozy Morrison w drugiej części *Umiłowanej* przenosi czytelnika tam, gdzie jednostkowemu cierpieniu nadany zostaje wymiar uniwersalny, a desperacki akt matki łączy się z innymi „płciennymi" przejawami rozpaczliwej miłości:

Jestem Umiłowana i ona jest moja. Widzę ją jak oddziela kwiaty od liści kładzie je w okrągłym koszyku liście jej niepotrzebne napełnia koszyk rozchyla trawę pomogłabym jej ale przeszkadzają mi chmury jak mogę wyrazić rzeczy które są obrazami nie jestem od niej oddzielona nie ma miejsca, w którym mogłabym się zatrzymać jej twarz jest moją własną twarzą... (I AM BELOVED and she is mine. I see her take flowers away from leaves she puts them in a round basket the leaves are not for her she fills the basket she opens the grass I would help her but the clouds are in the way how can I say things that are pictures I am not separate from her there is no place where I stop her face is my own and I want to be there in the place where her face is).[2]

Autorka ma świadomość potęgi języka. Zdaje się go traktować niczym słowo we wspólnotach pierwotnych lub społeczeństwach „księgi". Tu właśnie obdarza się go mocą magiczną i sprawczą. Język nie jest niewinny ani też mimetyczny. Nie odbija rzeczywistości na wzór lustra, ale powołuje ją do istnienia. Wymaga od czytelnika bezwzględnego podporządkowania i zawierzenia tworzonemu na pół mitycznemu światu, jednocześnie odmawiając mu prawa do dystansu czy ironii.

* * *

Wiarę w sprawczą siłę języka można by przyrównać do bezgranicznego zawierzenia dźwiękowi free jazzu lat 60. Poetycka proza Morrison często ociera się o tejony bliskie harmolodics Ornette Colemana czy *Ascension* Johna Coltrane'a z roku 1965. Szczególnie trafne zdaje się zestawienie słownej ekwilibrystyki Morrison z muzyczną twórczością Coltrane'a, który, podobnie jak Morrison, uległ urokowi Baraki.[4] Muzyka Coltrane'a łączy bezpardonową swobodę prowadzącą do zakwestionowania tonalności – ostatniego bastionu ograniczeń muzyki europejskiej, z nadzieją na duchowe przebudzenie. Utwór jazzowy ma stać się narzędziem i sprawcą całkowitego wyzwolenia cywilizacyjnego i duchowego. Religijny charakter przedsięwzięcia Coltrane'a może wywoływać pobłażliwy uśmiech, jednakże jego realizacja urzeka słuchacza. Podobnie ma się rzecz z co trudniejszymi fragmentami powieści Morrison – system, w który są wpisane, gdzie tak jak u Coltrane'a mowa o odkrywaniu pierwotnego języka i uzyskiwaniu duchowej wolności, wręcz poraża patosem. Mimo to, ta właśnie niekonwencjonalność prozy pisarki może zyskiwać jej nowych zwolenników. Być może dlatego, że tak jak free jazz uwodzi nadzieją na osiągnięcie pełnego lingwistycznego wyzwolenia.

* * *

Czytając prozę Morrison w kontekście free jazzu należy pamiętać, że zbliża się ona do muzyki afroamerykańskiej. Bohaterowie powieści to często niespełnieni muzycy: Charles Breedlove z *The Bluest Eye* czy tytułowa postać z *Suli*, której los przypomina ironiczne zakręty życiowe „cesarzowej bluesa" Bessie Smith. Muzyka manifestuje swoją obecność we fragmentach bluesa, worksongów bądź też jazzowych wariacji Billie Holliday. Narracja powieści wzorowana jest na afroamerykańskich formach muzycznych: *The Bluest Eye* oraz rozdziały *Pieśni Salomonowej* przywodzą na myśl duszną atmosferę cechującą bluesa, podczas gdy *Jazz* miejscami imituje język muzyki jazzowej. Jedna z ulubionych technik narracyjnych używanych przez Morrison to konstruowanie dialogu, w którym kilku narratorów prowadzi ze sobą debatę; sięga ona korzeniami do tradycji amfonalnej muzyki afroamerykańskiej. Nierzadko dialog przyjmuje postać wariacji i powtórzenia, w którym niczym podczas prawdziwego jam session powracają w odmienionej formie te same zwroty, zdania, motywy czy sytuacje. Struktura narracyjna *Jazzu* zdaje się być najbardziej oczywistym przykładem zastosowania przez Morrison jazzowej techniki powtórzenia. Powieść została podzielona na luźne rozdziały, w których ostatnia, zaskakująca fraza zakończenia pojawia się w zmodyfikowanej formie w pierwszym zdaniu następnego rozdziału.

Nieustanne sięganie pisarki do „czarnej" muzyki, zarówno tej tradycyjnej jak i nowoczesnej, pozwala jej łączyć w logiczną i spójną całość pewną pospolitość doświadczenia „literatury prowincjonalnej" i rozmach jej przedsięwzięcia lingwistycznego. Przecież to, co najbardziej duchowe i wyrafinowane w jazzie, wyrosło na tym co zwykłe, brzydkie i pospolite. Free jazz sięga korzeniami do prymitywnego południowego bluesa i Storyville w Nowym Orleanie – dzielnicy płatnej miłości. Wyrósł na nędzy i wulgarności, które artystycznie przetworzone stały się odskocznią dla „dionizyjskich" doświadczeń mistycznych w twórczości Coltrane'a. Podobnie ma się rzecz z prozą Morrison. Przegląda się w brzydocie i pospolitości, aby odkryć drzemiące w nich pokłady duchowości i nadać im wymiar godny poematów epickich. Jej twórczość potwierdza słuszność maksymy amerykańskiego poety Williama Carlosa Williamsa, że nie ma tematów niegodnych sztuki. Poruszając się swobodnie w świecie nędzy, brutalności i instynktów, Morrison z olbrzymią lekkością przechodzi w dalekie obszary, gdzie króluje mit i metafizyka. Wiedziona Barakowską wiarą w potęgę wyobraźni i w możliwość odrodzenia czarnej sztuki, autorka pragnie przenieść się z bezwzględnego tu i teraz w święty czas początków – *in illo tempore*. Czy osiąga zamierzony cel?

Ewa Łuczak

[1] Toni Morrison: *Pieśń Salomonowa*. Przełożyła Zofia Uhrynowska-Hanusz, Warszawa 1980, s. 352.

[2] Toni Morrison: *Umiłowana*. Przełożyła Renata Gorczyńska. Warszawa 1996, s. 265.

[4] W marcu 1965 roku John Coltrane wystąpił w nowojorskim koncercie „Nowej Czarnej Muzyki", którego dochód przeznaczono na wspieranie głośnej inicjatywy Baraki „Black Arts Repertory Theatre-School".

TONI MORRISON

Recytatyw

Moja matka tańczyła po nocach, a matka Roberty była chora. Dlatego umieszczono nas u św. Uwertury. Kiedy mówisz ludziom, że byłaś w domu dziecka, chcą cię objąć ramieniem, ale nie było aż tak źle. Żadnych ogromnych długich sal z setką łóżek jak w Bellevue. Na sale przypadały cztery łóżka, a kiedy przyjechałam z Robertą, akurat brakowało sierot stanowych, więc byłyśmy jedynymi dzieciakami przypisanymi do czterysta szóstki i mogłyśmy zmieniać łóżka wedle życzenia. A miałyśmy takie życzenie. Co noc przenosiłyśmy się do innego łóżka i w ciągu czterech długich miesięcy naszego pobytu nigdy nie zdecydowałyśmy się na jedno łóżko.

Nie, to nie tak się zaczęło. W chwili, gdy weszłam, a Bozo nas przedstawiła, zrobiło mi się słabo. Co innego być wyciągniętą z własnego łóżka wczesnym świtem, a zupełnie co innego wylądować w dziwnym miejscu z dziewczyną całkiem innej rasy. Mary, to jest moja matka, miała rację. Od czasu do czasu robiła przerwę w tańczeniu, wystarczająco długą na przekazanie mi czegoś ważnego, i kiedyś powiedziała, że oni nigdy nie myją włosów i dziwnie pachną. Tak jak Roberta. Chodzi mi o ten jej dziwny zapach. No więc, kiedy Bozo (nikt nigdy nie nazywał jej pani Itkins, tak jak nikt nigdy nie użył słowa św. Bonawentura) powiedziała: – Twyla przywitaj się z Robertą, a ty Roberta z Twylą, odburknęłam: – Mojej matce to się nie spodoba.

– No i dobrze – odparła Bozo. – Może wtedy przyjedzie i zabierze cię do domu.

I co wy na to? Gdyby tylko Roberta się wtedy roześmiała, zabiłabym ją z zimną krwią, ale ona milczała. Po prostu podeszła do okna i stała odwrócona do nas plecami.

– Odwróć się – zażądała Bozo. – Nie bądź niegrzeczna. A teraz Twyla, Roberta, słuchajcie. Kiedy rozlegnie się głośny dzwonek, to macie zejść na obiad. Na pierwsze piętro. Jakieś walki i żadnych filmów.

I za chwilę, aby przekonać nas o naszej stracie, dodała: – Czarodziej z krainy Oz.

Roberta musiała myśleć, że chodziło mi o wściekłość matki, kiedy dowie się, że jestem w domu dziecka. Nie o dzielenie z nią pokoju, bo jak tylko Bozo wyszła, Roberta podeszła do mnie i zapytała: – Czy twoja mama też jest chora?

– Nie – odrzekłam. – Po prostu lubi tańczyć po nocach.

– Aha.

Skinęła głową i spodobało mi się, jak szybko wszystko pojmuje. Więc na razie przestałam zwracać uwagę na to, że wyglądałyśmy jak sól i pieprz, gdy tak tam obie sterczałyśmy. Tak też przezywały nas inne dzieciaki. Miałyśmy po osiem lat i na okrągło dostawałyśmy dwóje. Ja – bo nie mogłam zapamiętać tego, co przeczytałam, albo co powiedziała nauczycielka. Roberta – bo nie

nie umiała czytać i nawet nie słuchała nauczycielki. Ze wszystkiego była ślaba, z wyjątkiem gry w kulki, w czym była mistrzynią: pup łup pup łup pup łup.

Na początku wcale za sobą nie przepadałyśmy, ale nikt nie chciał się z nami bawić, ponieważ nie byłyśmy prawdziwymi sierotami z pięknymi, martwymi rodzicami w niebie. Byłyśmy porzucone. Ignorowali nas nawet Portorykańczycy i Indianie. Przebywały tam dzieciaki różnej maści, czarne, białe, nawet dwóch Koreańczyków. Ale jedzenie było niezłe. Tak przynajmniej myślałam. Roberta go nie znosiła i zostawiała całe porcje na talerzu: wieprzowinę z puszki, stek z Salisbury, a nawet owocowy koktajl z galaretką, i nie przeszkadzało jej, że ja jem to, czego ona nawet nie tknie. Wyobrażenie Mary o obiedzie obejmowało prażoną kukurydzę i puszkę lemoniady. Gorące ziemniaki z jakimiś warzywami były dla mnie świętem takim jak Święto Dziękczynienia.

Naprawdę nie było tak źle. Wielkie dziewuchy z drugiego piętra czasami nas popychały. Tylko tyle. Nosiły ze sobą szminki i kredki do oczu, a kiedy oglądały telewizję wykręcały nogi w iksa. To były wyrzutki, większość z nich – wystraszone uciekinierki z domu. Biedne, zagubione dziewczyny, które musiały walczyć ze swoimi wujkami, ale dla nas wyglądały na twardzielki i w dodatku groźne. Boże, naprawdę wyglądały groźnie. Personel próbował separować je od młodszych dzieci, lecz czasami przylapywały nas na podglądaniu w sadzie, gdzie słuchały radia i tańczyły ze sobą. Wtedy rzucały się za nami, wyrywały nam włosy albo wykręcały ręce. Bałyśmy się ich. Roberta i ja, ale żadna z nas nie przyznawała się do tego drugiej. Więc sporządziłyśmy solidną listę przezwisk, którymi mogłyśmy je obrzucać, kiedy uciekałyśmy przed nimi. Kiedyś często śniłam w nocy i prawie zawsze śnił mi się ten sad. Dwa, może cztery akry małych jabłonek. Setki drzewek. Nagich i pokręconych jak żebraczki kiedy przywiózł mnie do św. Uwertury, a ciężkich od kwiatów gdy stamtąd wychodziłam. Nie wiem czemu tak często śnił mi się ten sad. Właściwie to nic się tam nie zdarzyło. To znaczy, nic ciekawego. Tylko wielkie dziewuchy słuchające radia. A my z Robertą je podglądałyśmy. Kiedyś upadła tam Maggie. Kobieta z kuchni z nogami jak cudzysłów. A wielkie dziewuchy śmiały się z niej. Wiem, powinnyśmy jej pomóc, ale tak bałyśmy się dziewuch ze szminkami i kredkami do oczu. Maggie nie mogła mówić. Dzieciaki opowiadały, że obcięto jej język, ale ja myślę, że ona po prostu się taka modziła: niemowa. Była stara, koloru piasku i pracowała w kuchni. Nie wiem, czy była miła, czy też nie. Pamiętam tylko jej nogi jak cudzysłów i to, jak kołysała się przy chodzeniu. Pracowała od rana do drugiej, ale jeśli się spóźniła, albo gdy miała dużo sprzątania i nie wyszła przed drugą piętnaście, skracała sobie drogę przez sad, żeby nie czekać na autobus jeszcze jedną godzinę. Nosiła taki mały, dziwaczny kapelusik, z nausznikami jak dla dzieciaka, a nie była dużo wyższa od nas. Naprawdę okropny, mały kapelusik. To było niedorzeczne nawet dla niemowy – ubierać się jak dzieciak i nic, a nic nie mówić.

– A co się stanie, jak ktoś będzie chciał ją zabić? – dużo się nad tym zastanawiałam.

– Albo, jak będzie chciała płakać? Czy ona potrafi płakać?

– Pewnie – zapewniła mnie Roberta. – Ale tylko łzami. Bez żadnego głosu.

– Nie może krzyczeć?

– Nie a nie.

– A słyszy?

– Chyba tak.

– To ją zawołajmy – powiedziałam. I tak zrobiłyśmy.

– Głupia! Głupia!– Ale ona nigdy się nie obejrzała.

– Iksowate nogi! Iksowate nogi! – I nic. Tylko kołysała się na boki, a sznurki nauszników od chłopięcej czapeczki fatowały z prawa na lewo. Myślę, że myliłyśmy się. Chyba nas słyszała, ale nie dawała tego po sobie poznać. Nawet teraz robi mi się wstyd, gdy pomyślę, że był tam ktoś, kto słyszał swoje przezwiska i nie mógł się na nas poskarżyć.

Roberta i ja przylgnęłyśmy do siebie. Co noc zmieniałyśmy łóżka, dostawałyśmy pały z wychowania obywatelskiego, angielskiego i wf-u. Bozo była nami rozczarowana, tak nam powiedziała. Że 130 przypadków stanowych 90 nie miało 12 lat. Prawie wszystkie były prawdziwymi sierotami z pięknymi, martwymi rodzicami w niebie. Tylko my byłyśmy podrzutkami i tylko my dostałyśmy pały z trzech przedmiotów, w tym z wf-u. Więc przylgnęłyśmy do siebie – ja do Roberty, która zostawiała całe porcje na talerzu i była miła, bo nie zadawała pytań.

Chyba na dzień przed upadkiem Maggie dowiedziałyśmy się, że nasze matki odwiedzą nas w niedzielę. Mieszkałyśmy w domu dziecka dwadzieścia osiem dni (Roberta dwadzieścia osiem i pół), a to była ich pierwsza wizyta. Miały przyjść o dziesiątej, by zdążyć na mszę w kaplicy, a potem zjeść z nami lunch w pokoju nauczycielskim. Myślałam, że jeśli moja tańcząca matka pozna jej chorą matkę, może jej to dobrze zrobić. A Roberta mówiła, że jej chorą matkę ucieszy spotkanie z moją tańczącą Mary. Byłyśmy całe podekscytowane i nakręcałyśmy sobie włosy na wałki. Po śniadaniu siedziałyśmy na łóżku i gapiłyśmy się na drogę za oknem. Skarpety Roberty były wciąż wilgotne. Uprała jej ubiegłej nocy i położyła na grzejniku, żeby wyschły. Nie wyschły, ale i tak je założyła, ponieważ miały piękne różowe lamówki. Obie trzymałyśmy fioletowe, papierowe koszyczki, które zrobiłyśmy na plastyce. Mój ozdabiał żółty króliczek narysowany kredkami. Roberty – chwiejnie pokolorowane jajka. W koszyczkach leżała trawa z celofanu i samotne galaretki, gdyż wcześniej zjadłam dwa jajka z czekolady, które dostałyśmy. Sama Wielka Bozo przyszła po nas. Uśmiechając się powiedziała, że wyglądamy bardzo ładnie i żebyśmy zeszły na dół. Tak zgłupiałyśmy na widok tego jej uśmiechu, którego nigdy wcześniej nie widziałyśmy, że siedziałyśmy jak wmurowane.

– Nie chcecie zobaczyć swoich mamuś?

Podniosłam się pierwsza i rozsypałam galaretki po całej podłodze. Uśmiech Bozo znikł, gdy rzuciłyśmy się, aby podnieść słodycze z podłogi i z powrotem ułożyć je na celofanie.

Eskortowała nas na dół, do pierwszego piętra, gdzie inne dziewczyny czekały w kolejce przed kaplicą. Garstka dorosłych stała z boku. W większości widownia. Stare cioty, które szukały służących, i dziadki, którym brakowało towarzystwa i rozglądali się za dziećmi do adopcji. Czasami jakaś babcia. Prawie nigdy ktoś młody, albo kogo twarz nie wystraszyłaby cię w nocy. No bo gdyby któraś z prawdziwych sierot miała rodzinę, to nie byłaby prawdziwą sierotą. Od razu zobaczyłam Mary. Miała na sobie te zielone obcisłe leggingsy, których nie znosiłam teraz jeszcze bardziej, bo czy nie wiedziała, że idziemy na mszę? I to futerko z podszewką tak zniszczoną, że musiała ją ciągnąć, żeby wyjąć z niego ręce. Ale miała, jak zawsze, ładną twarz, śmiała się i machała ręką, jakby to ona była małą dziewczynką rozglądającą się za matką, a nie ja.

Wolno podeszłam do niej starając się nie wysypać galaretek i mając nadzieję, że papierowa rączka utrzyma koszyk. Musiałam wycisnąć resztkę mojego kiepskiego kleju, bo zanim skończyłam wycinanie, zabrakło solidnego kleju do papieru. Jestem leworęczna i nigdy nie radziłam sobie dobrze z nożyczkami.

Ale to wszystko nie miało znaczenia, mogłabym równie dobrze zjeść gumę. Mary upadła na kolana, chwyciła mnie, wgniatając przy tym koszyczek wraz z galaretkami i trawą w swoje wyliniałe futerko.

– Twyla, kochanie. Twyla, kochanie!

Miałam ochotę ją zabić. Już słyszałam, jak dziewuchy w sadzie krzyczą: – Twyla, kochanie! Ale nie mogłam długo złościć się na Mary, gdy ona śmiała się, ściskała mnie i pachniała pudrem Lady Esther. Chciałam tak zostać, wtulona w jej futro przez cały dzień.

Prawdę mówiąc zapomniałam o Robercie. Mary i ja ustawiłyśmy się w kolejce do kaplicy, a ja byłam dumna, ponieważ wyglądała tak pięknie, nawet w tych zielonych leggingsach, w których wystawała jej pupa. Piękna matka na ziemi jest lepsza niż piękna martwa matka w niebie, nawet jeśli zostawiała cię samą na noc, żeby potańczyć.

Poczułam dotyk czyjejś dłoni na ramieniu, odwróciłam się i zobaczyłam szczęśliwą Robertę. Też się do niej uśmiechnęłam, ale nie za bardzo, żeby nikt nie pomyślał, że te odwiedziny to najwspanialsza rzecz w moim życiu. Wtedy Roberta powiedziała: – Mamo, to moja koleżanka. Twyla. A to jej mama.

Podniosłam głowę do góry chyba na kilometr. Ale była wielka. Większa, niż jakikolwiek mężczyzna, a na jej piersi wisiał najokazalszy krzyż, jaki kiedykolwiek widziałam. Przysięgam, że był długi na sześć cali. A w zgięciu jej ręki spoczywała największa Biblia na świecie.

Mary, jak zwykle w swej naiwności, wyszczerzyła zęby i próbowała wysupłać rękę z kieszeni z nadartej podszewce – chyba po to, żeby się przywitać. Matka Roberty spojrzała w dół na mnie, a potem na Mary. Nic nie powiedziała, tylko chwyciła Robertę ręką wolną od Biblii i wyszła z szeregu, żeby przenieść się na jego koniec. Mary wciąż szczerzyła zęby, bo nie jest zbyt bystra w ocenie sytuacji. Nagle w jej głowie zaświeciła żarówka, a wtedy syknęła: – To dziwka! – naprawdę głośno i już w kaplicy. Zawodziła muzyka z organów, słodko śpiewały Aniołki Uwertury. Wszyscy na świecie odwrócili się w naszą stronę. A Mary pewnie kontynuowałaby rzucanie wyzwisk, gdybym nie ścisnęła jej dłoni najmocniej jak tylko potrafiłam. Trochę to pomogło, ale wciąż wiercila się, krzyżowała i rozkrzyżowywała nogi przez całą mszę. Nawet jęknęła kilka razy. Czemu miałam nadzieję, że przyjdzie tutaj i będzie się jakoś zachowywać? Leggingsy. Bez kapelusza na głowie, tak jak to zrobiły babcie i widownia. No i wciąż coś mamrotała. Kiedy wstałyśmy do pieśni, wtedy siedziała cicho. Nawet nie spojrzała na słowa tekstu. Tylko otworzyła torebkę, żeby wyciągnąć lusterko i poprawić szminkę. Myślałam tylko o tym, że lepiej by już było, gdyby nie żyła. Kazanie trwało cały rok i wiedziałam, że prawdziwe sieroty znowu mają przewagę.

Miałyśmy zjeść lunch w pokoju nauczycielskim, ale Mary nic ze sobą nie przyniosła, więc wydłubałyśmy futro i celofanową trawę z galaretek i je zjadłyśmy. Miałam ochotę ją uśmiercić. Spojrzałam ukradkiem w stronę Roberty. Jej matka przyniosła udka kurczaka, kanapki z szynką, pomarańcze i całe pudełko grahamek w polewie czekoladowej. Roberta piła mleko z termosu, podczas gdy matka czytała jej Biblię.

Na świecie wszystko powywracane jest do góry nogami. Złe jedzenie jest zawsze dla niewłaściwych ludzi. Może dlatego wybrałam pracę kelnerki – żeby łączyć ludzi z odpowiednim pożywieniem. Roberta pozwoliła, aby te kurze udka tak po prostu tam sobie siedziały, ale później, po skończonej wizycie, przyniosła mi garść grahamek. Chyba było jej przykro, że jej matka nie chciała podać ręki mojej. I to mi się spodobało, jak i to, że nie pisnęła słowem o jękach Mary przez całą mszę i o jej wpadce podczas lunchu.

Roberta wyjechała w maju, gdy jabłonie stały się ciężkie i białe. Ostatniego dnia poszłyśmy do sadu, żeby popatrzeć, jak duże dziewuchy palą papierosy i tańczą do muzyki z radia. Nie miało znaczenia, że mówiły: – Twyla, kochaaaaanie. – Siedziałyśmy na ziemi i wdychałyśmy Lady Esther i kwitnące jabłonie. Wciąż jeszcze robi mi się słabo, gdy czuję zapach jednego albo drugiego. Roberta odchodziła do domu. Wielki krzyż i wielka Biblia przyjeżdżały, żeby ją zabrać, a ona na przemian cieszyła się i była smutna. Myślałam, że bez niej umrę w tej sali z czterema łóżkami. Wiedziałam, że Bozo planowała przydzielić mi jakieś inne podrzutki. Roberta obiecała pisać codziennie, co było bardzo miłe, ale ponieważ nic a nic nie umiała czytać, to jak mogłaby do kogoś napisać? Coś bym jej narysowała i wysłała, lecz nigdy nie podała mi swojego adresu. Stopniowo zatarła się w mojej pamięci. Kiedy starałam się ją przywołać z powrotem, jedyne co pamiętałam, to wilgotne skarpetki z różowymi lamówkami i jej duże poważne oczy.

Pracowałam za barem u Howarda Johnsona, na skrzyżowaniu, tuż przed wjazdem do Kingston. Niezła robota. Dość długi dojazd z Newburgh, ale jak już się tam dojechało, było OK. Pracowałam na drugą nocną zmianę od jedenastej do szóstej trzydzieści. O tej godzinie słońce zdołało przedrzeć się zza wzgórz za restauracją. Jadalnia wyglądała lepiej w nocy – bardziej jak schronienie – ale ja lubiłam, kiedy słońce wpadało do środka, nawet jeśli odsłaniało wszystkie zarysowania na winylowej podłodze, która, cała w cętki, wyglądała na brudną, bez względu na wysiłki mopa.

To był sierpień i z autobusu wysypał się tłum. Przez chwilę stali na zewnątrz, jedni szli do w.c., inni patrzyli na upominki i automaty oferujące tandetę. Nie mieli ochoty na ponowne siedzenie. Nawet jedzenie. Śpieszyłam się, aby napełnić wodą wszystkie czajniki do kawy i ustawić je na elektrycznych grzejnikach, kiedy ją zobaczyłam. Paląc papierosa siedziała przy stoliku z dwoma koleżankami zasłoniętymi przez owłosienie na głowach i zarost na twarzy. Jej własne włosy były długie i tak dzikie, że z trudnością widziałam jej twarz. Ale oczy. Rozpoznałabym je wszędzie. Miała na sobie kremowo-niebieski stanik i szorty do kompletu, w uszach dyndały kolczyki wielkości bransoletek. No a szminka i kredka do oczu! Wielkie dziewuchy wyglądałyby przy niej na zakonnice. Nie mogłam opuścić baru aż do siódmej, ale cały czas patrzyłam na jej stolik, pilnowałam, żeby nie wyszli przede mną. Pojawiła się moja zmienniczka, więc najszybciej, jak tylko mogłam, policzyłam i uporządkowałam rachunki oraz podpisałam listę. Podeszłam do stolika, cała w uśmiechach, zastanawiając się, czy mnie pamięta. Albo czy chce mnie pamiętać. Może nie chce, by ktoś przypominał jej o św. Uwerturze, albo by ktoś dowiedział się, że kiedykolwiek tam przebywała. Sama nigdy z nikim nie rozmawiałam na ten temat.

Włożyłam ręce do kieszeni fartucha i oparłam się o kabinę stojącą przed nimi.

– Roberta? Roberta Fisk?

Podnieśli głowy.

– Tak?

– Twyla.

Na moment zmrużyła oczy i powiedziała: – Kurczę.

– Pamiętasz mnie?

– No pewnie. Cześć. Kurczę.

– Minęło trochę czasu – dodałam i przesłałam uśmiech owłosionym facetom.

– Tak. Kurczę. Pracujesz tutaj?

– Uhm. Mieszkam w Newburgh.

– Newburgh? Bez żartów?

I wtedy wybuchnęła śmiechem. Mały, prywatny śmiech, który włączał facetów i tylko ich, a oni roześmieli się razem z nią. Chyba też wypada mi się tylko roześmiać, pomyślałam, gdy tak stałam z kolanami sterczącymi spod fartucha. Bez patrzenia w lustro widziałam niebiesko-biały czepek na mojej głowie, włosy w bezkształtnej siatce, łydki grube w białych tenisówkach. Nic nie mogło wyglądać bardziej absurdalnie niż moje pończochy. Zaraz po tym jak się roześmiałam, zapadła cisza. Cisza, którą ona winna teraz zapełnić. Może przez przedstawienie swoich kolegów, albo zaproszenie do dołączenia do nich na colę. Ale ona tylko zapaliła papierosa od tego, którego właśnie kończyła i powiedziała:

– Jedziemy na wybrzeże. Hendrix ma się z nim spotkać – niedbałym ruchem wskazała na faceta obok niej.

– Hendrix. Cudownie – odparłam. – Naprawdę cudownie. Co teraz porabia?

Roberta zakrztusiła się dymem z papierosa, a faceci podnieśli oczy do sufitu.

– Hendrix, Jimi Hendrix, kretynko. Jest największym... ee tam. Nie ma o czym gadać.

Zostałam zdymisjonowana bez jakiegokolwiek pożegnania, więc pomyślałam, że pożegnam się za nią.

– A jak mamusia? – zapytałam. Po jej twarzy przebiegł grymas. Przełknęła ślinę.

– W porządku – odparła. – A twoja?

– Piękna jak obrazek – odpowiedziałam i odwróciłam się. Zgięcia kolan miałam mokre. W świetle dziennym knajpa Johnsona wyglądała rzeczywiście na dziurę.

James jest wygodny jak domowy kapeć. Lubił moje gotowanie, a ja lubiłam jego dużą głośną rodzinę. Wszyscy mieszkają w Newburgh całe życie i mówią o mieście tak, jak się mówi, gdy zawsze miało się swój dom. Jego dziadek ma ławkę na werandzie starszą od swojego ojca, a kiedy opowiadają o ścieżkach, ulicach i budynkach, używają nazw, których dawno już nie ma. Na budynki Associated Press wciąż mówią „Rico", ponieważ stoi na miejscu sklepu pana Rico, w którym kupowała matka i ojciec. A nowy college jest dla nich nadal ratuszem. Moja teściowa robi galaretki, kisi ogórki i kupuje w mleczarni masło owinięte w ściereczkę. James rozmawia z ojcem o rybach i baseballu, czasami widzę ich razem płynących po Hudson w nędznej łódeczce. Połowa mieszkańców Newburgh żyje teraz z zasiłku, ale dla rodziny męża Newburgh to wciąż pewnego rodzaju raj z odległej przeszłości. Przeszłości z jodziarniami, wozami z warzywami, piecami na węgiel i dziećmi pielącymi w ogródkach. Kiedy urodził nam się syn, moja teściowa podarowała mi kocyk do łóżeczka, który kiedyś służył jej samej.

Ale zapamiętane przez nich miasto zmieniło się. Zmiany przyszły błyskawicznie. Wspaniałe stare rezydencje, tak zniszczone, że zamieniły się w przytułki dla bezdomnych i niepłacących czynszów, zostały wykupione i odnowione. Co bogatsi pracownicy IBM opuścili przedmieścia, z powrotem wprowadzili się do miasta, założyli okiennice w oknach i ziołowe ogródki na tyłach domów. Przyszła w pocztę broszura zapowiadająca otwarcie nowego marketu spożywczego. Napisano w niej o żywności dla smakoszy i dołączono listę

produktów poszukiwanych przez bogaczy z IBM. Market znajdował się w nowo otwartym centrum handlowym na końcu miasta, więc któregoś dnia pojechałam tam zrobić zakupy – żeby tylko popatrzeć. Było późne, czerwcowe popołudnie. Przekwitły już tulipany i wszędzie rozkwitały róże Królowej Elżbiety. Wzdłuż alejki wlokłam za sobą wózek i po drodze wrzucałam wędzone ostrygi, wymyślne sosy i rzeczy, o których wiedziałam, że będą leżały przez lata w spiżarce. Poczułam się mniej winna z powodu tak łatwego wyrzucania strażackiej pensji James'a, gdy zobaczyłam lody Klondike. Mój teść połykał je równie ochoczo jak mały Joseph.

Gdy czekałam w kolejce do kasy, usłyszałam głos: – Twyla.

Muzyka klasyczna unosząca się w alejkach zrobiła na mnie wrażenie, a kobieta, która pochyliła się nade mną, wyglądała jak z żurnala. Brylant na dłoni, elegancka, biała letnia sukienka. – Moje nazwisko Benson – odpowiedziałam.

– No, no. Wielka Bozo – zaśpiewała.

Przez chwilę nie miałam pojęcia, o czym mówi. W jej koszyku leżały szparagi i dwa kartony drugiej wody mineralnej.

– Roberta!

– Zgadza się.

– Na miłość boską, Roberta.

– Wyglądasz świetnie – odparła.

– Ty też. Gdzie mieszkasz? Tutaj. W Newburgh?

– Tak. W Annandale.

Otwierałam usta, żeby coś jeszcze powiedzieć, ale kasjerka zwróciła mi uwagę na pustą ladę.

– Będę czekać na ciebie na zewnątrz. – Machnęła ręką i podeszła do kasy ekspresowej.

Wyłożyłam zakupy i z trudem powstrzymywałam się od patrzenia, czy Roberta się przesuwa. Miałam w pamięci Howarda Johnsona i moją radość ze spotkania odebraną przez piekące „kurczę". Ale ona czekała na mnie, a jej dzikie włosy były teraz gładko zaczesane wokół małej, ładnie uformowanej głowy. Buty, sukienka, wszystko przyjemne, wakacyjne i kosztowne. Złapała mnie ciekawość, żeby dowiedzieć się jak od Jimiego Hendrixa dostała się do Annandale, dzielnicy pełnej lekarzy i dyrektorów IBM. To takie łatwe, pomyślałam. Wszystko jest dla nich takie łatwe. Myślą, że świat do nich należy.

– Jak długo – zapytałam. – Jak długo tu mieszkasz?

– Rok. Wyszłam za faceta, który ma tu dom. Ty też wyszłaś za mąż, prawda? Powiedziałaś, Benson.

– Tak. James Benson.

– Czy jest dobry?

– Hm, a twój?

– No, jest czy nie? – Oczy Roberty były utkwione we mnie, tak jakby rzeczywiście ją to interesowało i domagała się odpowiedzi.

– Jest wspaniały, Roberta. Wspaniały.

– Więc jesteś szczęśliwa.

– Bardzo.

– To w porządku – dodała i skinęła głową. – Zawsze miałam nadzieję, że będziesz szczęśliwa. A dzieci? Musisz mieć dzieci.

– Jedno. Chłopca. A ty?

– Czworo.

– Czworo?

Roześmiała się. – Jego. Jest wdowcem.

– Aha.

– Masz chwilę? Chodźmy na kawę.

Pomyślałam o rozpuszczających się lodach i niedogodności długiego spaceru do mego samochodu, żeby włożyć torby do bagażnika. To kara za kupowanie rzeczy, których nie potrzebuję. Roberta mnie uprzedziła.

– Włóż wszystko do mojego samochodu. Stoi zaraz tutaj.

Wtedy zobaczyłam ciemnonieb ieską limuzynę.

– Wyszłaś za mąż za Chińczyka?

– Nie – roześmiała się. – To mój kierowca.

– O rany. Gdyby Wielka Bozo mogła nas teraz widzieć.

Obie zachichotałyśmy. Naprawdę zachichotałyśmy. Nagle, w ułamku sekundy, zniknęło gdzieś dwadzieścia lat i wszystko powróciło falą. Tańczące w sadzie wielkie dziewuchy, które nazywałyśmy gorgolami – Roberta przekręciła zasłyszane na angielskim słowo, oznaczające straszliwe twarze – niedbale rzucone na talerz kartofle, podwójna surówka, wieprzowina z puszki z ananasem. Objęte weszłyśmy do kawiarni i próbowałam rozwikłać, dlaczego cieszyłyśmy się ze spotkania teraz, a nie poprzednim razem. Kiedyś, dwanaście lat temu, przeszłyśmy koło siebie jak nieznajome. Czarna i biała dziewczyna spotykające się w restauracji Howarda Johnsona po drodze dokądś i nie mające sobie absolutnie nic do powiedzenia. Jedna w niebiesko-białym czepku kelnerskim, druga zamierzająca zobaczyć Jimiego Hendrixa. Teraz zachowywałyśmy się jak siostry, zbyt długo rozdzielone ze sobą. Te cztery krótkie miesiące w ogóle nie miały znaczenia. Może to chodziło o inność tego spotkania. Po prostu bycie razem. Razem. Dwie małe dziewczynki, które wiedziały to, czego nie wiedział nikt inny – jak nie zadawać pytań. Jak wierzyć w to, w co wierzyć należało. W tej ostrożności była zarówno uprzejmość, jak i szczodrość. Czy twoja matka też choruje? Nie, tańczy po nocach. Aha – i pełne zrozumienia skinięcie głową.

Siedziałyśmy przy stoliku koło okna i niczym weteranki wojenne pogrążyłyśmy się we wspomnieniach.

– Czy ty w ogóle nauczyłaś się czytać?

– Spójrz – podniosła menu. – Danie dnia. Kremowa zupa z kukurydzy. Przystawki. Dwie kropki i zygzakowata linia. Quiche. Sałatka szefa kuchni, małże...

Śmiałam się i klaskałam w ręce, gdy podeszła do nas kelnerka.

– Pamiętasz wielkanocny koszyk?

– I jak chciałyśmy je sobie przedstawić?

– Twoja matka z krzyżem jak dwa słupy telefoniczne.

– A twoja w tych obcisłych majtkach.

Śmiałyśmy się tak głośno, że odwróciły się głowy i musiałyśmy się hamować.

– Jak skończyła się randka z Hendrixem?

Usta Roberty nadęły się i wypuściły powietrze.

– Myślałam o tobie, kiedy zmarł.

– Hm. Czyli wreszcie o mnie usłyszałaś?

– Wreszcie. Daj spokój. Byłam tylko kelnerką na prowincji.

– A ja prowincjonalnym wyrzutkiem. Boże, ale byliśmy narwani. Wciąż nie mam pojęcia, jak to się stało, że wyszłam stamtąd żywa.

– Ale jakoś to przeżyłaś.

– Tak. Rzeczywiście. A teraz jestem panią Kenneth Norton.

– Brani imponująco.
– Bo takie właśnie jest.
– Służba i te rzeczy?
Roberta podniosła dwa palce.
– Jejku. Co on robi?
– Komputery czy coś podobnego. Skąd mam wiedzieć?
– Dużo nie pamiętam z tamtych czasów, ale Chryste, św. Uwertura utkwił mi dobrze w głowie. Pamiętasz Maggie? Ten dzień, kiedy przewróciła się i gorgole się z niej śmiały?
Roberta podniosła na mnie oczy znad sałatki i utkwiła je we mnie.
– Maggie nie upadła – odparła.
– Jak to. Przecież pamiętasz.
– Nie, Twyla. One ją przewróciły. Te wielkie dziewuchy ją popchnęły i rozdarły jej ubranie. W sadzie.
– Nie pamiętam. To nie było tak.
– Ależ oczywiście. W sadzie. Pamiętasz jakie byłyśmy wystraszone?
– Zaraz, zaraz. Nic z tego nie pamiętam.
– I wyrzucili Bozo.
– Chyba zwariowałaś. Była tam, kiedy wychodziłam. Ty wyszłaś przede mną.
– Wróciłam z powrotem. Ciebie już nie było, kiedy wyleli Bozo.
– Co takiego?
– Dwukrotnie. Raz na rok, kiedy miałam dziesięć lat, i drugim razem, kiedy miałam lat czternaście – na dwa miesiące. Wtedy stamtąd uciekłam.
– Uciekłaś ze św. Uwertury?
– Musiałam. A co byś chciała. Żebym tańczyła w sadzie?
– Czy z Maggie jesteś pewna?
– Całkowicie. Wyparłaś to z pamięci, Twyla. To naprawdę się wydarzyło. Wiesz, te dziewuchy miały poważne zaburzenia.
– To prawda. Ale czemu nie pamiętam wypadku Maggie?
– Uwierz mi. Tak było. I my to widziałyśmy.
– Z kim byłaś na sali, gdy wróciłaś? – zapytałam, jakbym mogła znać współlokatorkę Roberty. Wypadek z Maggie nie dawał mi spokoju.
– Z wariatkami. Łaskotały się w nocy.
Piekły mnie uszy i nagle zapragnęłam iść do domu. To wszystko ładnie, ale nie mogła tak zwyczajnie przyczesać włosków, umyć twarzy i udawać, że była w porządku. Po afroncie u Howarda Johnsona. Żadnego przepraszam. Nic.
– Czy przed Johnsonem coś bratałaś? – starałam się, by mój głos był przyjaźniejszy niż moje uczucia.
– Może trochę. Nigdy za bardzo nie pociągały mnie narkotyki. Czemu pytasz?
– Nie wiem. Zachowywałaś się wtedy, jakbyś nie chciała mnie znać.
– Oj, Twyla, wiesz jak to wtedy było: czarne, białe. Wiesz, co się działo.
Ale ja nie wiedziałam. Wydawało mi się, że było właśnie na odwrót. Autobusy pełne białych i czarnych zatrzymywały się u Johnsona. Wtedy wszyscy trzymali się razem: studenci, muzycy, kochankowie, radykałowie. To było widać u Johnsona. Wówczas czarni przyjaźnili się z białymi. Ale gdy tak siedziałam przed talerzem, na którym leżały tylko dwa kawałki pomidora i wyobrażałam sobie topiące się lody, wydało mi się dziecinadą rozpamiętywanie starych żali. Wyszłyśmy do samochodu i z pomocą kierowcy załadowałyśmy zakupy do mojego pick-upa.

– Tym razem bądźmy w kontakcie – odezwała się.
– Jasne – odparłam. – Jasne. Przedzwoń do mnie.
– Dobrze – i wtedy, kiedy właśnie sadowiłam się za kierownicą, zajrzała do środka. – A tak na marginesie. Twoja matka. Czy kiedykolwiek przestała tańczyć?
Pokręciłam głową.
– Nie. Nigdy.
Roberta skinęła.
– A twoja? Czy wyzdrowiała?
Uśmiechnęła się małym smutnym uśmiechem.
– Nie. Nigdy. Słuchaj. Zadzwoń, OK?
– OK – przytaknęłam, ale wiedziałam, że tego nie zrobię. W jakiś sposób Roberta zamieszała w mojej przeszłości tą sprawą z Maggie. Czegoś takiego przecież bym nie zapomniała. Nieprawdaż?

Konflikt przyszedł do nas jesienią. Tak przynajmniej opisywały to gazety. Konflikt. Konflikt rasowy. Słowo przywodziło mi na myśl ptaka – dużego wrzeszczącego ptaka sprzed stu milionów lat. Trzepiącego skrzydłami i kraczącego. Bez przerwy wlepione w ciebie oko bez powieki. Skrzeczał całymi dniami i spał na dachach domów. Budził cię rankiem i dotrzymywał niechcianego towarzystwa od programu porannego do wiadomości o jedenastej. Z dnia na dzień coraz mniej z tego pojmowałam. Wiedziałam, że winny mną targać gwałtowne emocje, ale nie byłam pewna jakie, a James nie mógł mi za bardzo pomóc. Joseph znalazł się na liście dzieciaków, które miano przenieść do innego gimnazjum, gdzieś na uboczu, a ja sądziłam, że to niezły pomysł, aż usłyszałam coś wręcz przeciwnego. Naprawdę byłam zdezorientowana. Wszystkie szkoły zdawały mi się być śmietnikami, a to, że jeden wyglądał mniej od drugiego, nie miało dla mnie większego znaczenia. Ale gazety mówiły tylko o tym i dzieciaki zaczęły się robić niespokojne. To był sierpień. Szkół jeszcze nie otwarto. Myślałam, że Joseph może się bać tam iść, ale nie wyglądał na zbytnio wystraszonego, więc o wszystkim zapomniałam. Aż któregoś dnia przejeżdżałam koło szkoły na Hudson Street, tej, którą chcieli zintegrować, i zobaczyłam gromadkę maszerujących kobiet. I jak myślicie, kto był wśród nich, potężny jak posąg i dzierżący w dłoni przed sobą transparent większy niż krzyż swojej matki? Transparent wykrzykiwał: MATKI TEŻ MAJĄ PRAWA.
Przejechałam obok, ale nagle zmieniłam zdanie. Objechałam budynek, zwolniłam i nacisnęłam na klakson.
Roberta spojrzała w moją stronę i, gdy mnie zobaczyła, pomachała ręką. Nie odmachałam, ale i nie ruszyłam się z miejsca. Przekazała swój transparent innej kobiecie i podeszła do mojego samochodu.
– Cześć.
– Co tu robisz?
– Pikietuję. A na co to wygląda?
– A po co?
– Jak to: po co? Chcą zabrać moje dzieciaki i przenieść dalej. A te nie myślą zmieniać szkoły.
– A co im się stanie, jak pójdą do innej szkoły? Mojego chłopaka też dowozi autobus i nie mam nic przeciwko temu. Dlaczego miałoby ci to przeszkadzać?
– Tu nie chodzi o nas, Twyla. O ciebie i o mnie. Tu chodzi o dzieci.
– A co może *nas* więcej obchodzić niż właśnie to?

– No, nie wiem. To wolny kraj.
– Jeszcze niezupełnie.
– O co ci teraz chodzi? Nic robię ci przecież krzywdy.
– Naprawdę tak myślisz?
– Jestem o tym przekonana.
– Zastanawiam się, jak mogłam myśleć, że jesteś inna.
– Zastanawiam się, jak mogłam myśleć, że ty jesteś inna.
– Tylko się im przyjrzyj – odparłam. – Tylko się przyjrzyj. Jak ci się wydaje, kim są? Panoszą się dookoła, jakby to miejsce należało do nich. A teraz myślą, że mogą decydować o tym, gdzie mój dzieciak ma chodzić do szkoły. Popatrz na nich Roberta. One to Bozo.

Roberta odwróciła się w stronę kobiet. Prawie wszystkie teraz stały i czekały. Niektóre przysunęły się do nas. Roberta spojrzała na mnie z głębi jakiejś lodówki w oku.

– To nieprawda. One są po prostu matkami.
– A ja kim jestem. Serem szwajcarskim?
– Nakręcałam ci włosy na wałki.
– Nie znosiłam twoich rąk w moich włosach.

Kobiety zbliżały się. Oczywiście dla nich nasze twarze zdawały się wrogie, natomiast one wyglądały jakby ich marzeniem było rzucić się pod wóz policyjny, albo, jeszcze lepiej, pod koła mego samochodu i wyciągnąć mnie z niego za łydki. Otoczyły go i delikatnie, delikatnie zaczęły nim kołysać. Kiwałam się na boki jak jo-jo. Odruchowo sięgnęłam po Robertę, tak jak niegdyś w sadzie. Kiedy jedna upadła, druga stawiała ją na nogi, a kiedy złapali którąś z nas, druga zostawała by kopać i drapać, i nigdy by nie uciekła. Wyrzuciłam rękę przez okno samochodu, ale nic było tam żadnej podtrzymującej dłoni. Roberta z kamienną twarzą patrzyła na mnie jak kołyszę się w samochodzie. Moja torebka zsunęła się z przedniego siedzenia na podłogę. Czterech policjantów, którzy pili Tab w swoim samochodzie, dostało wiadomość i leniwie podeszło do nas, przeciskając się między kobietami. Cicho, ale stanowczo zażądali:

– OK, drogie panie. Wracajcie do szeregu, albo zejdźcie z drogi.

Niektóre odeszły chętnie; inne trzeba było odpędzić od drzwi i bagażnika samochodu. Roberta ani drgnęła. Cały czas wpatrywała się we mnie. Niezdarnie próbowałam zapalić silnik, co mi się nie udawało, bo samochód był wciąż na biegu. Na siedzeniach panował bałagan, gdyż kołysanie rozrzuciło wszędzie moje kupony ze sklepów, a zawartość torebki wysypała się i leżała na podłodze.

– Może ja się zmieniłam. Tyyla, lecz ty nie. Jesteś wciąż tym dzieciakiem stanowym, który kopnął biedną, czarną kobietę leżącą na ziemi. Kopnęłaś czarną kobietę i masz czelność nazywać mnie bigotką.

– Ona nie była czarna – wykrzyknęłam.

– Do diabła. Pewnie, że tak. A ty ją kopnęłaś. Obie to zrobiłyśmy. Kopnęłaś czarną kobietę, która nie potrafiła krzyczeć.

– Kłamczucha!

– To ty jesteś kłamczucha. Czemu po prostu nie pojedziesz do domu i nie zostawisz nas w spokoju?

Odwróciła się, a ja z piskiem zjechałam z krawężnika.

Następnego ranka poszłam do garażu i z lekturowego pudła naszego przenośnego telewizora wycięłam transparent. Nie był zbyt duży, ale po chwili widniał na nim przyzwoitej wielkości napis: DZIECI RÓWNIEŻ ***.

Chciałam po prostu pójść do szkoły i gdzieś to przyczepić, żeby pikietujące po drugiej stronie ulicy małpy to widziały, ale gdy tam przyjechałam, zebrało się z dziesięć innych kobiet protestujących na przekór małpom naprzeciwko. Z policyjnym zezwoleniem i tak dalej. Stanęłam w szeregu i tak kroczyłyśmy nadęte po naszej stronie ulicy, podczas gdy grupa Roberty kroczyła po drugiej. Pierwszego dnia byłyśmy wszystkie pełne godności i udawałyśmy, że druga strona nie istnieje. Następnego dnia padały już wyzwiska i niewybredne gesty. Ale nic więcej. Czasami pisało się nowe transparenty, lecz Roberta nigdy nie zmieniła swojego, tak jak i ja. – Dzieci również co? – zapytała mnie jedna z kobiet w szeregu. – Mają prawa – odparłam tak, jak gdyby to było oczywiste.

Roberta w żaden sposób nie dawała znać, że jest świadoma mojej obecności, więc pomyślałam, że może nie wie, że tam jestem. Zaczęłam kontrolować swoją pozycję w szeregu, w jednej minucie się rozpychać, po to, by za chwilę zwolnić, tak aby Roberta doszła do końca swojego szeregu równo ze mną, i aby przez chwilę, przy obrocie, stanąć z nią twarzą w twarz. Mimo to, wciąż nie miałam pewności, czy mnie widziała i czy wiedziała, że mój transparent był dla niej. Następnego dnia stawiłam się na zbiórkę dużo przed czasem. Czekałam z rozwinięciem mego nowego dzieła, aż Roberta zajmie swe miejsce w szeregu. Jak tylko podniosła w górę swoje MATKI TEŻ MAJĄ PRAWA, zaczęłam wymachiwać swoim nowym transparentem, który pytał A SKĄD TA PEWNOŚĆ? Wiem, że go zobaczyła, ale ja wpadłam w trans. Moje transparenty stawały się coraz mniej zrozumiałe, i kobiety po mojej stronie zdecydowały, że zwariowałam. Nie nie mogły pojąć z moich okazałych, wrzaskliwych transparentów.

Przyniosłam transparent pomalowany na kolor królewskiej purpury z olbrzymimi czarnymi literami o treści: CZY TWOJA MATKA DOBRZE SIĘ CZUJE? Roberta zrobiła sobie przerwę na lunch i już nie wróciła ani tego dnia, ani następnego. Dwa dni później też przestałam tam chodzić i wątpię, by ktoś mnie żałował, bo przecież i tak nikt nie rozumiał moich napisów.

To było sześć paskudnych tygodni. Odwołano zajęcia szkolne i Joseph nie chodził do żadnej szkoły aż do października. Dzieci, wszystkie dzieci, szybko znudziły się tymi długimi wakacjami, które zapowiadały się tak wspaniale. Patrzyły w telewizory, aż błyszczały im oczy. Kilka ranków poświęciłam na dokształcanie mego syna, tak jak doradzały mi to inne matki. Dwa razy przeczytałam zaległe wypracowanie, którego Joseph nie zdążył oddać do sprawdzenia. Dwa razy mój syn ziewnął mi prosto w twarz. Niektóre matki organizowały sesje w domach, żeby dzieci nadrobiły zaległości. Żaden dzieciak nie mógł się skoncentrować, więc wszystkie skończyły na lekturze *Dzieci z Bullerbyn* i *Lessie, wróć*. Kiedy wreszcie otwarto szkołę, wybuchła jedna, czy dwie walki, i co jakiś czas na ulicach ryczały policyjne syreny. Zjechało wielu fotoreporterów z Albany. I właśnie wtedy, kiedy telewizyjna stacja ABC miała już przysłać swój wóz transmisyjny, dzieciaki uspokoiły się, tak jakby nic się nie wydarzyło. Joseph powiesił w łazience mój transparent A SKĄD TA PEWNOŚĆ? Nie mam pojęcia, co się stało z DZIECI RÓWNIEŻ***. Może mój teść czyścił na nim swoje ryby. Zawsze szperał w naszym garażu. Wszystkie jego dzieci mieszkały w Newburgh i zachowywał się tak, jakby miał pięć dodatkowych domów.

Podczas ceremonii ukończenia gimnazjum przez Josepha, mimo woli rozglądałam się za Robertą, ale nigdzie jej nie widziałam. Nie martwiło mnie zbytnio to, co powiedziała do mnie w samochodzie. O tym kopaniu. Po prostu wiem, że tego nie zrobiłam, nie mogłam tego zrobić. Ale głowiłam się nad

tym, co powiedziała o kolorze Maggie. Że była czarna. I kiedy tak się nad tym zastanawiałam, właściwie przestawałam być pewna. Nie mogła być czarna jak smoła, bo to bym zapamiętała. W pamięci został mi tylko dziecinny kapelusz i kośławe nogi. Długo próbowałam zdecydować o kolorze jej skóry, kiedy nagle zaświtało mi, że prawda leżała gdzie indziej i Roberta o tym wiedziała. Nie kopnęłam jej, nie dołączyłam do gorgoli i nie kopnęłam jej, ale rzeczywiście miałam na to ochotę. Przyglądałyśmy się obie i nigdy nie próbowałyśmy jej pomóc, ani nie zawołałyśmy o pomoc. Maggie była moją tańczącą matką. Myślałam, głucha i głupia. W środku nikt. Nikt, kto usłyszałby twój płacz w nocy. Nikt, kto przekazałby ci coś ważnego, co mogłoby się przydać później. Kołysząca, tańcząca, falująca podczas chodzenia. I kiedy gorgole ją przewróciły i zaczęły jej dokuczać, wiedziałam, że nie będzie krzyczeć, nie mogła – zupełnie tak jak ja – i ja się z tego cieszyłam.

Zdecydowaliśmy, że nie kupimy choinki, ponieważ mieliśmy spędzić święta u teściowej, więc na cóż nam drzewko w dwóch domach? Joseph był na uniwersytecie SUNY i mówiliśmy, że trzeba oszczędzać. Ale w ostatniej chwili zmieniłam zdanie. Chyba nic było aż tak źle. Więc biegałam po mieście w poszukiwaniu choinki, czegoś małego, ale rozłożystego. Kiedy już znalazłam właściwe miejsce, zaczął padać śnieg i zrobiło się późno. Marudziłam tak, jakby to był najważniejszy zakup w moim życiu i gość od choinek miał mnie już serdecznie dosyć. Wolno wyjechałam na drogę, bo nie posypano jej jeszcze piaskiem, a na początku śnieżycy jazda może okazać się zabójcza. W centrum ulice były szerokie i opustoszałe, z wyjątkiem garstki ludzi wysypujących się z hotelu Newburgh. Jedynego, którego nie zbudowano z tektury i plexiglasu. Prawdopodobnie wychodzili z przyjęcia. Mężczyźni, skuleni w śniegu, mieli na sobie smokingi, a kobiety futra.

Pod futrami migotały błyskotki. Patrząc na tych ludzi, poczułam się zmęczona. Zmęczona, zmęczona, zmęczona. Za rogiem była mała kafejka z papierowymi dzwonkami w oknie. Zatrzymałam samochód i weszłam do środka. Tylko na filiżankę kawy i dwadzieścia minut spokoju, zanim wrócę do domu i skończę przygotowania przed wigilią.

– Twyla?

Obok stała ona. W srebrzystej wieczorowej sukni i ciemnym futrze. Towarzyszyli jej kobieta i mężczyzna. Mężczyzna szperał w kieszeni w poszukiwaniu monet do automatu z papierosami, kobieta coś nucila i palcami wystukiwała rytm na barze. Wszyscy wyglądali na kilka głębszych.

– To ty.

– Jak się masz?

Wzruszyłam ramionami. – Bywało lepiej. Jestem potwornie zmęczona. Święta i tak dalej.

– Setkę? – zapytała kobieta przy barze.

– Może być. Zaczekajcie na mnie w samochodzie.

Wsunęła się na krzesło obok mnie.

– Muszę ci coś wyznać, Twyla. Postanowiłam, że jeśli jeszcze cię zobaczę, to ci to powiem.

– Roberta, nie chce mi się tego słuchać. To i tak nie ma już teraz znaczenia.

– Nie. Nie chodzi o tamto.

– Wracaj szybko – upomniała kobieta. Niosła dwie setki na wynos, a mężczyzna wychodząc otwierał swoją paczkę papierosów.

– To ta sprawa ze św. Uwerturą i Maggie.

– Dajże spokój.

– Tylko posłuchaj. Naprawdę sądziłam, że ona była czarna. Nie wymyśliłam sobie tego. Naprawdę tak mi się zdawało. Ale teraz już sama nie wiem. Pamiętam tylko, że była stara, taka stara. I ponieważ nie mogła mówić – no wiesz, myślałam, że była też głupia. Wychowała się w szpitalu dla psychicznie chorych, tak jak moja matka, i gdzie, jak głęboko w to wierzyłam, i ja miałam się znaleźć. Miałaś rację. Nie kopnęłyśmy jej. Tylko te gorgole. Tylko one. Ale wiesz, chciałam ją kopnąć. Naprawdę pragnęłam, żeby one ją skrzywdziły. Powiedziałam, że to my obie ją uderzyłyśmy. Ja i ty, ale to kłamstwo. I nie chcę, żeby cię to dręczyło. Tego dnia tak bardzo chciałam się do nich przyłączyć, że właściwie jakbym to zrobiła.

Jej oczy były wilgotne, zapewne od wypitych drinków. Podobnie jest ze mną. Kieliszek wina i mażę się z byle powodu.

– Roberta, byłyśmy przecież dziećmi.

– Taak. Taak. Masz rację, tylko dziećmi.

– Ośmioletnimi.

– Ośmioletnimi.

– Tak samotnymi.

– I wystraszonymi.

Otarła policzki wierzchem dłoni i uśmiechnęła się.

– No, to tyle chciałam ci powiedzieć.

Skinęłam głową i nie wiedziałam, jak wypełnić ciszę rozciągającą się od kafejki i papierowych dzwonków w śnieżystą noc. Była teraz taka ciężka. Pomyślałam, że lepiej poczekam na pługi śnieżne, zanim ruszę do domu.

– Dziękuję ci za to, Roberta.

– Nie ma za co.

– Czy ci kiedyś to mówiłam? O mojej matce. Nigdy nie przestała tańczyć.

– Tak. Mówiłaś. A moja nigdy nie wyzdrowiała.

Roberta uniosła twarz znad obrusa i skryła twarz w dłoniach. Kiedy je zabrała, płakała naprawdę.

– Och, niech to licho, Twyla. Niech to licho. Jak to do diabła było z Maggie?

przełożyła *Ewa Łuczak*

Pierwodruk w antologii *Confirmation. An Antology of African-American*. William and Morrow Co. Inc. 1983. Copyright by Toni Morrison.

Opowiadanie Toni Morrison pt. *Recytatyw* jest jedynym opowiadaniem, jakie napisała do tej pory. Zarówno formą, jak i treścią, odbiega od powieściowej prozy Morrison. Na próżno by się w nim dopatrywać mitycznych fascynacji pisarki czy jej epickiej wyobraźni. Uderza tu niezwykła oszczędność środków poetyckich i prostota języka tworząca iluzję języka potocznego. Ta niesamowita, purytańska wręcz powściągliwość pisarki współgra z problematyką opowiadania. Jest to w gruncie rzeczy dość banalna opowieść o dwóch prostych dziewczynach z domu dziecka, które pozbawione oparcia rodzicielskiego same muszą odkryć i stworzyć dla siebie podstawy etyki i sprawiedliwości społecznej. Fabuła opowiadania przywodzi na myśl porównanie z młodym społeczeństwem amerykańskim lat 60., które rozczarowane rasizmem starszych pokoleń i pustą moralną degradacją, musiało na nowo, samodzielnie definiować pojęcie demokracji. A więc na pozór proste opowiadanie Morrison wprowadza nas w jakże doniosłą tematykę rasizmu, przedstawia jego wpływ na codzienne życie przeciętnych Amerykanów, a także przedstawia indywidualne, skromne próby przeciwstawiania się mu. Oczywiście, podnoszenie problematyki rasizmu i Civil Rights Movement nie wyróżniłoby opowiadania Morrison spośród setek podobnych opowiadań z tuzinu pióra czarnych pisarzy. To, co zasługuje na szczególną uwagę, to całkowite i świadome zatarcie przez autorkę perspektywy rasowej, z której opowiadanie to zostało przekazane.

Dwie bohaterki opowiadania: Twyla i Roberta, to dziewczyny „z całkiem innej rasy". Ale autorka z premedytacją zamazuje wszystkie wyznaczniki rasowe, które pozwalałyby czytelnikowi na identyfikację etniczną bohaterek opowiadania, wprowadzając do opowiadania etniczny dwugłos – recytatyw, w którym mieszają się jasne kategorie opisu. Czy czarna to Twyla, narratorka, która ma matkę prostytutkę i wybiera karierę kelnerki, czy też szalona Roberta, przekonana o swojej nieuniknionej hospitalizacji w szpitalu dla psychicznie chorych, rzucająca się w wir ruchu hippisowskiego, by skończyć jako szacowna, acz kolwiek nieco ekscentryczna pani dyrektorowa? Czytelnik gubi się w domysłach, szuka pomocy w drobnych szczegółach, rysach historycznych i nierzadko stereotypach rasowych. Zza kart opowiadania rozlega się zaś chichot autorki, która wykazuje czytelnikowi, jak bardzo, mimo zmian zachodzących w ustawodawstwie, rasa i podziały rasowe są nadal ważne w Stanach Zjednoczonych. Pojęcie rasy, choć niejednokrotnie kwestionowane przez współczesną naukę, porządkuje świat amerykański, tak jak nadaje sens bolesnej przeszłości dwóch porzuconych, „stanowych" dziewczyn oraz całemu opowiadaniu Morrison. Rasa jest codziennym komponentem amerykańskiego istnienia, bez którego przeciętny Amerykanin nie potrafi żyć. Chociaż... Być może pojęcie rasy zniknęło na chwilę z amerykańskiego słownika po 11 września 2001 roku. Ale prawdopodobnie tylko na chwilę.

E. Ł.



William Johnson: *Akt (Mahlinda)*, 1939-1940

PATRYCJA BARAN

Sula, albo wiedźma
Czarna Ameryka w powieści Toni Morrison

Przyznając Toni Morrison Nagrodę Nobla szwedzcy akademicy zwrócili uwagę na sposób, w jaki pisarka potrafi „wskrzesić istotny aspekt amerykańskiej rzeczywistości".[1] Koncentrując się na życiu niewielkich czarnych społeczności i czyniąc je poniekąd właściwymi bohaterami swych powieści, Morrison nie tylko maluje niezwykle barwny portret życia Afroamerykanów, ale również pozwala spojrzeć na Amerykę oczami jej czarnych mieszkańców. Jednocześnie autorka kwestionuje to, co Harryette Mullen nazywa mitem białej Ameryki,[2] wywodzącym się jeszcze z tradycji purytańskiej. W tyglu amerykańskiej kultury niezmiennie panujące zdaje się być przekonanie o czystości i wyższości białej rasy oraz preferowanie, stanowiących klucz do tożsamości narodowej wartości kulturowych, tzw. WASP-ów (White Anglo-Saxon Protestant), czyli osób rasy białej pochodzenia anglosaskiego. W tak zróżnicowanym kulturowo i etnicznie społeczeństwie jakim są Stany Zjednoczone status jednostki zależy od stopnia asymilacji, rozumianej jako wyrzeczenie się własnych korzeni i tradycji przodków oraz uznanie za swoje dominujących norm i wartości. Tak więc, jak twierdzi Mullen, tożsamość rasowa oparta jest na opozycji biały/nie-biały, pozwalając w ten sposób na utrzymanie „naturalnie" panującego białego centrum i odsunięcie na margines tych, których tożsamość zredukowana zostaje do etykietki „inny" („nie-biały").[3]

Jednym z głównych tematów w twórczości Toni Morrison jest właśnie ów konflikt pomiędzy kulturą Zachodu a ludowo-mityczną wyobraźnią Afroamerykanów. Przepaść, jaka dzieli czarną mniejszość od wzorców i ideałów białej większości, widać najlepiej w pierwszej powieści Morrison, *The Bluest Eye* (1970). Książkę otwiera fragment przypominający tekst z elementarza: *Oto dom. Dom jest zielono-biały. Ma czerwone drzwi. Jest bardzo ładny. Oto rodzina. Mama, Tata, Dick i Jane mieszkają w zielono-białym domu. Są bardzo szczęśliwi. To jest Jane. Ona ma czerwoną sukienkę. Ona chce się bawić.* (...) *To jest Mama. Mama jest bardzo miła. Mamo, pobawisz się z Jane? Mama śmieje się. Śmiej się, Mamo, śmiej. To jest Tata. On jest duży i silny. Tato, pobawisz się z Jane?* (...).[4]

Ta idealistyczna wizja modelu białej amerykańskiej rodziny zestawiona zostaje z brutalną rzeczywistością czarnych bohaterów powieści – żyjących w nędzy, obywateli drugiej kategorii, pozbawionych jakiejkolwiek szansy awansu społecznego. Symbolem bezsilności i całkowitej niemożności dosło-

[1] Jan Furman: *Toni Morrison's Fiction*, University of South Carolina 1996, s. 2.
[2] Harryette Mullen: *Optic White: Blackness and the Production of Whiteness*. [w:] „Diacritics", Vol. 24, No. 2-3 (1994), s. 74.
[3] Ibidem, s. 73-74.
[4] Toni Morrison: *The Bluest Eye*, New York 1994, s. 3. (Wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki eseju.)

sowania się do norm i ideałów białej części Ameryki jest pragnienie jedenastoletniej Pecoli Breedlove. Wychowana w kulturze, w której idealem dziewczęcego piękna jest hollywoodzka „gwiazdka" Shirley Temple, czarna jak heban Pecola przekonana jest o swojej brzydocie i marzy o tym, by mieć niebieskie oczy wierząc, że wtedy nie tylko ona sama, ale i świat wokół niej stanie się piękniejszy. Brak akceptacji własnego wyglądu jako zewnętrznego znaku odrębności kulturowej doprowadza bohaterkę do utraty zmysłów, dowodząc po raz kolejny, jak zgubne i absurdalne jest dążenie do sprostania białym ideałom poprzez rezygnację z własnej tożsamości.

Dlatego w kolejnych powieściach Morrison próbuje dowieść, że godność Afroamerykanów jako grupy społecznej zależy właśnie od wierności i kultywowania swoich tradycji. Prócz sięgania do konkretnych mitów, jak na przykład do tego o „latającym Afrykańczyku" z *Pieśni Salomonowej* (1977), Morrison stara się odtworzyć ducha czarnych społeczności, których siła leży właśnie w ich mitycznej, opartej na wierzeniach afrykańskich wyobraźni. I tak w powieści pt. *Sula* (1974) już w prologu czytelnik dostrzega, iż oto wkracza w zupełnie inną, niemal baśniową rzeczywistość. To tu, wśród drzew i krzewów jeżyny, mieści się Pałac Kosmetologii, w którym rozmarzone kobiety poddają się „rytuałowi" mycia głowy; to tu właścicielka Reba's Grill gotuje zawsze w kapeluszu, bo bez niego nie może przypomnieć sobie składników. Jednocześnie już w prologu czytelnik jest świadkiem niszczenia tej mistycznej niemal krainy, na miejscu której ma teraz powstać pole golfowe – oznaka postępu i wysokiego statusu białego społeczeństwa. W przeciwieństwie do fragmentu otwierającego *The Bluest Eye*, który zdaje się odzwierciedlać dominację kultury białej większości, początek *Suli* kwestionuje tradycyjne podziały i skupiając się na losach niewielkiej i nieistniejącej już czarnej społeczności, nadaje jej właśnie pozycję centralną.

Nawiązując do początków osady jako „daru" białego farmera dla swego niewolnika, Morrison kwestionuje również mit Ameryki jako ziemi obiecanej. Za wykonanie szczególnie trudnego zadania zamiast kawałka żyznej ziemi, czyli „the bottom land", biały pan ofiarował niewolnikowi ziemię położoną na skałach tłumacząc, że tam znajduje się dno nieba („the bottom of heaven"). W ten sposób miejscowość, zwana odtąd właśnie *the Bottom* (ang. „spód, dół, dno"), jest w powieści symbolem „czarnej" Ameryki, której niekorzystna pozycja społeczna określona została przez białą większość. Brak jakiejkolwiek szansy rozwoju ekonomicznego i wydobycia się z „dna" (tak dosłownie, jak i w przenośni) symbolizuje brak drogi łączącej *the Bottom* z pobliskim miastem. Plany budowy mostu, przy którym pracowaliby także mieszkańcy osady, przynoszą nadzieję na poprawę sytuacji, jednak dyskryminacja czarnych Amerykanów przy wyborze rąk do pracy to kolejny przykład niespełnionych obietnic białej części społeczeństwa.

Siłę w walce z przeciwnościami losu bohaterowie powieści odnajdują w kultywowaniu tradycji przeszłości. Wierząc, że „zło jest po to, by je przetrwać," bohaterowie Morrison „są zdeterminowani (choć nieświadomi, że tak właśnie postanowili) by przetrwać powodzie, biały, grużlicę, głód i ignorancję".[5] Zamiast walczyć ze złem i otaczającym ich chaosem, pozwalają im istnieć obok. Dlatego ze spokojem przyjmują coroczne jednoosobowe procesje szaleńca, który nie mogąc poradzić sobie ze strachem przed śmiercią ustanowił Narodowy Dzień Samobójstwa. Co więcej, zdają się potrzebować zła do tego, by umacniać się w poczuciu własnej prawości i jedności. Kiedy powrót Suli zbiega się z serią nieszczęśliwych wydarzeń, mieszkańcy wioski jednoczą się przeciwko temu, jak sądzą, „wcieleniu diabła" chroniąc i opiekując się sobą nawzajem. Ta odwieczna potrzeba znalezienia kozła ofiarnego – wroga lub męczennika – który pomaga wspólnocie umocnić się i docenić swą

[5] Toni Morrison: *Sula*, New York 1981, s. 90.

wartość, jest jedną z tajemnic, które Morrison wielokrotnie analizuje w swoich powieściach.[6]

Tytułowa Sula to dla reszty społeczności uosobienie chaosu. Dążąc do odnalezienia własnej tożsamości, bohaterka przeciwstawia się społeczeństwu i jego normom, odrzuca przypisane kobietom przez tradycję role matki i żony, przez co burzy odwieczny porządek, niszczy to, co daje poczucie bezpieczeństwa. Jak jej babka i matka, Sula należy do kobiet, które pożądają, a nie są pożądane, innymi słowy nie są definiowane jako obiekt męskiego pożądania.[7] Jednak to właśnie Sula, a nie Eva czy Hannah, staje się pariasem, a zarazem wcieleniem złych mocy. Rozwiązłość Suli ma bowiem w sobie zbyt wiele egoizmu – seks przynosi nie tyle połączenie z drugą osobą, co poczucie odrębności, jest aktem wyzwolenia się. Co więcej, jej sposób ubierania się, przypominający hollywoodzkie gwiazdy, oraz plotki, że sypia z białymi mężczyznami, sugerują próby stania się częścią białego społeczeństwa. Bohaterka jest więc dla reszty społeczności uosobieniem tego co obce, reprezentuje rzeczywistość, do której oni sami nie mają dostępu.

Znacznie łatwiejsze do zaakceptowania zdaje się być szaleństwo bohatera o imieniu Shadrack. W przeciwieństwie do tragicznych postaci literatury Zachodu, takich jak Hamlet czy kapitan Ahab, których szaleństwo wynika z niemożności poradzenia sobie ze światem zewnętrznym, w przypadku bohatera Morrison staje się ono strategią umożliwiającą przetrwanie w ogarniętym chaosem świecie.[8] Coroczne obchody Dnia Samobójstwa nie tylko nie budzą sprzeciwu mieszkańców wioski, ale wkrótce stają się naturalną częścią ich życia. Rytuał ten, jak zauważa Maxine L. Montgomery, przypomina także coroczne celebrowanie końca świata w kulturach postrzegających czas jako cykliczny.[9] Wierząc, że koniec świata już kiedyś nastąpił, świętowanie tego wydarzenia ma przynieść połączenie z mityczną przeszłością.

Cykliczna koncepcja czasu, wywodząca się z wierzeń afrykańskich, kształtuje również świadomość bohaterów powieści. W odróżnieniu od tzw. Ojców Pielgrzymów, którzy przybyli do Ameryki jako ziemi obiecanej, Afroamerykanie zostali przywiezieni tam wbrew ich woli, oderwani od swych rodzin, społeczności i tradycji. Zamiast krainy dobrobytu, znaleźli rzeczywistość pełną cierpienia i niesprawiedliwości. W podzielonym rasowo społeczeństwie, oderwani od przeszłości czarni Amerykanie pozbawieni są także uczestnictwa w budowaniu przyszłości i w ten sposób pozostają na zawsze zawieszeni w wiecznym teraz.[10]

W powieści Toni Morrison dramat uwięzienia w teraźniejszości obrazuje niechęć Suli do wszystkiego co trwałe. Odrzuca więc bezpieczeństwo życia małżeńskiego, by nie stać się jak inne kobiety „jednym z pająków, których jedyną myślą jest kolejna nić pajęczyny". Sula, której odmienność czy wręcz dziwactwo wynika także z tłumionej kreatywności, zdaje się być swoim własnym dziełem sztuki. Pozbawiona jakiejkolwiek formy artystycznej ekspresji bohaterka kształtuje samą siebie, a znamię na jej oku, które zmienia znaczenie w zależności od perspektywy patrzącego, ma być metaforą jej złożonej, wieloznacznej tożsamości.

[6] Barbara Christian: *Community and Nature: The Novels of Toni Morrison* [w:] Harold Bloom: *Toni Morrison*, Chelsea House Publishers 2000, s. 46.

[7] Deborah McDowell: *Boundaries, or Distant Relations and Close Kin*, [w:] Houston A. Baker, Jr. and Patricia A. Redmond: *Afro-American Literary Study in the 1990s*, Chicago 1989, s. 105.

[8] Cedric Gael Bryant: *The Orderliness of Disorder: Madness and Evil in Toni Morrison's „Sula"*, [w:] „Black American Literature Forum", Vol. 24, No. 4 (1990), s. 733.

[9] Maxine Lavon Montgomery: *A Pilgrimage to the Origins: The Apocalypse as Structure and Theme in Toni Morrison's „Sula"*, [w:] „Black American Literature Forum", Vol. 23, No. 1 (1989), s. 130.

[10] Bonnie J. Barthold: *Black Time: Fiction of Africa, the Caribbean, and the United States*, New Haven 1981, s. 16.

Powrót Suli do rodzinnej wioski po latach studiów w wielkich miastach odzwierciedla potrzebę poszukiwania własnego JA w kontekście tradycji przodków. Jednak, jak wynika z powieści, całkowite zespolenie z mityczną przeszłością przynieść może jedynie śmierć. O ile w kulturze Zachodu, w której króluje mit młodości, piękna i sukcesu, śmierć jest nierzadko tematem tabu, w kulturach pierwotnych podkreśla się jej głęboki, mityczny wymiar. Jak wyjaśnia Mircea Eliade, śmierć postrzegana jest tam nie jako koniec istnienia, ale jako powrót do łona matki, czyli początków życia.[1] I tak, umierając, Sula przyjmuje pozycję embrionalną i czuje bliskość otaczającej ją wody. Podobny sposób obrazowania towarzyszy końcowej scenie zbiorowej śmierci członków społeczności u wejścia do tunelu – symbolu niespełnionych nadziei na lepszą przyszłość. Oba wydarzenia, jak również świadoma śmierć przez podpalenie innych bohaterów powieści, sugerują tęsknotę za rajem utraconym przeszłości i powrót – przez ogień i wodę – do początków życia.

A czytelnik? Powraca do początku powieści, której prolog zapowiadał takie właśnie zakończenie i nieuchronnie oddaje się ponownej lekturze tej zupełnie niezwykłej historii.

Bo trudno oprzeć się urokowi prozy Toni Morrison. Oddając w ręce czytelnika tekst fragmentaryczny, niespójny, pełen niejasności i niedopowiedzeń, autorka zaprasza nas do współtworzenia znaczeń. Powieść nie ma konkretnego centrum, a tytułowa bohaterka, która poznajemy dopiero po przeczytaniu mniej więcej jednej trzeciej powieści, umiera jeszcze przed jej zakończeniem. I tak jak Sula nieustannie przekracza granice w poszukiwaniu drogi do wnętrza siebie, powieść również wykracza poza granice konwencji i odrzuca tradycyjne podziały.

Jednak to, co czyni tę i inne powieści Toni Morrison absolutnie wyjątkowymi, to sposób, w jaki świat przedstawiony potrafi zawładnąć wyobraźnią czytelnika, oddziałuje na zmysły, prowokuje do myślenia. To, co kształtuje wrażliwość jej bohaterów, jak również nadaje kształt całej jej twórczości to świadomość swych afrykańskich korzeni oraz wiarność afroamerykańskiej tradycji i wierzeniom. Powieści Morrison to próba nawiązania dialogu z mityczną przeszłością, odtworzenia etosu ludowej społeczności, jej dynamiki i kosmologii. Także w sposobie narracji autorka stara się przywołać tradycję afrykańskich griotów – plemiennych poetów przekazujących legendy i historie minionych pokoleń. Choć bohaterami jej powieści są zwykli ludzie, rzeczywistość, w jakiej się znajdują, nierzadko zmusza ich do aktów wymagających nadzwyczajnej, ponadludzkiej siły, do czynów, które trudno poddać jednoznacznej moralnej ocenie, a które przez to zmuszają czytelnika do redefinicji jego własnych poglądów i zasad.

Patrycja Baran

[1] Mircea Eliade: *Myths, Dreams, Mysteries*, Collins 1968, s. 191.

RITA DOVE

Pani wolność wśród nas

nie spuszczaj wzroku
nie gap się prosto przed siebie tam
gdzie sądzisz, że powinnaś iść

nie mów szeptem *o nie*
jeszcze jedna
znajdź pracę spadaj
zakop się pod ziemią

w swoich niemodnych sandałach
i ciężkich szarych spódnicach
z wyblakłą owłosioną twarzą w przepychu świecidełek
ona się wznosi nad nami jak niemy wyrzut sumienia

włosy spięte pod używanym czepkiem
zwieńczyła pióropuszem z gwiazd
na ramieniu niesie jak tęczę warstwy
miłosierdzia marnując
wszyscy nawet najmniejsi z was

nie przechodź na drugą stronę placu
nie myśl *jeszcze jedna atrakcja dla turystów*

pomyśl o jej upojonym wzroku o jej jasnym czole
ona ulicom przywróciła litość
i nie położy się grzecznie w ziemi pod parkanem

ona wstąpiła w twardą skórę miasta
w jego spaliny pył i zalzawiony skwar
i teraz nosi to zdarte upierzenie
kanciasta rezolutna

nie myśl że kiedykolwiek da się ją zapomnieć
nawet nie próbuj
ona nie myśli ustąpić

nie ma wyboru, trzeba dać jej: przestrzeń
ukoronować niebem
bo ona jest jedną z wichu
i jest każdym z nas

Wyjście

Kiedy więdnie nadzieja pojawia się ulaskawienie.
Gdy otwierają się drzwi widać ulicę, jak w filmie
wyczyszczoną z ludzi i kotów, tyle, że to jest *twoja* ulica,
którą opuszczasz. Ulaskawienie jest „tymczasowe" – co za drażliwe słowo.

Okna, które za sobą zamknęłaś
różowieją, robiąc to, co zawsze
o świcie. Tutaj jest szaro, czekają
drzwi taksówki. Ta walizka
jest najsmutniejsza w świecie.

Cóż, więc świat swoi otworem. A teraz
na przedniej szybie zakwita rumieniec nieba
tak jak twoje policzki wtedy gdy matka ci mówiła
co to znaczy w tym życiu być kobietą.

Piosenka

Gdy byłam młoda księżyc zadawał mi zagadki
A gwiazdy się rymowały. Byłam nową zabawką
Która czeka na dłonie właściciela.
Kiedy byłam młoda rzucałam na kolana dni.
Były drzewa, żeby się huśtać, świerszcze jako łup.

Miałam kroplę słodyczy i morze okrucieństwa.
Miałam na języku miód i opływałam mlekiem,
lśniłam, spalona słońcem i podrapana jak źrebiątko.

A świat już wtedy był stary.
A ja byłam starsza niż teraz.

Macierzyństwo

W jej śnie dziecko jest takie małe
że ciągle się gubi – wypada z wózka
i mysz je zabiera do domu albo znika
w praniu razem z jego koszulą.
Wreszcie upuszcza je a ono wybucha
Jak arbuz, wypluwając oczy.

W końcu docierają na wieś:
Thomas je trzyma w nosidełkach.
Rozsypuje wzdłuż drogi ziarnka ryżu
a drzewa ćwierkają od maleńkich ptaków.
Po prawej na pastwisku trzej mężczyźni
bawią się niebezpiecznie z białym wilkiem. Jej krzyk

ma być ostrzeżeniem lecz wilk
już się wyrwał na wolność więc ona
rzuca się w pogoń, grzechotka ląduje w rowie,
ona natychmiast tam jest, rzuca dziecko za siebie
i nasłuchuje płaczu okrakiem dosiadając
wilka, obejmując gardło licząc
aż kciuki dotkną ziemi.
Białe futro nasiąka czerwienią. Ona ledwo oddycha.
Mgła powleka małe dzikie oczy
wstydliwe i zagubione, tak jak oczy dziecka.

Uprowadzenie Persefony

Krzykiem wzywała Matkę, lecz matka nie
słyszała. Odchodząc dzikim wzrokiem patrzyła za siebie,
odchodząc przeklinała w gniewie który
jej rysy pomarszczył jak twarz czarownicy.
Nikt nie może matce powiedzieć jak ma postępować:
nie ma praw gdy się prawa łamie, nie ma imion,
żeby zawołać. Mówią, że jest dla bólu pożywienie

i ma na imię Filozofia.
To dobre jest dla ptaków, sępów i sokołów,
tych dużych, które chwalą
cud lotu ponieważ
tak go starannie używają.
Ona nas zostawiła śpiewających w polu, nieczułych
na nic poza bólem naszych własnych pochylonych karków.

Rosa

Jak ona tam siedziała,
czas w sam raz w środku miejsca
tak nieodpowiedniego, że było gotowe.

To schludne imię śniące sen
o ławce na której można by
odpocząć. Jej rozsądny płaszczyk.

Nic nie robić, to było zadanie:
przejrzysty płomień jej spojrzenia
rzeźbiony fleszem aparatu.
I jak wstawała kiedy oni
schylali się żeby jej podać
torebkę. Taka kurtuazja.

przełożyła *Julia Fiedorczuk*

KATE DELANEY

„Miss Ameryka Poezji"

W latach 1993-1995 Rita Dove nosiła miano Poety Laureata Stanów Zjednoczonych i pełniła funkcję doradcy w Bibliotece Kongresu. Była zarówno najmłodszą osobą, jak i pierwszą Afroamerykanką, którą spotkał ten zaszczyt, choć zanim ukończyła czterdzieści lat i zdobyła to wyróżnienie, jej twórczość uhonorowana została wieloma prestiżowymi tytułami i nagrodami.

Urodzona w Akron, Ohio, w 1952 roku, Rita Dove otrzymała w 1970 roku tytuł Stypendysty Prezydenta, wyróżnienie przyznawane stu najwybitniejszym absolwentom szkół średnich w Ameryce. Podczas studiów w Mianu University wybrano ją na członka stowarzyszenia o nazwie Phi Beta Kappa dla najlepszych studentów uniwersyteckich. Po ukończeniu filologii angielskiej kontynuowała naukę jako stypendystka Fulbrighta na uniwersytecie w Tübingen w Niemczech. Powróciwszy do Stanów Zjednoczonych, uczestniczyła w warsztatach dla pisarzy na Uniwersytecie Iowa.

W 1980 roku wydawnictwo Carnegie-Mellon University Press opublikowało jej pierwszy tomik poetycki *The Yellow House on the Corner*, a po nim w 1983 *Museum*, i w 1986 *Thomas and Beulah*, za który rok później otrzymała Nagrodę Pulitzera w dziedzinie poezji. Była drugim poetą afroamerykańskim, któremu przyznano tę prestiżową nagrodę, zaś w roku 1977 sama zasiadła w jury konkursu. Jej ostatnie zbiory poezji to *Grace Notes* (1989), *Selected Poems* (1993), *Mother Love* (1995) i *On the Bus with Rosa Parks* (1999). Wydała także opowiadania, powieść, dramat wierszem i zbiór esejów. Rita Dove odgrywa istotną rolę w odkrywaniu i promowaniu utalentowanych poetów: była redaktorem antologii *Best American Poetry 2000*, i jest autorką cotygodniowego kącika poetyckiego w „The Washington Post". Każdego tygodnia wybiera jeden wiersz, który zaopatruje krótkim wstępem, często natury osobistej. Te osobiste wstępy, odnoszące się do wydarzeń z życia jej i jej rodziny, mają zachęcić czytelników do samodzielnych poszukiwań związków między poezją a ich własnym życiem.

Wśród kolejnych licznych nagród i zaszczytów, którymi uhonorowano Ritę Dove są stypendia takich organizacji jak Narodowa Fundacja na rzecz Sztuki, Fundacja Guggenheima, Narodowe Centrum Nauk Humanistycznych, oraz Narodowa Fundacja na rzecz Nauk Humanistycznych, jak również dwadzieścia honorowych doktoratów przyznanych przez czołowe uczelnie amerykańskie. W 1996 roku otrzymała Nagrodę im. Charlesa Frankela – Medal Państwowy w Dziedzinie Humanistyki, najwyższe wyróżnienie rządu amerykańskiego dla pisarzy i uczonych, oraz Nagrodę im. Heinza w dziedzinie sztuki i nauk humanistycznych „za umiejętność tchnięcia nowego życia w istotę poezji".

W czerwcu 2001 Rita Dove gościła w Berlinie, biorąc udział w pierwszym Międzynarodowym Festiwalu Literackim. Wydarzenie to trwało dziesięć dni i zgromadziło ponad stu pisarzy z całego świata. Niemiecka prasa przedstawiała wystąpienie Rity Dove jako jeden z najważniejszych punktów festiwalu. Podczas pobytu w Berlinie rozmawiałam z panią Dove na temat jej pracy i kariery oraz na temat poezji i literatury w Stanach Zjednoczonych.

Poproszona o zdefiniowanie roli Poety Laureata w Stanach Zjednoczonych, Rita Dove zażartowała: „To jak być Miss Ameryki w dziedzinie poezji". Mimo że porównanie „wysokiej kultury" do mało wyrafinowanego zjawiska kultury masowej, jakim są wybory Miss Ameryka, wydawać się może mało poważne, ma ono swoje uzasadnienie. Poeta Laureat w Stanach Zjednoczonych ma za zadanie wzbudzić zainteresowanie poezją, reprezentować ją szerszej publiczności. Tak jak Miss Ameryki podczas swego rocznego „panowania" podróżuje po Stanach goszcząc na stanowych targach rolnych czy ceremoniach otwarcia salonów samochodowych, Poeta Laureat piastując swój jedno- lub dwuletni urząd podróżuje po kraju niosąc poezję w nieoczekiwane miejsca, przywracając ją, jak mówi Rita Dove, „codziennemu życiu". Wspomina wizyty w tak różnych miejscach jak studio telewizyjnego programu dla dzieci „Ulica Sezamkowa" i Akademia Marynarki Wojennej USA, spotkanie z Wielkim Ptakiem oraz podchorążymi szkoły marynarki wojennej.

Instytucja Poety Laureata w Stanach Zjednoczonych różni się od stanowiska o tej samej nazwie w Wielkiej Brytanii. Poproszona o określenie tych różnic, Rita Dove powiedziała, że w Stanach Zjednoczonych funkcja ta jest częścią „demokratycznej tradycji" i że jest to „specyficznie amerykańska wersja" tej funkcji. Zamiast sprawować ją przez całe życie, amerykański Poeta Laureat sprawuje ją tylko przez rok lub dwa, po czym zrzeka się tytułu na rzecz innego poety. Na liście poetów, którzy cieszyli się tym tytułem od czasu kiedy nazwa funkcji została zmieniona decyzją Kongresu z 1985 roku, znajdują się – oprócz Rity Dove – Robert Penn Warren, Richard Wilbur, Howard Nemerov, Mark Strand, Joseph Brodsky, Mona Van Duyn, Robert Hass, Robert Pinsky oraz Stanley Kunitz. Bibliotekarz Kongresu ogłosił niedawno imię Poety Laureata na lata 2001-2002: jest nim Billy Collins.

Głównym zadaniem poety jest rozbudzenie zainteresowania poezją, zwiększenie świadomości i uznania dla tej formy sztuki. Poeta Laureat ma do dyspozycji niewielki budżet na organizowanie spotkań poświęconych czytaniu poezji, podróże oraz inne formy promocji uprawiania i odbioru poezji. Spotkania z poetą i inne imprezy są bezpłatne i otwarte dla publiczności.

Poeta Laureat, który nosi również tytuł „Doradcy do spraw Poezji w Bibliotece Kongresu" mianowany jest przez Bibliotekarza Kongresu na podstawie rekomendacji grupy poetów i krytyków; nie jest to funkcja, o którą można się ubiegać. Inną typowo amerykańską cechą tej funkcji jest fakt, iż nie jest ona finansowana ze środków publicznych, ale opłacana z prywatnego funduszu. Dlatego poeta nie jest zależny od Kongresu i może, jak mówi Rita Dove, pełnić rolę „osy" – wypowiadać się wprost i prowokować, a przez to dawać bodźce do działania. Funkcja ta dała jej możliwość kontaktu z kongresmanami, senatorami i innymi urzędnikami państwowymi – Dove skorzystała z tej szansy zwracając się do nich bezpośrednio i domagając się większych nakładów na kulturę i sztukę.

Poeta Laureat to nie tylko „Miss Ameryka Poezji", podróżująca po kraju i uosabiająca poezję. Jak tłumaczy dalej Rita Dove, owa funkcja to także coś w rodzaju doradcy i powiernika dla czytelników. Jako najbardziej widoczny przedstawiciel poezji w Stanach Zjednoczonych Rita Dove otrzymywała niezliczone ilości listów od osób, które po prostu chciały porozmawiać z kimś o poezji.

Jako doradca Biblioteki Kongresu, Poeta Laureat służy radą w sprawach bibliotecznych zasobów i nowych nabytków z dziedziny poezji. W przeciwieństwie do swego brytyjskiego odpowiednika, Poeta Laureat w Ameryce nie ma obowiązku komponowania wierszy okolicznościowych na uroczystości państwowe. Kiedy Rita Dove zapraszana była jako Poeta Laureat do przemawiania na różnego rodzaju uroczystościach, zwykle czytała któryś ze swoich wierszy odpowiednio do okazji, nie była jednak zobowiązana do pisania „na zamówienie". Podczas obchodów dwusetnej rocznicy powstania bu-

dynku Kapitolu Stanów Zjednoczonych, 23 października 1993, Dove przeczytała swój wiersz *Lady Freedom Among Us* (*Pani Wolność pośród nas*). Statuetka Wolności wieńcząca kopułę Kapitolu była wcześniej w remoncie i jednym z punktów uroczystości był jej powrót na przynależne jej miejsce nad Waszyngtonem. Wiersz wydrukowano w „Kronice Kongresowej", a następnie ukazał się w wersji multimedialnej w Internecie.

Rita Dove jest optymistką, jeżeli chodzi o sytuację poezji we współczesnej Ameryce. Mówi o renesansie poezji na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat, zwracając uwagę na zjawiska takie jak poetyckie „szlemy" (publiczne konkursy poetyckie), a nawet używanie poetyckiego języka i sposobu obrazowania w reklamach niektórych produktów, takich jak perfumy Obsession. Wierzy, że poeci byli dotąd w ukryciu, a teraz zaczęli ujawniać się publicznie. Uznaje też zasługi telewizyjnej prezenterki talk-show Oprah Winfrey w popularyzowaniu i promowaniu poezji. Dove krytycznie wyraża się o najnowszych trendach w muzyce rap, bolejąc nad komercjalizacją gatunku, która sprawiła, że rapowe teksty stały się nudne. Uważa jednak, że kiedy rap pojawił się na scenie po raz pierwszy, był istotnym dodatkiem do wspaniałej ustnej tradycji w czarnej poezji.

Zapytana o wpływ tej ustnej tradycji na jej własną twórczość, Dove przyznała, że rzeczywiście była ona „kluczowa" w jej życiu. Dove wychowała się w Afrykańskim Metodystycznym Kościele Episkopalnym, gdzie istniała silna tradycja interakcji, która wpłynęła na jej twórczość. Przyznaje, że jej środowisko rodzinne także przygotowało ją do życia pisarza. Dorastała w „rodzinie kochającej opowieści, która potrafiła być brutalna wobec tych, którzy nie umieli opowiadać". To było środowisko „lubiące rywalizację" i to tam nauczyła się, że „język posiada brzmienie, muzykę i rytm". Mogła słuchać tych samych opowieści wiele razy, rozkoszując się „przerwami, odstępami i pointami". Za jej poezją i decyzją o wyborze pisania stoi właśnie tradycja ustna. Zdaniem Dove, poezja musi być przekonywająca na wielu poziomach, nie wyłączając muzycznego: „Jeśli [poezja] nie śpiewa, dlaczego piszę wiersze?"

Dove wykorzystuje tę analogię pomiędzy poezją i muzyką mówiąc także o swoim stanowisku profesora anglistyki na Uniwersytecie Virginia, gdzie prowadzi zajęcia z tzw. twórczego pisania. Sama posiada tytuł magistra w tej dziedzinie z Uniwersytetu Iowa, ponadto uczyła tego przedmiotu w latach 1981-1989 na Uniwersytecie Stanowym w Arizonie. Pytana o takie uniwersyteckie programy szkolenia pisarzy, Dove odpowiada, że są one analogiczne do akademii muzyki, dramatu czy sztuk pięknych. „Nikt nie zaprzeczy, że muzyków i artystów można wyszkolić", twierdzi Dove i uważa, że kursy twórczego pisania pełnią te same funkcje, jeśli chodzi o osoby utalentowane literacko. Jej rolą jako profesora w tej dziedzinie ma być „dawanie studentom odpowiednich narzędzi" oraz „rozwijanie ich świadomości poetyckiej". Przyznaje z pełnym przekonaniem, że potrzebna jest „iskierka" talentu, aby lekcje przyniosły efekty, tak jak artyści, aktorzy czy muzycy muszą mieć talent, aby mogli skorzystać z lekcji, które pobierają w akademiach sztuk pięknych, teatralnych czy muzycznych. Jest także świadoma, iż rola nauczyciela w dostarczaniu podstawowych narzędzi jest ograniczona: „reszta to magia".

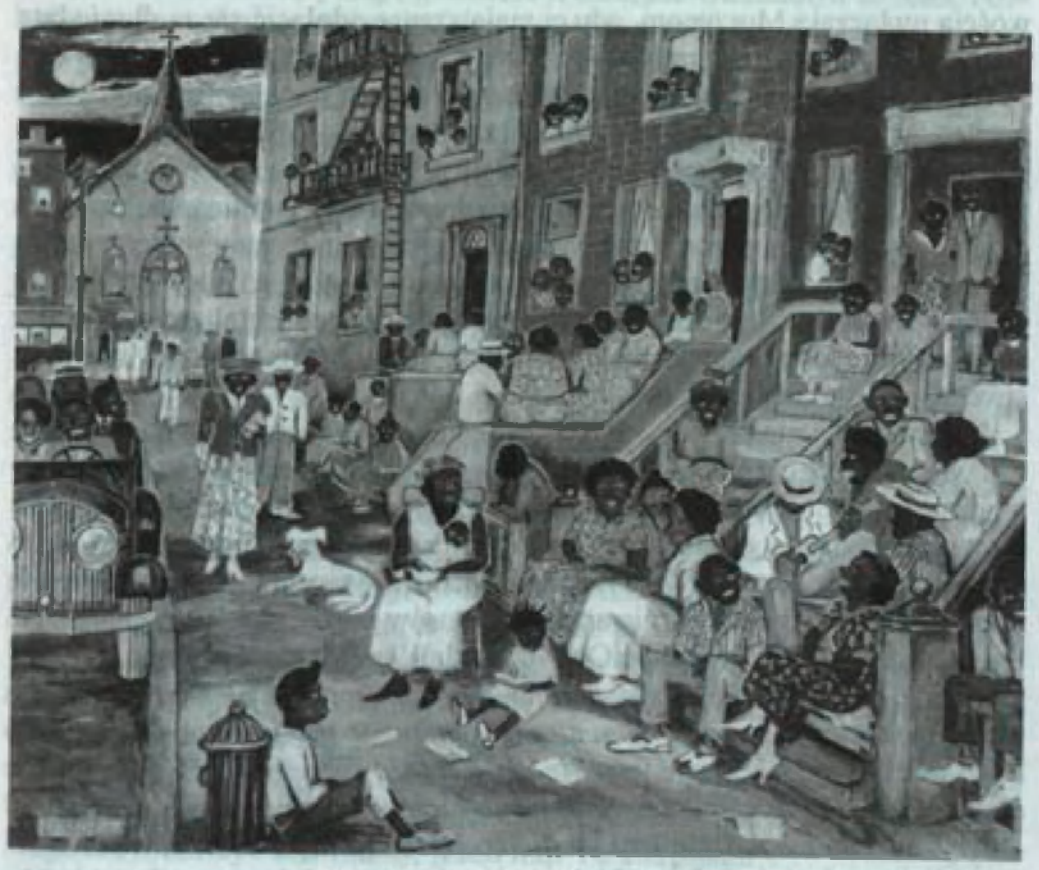
Uniwersytety w Stanach Zjednoczonych odgrywają szczególną rolę w rozwijaniu kultury, przejmując funkcje, jakie w Europie pełnią akademie sztuki i ministerstwa kultury, zapewniając zatrudnienie artystom i pisarzom „rezydentom". Rita Dove wspomniała również o ważnej roli wydawnictw uniwersyteckich publikujących tomiki poezji młodych i nieznanych poetów, które nie zostałyby wydane przez komercyjne domy wydawnicze. Uniwersytety sponsorują także wieczory i spotkania poetyckie, które często otwarte są dla szerszej publiczności spoza środowiska uniwersyteckiego.

Zdaniem Rity Dove poezja odgrywa dziś w Stanach Zjednoczonych większą rolę niż piętnaście lat temu. Jako Poetka Laureat Dove świadoma była

„potrzeby kontaktu", o czym wielokrotnie przekonywali ją zwykli Amerykanie, kiedy podróżowała po kraju i czytała listy od nich. Próbując w skrócie opisać „limkę" poezji i wyjaśnić wzrost jej popularności w Stanach Zjednoczonych, Dove powiedziała: „ludzie chcą słuchać słów, które zostały starannie dobrane". Jej własne słowa – te zapisane w książkach, cotygodniowych felietonach i te wypowiadane podczas licznych publicznych wystąpień – są istotnym elementem starań o to, by poezja była bliżej codziennego życia w Ameryce i aby wychodziła naprzeciw istniejącym potrzebom.

Szczególną rolę Rity Dove w promowaniu poezji w Stanach Zjednoczonych potwierdza jeszcze jedno wyróżnienie – jako jedynego byłego Poetę Laureata wybrano ją na jednego z trzech „Specjalnych Doradców do spraw Poezji" na dwóchsetlecie Biblioteki Kongresu w 1999 roku. Ogłaszając tę decyzję Bibliotekarz Kongresu zaznaczył, że jest to „zdarzający się raz na sto lat" wybór poetów „najwyższej klasy". Zasłużona popularność Rity Dove znalazła w ten sposób kolejne potwierdzenie.

Kate Delaney



Palmer Hayden: *Lenia nas w Harlemie*, 1938

HOYT FULLER

W kierunku Czarnej Estetyki

Murzyńska rewolucja jest wyczuwalna tak samo w literaturze, jak na ulicach, i jeżeli nie wywarła jeszcze wpływu na literacki establishment, przyczyny leżą w charakterze tej rewolucji. Przepaść między pisarzami murzyńskimi o postawach buntowniczych a literackim „nurtem dominującym" jest, a nawet musi być, głębsza i wyraźniejsza niż szerzej nagłośniony i bardziej dramatyczny konflikt między bojownikami murzyńskimi a tradycyjnymi strukturami politycznymi i instytucjonalnymi. Tak jak intelektualiści murzyńscy, którzy z jednej strony odrzucili Krajowe Stowarzyszenie na rzecz Postępu Ludności Kolorowej, a z drugiej dwie główne partie polityczne, poszukując nowych i skuteczniejszych sposobów dojścia do władzy, rewolucyjni pisarze murzyńscy odwrócili się od dawno ugruntowanych przekonań i ruszyli w kierunku nowych koncepcji. Rozpoczęli wędrówkę ku Czarnej Estetyce.

Droga do tego miejsca – jeśli ono w ogóle istnieje – nie może wieść przez dominujące tendencje literackie. Oznacza to, iż niewielu krytyków spojrzy na nowy ruch z uznaniem, nawet gdy znajdą się wydawcy na tyle odważni, by opublikować dzieła przedstawicieli tego ruchu. Trend taki zostanie potępiony jako „rasizm w kontrataku", a pisarze z nim utożsamiani otrzymają etykietkę „rasistów". Nieliczne głosy podnoszą sprzeciw, gdy ludzie z niezmierną łatwością uwłaczają Murzynom, gdy ci mają szansę odpłacić się za długie lata cierpień, jakich zaznali z rąk białych.

Czy to uogólnienie jest niesprawiedliwe i bezpodstawne? Biali mogą tak myśleć, Murzyni na pewno nie. Tak należy określić problem i perspektywę, jaka wyłania się przed nami. Murzyni zyskali sobie ostatnio miano ludzi „gwałtownych", tak jakby przemoc była wytworem prosto z getta. Ale przecież przemoc wobec mniejszości murzyńskiej jest wpisana w geny społeczeństwa amerykańskiego. Biała większość nie musi już wychodzić na ulicę by stłamsić Murzynów, chociaż i to zdarza się dostatecznie często, brutalizacja gnieździ się w zwyczajach i praktykach, które nadają przywileje białym, a Murzynów spychają do statusu parias ów.

To stare i wytarte prawdy, których bynajmniej nie trzeba powtarzać. Nowa jest wszakże reakcja na nie. Bardzo szybko Murzyni kierują się na tę niepewną drogę i dzieje się tak za aprobatą „współpodróżnych" przeróżnej maści, którzy przez drugą stronę uznawani są za „bezpiecznych". Na przykład, w numerze pisma „Journal of the National Medical Association" z jesieni 1967 roku, zawierającego wyłącznie artykuły autorów murzyńskich, dr Charles A. De Leon z Cleveland w stanie Ohio uzasadnił konieczność obrania nowego kierunku: *Jeśli młodzi Murzyni mają uniknąć brzemienia nienawiści odczuwanej wobec samych siebie (poprzez utożsamienie się z postawą agresora), będą musieli ukształtować w sobie umiejętność rozpoznania i odrzucenia absurdów świadomego i nieświadomego białego rasizmu w społeczeństwie amerykańskim i wyodrębnienia tego, co jest w tym społeczeństwie cenne.*

Świadomy i nieświadomy biały rasizm jest wszędzie, przenika najważniejsze aspekty życia narodowego. Ale rewolucyjny pisarz murzyński, na

wzór nowych działaczy z kręgów bojowych, postanowił, że biały rasizm nie będzie podstępnie kontrolował jego pracy. Jeżeli biały krytyk posłuży się etykietką „rasisty", aby go zdyskredytować, z tym większą chęcią pisarz murzyński ją przyjmie. Absolutnie nie oddzieli literatury od życia.

Jak daleko sięga biały rasizm – świadomy albo nieświadomy – w obszarze literatury? W recenzji *Selected Poems* Gwendolyn Brooks, opublikowanej w „New York Herald Tribune Book Week" w październiku 1963 roku, poeta Louis Simpson rozpoczął swój wywód stwierdzeniem, że zbiór wierszy chicagowskiej poetki „zawiera kilka ujmujących obrazów życia murzyńskiego", wstęp zaiste dwuznaczny, choć niekoniecznie sugerujący literacki przytyk. Kolejne zdanie Simpsona rozwiało wszelkie wątpliwości. *Nie wydaje mi się, aby Murzyn mógł dobrze pisać bez uświadomienia nam, że jest Murzynem* – napisał. – *Z drugiej strony, jeżeli bycie Murzynem jest jedynym tematem, taka literatura traci znaczenie.*

Cała historia stosunków rasowych w Ameryce zawarta jest w tej ocenie, mimo że brak w niej szczerości. Jest grzeczna, wyważona i elegancka, jednocześnie jest arogancka, pogardliwa i rasistowska. Dla większości białych czytelników słowa Simpsona, jeżeli nie cała jego ocena, zapewne brzmiały bardzo rozsądnie; ale nie można wyobrazić sobie czytelnika murzyńskiego, który nie zareagowałby na tę wypowiedź z najczystszą wściekłością.

Zarówno murzyńscy jak i biali czytelnicy dotrą do sedna słów Simpsona, które brzmi: „jeżeli bycie Murzynem jest jedynym tematem, taka literatura traci znaczenie." Biały czytelnik najprawdopodobniej uzna tę myśl za jasną i zasługującą na akceptację, istotnie – przyzwyczaił się do niej. Argument Simpsona można rozwinąć następująco: „Oczywiście aby coś znaczyć, literatura musi mieć uniwersalne wartości, uniwersalne implikacje; nie może zajmować się li tylko problemami murzyńskimi." Wyraźne, choć domyślne, założenie jest takie, że w życiu murzyńskim nie ma „uniwersalnych wartości" i „uniwersalnych implikacji".

Simpson jest wielce szanowanym poetą amerykańskim, laureatem Nagrody Pulitzera w dziedzinie poezji, podobnie zresztą jak Gwendolyn Brooks, i oskarżenie go o okrutny rasizm byłoby szczytem nieodpowiedzialności. Można go z pewnością zaliczyć do ludzi łagodnych i współczujących. Brooks, która spotkała Simpsona na Uniwersytecie Kalifornijskim raptem kilka miesięcy po ukazaniu się recenzji, wspomina, że był on wobec niej wręcz rycerski. Nie ma powodów, by w to wątpić. Nie chodzi tu jednak o manifestowanie wrogości, ale o brak klarowności wizji. Pryzmat, przez który biali Amerykanie postrzegają życie Murzynów, zawsze (pozostaje jedynie kwestia należenia) otoczony jest mgłą historii. Prawdziwa „obiektywność" w sprawach rasy jest czymś tak niespotykanym, że trzeba się zastanowić, czy w ogóle istnieje.

W październiku 1967 roku młody człowiek o nazwisku Jonathan Kozol opublikował książkę zatytułowaną *Death at an Early Age* (*Śmierć w młodym wieku*), w której opowiada o swoich doświadczeniach z okresu, kiedy pracował jako nauczyciel w zdominowanej przez dzieci murzyńskie szkole podstawowej w Bostonie. Kozol zerwał z konwencją w podejściu do nauczania, czego skutkiem była nieprzychylność wielu ludzi, wśród których znalazł się policjant, czujny ojciec jednego z nielicznych białych uczniów. Oponenci młodego nauczyciela kontestowali wykorzystanie przez niego wiersza Langstona Hughesa podczas lekcji. Za życia Langston Hughes był ulubionym celem ataków niektórych bardziej agresywnych, prawicowych grup nacisku, ale dopiero urzędnik z Komisji Szkolnej w Bostonie dotarł do samego meritum oskarżenia przeciwko poecie. Wyjaśniając sprzeciw wobec wiersza wykorzystanego przez Kozola, urzędnik powiedział, że „żaden wiersz autora murzyńskiego nie może być dozwolony, jeżeli mówi o cierpieniu".

Istnieje bezpośredni związek między odrzuceniem przez urzędnika poezji murzyńskiej, której tematem jest cierpienie, i uproszczonym zakwestionowa-

mem literatury poświęconej „tylko" Murzynom przez Simpsona. Egzystencja Murzynów, naznaczona cierpieniem, którego przyczyną jest uprzywilejowanie białych Amerykanów, musi zostać zanegowana i zniknąć z horyzontu. Fakty z życia Murzynów oskarżają białych. Aby spojrzeć na życie Murzynów bez obawy, biały obserwator musi zdegradować ich do kategorii podludzi, co później usprawiedliwia postawę obojętności, albo stawić czoła oskarżeniom, że wina leży po jego stronie. A przecież żadna osoba uznająca swoje człowieczeństwo nie przyzna się do udziału w zbrodniach zaprzeczających wartościom humanitarnym.

W amerykańskiej krytyce literackiej króluje mit, że literatura murzyńska jest uprzywilejowana przez swoisty „podwójny standard", według którego ocenia się ją mniej rygorystycznie. Jest wręcz przeciwnie. Nikt na poważnie nie będzie zaprzeczał, że chwilami krytycy byli życzliwi dla pisarzy murzyńskich, zresztą z różnych względów; ale trudno dowieść, że ta życzliwość była regułą. Rzeczywiście: dlaczego ktoś miałby zakładać, że krytycy są bardziej wyrozumiali dla Murzynów niż inni biali ludzie? Każdego roku ukazują się setki tomów bardzo przeciętnej poezji i prozy autorstwa białych pisarzy, zyskują niewiele uwagi, szybko popadają w zapomnienie. Jednocześnie nieliczne utwory pióra Murzynów są ochoczo recenzowane, analizowane i – jeżeli nie zostaną zakwalifikowane do dzieł „najwyższej" jakości – wzgardzone jako kolejne przykłady fiaska starań pisarzy murzyńskich by wznieść się na niedostępne wyżyny literatury. Pogarda jest szczególnie silna dla tych utworów napisanych przez Murzynów, które nie skrywają tematu cierpienia, odkupienia i triumfu za fasadą niejasności i świadomej „uniwersalności".

W centrum nierozwiązywalnego konfliktu między murzyńskim pisarzem a białym krytykiem znajduje się niezdolność do uznania fundamentalnej i oczywistej prawdy o życiu amerykańskim: że dwie rasy zamieszkują odrębne i z natury antagonistyczne światy. Bez względu na szlachetność intencji, żadna retoryka o „jednym kraju" i „jednym narodzie", czy choćby o wspólnym zamieszkiwaniu tej niespokojnej ziemi przez dwie rasy, nie jest w stanie zburzyć barier, jakie trwają między nimi za przyczyną nienawiści i historii. Usunięcie tych barier może być celem godnym uwagi bądź nie (w zależności od punktu widzenia), ale rzeczywistość pozostaje taka jaka jest. Świat zmarginalizowanego Murzyna, bez względu na to, jak bardzo przypomina świat białego człowieka lub zbliża się do niego, w sposób naturalny dziedziczy i generuje wartości i przekonania, które zagrażają białym. Świat murzyński czerpie z własnych źródeł, rozwija się i tętni życiem, naznaczając młode pokolenia szczególnym etosem wraz z jego niezmiernie logicznymi uprzedzeniami.

Pisarz murzyński, czy ogólnie artysta murzyński, zmarnował wiele czasu i talentu na wyrzekanie się skłonności, której wymagała od niego elementarna ludzka godność, poszukując tożsamości, która mogła jedynie zaszkodzić jego poczuciu jestestwa. Amerykańscy Murzyni są skolonizowani w swoim ojczystym kraju, można posunąć się do stwierdzenia, że ci, którzy podporządkowaliby się bez walki, zasługują mi zniewolenie. Czym innym jest aprobata głównych zasad, na bazie których powstała Ameryka, czym innym zaś akceptacja dominujących praktyk przeczących tym zasadom.

Uliczny bunt jest odpowiedzią murzyńskiego getta na rozbieżność między zasadami narodu a jego praktykami. Ale korzenie tego buntu sięgają głębiej niż wyobrażają to sobie biali. Rozprzestrzenia się on wieloma naczyniami, kierując życiodajną krew do samego serca Murzynów. W całym kraju młodzi Murzyni i Murzynki pozwolili się ogarnąć gorączce afirmacji. Mówią: „Jesteśmy czarni i piękni", a getto reaguje uświadamiającym wstrząsem, który wykracza poza zwyczajny szowinizm. Na nowo odkrywają swoje dziedzictwo i historię, patrząc na nie świeżymi oczyma. Porusza ich niezwykłość siły, dzięki której przetrwali, a w wymiarze duchowym pokonali długotrwałą i wyrachowaną opresję. Po setkach lat, kiedy wmawiano im, że nie byli pięk-

ni, że biała skóra, proste włosy i płynne rysy twarzy wyznaczały normę piękności, Murzyni zbuntowali się. Tendencja ta nie ma jeszcze siły lawiny, ale przyszłość łatwo odgadnąć na podstawie tego, że coraz więcej Murzynów zrzuca więzy naśladownictwa i z dumą traktuje swoją naturalną skórę, włosy i rysy. W wierszu *Nittygritty (Sedno)*, dedykowanym poecie LeRoi Jonesowi, Joseph Bevans Bush sformułował nowe credo w następujący sposób:

Wszyscy wynurzymy się spoza tych
Peruk i nie będziemy stosować tych
Norm piękna, które nigdy nie będą
Naszym punktem odniesienia; zmyjemy
Nadmiar loju z włosów, wyjdziemy
Z wybielającej torby i dotrzemy
Do tego, co dla nas ma sens, dla nas –
Nie białych, lecz czarnych ludzi.

Jeżeli w wierszu nie pobrzmiewają echa Williama Shakespeare'a, to taka była intencja autora. „Wielki bard z Avonu" przywiązywał znaczenie jedynie do rewolucyjnego ducha szalejącego w getcie. Nie oznacza to, że Murzyni o nastawieniu buntowniczym odrzucają „uniwersalne" myśli zawarte w dziełach Shakespeare'a; kwestionują wszakże literackie założenie, że styl, język i zainteresowania Shakespeare'a decydują o granicach i „płaszczyźnie odniesień" dla poezji murzyńskiej i Murzynów w ogóle. Kłóci się to z doktryną rewolucji, której poświęciło się wielu światłych intelektualistów murzyńskich, z tą filozofią, którą wyraził Frantz Fanon i według której w okresie niepokoju rewolucyjnego tradycyjne ideały zachodniego liberalizmu nie tylko są nie na miejscu, ale muszą stać się celem nieprzejednanego ataku. Młodzi pisarze z murzyńskiego getta udali się na poszukiwanie Czarnej Estetyki, czyli systemu wyławiania i oceniania dzieł murzyńskich, które odzwierciedlają specyfikę doświadczenia murzyńskiego i towarzyszącą mu motywację.

Takie było założenie i cel niedokończonego projektu Black Arts Theater w 1965 roku, realizowanego przez poetę i dramaturga LeRoi Jonesa. Podobna idea przyświecała takim późniejszym grupom i instytucjom jak Spirit House w Newark, Black House w San Francisco, New School of Afro-American Thought w Waszyngtonie, Institute for Black Studies w Los Angeles i Organization of Black American Culture w Chicago. Są to poważne poszukiwania, a sami pisarze murzyńscy są w pełni świadomi, iż istnieje możliwość, że to, czego szukają, mimo wszystko wymyka się kodyfikacji. Zdają sobie sprawę z dwoistej natury swojego dziedzictwa, z wszelkich subtelności i zawikłań, bardziej niż inne rzeczy, uświadamiają sobie okrutną rzeczywistość marginalizacji, kompletną niemoc w obszarze polityki i gospodarki i dosyć desperacką potrzebę jedności w obrębie rasy. Nieodwracalne fakty historyczne i chłodny upór białej większości przekonały ich, że droga do solidarności i siły wiedzie wyłącznie przez odzyskanie i indoktrynację sztuki i kultury murzyńskiej.

W Chicago Organization of Black American Culture podjęła odważne starania w kierunku zdefiniowania Czarnej Estetyki. Podczas warsztatów literackich wspieranych przez tę inicjatywę pisarze z rozmysłem starali się nasycić swoje utwory charakterystycznym stylem, rytmem i kolorami getta, tymi wyjątkowymi cechami, które znaleźć można w muzyce Johna Coltrane'a, Charlie'ego Parkera i Raya Charlesa. Stawiając sobie za cel publikację antologii będącej świadectwem tej estetyki, ustanowili kryteria, na podstawie których oceniają własną twórczość i eliminują te wiersze, opowiadania, sztuki, eseje i szkice, które nie odzwierciedlają doświadczenia murzyńskiego w sposób adekwatny. Organizatorzy warsztatów wiązali nadzieje z tym, że ten delikatny i niebezpieczny eksperyment da impuls do ukształtowania się kręgu nowych krytyków murzyńskich, którzy wyartykułują i rozwiną nową estetykę i osta-

tocznie zainicjują długo odwlekaną ripostę na restrykcyjne założenia białych krytyków.

Nie jest bynajmniej tak, że pisarze związani z OBAC nie mieli się na czym oprzeć. Nawet niektórzy biali krytycy przyznaliby, że istnieje coś takiego jak mistyka czarnej rasy. Na przykład w listopadowym wydaniu magazynu „Esquire" z 1967 roku George Frazer, biały pisarz, który wcale nie sympatyzuje z autorami poktoju LeRoi Jonesa, wykonał godne pochwały zadanie wyodrębnienia elementów murzyńskiej mistyki. Omawiając „potężny styl pisarzy murzyńskich, styl tak bardzo kuszący, że należy się zgodzić z Shakespeare'em, który w *Dwóch panach z Werony* napisał, że Murzyni są jak »perły w oczach pięknych dam«", Frazer wybrał następujące przykłady:

Uroczysty strój (czarne, workowate marynarki i pasiaste spodnie), który muzycy z Kwartetu Jazzu Współczesnego zawsze zakładali na koncert; leniwy krok, jakim Jimmy Brown powracał do swoich ubawionych kompanów; rozkosz, jaką „Tatuś" Lipscomb czerpał, gdy powalił zawodnika z piłką, a zabrawszy ją, z rycerskim gestem pomagał mu się podnieść; niezmącony spokój „Tomistra" Paige'a; szyk Bobby'ego Sharta; niezrównana elegancja Johna Bubblesa – takie właśnie rzeczy tworzą styl i nie mają nic wspólnego ze zdolnością (chociaż – Bóg dobrze o tym wie – jest tam miejsce i na zdolność). Są też i biali, którzy mają styl. Fred Astaire, to jeden, Cary Grant, to drugi, ale jest ich tak bardzo, bardzo niewielu. Nawet jeżeli pracuje w dokach, Murzyn ma w sobie jakąś aurę – weźmy Adama Claytona Powella, tak beztroskiego, opanowanego, bezpretensjonalnego, i dla kontrastu, dajmy na to, Tinna Dodda, wiecznie znarwionego dewota, zakałę rodzaju ludzkiego. Milesa Davisa i Cassiusa Claya, Sugara Raya Robinsona i Archie'ego Moore'a, i Ralpha Ellisana, i Sammy'ego Davisa juniora – każdy z nich stworzył swój niepowtarzalny styl... Oprócz tego jest jeszcze, oczywiście, nasza mowa. Wszystkie niuanse, światłocienie, ostrości, które ma nasza mowa, pochodzą ze świata Murzynów – z języka muzyków, dziwek, zabijaków i kogo tam jeszcze. „Cool" i inne powszechnie używane słowa po raz pierwszy wyszły z ust Murzynów.

– Kochamy was do szaleństwa – powiedział Duke Ellington i jego zwrot stał się teraz kalką. Ale taka jest właściwość stylu murzyńskiego – wiecznie coś tworzy, jest coraz bardziej stylowy. Którejś nocy, kiedy stałem z Duke'iem Ellingtonem przed Hickory House, spojrzałem na niebo i powiedziałem:

– Mam nadzieję, że jutro będzie piękny dzień. Chciałbym się wcześnie obudzić.

– Każdy dzień, kiedy się budzę – odpowiedział Ellington – jest piękny. I to był styl.

Tak...

Obowiązkiem murzyńskich krytyków jest analizowanie utworów pisarzy murzyńskich z założeniem, że te cechy są w nich obecne, i ze świadomością, że biali czytelnicy – i biali krytycy – z dużą dozą prawdopodobieństwa nie rozpoznają i nie odczują subtelności i znaczenia murzyńskiego stylu i techniki. Na nich spoczywa odpowiedzialność za sprostowanie słów białych krytyków i za spojrzenie na rzeczy z właściwej perspektywy. W ciągu ostatnich kilku lat, na przykład, biali krytycy z Chicago zbyli godne uwagi utwory murzyńskich dramatopisarzy, a krytyka, o którą się pokusili, po części wynikała z niewiedzy na temat złożoności murzyńskiego stylu i życia. Wzruszająca sztuka *Kicks and Company* (*Kicks i spółka*) pióra Oscara Browna juniora spotkała się z wieloma bezpodstawnymi zarzutami. Z kolei dwie sztuki Douglasa Turnera Warda: *Day of Absence* (*Dzień nieobecności*) i *Happy Ending* (*Szczęśliwe zakończenie*), przyjęto z niejakim politowaniem jako wymuszone i pozbawione smaku. Zarówno Brown, jak i Ward potraktowali stosunki rasowe satyrycznie i żaden Murzyn, który znalazł się na widowni, nie mógł zgodzić się z krytykami. Taki jest w chwili obecnej stan rzeczy – ale wszystko może się zmienić, jeżeli pisarze z kręgu OBAC i autorzy z innych części Ameryki podzielający ich zainteresowania będą mieli coś do powiedzenia.

przełożył *Marek Paryż*

Hoyt Fuller (1923-1981), urodzony w Detroit, był afroamerykańskim krytykiem literackim, eseistą i dziennikarzem. Redagował pisma poświęcone murzyńskiej problematyce kulturalnej, społecznej i politycznej. Pierwszym takim pismem był „Negro Digest", przemianowany na „Black World". Pismo miało stanowić forum dla pisarzy spod znaku Czarnej Estetyki; współpracowała z nim, na przykład, Alice Walker. W połowie lat 70., po kilku latach istnienia „Black World", wydawca pisma – Johnson Publishing Company, zawiesił jego druk. Spotkało się to z gwałtowną reakcją czytelników, którzy zebrali się przed siedzibą wydawcy i manifestacyjnie spalili egzemplarze innego periodyku wydawanego przez JPC – „Ebony", adresowanego do zamożniejszych Murzynów. Kiedy „Black World" wycofano z druku, Fuller przeniósł się do Atlanty, gdzie założył nowe pismo „First World". Jako że wydawanie pisma pochłaniało większość prywatnych środków Fullera i jego współpracowników, postanowił poszukać pracy na uniwersytecie, a nie mogąc znaleźć żadnej oferty w murzyńskich uczelniach Atlanty, wyjechał do Iluki, w stanie Nowy Jork, gdzie został wykładowcą w Cornell University. Bodaj najważniejszą pozycją w jego indywidualnym dorobku jest esej autobiograficzny *Journey to Africa*.

Esej *Towards a Black Aesthetic* pochodzi z *The Norton Anthology of African American Literature*, pod redakcją Henry'ego Louisa Gatesa i Nellie Y. McKay, W.W. Norton & Company, New York and London 1997. Przedruk z THE CRITIC, © 1968 by Thomas More Association.

Książki nadesłane

Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego

Literatura emigracyjna Rosjan, Ukraińców i Białorusinów. Praca zbiorowa pod red. Anny Woźniak i Lubomira Puszaka, 2001, ss. 347.

Od Brzozowskiego do Kołakowskiego. Polscy pisarze XX wieku wobec religii. Redakcja Piotr Nowaczyński, 2001, ss. 240.

Paweł Pruchnijuk: *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego*, 2001, ss. 253.

Dariusz Seweryn: *Słowacki nie-mistyczny*, 2001, ss. 218.

Piotr Szczudłowski: *Losy poewangelickich obiektów sakralnych na terenie diecezji gdańskiej po 1945 roku*, 2001, ss. 295.

Wśród tułaczy i wędrowców. Studia młodopolskie. Redaktorzy: Stanisław Fita, Jakub A. Malik, 2001, ss. 249.

Abp Józef Życiński: *Inspiracje chrześcijańskie w powstaniu nauki nowożytnej*, 2000, ss. 143.

NATHAN McCALL

Zapiski więzienne

Zatarg z kolesiami zza rogu ciągnąłby się, dopóki ktoś nie zostałby poważnie ranny albo zabity, ale przerwała go pilniejsza sprawa: Cavalier Manor wypowiedziało wojnę śródmieściu. Nie wiedziałem, co sprowokowało walkę. To było nieistotne. Wiedziałem tylko, że moja dzielnica jest w stanie wojny, a to znaczyło, że od każdego sprawnego fizycznie gościa z jajami oczekiwano zaangażowania.

Typy w Portsmouth traktowały takie miejskie batalie ze śmiertelną powagą, budując arsenały i planując uderzenia taktyczne jak armie na prawdziwej wojnie. Podobno Scobie ze swoimi chłopakami włamał się na teren miejscowej zbrojowni Gwardii Narodowej i ukradł kupę broni. Koleśie ze śródmieścia, dowodzeni przez Czarnego Sama, regularnie ostrzeliwali i obrzucali kamieniami autobusy miejskie jadące do Cavalier Manor zmuszając pasażerów, starych i młodych, do padnięcia na podłogę i pozostania tam, aż kierowca wyjedzie z niebezpiecznej strefy. Oczywiście w roku szkolnym, kiedy zaczynał się sezon futbolowy, starcia przybierały na sile.

Kiedy jeszcze chodziłem do Waters Junior High, dużo słyszałem o takich wojnach. Byłem bardzo podekscytowany, kiedy dorosłem do tego, żeby brać w nich udział. Miałem wtedy około szesnastu lat. Jak wszyscy inni, kierowany patriotyzmem podwórkowym, czułem, że jako mieszkańca Manor obowiązuje mnie niepisany kodeks nakazujący bronić honoru tego miejsca.

Pierwszą prawdziwą akcję z chłopakami ze śródmieścia zobaczyłem, kiedy Shell Shock i ja poszliśmy na tańce w centrum rozrywki Douglas Park, niedaleko śródmieścia.

Muzyka grała, a goście z Manor i śródmieścia snuli się po przeciwnych stronach sali, mierząc się nawzajem wzrokiem. Powietrze było tak naelektryzowane, że nikt – na wypadek, gdyby coś zaiskrzyło – nie odważył się odłączyć od kumpli i tańczyć z panienką. Miałem ze sobą klamkę i pamiętam, jak szedłem przez tłum myśląc: „Większość kolesi tutaj pewnie nosi broń". Przed końcem imprezy goście z Newton, Truxton i różnych dzielnic z centrum ulotnili się, zostawiając w sali tylko gości z Manor. Najpierw pomyślałem, że zniknęli, bo wiedzieli, że nas jest więcej. Jednak gdy impreza się skończyła i wyszedłem na zewnątrz, na deszcz, wystrzały pocięły powietrze. Chłopaki ze śródmieścia ukryci za drzewami, domami, samochodami otworzyli ogień ze wszystkich stron odcinając nam odwrót. Goście z Manor odpowiedzieli wystrzałami, przerażając bogu ducha winnych imprezowiczów, którzy znaleźli się w samym środku strzelaniny. Niektórzy uciekali z krzykiem przed kulami. Spanikowane dziewczyny wczołgiwały się po błocie pod stojące samochody. Inni w przerażeniu przylgnęli do mokrej ziemi, próbując zasłonić głowy. Pełen wypas. Nigdy czegoś takiego nie widziałem. Przez chwilę po prostu stałem, próbując to wszystko ogarnąć.

Tak się przejąłem, że w ogóle nie myślałem o niebezpieczeństwie. Tak bardzo przeżywałem bycie w środku akcji, że nie starczyło mi rozsądku, żeby się bać. Wojna oznaczała ofiary, rozlew krwi, ale mnie wzywała ulica. Poza tym, jak wielu młodych ludzi, czułem się niezwyciężony. Na żadnej z tych kul nie widniało moje imię. Tragedie zdarzały się innym.

Ściskając mocniej gnata rozejrzałem się za moim kumplem, Shellem Shockiem. Wypatrzyłem go, jak buja się przez tłum, jakby sobie wyobrażał, że jest Bogiem. Kiedy do mnie dołączył, oparliśmy się o ścianę i ze zdumieniem patrzyliśmy na strzelaninę. Wyglądało to jak telewizyjny reportaż z Wietnamu. Wszędzie dookoła widziałem iskry wypinwane z pistoletów, rozświetlające wszystko jak 4 lipca.

Jakieś 15 minut później chłopaki ze śródmieścia zaczęli się wycofywać. Jeden gościu ze śródmieścia, niski, zadziorny koleś, który najwyraźniej chciał pozyskać szacunek kumpli, podszedł zaczepnym krokiem do grupki naszych, która stała w pobliżu. Wymachując obrzynem krzyknął: „Pierdolone sukinsyny z Cavalier Manor!" Jednocześnie wycelował w gościa, który stał około 5 stóp ode mnie. Wtedy inny koleś z Manor zaszedł go od tyłu, rozbił mu na głowie butelkę po winie i powalił go na ziemię. Pistolet wypalił w powietrze, buuuuum! Koleś ze śródmieścia poderwał się i popędził przez boisko baseballowe z około dwunastoma gośćmi z Manor (w tym z Shellem Shockiem i ze mną) na ogonie. W biegu próbował przeładować, żeby wystrzelić jeszcze raz. Jednak Shell Shock, który przez cały sezon ucznował biegi, dopadł go, obezwładnił i wyrwał mu z ręki pistolet. Gdy ich dogoniliśmy, rzuciliśmy się na gościa i wdeptaliśmy go w ziemię. Shell Shock prawdopodobnie uratował wtedy komuś życie. Jestem pewien, że kilku z nas dostałoby rykoszetami, gdyby tamten wariat zdążył przeładować i wystrzelić jeszcze raz.

Z czasem pojawiła się trzecia strona konfliktu. Po tym, jak kilka strzelanin między właściwymi frakcjami zakłóciło bezpieczeństwo publiczne, do zabawy dołączyły gliny. Wydawało się, że gliniarze w Portsmouth kumają, co się dzieje na ulicy, równie dobrze jak goście, którzy na niej mieszkają. Wiedzieli, że jest wojna i w grę wchodzi duża ilość broni. Chcieli to ukrócić.

Przekonałem się, że gliniarze czają bazę, kiedy przygrzali w naszej dzielnicy na Roosevelt Boulevard i Bardot Lane. Kilka razy w tygodniu podjeżdżali na nasz róg nieoznakowanym samochodem, zatrzymywali się z piskiem opon, wyskakiwali i przetrząsali nas. „Dobra, stanąć w rozkroku, pod ścianę! Nie ruszać się!" Raz zabrali mi nóż, ale puścili wolno. Jeśli nie znaleźli broni, kazali się po prostu wynosić. Za kilka dni wracali, po czterech w każdym samochodzie i znowu przetrząsali nasze osiedle. Stopniowo przyzwyczaiłem się do ciągłych konfrontacji z policjantami. Podsycało to moją i tak już niemałą nienawiść do nich. W policji służyli wtedy prawie sami biali. Ich kolor skóry i arogancja w stosunku do czarnych doprowadzały mnie do szału. Zachowywali się, jakby płacono im za chronienie białych i kontrolowanie czarnych. Nie mogłem wytrzymać władczego tonu, którym do nas mówili, nienawidziłem tego, w jaki sposób wlazł mi taki glina prosto w twarz, prawie przylykając swój biały nos do mojego. Czasem, kiedy kazali się wynosić, mogli cię popchnąć, nawet jeśli robiłeś, co każą.

Wiedziałem, o co w tym chodziło. Między mężczyznami istnieje strefa zakazana. Jeśli mężczyzna naruszy taką strefę, jeśli wejdzie innemu mężczyźnie w twarz, jest to wyzwanie dla jego męskości i zaproszenie do bójki. Podejrze-

wałem, że gliny wlazły mi tak w twarz, żeby sprowokować do ataku i mieć pretekst, żeby mnie załatwić.

Nienawidziłem gliniarzy tak bardzo, że wyobrażałem sobie, jak wciągam jakiegoś w zasadzkę. Nie odważyłbym się jednak na to, bo jednocześnie się ich bałem. Byli szkoleni w zabijaniu i czasem widziałem w ich oczach, że bardzo chcieli sobie poćwiczyć, szczególnie na czarnych. Dla mnie wtedy wybór był prosty: strzelać do chłopaków ze śródmieścia i unikać glin.

Oczywiście znalazło się kilku typów na tyle śmiałych, żeby zadzierać z glinami, jak gostek, który powalił gliniarza na ziemię i zabrał mu broń. No i oczywiście była historia ze Scobie-D. i glinami. Legenda w dzielnicy głosiła, że Scobie kiedyś zdewastował policjanta. Funkcjonariusz zatrzymał go za przekroczenie prędkości na międzystanowej. Kiedy policjant podszedł do samochodu Scobie'ego i pochylił się, zajrzał obrzynowi w lufę. Podobno roztrzęsiony odwrócił się, powoli podszedł do radiowozu i odjechał. Z początku ta historia wydawała mi się z deka przesadzona, ale tak bardzo nienawidziłem glin, że chciałem wierzyć, że dla odmiany jeden z nich został zgnojony.

Jednym z minusów wojny było to, że rozwaliła nam wszystkim życie osobiste. Chłopaki ze śródmieścia nie mogli bezpiecznie przychodzić do nas i nawijać do dziewczyn, a my nie mogliśmy chodzić do śródmieścia, nie narażając się na nieprzyjemności. Kiedy wojna zaczęła się na dobre, widywałem się z Nitą, która mieszkała w czynszówce w Lincoln Park, w śródmieściu. Pewnego wieczora Bimbo, Lep, Frog Dickie i ja wpadliśmy na pomysł, żeby złapać autobus do Lincoln Park i spotkać się z Nitą i jej koleżankami. Wyrywanie dziewczyn z drugiej strony miasta było wtedy niczłą jazdą. Kiedy rozeszło się, że tam jesteśmy, koleżanka Nity przybiegła do mieszkania i ostrzegła nas: „Lepiej się stąd wynoście. Chłopaki szykują się, żeby was dopaść".

Nita powiedziała: „Wyjdźcie tylnymi drzwiami".

Wyszliśmy na zewnątrz i zobaczyliśmy idącą chodnikiem ekipę z palami, gazurkami, cegłami i tulipanami. Nikt z nas nie miał broni, bo nie planowaliśmy tego wypadu. Trzeba było myśleć szybko. Powiedziałem kolesiom: „Chłopaki, musimy się dostać na Portsmouth Boulevard i złapać autobus. Trzeba się streszczać. Jak dam sygnał, lecimy".

Podeszliśmy parę kroków w stronę zbliżającej się ekipy. Wtedy powiedziałem: „Teraz!" Puściliśmy się pędem przez ulicę, a oni wyrwali za nami, ciskając kamieniami i butelkami. Potem usłyszałem wystrzały, bach bach bach bach.

Każdy obdarzony odrobiną zdrowego rozsądku wie, że nie można uchylić się przed pociskiem, ale zdrowy rozsądek kuleje w obliczu niebezpieczeństwa. Wydawało mi się, że trzeba kluczyć, robić uniki, więc biegłem zygzakiem przez ulicę, tak, żeby nikt nie mógł mnie namierzyć i skosić. Odruchowo rozdzieliliśmy się i pobiegliśmy w różne strony. Kiedy byliśmy już na Portsmouth Boulevard, zauważyliśmy gliniarza na motocyklu i zatrzymaliśmy go. Dysząc, powiedzieliśmy mu: „Jacyś goście do nas strzelają!"

Wezwał posiłki. Wtedy zorientowaliśmy się, że brakuje Bimba. Bimbo był najgrubszym i najpowolniejszym gościem w naszej ekipie. To znaczyło, że jest najłatwiejszą ofiarą dla chłopaków ze śródmieścia i, co gorsza, dobrym celem dla przypadkowej kuli. Zawróciliśmy razem z glinami, żeby go poszukać. Widziałem już biednego Bimba, leżącego pod samochodem czy gdzieś na podwórzu, rannego, wykrwawiającego się na śmierć. Po chwili policjanci powiedzieli nam: „Idźcie do domu. Niewiele możemy zrobić po ciemku. Jutro sprawdzimy jeszcze raz."

W autobusie do domu byliśmy markotni. Czułem się winny, bo zabrałem chłopaków – bez broni – na teren wroga, gdzie zostaliśmy napadnięci. Jeden z moich kumpli zaginął w akcji przeze mnie. Lep powiedział: „Chyba powinniśmy zadzwonić do matki Bimba i powiedzieć jej, co się stało".

– No, nie wiem – odpowiedziałem. Nie chciałem myśleć o rozmowie z dorosłymi.

Lep nalegał. – Stary, musimy zadzwonić. Bimbo może leżeć gdzieś martwy.

– Chcesz dzwonić do jego mamy?

– Nie, nie powinniśmy mówić jej tego przez telefon – powiedział Lep. – Musimy tam pójść i sami jej powiedzieć.

Dobiliśmy do Cavalier Manor po północy, dowlekliśmy się do domu Bimba i zadzwoniliśmy do drzwi. Po chwili ktoś otworzył. W korytarzu stał Bimbo, wypoczęty, odświeżony i naturalnie, najedzony. Krzyknąłem: – Co ty, kurwa, robisz w domu?! Myśleliśmy, że nie żyjesz!

Bimbo parsknął śmiechem: – Ee, tam. Żyję. Jak zaczęli strzelać, wziąłem dupę w troki, wyrwałem przez podwórza i złapałem taryfę. Już dawno tu jestem. Zastanawialem się, co się z wami stało.

Bimbo, najgrubszy i najwolniejszy z nas wszystkich, wyprzedził nas w drodze do domu. Długo się z tego śmialiśmy.

Wojna pomiędzy Cavalier Manor a śródmieściem ciągnęła się przez jakiś czas, obydwie strony od czasu do czasu wygrywały jakieś bitwy. Raz trafiła się okazja, by odegrać się za to, jak nas pogonili w Lincoln Park. Kręciliśmy się koło przystanku autobusowego, kiedy dwóch gości przemknęło ulicą obok nas. Lep rozpoznał jednego z nich: – Hej, to czarnuchy ze śródmieścia!

Kolesie, z których jeden chodził z dziewczyną z naszej dzielnicy, najwyraźniej chcieli złapać nocny autobus z Cavalier Manor. Nie zdążyli. Dopadliśmy ich parę przecznic dalej, dokopaliśmy jak złodziejom i porzuciliśmy poturbowanych i pokrwawionych w błocie na poboczu Cavalier Boulevard.

Kilka tygodni później chłopaki ze śródmieścia uderzyli większymi siłami. Tego wieczora zostawiłem kumpli na rogu około dziesiątej wieczór, wróciłem do domu i zasnąłem. Obudził mnie stłumiony hałas przypominający petardy, a w chwilę później usłyszałem krzyki: „Ratunku! Na pomoc!"

Wstałem, wyjrzałem przez okno sypialni i zobaczyłem, że ktoś leży przed domem. Wróciłem po ojczyma i razem wyszliśmy na dwór. Zobaczyliśmy Bimba, całego we krwi. Postrzelono go w bok. Inny gostek, który też dostał, leżał dziesięć metrów dalej. Chłopaki ze śródmieścia uderzyli: kumple widzieli ich, jak się zbierają, podchodzą i zaczynają strzelać.

Zadzwoniliśmy po rodziców kumpli. Przyszli, pomogli nam wnieść ich do samochodów i popędziliśmy do szpitala. Umieściliśmy Bimba na tylnym siedzeniu samochodu mojego ojca. Leżał, jęcząc i trzymając się za bok. Siedziałem przy nim i powtarzałem: – Trzymaj się, stary. Za parę minut dojedziemy.

Bimbo nie otwierał oczu, oddychał ciężko, próbując się nie dać. Pamiętam, jak myślałem: „On umrze! O Boże, on umrze!" Byłem tak poruszony, że łzy wezbrały mi w oczach. Pierwszy raz zdałem sobie sprawę, że kocham moich braci. Czasem, kiedy łaziliśmy po okolicy, rymowaliśmy, piliśmy wino i tępiliśmy frajerów, robiło mi się ciepło na sercu. Jednak nigdy nie pozwoliłem sobie myśleć o tym w kategoriach miłości. Miłość była słabością. Kiedy dotarło do mnie, że może to właśnie czuję, próbowałem się opanować. Czułem się tak niezręcznie, że szybko wytarłem twarz i odepchnąłem od siebie emocje.

Bimbo i Tony przeżyli strzelaninę, ale tygodniami dochodzili do zdrowia w szpitalu. To zajście uświadomiło mi, że wojna to poważna sprawa i mogę zginąć. Byłem na tym samym rogu tylko pół godziny wcześniej.

Popularne na ulicach Cavalier Manor powiedzonko leci: „Odwet jak skurwysyn!" Tak naprawdę o to chodziło w naszej wojnie, a po zajściu w Lincoln Park i ataku na naszą dzielnicę Shell Shock i ja aż się paliliśmy, żeby się odegrać.

Pewnego wieczora poczekaliśmy, aż matka Shella Shocka zaśnie i odstawiliśmy nasz stały numer z jej Chevroletem Caprice. Zwolniliśmy hamulec ręczny i samochód stoczył się po pochyłym podjeździe na ulicę. Tam Shell Shock wyciągnął zapasowy komplet kluczyków i uruchomił wóz. Miałem moją automatyczną dwudziestkę piątkę naładowaną i gotową do akcji. Do Lincoln Park było niecałe 5 mil.

Nietrudno było znaleźć drogę w zwartej zabudowie ceglanych bloków. Lincoln Park składało się z nie więcej niż ośmiu budynków ustawionych w podkowę. Wypatrzyliśmy grupę typów na tarasie jednego z mieszkań. Shell Shock powoli podjechał słabo oświetloną ulicą, tak manewrując samochodem, żeby fotel pasażera, gdzie siedziałem, był od strony tarasu. Na mój znak zatrzymał samochód i zgasił światła. Spokojnie wycelowałem w poruszające się na zalanym tarasie sylwetki i otworzyłem ogień. Bach, bach, bach, bach, bach.

Teraz już nie pamiętam, czy pistolet był sześcio- czy dziewięciostrzałowy. Wiem tylko, że dopóki kul starczyło, trzymałem palec na spuście. Szyby leciały, ludzie kulili się na podłodze. Kiedy skończyłem, Shell Shock ruszył z piskiem opon, nie zapalając świateł, żeby nikt nie zobaczył rejestracji. Nie miałem pojęcia, czy kogoś trafiłem. Przez kilka następnych dni wstrzymywałem oddech w nadziei, że żaden glina z nakazem aresztu nie pojawi się na mojej ulicy. O ile mi wiadomo, nie było wzmianek o strzelaninie w gazetach czy wieczornych wiadomościach. Po kilku tygodniach, spokojny, że nam się upiekło, odetchnąłem. Dopiero wtedy mogłem się napawać akcją.

Był piątek trzynastego i ojczym pozwolił mi wziąć samochód. Ubrałem się i wyruszyłem z domu do niczgorszej panienki. Kiedy mijałem naszą rogatkę, zatrzymali mnie Shane, Bimbo i Chip. „Ej, stary, Lep właśnie dzwonił z imprezy w Douglas Park! Mówi, że jakieś typy ze śródmieścia czają się na niego na dworze!"

Bimbo wylizał się już z ran po kulach, wrócił do obiegu i aż się palił, żeby się odkuć. Zebraliśmy cały nasz złom, zapakowaliśmy do samochodu ojczyma i ruszyliśmy do Douglas Park na ratunek naszemu brachowi. Kiedy dotarliśmy na miejsce, kurz już opadł, było po imprezie. Zobaczyłem rozchodzących się ludzi. Jak tylko kawałek odjechałem, ktoś w samochodzie powiedział: „Koledzy, bez nerw. Gliniarze chcą nas zgarnąć".

Radiowóz podjechał do czarnej Mercury Comet mojego ojczyma i przyczepił się do nas. Miałem dziwne przeczucie, jak zawsze, gdy coś ma jebnąć. Jechałem ostrożnie, z dozwoloną prędkością, dopóki gliny nie włączyły syren. Wtedy przyspieszyłem, nie mogąc się zdecydować, co zrobić z bronią. Kumple spanikowali. Zaczęli krzyczeć jeden przez drugiego:

– Spluwy pod siedzenia!

– Nie, przez okno, przez okno!

– Nie, zostaw!

Jeden za drugim wyrzucili pistolety przez okno w chaszcze na pustej parceli. W końcu inne radiowozy przyłączyły się do pościgu i musiałem zjechać na pobocze. Policjanci, trzymając nas na muszce, kazali wysiąść, skuli nas i załadowali do czekającej suki. Inni, uzbrojeni w latarki, przeszukali zarośla i rozpruli samochód ojczyma.

Kiedy dotarliśmy na posterunek, Shane'owi odbiło. Zaczął kopać stoły, krzesła i ubliżać policjantom. Musieli go obezwładnić i zamknąć w izolatce. Nie zdziwiło nas to. Czasem po prostu zachowywał się jak świr.

Zagonili nas do jakiegoś pomieszczenia i ustawili w szeregu. Dopiero wtedy dowiedziałem się, dlaczego policjanci ruszyli w pościg. Na kilka minut przed tym, jak dojechaliśmy na imprezę, ktoś został zastrzelony i policja, widząc samochód pełen ludzi, uznała nas za podejrzanych. Oczyściły nas zeznania świadka, który potwierdził, że to nie my strzelaliśmy. Ale była jeszcze kwestia broni. Władza zabrała nas do osobnych pomieszczeń i przesłuchała, wcześniej pozwalając zadzwonić do rodziców.

Mój ojczym był na nocnej zmianie i miał o wszystkim usłyszeć dopiero następnego dnia. Wiedziałem, że wpadnie w szał, kiedy się dowie, że jego samochód został skonfiskowany i rozebrany na części.

Kiedy przyjechała moja matka, śledczy powiedział jej: „Pani syn może spędzić do 20 lat w więzieniu za posiadanie strzelby z obciętą lufą". Skumałem, że chce mnie zastraszyć: w wieku 17 lat ciągle byłem nieletni. Sąd, kombinowałem, nie wlepiłby mi najwyższego wyroku, chyba żebym kogoś zdziabnął.

Potem gliny zaproponowały układ. Obiecały, że załatwią łagodniejszy wyrok, jeśli podamy nazwiska ludzi, którzy mieli broń. To zmotywowało mnie do współpracy. Wymyśliłem wyśmienity, jak mi się wydawało, plan. Zebrałem kolesi i powiedziałem: „Słuchajcie, musimy tylko podać im nazwiska wszystkich sukinsynów, których nienawidzimy".

Tak też zrobiliśmy. Daliśmy glinom całą listę osób i wymyśliliśmy, jaką broń niby to mają. Nigdy się nie dowiedziałem, czy gliniarze sprawdzili nasz lipny cynk. Ważne było, że wypuszczono nas z więzienia rankiem następnego dnia.

Potyczki między CM a śródmieściem zakończyły się tragedią, która skierowała uwagę wszystkich na sprawy wykraczające poza nasze podwórko i Portsmouth. Wydarzyła się po sobotnim meczu futbolowym na stadionie Franka D. Lawrence'a. Obie strony stawiły się w pełnym składzie i kiedy zaczęła się strzelanina, wszyscy spanikowali. Zapanował jeszcze większy chaos, gdy pojawiły się gliny i dołączyły do bitwy. Obydwie strony odruchowo zaatakowały policję. Jak większość ludu wtedy, popędziłem na najbliższy przystanek autobusowy. Zdążyłem jeszcze zobaczyć, jak jeden gostek ze śródmieścia, Prairie Dog, osuwa się na ulicę trafiony kulą. Był to lubiany gość, starszy ode mnie nie więcej niż rok czy dwa. Później zmarł od tej rany.

Nie było jasne, czy trafiła go kula czarnych czy policji. Wszczęs po jego śmierci wywołał burzę w mediach, zwłaszcza że kraj borykał się z konfliktami na tle rasowym. Incydent zwrócił uwagę Czarnych Panter, które najwyraźniej chciały wykorzystać śmierć Prairie Doga w celach propagandowych. Słyszeliśmy z kumplami, że przedstawiciele Panter rozrzucili ulotki i urządzili spotkanie ze wszystkimi gangami w Portsmouth. Nie poszliśmy, ale usłyszeliśmy o planie uzgodnionym na tym spotkaniu. Chcieli, żeby czarni się zjednoczyli i zrewanżowali białym. W wyznaczonym czasie miało dojść do uderzeń na strategiczne punkty miasta. Niektóre miejsca planowano podpalić, inne ostrzelać. Akcję pomyślano jako deklarację polityczną skierowaną do włodarzy miasta i ogólnie białasów.

Shellu Shocka i mnie cała ta polityka gówno obchodziła, ale uśmiechała się nam wizja strzelania i podpalania miasta. Nawet się nie wahałem, czy wziąć udział. I tak nienawidziłem białych i systemu. Od razu lepiej się ich atakowało w imię wzniosłej sprawy.

W noc planowanego wypadu Shell Shock i ja dołączyliśmy do gości ze śródmieścia. Miło było zbratać się z dawnymi nieprzyjaciółmi przeciw wspól-

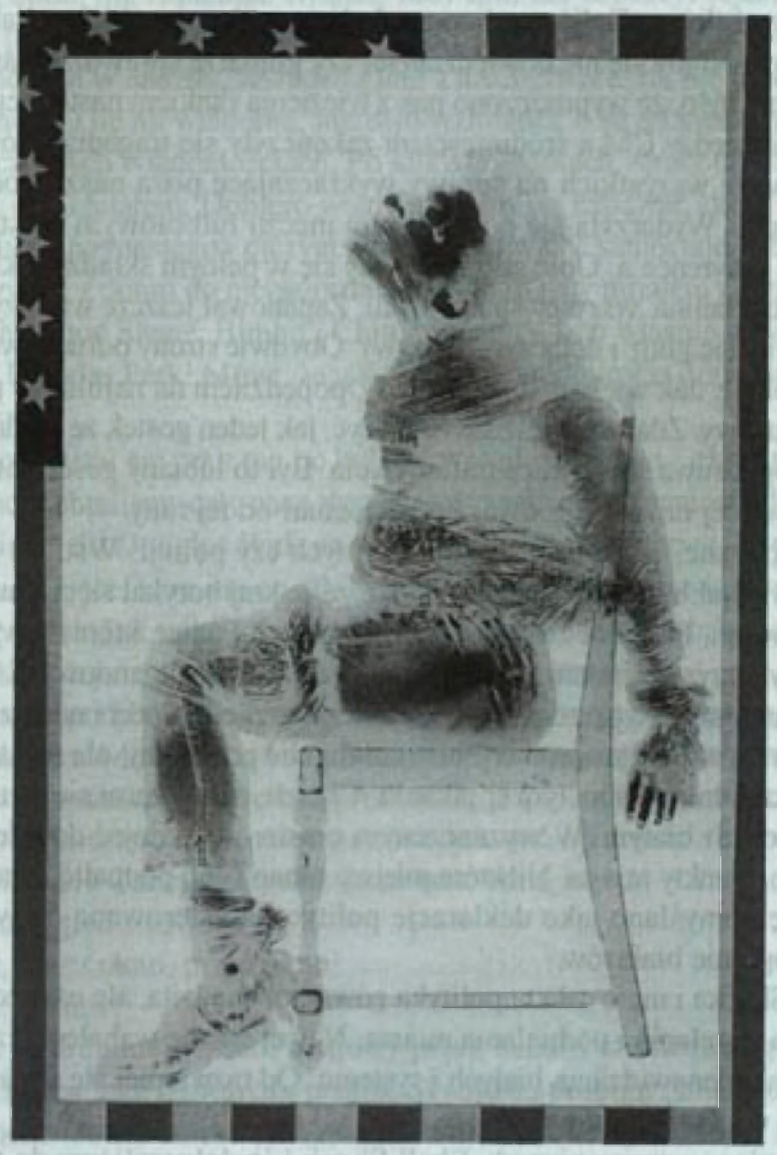
nemu wrogowi. Pojechaliśmy ostrzelać białą dzielnicę. Dojechaliśmy do wyznaczonej ulicy, zaparkowaliśmy i zajęliśmy stanowiska.

Z obrzynem w ręku podszedłem do domu z ogromnym oknem od frontu. Z bliska przez firankę widziałem dorosłych z dziećmi, siedzących w salonie i oglądających telewizję. Nie pozwalając sobie na zbędne rozmyślania znieruchomiałem, wycelowałem w okno i wystrzeliłem: buuuuum!

Kula roztrzaskała okno. Biegnąc z powrotem do samochodu, słyszałem wystrzały z pistoletów moich kompanów i widziałem, jak na całej ulicy gasną światła. Wskoczyliśmy do samochodu i uciekliśmy.

Następnego dnia byłem tak przerażony, że trzymałem się z dala od gazet i telewizji. Przez dłuższy czas zastanawiałem się, czy kogoś trafiłem. Zastanawiałem się, co by było, gdyby ktoś został zabity, a ja złapany. Jak zwykle, gdy byłem dość pewien, że mi się upiekło, pozwoliłem sobie na przechwałki. Powiedziałem kumplom z dzielnicy: „Rozjebaliśmy parę białych kilka dni temu". Byłem dumny, że na jeden wieczór przystąpiłem do miejskiej partyzantki. Walczyłem na prawdziwej wojnie i przyczyniłem się do Sprawy.

przełożyli
Małgorzata Paprota, Bartosz Wójcik



David Hammons: *Przykład niesprawiedliwości*, 1970

MAŁGORZATA PAPROTA, BARTOSZ WÓJCIK

Księga wyjścia

Po spojrzeniu na okładkę *Makes me wanna holler* (*Chce mi się wyć*) nasza biała koleżanka stwierdziła, że McCall ją kręci. Po przeczytaniu *War* stwierdziliśmy, że nas wręcz przeciwnie. Po przeczytaniu reszty opowiadań to my przestaliśmy kręcić nosami, bo od bogactwa opisów biednych dzielnic Portsmouth zaczęło nam się kręcić w głowach. Nic dziwnego. Świat przedstawiony w debiucie McCalla nie przypomina *Ozzie and Harriet* ani *Bill Cosby Show*. Już raczej wieczorne wydanie wiadomości czy *Dial 911*.

Makes me wanna holler to księga wyjścia. Wyjścia z otchłani getta, z nałogu, wyjścia z więzienia, przejścia inicjacji religijnej (najpierw chrześcijaństwo, później islam), dojścia do siebie i dojścia do czegoś (praca w Washington Post"). Wcześniejsza, czarno-biała wizja świata uległa rozmyciu. Ostre podziały się stępiły, pojawiły się szarości. McCall dochodzi do dojrzalszego spojrzenia na rolę kobiet w jego życiu: religia radykalnie zmienia punkt widzenia. Zdaje sobie sprawę, jakim horrorem były zbiorowe gwałty, w których brał udział. Odkrywa znaczenie bliskości emocjonalnej, poznaje wartość odpowiedzialnego rodzicielstwa. Zaczyna ze zdziwieniem dostrzegać zjawisko czarnego rasizmu, zastanawiając się, czy on sam podświadomie mu nie ulega. Odkrywa, że w środowisku białego establishmentu reprezentowanym przez opiniotwórczą redakcję „Washington Post", podziały są równie ostre i nie tylko według względów rasowych. Nie akceptujący w pełni środowiska dziennikarskiego, nie jest w pełni akceptowany przez swoje dawne środowisko: okazuje się, że nowe ekipy są okrutniejszymi klonami starych. Nic się tu nie zmienia, czas stoi w miejscu. Jak kiedyś Marvin Gaye, tak teraz Nathan McCall wyje. Dodajmy: z rozpaczy.

Makes me wanna holler obfituje w „negroica" i książkę można traktować jako swoisty dokument historyczny. McCall przybliża style ubioru, tańca, uczesania. Szczególnie istotna jest muzyka. Już sam tytuł odsyła do pierwszej po odejściu z wytwórni „Motown" płyty Marvina Gaye'a, który zrezygnował wtedy z czysto rozrywkowego soulu na rzecz twórczości bardziej społecznie zaangażowanej. Porzuciwszy nieprzystające do rzeczywistości piosenki w stylu *Baby I'm For Real*, zajął się rozbudzaniem świadomości, jak w *Inner City Blues*: *It makes me wanna holler / The way they do my life* (*Chce mi się wyć/ Tak mi babrają życie*) czy *Mercy Mercy Me*: *things ain't what they used to be / where have all the blue skies gone* (*nie nie jest tak, jak było / gdzie się podziało bezchmurne niebo*). Utwory Curtisa Mayfielda, Earth, Wind and Fire, grupy – nomen omen – War (Wojna), były immanentną częścią codzienności. Filmy z nurtu *blaxploitation*, takie jak *Shaft*, *Cleopatra Jones*, *Black Caesar*, stały się przedmiotem kultu. Jeden z rozdziałów koncentruje się wokół bohaterów filmu *Superfly*, ważnych dla McCalla i kolegów na równi z Mohammedem Ali. Obiektem pożądania były

nie tyle kobiety, z którymi obchodzono się przedmiotowo, co samochody, które traktowano podmiotowo. W dobrym stylu było posiadanie chevroleta lub cadillaca i ostentacyjne wożenie się nimi po okolicy, naturalnie w rytm muzyki.

Makes me wanna holler na pewno nie urzeka stylem. Dominują zdania współrzędnie złożone, poszatkowane spójnikiem „i", najczęściej przecinkami. Męczy (ciekawe czy bardziej tłumacza, czy czytelnika) dziennikarskie nadużycie imiesłowów oraz proliferacja czasowników. Całe mnóstwo czasowników. Aż prosi się napisać, że to znak czasów. Jednak u McCalla się nie prosi. Nikt o nic nie prosi, każdy bierze: się w garść, obrzyna w dłoń, wroga na cel. Czasami bierze się nogi za pas, czasami zbiera bęcki. Nie ma przebacz, jest wojna. W czas wojny jeńców nie bierze się.

O ile jednak fragmenty narracyjne nie wypadają przekonywająco, a dialogi nie są całkowicie wiarygodne, to autobiografizm przyciąga. McCall nie oszczędza siebie, tak jak kiedyś nie oszczędzał innych. Ton nie jest apologetyczny, a oznajmujący.

Makes me wanna holler cechuje brak dystansu. W słowniku McCalla nie istnieje słowo „autoironia". Dlatego też momentami (a tych momentów jest sporo) zachowuje się jak specyficzny rodzaj narratora wszechwiedzącego: w sytuacjach zagrożenia zawsze wie, co należy zrobić. Nieumiarkowanie w użyciu zaimków osobowych, a przez to tworzenie częstych niejasności semantycznych, razi. Mimo że McCall nie poraża ekwilibrystyką językową (zdecydowanie jedynym zauważalnym zabiegiem jest zastosowanie aliteracji), mimo że nie uwierzyliśmy mu na słowo, uwierzyliśmy autentyczności traumy.

Małgorzata Paprota, Bartosz Wójcik

Horace Pippin: *John Brown jedzie na stracenie*, 1942

BIANKA ZARZYCKA

Opowieści niewolników – zapiski białe na czarnym

W długiej historii światowego niewolnictwa jedynie Afrykanie, którzy byli sprowadzani do Nowego Świata począwszy od roku 1619[1], stworzyli gatunek literacki, który dawał świadectwo okrutnym warunkom ich egzystencji. „Slave narratives" czyli opowieści, lub ściślej, biografie niewolników stanowią nieocenione źródło wiedzy historycznej, socjologicznej i kulturowej. Szacuje się, iż z sześćdziesięciu tysięcy niewolników, którym udało się uciec na północ wzdłuż rzeki Ohio i linii Masona-Dixona, czyli linii oddzielającej wolne stany północne od niewolniczych stanów południowych, około sześć tysięcy zrelacjonowało swoje historie w formie wywiadów, esejów czy książek.[2] Żadna inna grupa niewolników nie pozostawiła po sobie aż tak bogatej spuścizny.

Choć liczba opowieści niewolników jest niewątpliwie imponująca, czytelnik, który zdecyduje się przeczytać kilka lub kilkanaście z nich, najprawdopodobniej poczuje się rozczarowany ich jednostajnością. Opowieści będą podobne do siebie ze względu na styl narracji i typ relacjonowanych wydarzeń, tak jakby ich autorzy korzystali z jednego schematu.

Dlaczego więc warto podjąć trud studiowania „slave narratives"? W 1966 roku poeta i pisarz murzyński Arna Bontemps odpowiedział na to pytanie twierdząc, że to właśnie biografie niewolników miały kluczowy wpływ na ukształtowanie afroamerykańskiego stylu pisania, a utwory takich pisarzy jak William Wells Brown, Charles Chesnutt, Richard Wright czy James Baldwin często odzwierciedlały ducha „slave narratives".[3] To w tych wczesnych tekstach niewolników po raz pierwszy pojawia się związek pomiędzy wolnością a umiejętnością pisania, wątek jakże często pojawiający się w późniejszej literaturze. Ishmael Reed w powieści *Flight to Canada* napisze, że niewolnik, który nauczył się pisać i czytać, był pierwszym kandydatem do ucieczki. Ponadto nie możemy zapomnieć, że genezę biografii niewolników, a więc całej literatury afroamerykańskiej, stanowiła potrzeba negacji teorii o analfabetyzmie Murzynów. Fakt, że literatura murzyńska, a zwłaszcza jej kanoniczne teksty, opiera się na konwencji „slave narratives" jest wystarczającym powodem, by przyjrzeć się temu gatunkowi nieco dokładniej.

Analizując opowieści niewolników należy zwrócić uwagę na wspomniany już wcześniej układ książki oraz schemat narracji. Tekst właściwy jest zazwyczaj poprzedzony portretem lub fotografią autora (czyli niewolnika), stroną tytułową zawierającą stwierdzenie „napisane przez niego samego" („written by himself"), kilkoma dokumentami uwierzytelniającymi, przedmową napisaną

[1] W 1619 roku do wybrzeży stanu Virginia przypłynął statek z pierwszą grupą niewolników z Wysp Karaibskich.

[2] H. Louis Gates (ed.): *The Classic Slave Narratives*, Penguin Books Ltd., New York 1987, s. IX.

[3] H. Louis Gates, s. X.

albo przez białego abolicjonistę (najczęściej Williama Lloyd Garrisona lub Wendella Phillipsa) albo białego edytora, który zapewnia czytelnika, że wszystko, o czym będzie czytać, jest „najprawdziwszą prawdą". Sam tekst opowieści również pozwala zamknąć się w ramy. Większość rozpoczyna się zdaniem – „urodziłem/am się w...", po czym autor informuje, że nie pamięta ani dokładnej daty urodzenia ani swoich rodziców. Następnie opisuje okrutne warunki życia, srogich i nieludzkich panów oraz nadzorców, bicia, chłosty, które skłaniają go do podjęcia licznych prób ucieczki po wolność. Prowadzony przez Gwiazdę Północną, po wielu nieprzespanych nocach, głodny i zmaltretowany wreszcie dociera do Ziemi Obiecanej – północnych stanów Ameryki lub Kanady. Opowieści zazwyczaj kończą się w momencie, gdy niewolnik przybiera nowe nazwisko, często zasugerowane przez abolicjonistę i rozpoczyna nowe, lepsze życie jako wolny człowiek.

Zastanawiające może się wydać umieszczenie tak wielu materiałów uwierzytelniających. Listy, portrety czy podpisy stanowią część wielu autobiografii, lecz w przypadku „slave narratives" mają one specyficzną funkcję. Zarówno tytułowe stwierdzenie „napisane przez niego samego" jak i zdanie otwierające część narracyjną mają poświadczyć o prawdziwym istnieniu autora. Edytorzy wychodzili z założenia, że zarówno status opowieści jak i relacjonowane wydarzenia będą kwestionowane, tak więc należało w wyraźny sposób potwierdzić autentyczność autora. Dokumenty uwierzytelniające wydają się mówić: „ten człowiek naprawdę żył i jego historia jest prawdziwa".

Przestrzeganie przez murzyńskich autorów określonego schematu narracji powoduje, że każdy autor relacjonując wydarzenia ze swojego życia równocześnie pisał w imieniu tysięcy Murzynów wciąż będących w niewoli. Poszczególne biografie nie miały więc jedynie charakteru osobistych zwierzeń, lecz stanowiły kolektywną opowieść, w której autorzy musieli dowieść, że ich własna walka o wolność odzwierciedla pragnienia każdego niewolnika.

Opisywane zdarzenia nie trafiały do tekstu ze względu na ich interesujący charakter, lecz dlatego, że stanowiły zdaniem autora najlepszą ilustrację tego, czym naprawdę było niewolnictwo. A uświadomienie czytelników, którymi byli przede wszystkim ludzie biali, o konieczności walki o zniesienie niewolnictwa stanowiło naczelny cel większości tekstów. Owa potrzeba pokazania ludziom, że oto niemal na ich oczach i za ich zgodą dokonuje się straszliwa zbrodnia, była kolejnym powodem, dla którego wiele opowieści było do siebie podobnych.

Nie sposób dokładnie ocenić, jaką rolę teksty niewolników odegrały w walce o wolność. Były niewątpliwie istotnym elementem propagandowym, który przemawiał wprost do serc czytelników. W 1855 roku dziennik „Putnam's Monthly" tak skomentował znaczenie „slave narratives": *w literaturze angielskiej jest wiele przykładów jednostki walczącej z przeciwnościami losu (...) jednak niewiele tak przekonywających jak historia samotnego niewolnika (...) otoczonego jedynie przez wrogów, wymyślającego plan swojej ucieczki, uczącego się czytać i pisać.*[4]

Jednak aby napisać wzruszający tekst, potrzeba ogromnej wrażliwości na słowa, wyczucia tonu – innymi słowy umiejętności, które zdobywa się podczas wieloletniej nauki.[5] Jak więc niewolnik, który sam nauczył się czytać i pisać, nie mający dostępu do książek, nieświadomy technik literackich i figur stylistycznych mógł sugestywnie opisać historię swojego życia? Mógł zrobić to jedynie z pomocą białego edytora.

Sposób, w jaki edytor lub wydawca opowieści mógł manipulować lub ingerować w jej treść, stanowi bardzo interesujący problem badawczy. Wiek-

[4] H. Lolus Gates, s. XII.

[5] Jedynie nieliczni autorzy tekstów, m.in. Douglass, Pennington byli świadomymi orędownikami czy specjalistami opowiadającymi o swoim życiu podczas wykładów i propagandowych spotkań.

szość niewolników opowiadała historię swojego życia edytorowi, który decydował, jakie epizody warto opisać. Nic bez znaczenia więc było wykształcenie edytora, jego zawód, religia, przekonania polityczne i wreszcie umiejętności literackie. Zdarzali się edytorzy, którzy niechętnie opisywali historie rozwiązłości seksualnej białych plantatorów, gwałtów na czarnych kobietach czy molestowania dzieci. Byli też edytorzy sentymentalni, dla których najciekawszym epizodem była ucieczka niewolnika z plantacji i to wokół niej budowali romantyczną i wzruszającą opowieść.[6]

Obecność edytora jest najbardziej odczuwalna w tych fragmentach „slave narratives", które przedstawiają filozoficzne, religijne czy historyczne argumenty przeciwko niewolnictwu. Napisane językiem nieco bardziej złożonym niż pozostała część tekstu, niekiedy nad wyraz patetyczne, często nie pasują do stylu i tonu całości. Edytor Charles Stearns tak rozbudował krótkie i zwięzłe zdanie rozpoczynające opowieść Henry Box Browna: *Przyszedłem na świat jako niewolnik – w kraju, w którym najważniejsze dokumenty oznajmiają, że wszyscy ludzie mają prawo do wolności (...) ponieważ moi rodacy uznali za sprawiedliwe, mając w całkowitej pogardzie prawo boskie, by silni rządzili słabszymi i mogli kupować i sprzedawać ludzi jak towar (...) Tyrani – bez skrupułów, pozbawieni religii i człowieczeństwa – stali przy łożu mej matki i jak tylko przyszedłem na świat, zanim zdążyłem zrobić cokolwiek, co zaprzepaściłoby moje prawo do wolności i podczas gdy moja dusza była jeszcze nieskażona grzechem, wyciągnęli swe zakrwawione ramiona i naznaczyli mnie jarzmem niewoli.*[7]

Przytoczony fragment jest jednym z wielu tego typu w biografii Browna. Rodzi się więc pytanie, na ile jest to tekst dyktowany przez samego niewolnika, a na ile upiększony przez edytora delektującego się swoją własną elokwencją. Czytając tę opowieść ma się wrażenie, że fakty z życia Browna giną w natłoku apostrof, inetafor i retoryki edytora – na każdy fakt przypadają strony pompatycznego filozofowania Steamsa.[8] Z dzisiejszego punktu widzenia taka ingerencja edytora wydaje się być wyraźnym przekroczeniem jego kompetencji.

O ile edytorzy pozwalali sobie na urozmaicenie stylu opowieści oraz propagandowe wykłady, o tyle skrupulatnie strzegli, by autentyczność opisywanych wydarzeń nie była kwestionowana. Wiele tekstów posiada przypisy, które zawierają dodatkowe informacje o wspominanych miejscach czy osobach. Niekiedy, po dokonanej przez siebie weryfikacji danych, edytorzy zamieszczali w tekście korekty. Bardzo niewiele „slave narratives" było podważanych przez historyków czy też zwykłych obywateli z Południa, co stanowi dowód ich wiarygodności. Sytuacja komplikowała się jednak w przypadku opowieści zbiegłych niewolników, wciąż ukrywających się, nad którymi nieustannie wisiała groźba powrotu na plantację. Mając na uwadze bezpieczeństwo niewolnika, edytor zmieniał nazwiska jego panów oraz szczegóły geograficzne. Końcowa wersja tekstu była czytana niewolnikowi, by ten ją zaakceptował.

Spośród dużej liczby opowieści niewolników kilka zasługuje na wspomnienie ze względu na ich kunszt literacki. Niewątpliwie najbardziej znanym tekstem jest opowieść Fredericka Douglassa z 1845 roku, tekst, który swoją elegancką prostotą potrafi zafascynować zarówno przeciętnego czytelnika jak i wymagającego badacza literatury. Douglass był człowiekiem oczytanym, mającym reputację świetnego mówcy, zaznajomionym z konwencją „slave narratives". Umiejętność, z jaką posługiwał się figurami retorycznymi, takimi

[6] John. W. Blassingame (ed.). *Slave Testimony*, Louisiana State UP, Baton Rouge 1977, s. XXVIII.

[7] Henry Box Brown: *The Narrative of Henry Box Brown*, Boston 1851, s. 1-3.

[8] James Olney: *I Was Born: Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature*. Oxford UP, Oxford 1985, s. 161.

jak metafora, ironia czy apostrofa, czyni z niego jednego z bardziej błyskotliwych pisarzy afroamerykańskich. To właśnie on w sugestywny sposób przekonuje, że jego historia jest historią wszystkich niewolników, a głównym celem jego tekstu jest pokazanie, jak z człowieka zrobiono niewolnika i jak z niewolnika zrobiono człowieka.[9]

Szkielet opowieści Douglassa jest zbliżony do setek innych biografii: autor zdaje relację ze swojego dzieciństwa, opisuje swych panów oraz kolejne próby ucieczki na Północ. To, co czyni ten tekst wyjątkowym, to filozoficzne dywagacje nad tożsamością i sposobem, w jaki biała kultura zaprzecza własnym wartościom. Pozbawienie niewolnika imienia, rodziny, praw obywatelskich czyni z niego zwierzę, dopóki nie zda sobie sprawy z tego, że prawdziwym barbarzyńcą jest nie on, a biały człowiek, który musi być wyzuty z człowieczeństwa, by dopuścić się takiego czynu.

Autobiografia Douglassa w bardzo wyraźny sposób ukazuje determinację, z jaką autor zdobywał wiedzę. Umiejętność czytania, pisania oraz poprawnego formułowania myśli była, według Douglassa, kluczem do wolności. Dziewiętnastowieczne ideały i wartości w dużym stopniu wywodziły się z wiary w potęgę ludzkiego umysłu. Aby być uznanym za człowieka, niewolnik musiał udowodnić, że jest „wyniczalny".

Lecz w miarę zgłębiania tajników wiedzy, Douglass odkrył też inną prawdę – edukacja uświadomiła mu, że znajduje się w dole, z którego trudno będzie się wydostać.[10] Teksty w „The Columbian Orator" przypominały mu, że tkwi w beznadziejnym położeniu, ale równocześnie pozwalały mu marzyć o wolności. Odkrył język, którym mógł mówić o lepszej przyszłości, odkrył istnienie lepszego świata, do którego, niestety, nie miał dostępu. *To, co mnie najbardziej dręczyło* – napisał w *Autobiografii* – *to nieustanne rozmyślania o moim własnym położeniu.*[11]

Jakkolwiek bolesne były owoce jego rozmyślań, Douglass utrzymuje, że nauka, tożsamość i wolność są ze sobą nierozłącznie związane. Czytając, jak ten niewolnik studiuje słownik i uczy się pisać, czytamy jednocześnie o jego potrzebie zrozumienia, kim jest. Znalezienie odpowiedzi na fundamentalne pytanie o własną tożsamość gwarantuje bowiem poczucie wolności – wolności od niewiedzy i ignorancji. W praktyce rezultatem owej edukacji było pragnienie jak najszybszego wyrwania się ze świata, który odbierał niewolnikom prawo nawet do takich rozważań.

Opowieść Douglassa jest również wyjątkowo cennym dokumentem przedstawiającym nam kulturę niewolników, a przede wszystkim rolę, jaką odgrywała w ich życiu muzyka. Opis śpiewających niewolników idących przez las, by odebrać przysługującą im żywność i ubranie, jest jednym z bardziej wzruszających fragmentów książki. Douglass zwraca uwagę, że śpiew był dla niewolników formą ucieczki, wewnętrznego rozładowania napięcia, jedynym dostępnym środkiem artystycznego wyrazu. Autor w sposób mistrzowski przeciwstawia niszczącą siłę niewolnictwa muzycznej twórczości niewolników, którzy próbują bronić swego człowieczeństwa: *jeśli ktokolwiek chce poznać godzące w duszę skutki niewolnictwa, niech uda się na plantację (...), i w ciszy wsłucha się w dźwięki, które będą przeszywać mu duszę.*[12]

Tekst Douglassa, podobnie zresztą jak wiele innych „slave narratives", to przede wszystkim opowieść o nieludzkiej brutalności i okrucieństwie. Opisy bezwzględnych morderstw, aktów rozdzielania rodzin, fotografie pobitych ciał, zdjęcia z biczowania czy rysunki narzędzi tortur wystawiają jednoznaczne świadectwo ówczesnej Ameryce. Wszystko to zmierzało do zaszokowania

[9] Frederick Douglass: *Narrative of the Life of Frederick Douglass*, Bedford Press, Boston 1993, s. 75.
[10] Frederick Douglass, s. 61.
[11] Frederick Douglass, s. 61.
[12] Frederick Douglass, s. 47.

dziewiętnastowiecznego czytelnika, który po lekturze chętnie zaangażowałby się w polityczne działania.

Lecz autobiografia Douglassa miała jeszcze jeden, ważniejszy cel – pokazanie światu, że oto czarny człowiek potrafi w piękny sposób opisać historię swego życia. W świecie, który podważał umiejętności i zdolności Murzynów, zdobycie uznania białych pisarzy i krytyków takich jak Margaret Futler czy Wendell Phillips było dużym sukcesem. I choć niektórzy wątpili, czy istotnie autorem opowieści był niewolnik, wielu dostrzegło w autobiografii Douglassa przykład dobrej literatury.

Przeważająca część opowieści niewolników to teksty pisane przez mężczyzn, lecz kobiety również miały swój wkład w rozwój tego gatunku. Mary Prince i Harriet Jacobs udoskonaliły formę „slave narratives", a także dokładniej przedstawiły te aspekty niewolnictwa, które przez mężczyzn były jedynie sygnalizowane.

Choć biografia Mary Prince, pierwsza opublikowana opowieść czarnej kobiety, rozpoczyna się klasycznymi słowami – „urodziłam się" – autorka szybko uświadamia czytelnikom, że jej historia to opowieść kobiety, o której inni już pisali, lecz która jeszcze nie napisała sama o sobie.[13] Te być może dwuznacznie brzmiące słowa nawiązują do opowieści mężczyzn, którzy wspominają o aktach sadyzmu i wykorzystywania seksualnego czarnych kobiet, lecz ponieważ praktyki te nie dotyczyły ich bezpośrednio, nie zajmują naczelnego miejsca w ich relacjach. Prince, pisząca z perspektywy ofiary, twierdzi, że wykorzystywanie seksualne było codziennością i że to właśnie naruszenie jej fizyczności bardziej niż ciężka praca przy uprawie bawełny lub głód czyniło dla niej niewolnictwo koszmarem.

Oprócz dramatycznych opisów sadyzmu i maltretowania ze strony zarówno białych mężczyzn jak i kobiet Prince wskazuje na błędne przekonania białych dotyczących uczuć niewolników: *Biali ludzie, którzy mają niewolników, myślą, że czarni ludzie są jak zwierzęta, pozbawieni jakichkolwiek uczuć. Ale moje serce mówi mi, że jest inaczej.*[14] Pod koniec biografii autorka odważa się na jeszcze śmielsze stwierdzenie: *wszyscy niewolnicy chcą być wolni – sama byłam niewolnikiem i wiem, co niewolnicy czują (...) Człowiek, który twierdzi, że niewolnicy są szczęśliwi będąc w niewoli, że nie pragną wolności, ten człowiek jest albo ignorantem albo kłamcą.*[15] Te proste słowa wyrażają bardzo głęboką myśl – oto czarna kobieta mieni się bardziej wiarygodnym znawcą niewolnictwa niż niejeden ówczesny biały apologeta tej instytucji. I choć teraz, gdy niewolnictwo traktujemy jako haniebną kartę w historii ludzkości, wydawać się to może oczywiste, to w dziewiętnastowiecznej Ameryce wygłoszenie takiego sądu było aktem dużej odwagi i determinacji.

Mary Prince niewątpliwie miała swój udział w rozwój gatunku „slave narratives", ale osobą, która wzniosła go na wyżyny literackie była Harriet Jacobs. Akcja jej autobiografii *Przypadki z życia niewolnicy* opublikowanej w 1861 roku pod pseudonimem Linda Brent, toczy się wokół zaskakującego wydarzenia, kiedy to główna bohaterka przez siedem lat ukrywała się przed swoim erotycznie nienasyconym panem, doktorem Flintem. Najbardziej szokujące jest to, że jej kryjówką było niewielkie poddasze w domu babci, co zresztą spowodowało, że tekst Jacobs był postrzegany jako fikcyjna opowieść napisana w konwencji „slave narratives", albo jako biografia znacznie naciągająca fakty.[16] Dopiero gdy krytyk literacki Jean Fagan Yellin potwierdził w 1981 roku autorstwo Jacobs i autentyczność opisywanych wydarzeń, zaczęto dostrzegać walory jej tekstu.

[13] Henry Louis Gates, s. XV.
[14] Mary Prince: *The History of Mary Prince: A West Indian Slave*, Penguin Books Ltd., New York 1987, s. 193.
[15] Mary Prince, s. 213.
[16] Henry Louis Gates, s. XVI.

Zdanie, które mogłoby posłużyć za streszczenie opowieści, pojawia się już na początku – „niewolnictwo jest okrutne dla mężczyzn, ale o wiele okrutniejsze dla kobiet." Kontynuując wątek wykorzystywania seksualnego zapoczątkowany przez Prince, Linda Brent w dramatyczny sposób opowiada o walce o wolność dla siebie i swoich dzieci. Autorka podkreśla, że jej życiu nieustannie towarzyszył strach przed zniewagą i bólem zadawanym przez białych mężczyzn. Jej człowieczeństwo, tak jak człowieczeństwo innych niewolników kwestionowano, zredukowano ją do rangi przedmiotu, lecz również zaatakowano sferę intymną. Gwałcono jej ciało, psychikę i kobiecość.

Autobiografia Jacobs porusza jeszcze jeden bardzo ważny wątek – solidarności kobiecej. Im bardziej zagłębiamy się w tekst, tym wyraźniej widzimy, że zarysowany na początku podział na tych, którzy są przeciwni niewolnictwu (czarni) i tych, którzy je popierają (biali), nie do końca jest prawdziwy. Bo jak wydumaczyć pomoc, którą ofiaruje Jacobs białą kobietą, sama będącą właścicielką niewolników? Jak zinterpretować wstawienie się za Jacobs u doktora Flinta przez inną białą kobietę? Te i podobne incydenty są przykładem na to, że kobiety są w stanie „zdradzić" swoją rasę po to, by poprzeć inne kobiety, demonstrując tym samym głęboką solidarność.[17] *Przypadki z życia niewolnicy* próbują zniwelować różnice pomiędzy kobietami wynikające z rasy, pozycji społecznej czy klasy i stworzyć istniejącą ponad podziałami wspólnotę kobiet żyjących w Ameryce. Myśli tę Harriet Jacobs wypowiada w przedmowie: *mam szczerą nadzieję, iż uświadomię kobietom z Północy los dwóch milionów kobiet z Południa, wciąż będących w niewoli.*[18]

Nie należy również zapominać, że opowieść Jacobs była opublikowana w czasach, gdy kobietom nie wolno było w otwarty sposób mówić o swojej seksualności, a tym bardziej o aktach przemocy seksualnej. Otwartość Jacobs nie byłaby możliwa bez pozwolenia edytora, znanej amerykańskiej pisarki Lydii Marii Child, która już trzydzieści lat wcześniej odważyła się publicznie potępić instytucję niewolnictwa. Publikując *Przypadki z życia niewolnicy*, Child po raz kolejny złamała konwenanse i zaszokowała amerykańską publiczność. We wstępie do tekstu oznajmiła: *jestem świadoma, że wielu uzna za niestosowne opublikowanie poniższej opowieści... Ta specyficzna strona niewolnictwa była utrzymywana w tajemnicy, lecz czytelnicy powinni wreszcie poznać jej straszne cechy i biorę na siebie odpowiedzialność za przedstawienie ich takimi, jakimi były naprawdę.*[19]

Druga połowa dwudziestego wieku w Ameryce charakteryzowała się wzmożonym zainteresowaniem literaturą etniczną i wielokulturowością. W literaturze afroamerykańskiej jednym z głównych tematów było niewolnictwo. Teksty ukazujące kluczowe znaczenie tego etapu historii Murzynów amerykańskich takie jak *Beloved* (Toni Morrison) czy *The Middle Passage* (Charles Johnson) cieszą się zainteresowaniem zarówno białych, jak i czarnych czytelników. Autorzy podkreślają, że dopóki nie zrozumiemy, czym były doświadczenia tysięcy niewolników, zachęcając tym samym do analizy pierwotnych tekstów, dopóty nie będziemy potrafili zrozumieć problemów teraźniejszości. Obok „slave narratives" istnieje wiele dokumentów, m.in. listy pisane przez niewolników, przemówienia, wywiady, które w ostatnich latach zostały uznane za wyjątkowo cenne świadectwa historii.

Bianka Zarzycka

[17] Jean Fagan Yellin: *Text and Context of Harriet Jacobs' Incidents in the Life of a Slave Girl*, Oxford UP, Oxford 1985, s. 275.

[18] Harriet Jacobs: *Incidents in the Life of a Slave Girl*, Penguin Books Ltd., New York 1987, s. 335.

[19] Harriet Jacobs, s. 337.

przekroje

Nie tylko analitycznie...

AGNIESZKA CZECHOWICZ

OKO I CAŁOŚĆ

Krytyka prawdziwie utalentowana dłużej trwa niż ulotny żywot czasopisma.

Mikołaj Gogol'*

1

Parę wstępnych wyjaśnień. Rzecz dotyczyć będzie książki, która jako przedmiot opisu jest obiektem dość niewdzięcznym.[1] Izaak Babel miał powiedzieć, że tylko geniusz może pozwolić sobie na dwa przymiotniki przy jednym rzeczowniku. Sytuacja niezmiernie dyskomfortowa. Ta książka bowiem to rzeczownik, a jej recenzja – to dwa przymiotniki. A przecież niniejszy tekst chciałby być bardziej śladem lektury niż recenzją krytyczną.

W chwili gdy *Brunona od Merjasza* – mowa bowiem o tej właśnie książce Władysława Panasa o Schulzowych rysunkach – zatem gdy *Brunona od Merjasza* można już wziąć do ręki, wyrywa się westchnienie: „ach, ileż to lat upłynęło od czasu pierwszej zapowiedzi tego tekstu!" (upłynęły cztery lata). Książka jest piękna. Tym bardziej, im dłużej była oczekiwana. Poza tym, że sprawia przyjemność samym swoim wyglądem i że dopatrzyć się można w tym jej „zewnętrzu" pewnych podobieństw z wydaną przez J. Ficowskiego w 1973 roku *Drugą jesienią* Schulza (czarna płócienna okładka, białe litery, wyklejony na okładce rysunek autora opowiadania), poza tym wszystkim – źródłem doznań estetycznych jest także sam dyskurs interpretacyjny *Brunona od Merjasza*, który żywi intelekt (o czym niżej). Przypomina mi się zdanie z jednej z lektur dla dorastających panien: Być może wolno odczuwać takie rzeczy, ale mówić o tym jest wysoce nieprzyzwoite. Otóż chodzi o to, że styl dyskursu, z jakim ma możliwość obcować czytelnik *Brunona*, jest odczuwalny niemal fizycznie. A tak. Nie wymyśliłam tego pierwsza. Jest taki esej Osipa Mandelsztama *Rozmowa o Dantem*, w którym poeta pisze:

> *Poruszają usta, wierzchem ponurza nâmiech, mądrze i wreszcie czerwienią się wargi, język ufnie przyciska się do podniebienia.*

Roland Barthes, którego zresztą autor cytuje pod koniec książki, pisał o przyjemności tekstu. Ale pisał – nie mogę pozbyć się takiego wrażenia – trochę bawiąc się. Ja się nie bawię, ja się trochę egzaltuję – jak egzaltowany autor Aniel Śliązak, którego – właśnie za Barthesem – na przedostatniej stronie swej książki wspomina Władysław Panas.

* Mottо powiązałam za Borysem Eichenwaldem (*Krytyka jako literatura*, w: *Wokół problemów realizmu*. Przedmową opatrzył A. Lam. Warszawa 1977).

[1] Na temat tej książki powiedziano już zresztą wiele. Napisano – nie, ale wiele już powiedziano. I to publicznie, gdyż 10 grudnia 2001 r. (tak się złożyło – w 210 rocznicę śmierci Jakuba Franka, przywódcy ostatniego znaczącego ruchu mesjańskiego wśród Żydów), którego autor przywołuje w tekście kilkakrotnie, odbyła się jej promocja w Akademickim Centrum Kultury w Lublinie.

II

Przychodzi mi na myśl jeszcze jeden tekst poetycki: *Próba opisu* Zbigniewa Herberta, z jej inicjalną dialektyką sprzecznych decyzji: *Naprzód opiszę stronę/zaczynając od głowy/ albo lepiej od nóg/ściślej od lewej nogi/ albo od ręki/ od małego palca lewej ręki*.

Ja także nie jestem pewna, od czego zacząć (dlatego to właśnie styl dyskursu wspominam na wstępie). U Herberta mały palec lewej ręki, który wydaje się detalem, to w rzeczywistości punkt, w którym fizyka spotyka się z metafizyką, a doświadczenie własnego bycia transponowane jest w przestrzeń znaczenia i komunikatu. Więc jednak nie detal. W książce Władysława Panasa istotne znaczenie ma nawet tak z pozoru mało ważny szczegół (techniczny czy kompozycyjny), jakim jest liczba paragrafów w poszczególnych rozdziałach.

Bo oto, rozdział pierwszy – *Dwa ekslibrisy* – jest cały i jeden, nie podzielony na żadne cząstki. To rozdział wstępny, wprowadzający, rozpoczynający. Pierwszy, skupiony, skondensowany. Jak litera Alef, o której Stwórca miał powiedzieć, tylko z tobą będę stanowił jedno.[1] Jeszcze bez wewnętrznego różnicowania, choć w swej potencjalności już przewiduje podziały, które nastąpią. To w nim jest początek i zapowiedź istnienia wszystkich znaczeń, które przejawią się rozmnożone w kolejnych etapach tekstu. Drugi rozdział – *Sąd Ostateczny* – składa się już z dziesięciu paragrafów, jak dziesięć jest sefirot, o których mówią kabaliści, a które wyemanowała boska nieskończoność (do tej tradycji odwołuje się przecież w swej interpretacji autor *Brunona. Mesjasz* – rozdział trzeci, którego samo zdanie inicjalne brzmi zresztą: *Tu = inaczej*, w rzeczy samej inaczej został rozdzielony. Inaczej – bo na jedenaście cząstek. Rozdział traktuje o ekslibrisie, który sam skomponowany został z jedenastu kwater. Jak pisze autor – z dziesięciu – ale z jedenastu:

> *Komponowali się na jedenaście części obrazowych, a przecież wiadomo, że istnieje tylko dziesięć sefirot. (...) Dziesięć, a nie jedenaście – oczywiście. Postępując inaczej, mylimy się nie tylko w liczeniu, ale i grzeszymy – to też oczywiste – brakiem mądrości, której się tu od nas wymaga. Utrzymuję jednak w dalszym ciągu, że nasza asocjacja liczbowa ma ścisły charakter. (...) istnieje jeszcze dodatkowa, jedenasta sefirota. (...) w ekslibrisie: Weingartena występuje nie dziesięć prostokątów, lecz jedenaście. (...) faktycznie mamy tu jedenaście prostokątów, chociaż faktycznie występuje tu ich dziesięć. (...) Jakiż zdumiewający, magiczny przekaz narysował Bruno Schulz! Cały czas jego strukturę „wyrzuca" przedziwną jedenastkę.*
>
> (s. 73-74, 85-86)

Jedenastu sefirot to pseudosefirot czy: podsefiry. W tekście Panasa jedenasty paragraf jest najkrótszym z najkrótszych, aż chce się powiedzieć – jest nieproporcjonalnie krótki nawet wobec tych najkrótszych. Nie trzeba chyba dodawać, że w tej sytuacji przejście do porządku nad liczbami paragrafów we wspominanych rozdziałach książki byłoby dużą nieuwagą.

Czasy Mesjasza i *Przyjście Mesjasza* – dwa ostatnie rozdziały *Brunona* – dzielą się odpowiednio na trzy (IV rozdz.) i dwie (V rozdz.) cząstki wewnętrzne. To stopniowe scalanie tekstu pozwala się odczytywać jako symptom powrotu do pierwotnej jedności, całości, rekonstrukcji i odzyskiwania uniwersum znaczenia Schulzowego dzieła. Docieranie do jego prawdy. A prawda jest tajemnicą. Może dlatego kompozycja książki nie dopowiada wprost do końca tego powrotu do jedynki, do bez-podziału. Kolejne odsłony – nie obnażają, przecież. Interpretacja Panasa odsłania prawdę, ale nie odbiera jej z tajemnicy. Zachowuje jej integralność. Pozostaje dążeniem – jak obliczanie granicy funkcji, której jeden z argumentów dąży – na przykład – właśnie do jedynki. Zawsze dąży. Na sposób matematycznie doskonały.

Ponieważ każdy szczegół posiada własne miejsce w uniwersum znaczeń tego tekstu, odpowiedź odczytuję w ostatnich zdaniach:

> *Na scenie mojego tekstu także brakuje rampy. Jest on okiem, które nie podsumowuje przebytej drogi. Wystarczy mu, że widzi.*

III

Jeżeli specyfika języka poetyckiego leży w takim stopniu zorganizowania, który kieruje uwagę odbiorcy na ten stopień organizacji = to *Bruno od Mesjasza* jest jak tekst poetycki. Dyskurs przepływa precyzyjnie ponad granicami rozdziałów – a granice te, jak klauzule werbalizacyjne, współtworzą znaczenia i organizują napięcia. Przewracanie kartek jest jak pauza intonacyjna w wierszu czy pauza w muzycznej partyturze, czy – może lepiej – symboliczny antrakt – jak w spektaklu teatralnym. To ostatnie chyba zresztą najlepsze: końcowy skrypt książki rozpoczyna zdanie – cytowane już wyżej:

> *Na scenie mojego tekstu także brakuje rampy.*

A rozdział drugi? Pierwsze zdanie

> *Ta – teatr.*

wybrzmiewa w całości po przewróceniu dwóch kartek, jakie dzielą je od zakończenia rozdziału poprzedniego, którego zdanie ostatnie brzmi:

> *Zobaczymy – co?*
>
> *Zobaczymy ślad ognisty, błyskawicę przebiegającą stronice księgi.*

IV

Bruno od Mesjasza jest książką nieoswojoną. Nie jestem pewna nawet tego, w którym miejscu tak naprawdę zaczyna się jej dyskurs. Już tłumaczę dlaczego. Rzecz ma się trochę tak, jak w tym płytkim przepływie, o którym wspominaliśmy wcześniej. Ale tutaj istnieje jednak inna osobliwość. Oto pierwsze zdanie – pierwsze zdanie pierwszego rozdziału:

> *Dwa takie znaki ochronne, obydwa w najwyższym stopniu osobliwe, obydwa pochodzące z gabinetu kolekcjonerskiego wynalazcy, stały głównym przedmiotem mojego studium.*

Deiktyczna natura zaimka – takie znaki ochronne – odnosi cytowany tekst do rzeczywistości, która istnieje poza nim, poza tym początkiem, i która istnieje wcześniej niż on. Zatem – jakiś początek przed początkiem? Wcześniej – wobec tego tekstu – jest tylko Schulz, bez pośredników. Wcześniej – wobec tego początku – jest przywołany w miejscu motto fragment zdania z Schulzowej *Ulicy Krokodyli* – o osobliwych znakach ochronnych:

> *(...) przesuwa teraz przed jego oczyma osobliwe marki ochronne, mijają biblioteki znaków ochronnych, gabinet kolekcjonerski wynalazcy zbiorczego.*

Bez tego Schulzowego zdania dyskurs interpretacyjny nie może się zacząć, jego inicjalna fraza okazuje się bowiem dopiero drugim etapem dwufazowego aktu, jakim najwyraźniej jest – mówiąc stylem sasko-schulzowskim, który w pewnym miejscu swej książki kreuje Władysław Panas (brak własnej stylistyki, kiedy znalazło się autentyk) – egzegezowanie dyskursu. Akt dwufazowy i – dwugłosowy. Głos należący do opowiadania tworzy poddawanych egzegezie ekslibrisów czyni się tutaj integralnym elementem samej egzegezy. Nie trzeba chyba dodawać, że ta ścisła – nawet na poziomie syntaktyki – relacja głosów obu autorów, ma znaczenie zasadnicze. Autor *Brunona od Mesjasza* czyta dzieło drohobyckiego artysty w sposób kongenialny, dlatego jego słowa snują się w szczególny sposób – w pierwszym zdaniu jest to dobrze widoczne – kontynuacją głosu autora *Ulicy Krokodyli*. Gdzie zatem incipit? Ależ to początek bez incipitu, początek wsączony w przestrzeń międzytekstową. Między tekst Schulza a pierwsze zdanie Panasa, w puste miejsce kartki, które otwiera się na przyjęcie inicjalnego słowa.

V

Początku – wprawdzie na nieco innym poziomie – można szukać właściwie jeszcze gdzie indziej. Bo może tak naprawdę wszystko zaczęło się od autorskiej zapowiedzi zamieszczonej w jednym z przypisów w *Księdze Blasku* – pierwszej książce autora *Brunona* poświęconej Schulzowi[1]:

> *Przedstawiona na następnych stronach interpretacja obydwu ekslibrisów zostanie szerzej rozwinięta i zaprezentowana – wraz z innymi pracami plastycznymi Schulza – w osobnej książce (tymczasowo zatytułowanej Pierwszy Mesjasz), która będzie omawiała problematykę kabalistyczną w plastyce autora Xięgi bałwochwalczej.*
>
> (przypis 90, s. 148)

Zapowiedź powtórzyła się raz jeszcze (tytuł uległ rozszerzeniu):

> (...) *Całość – poszerzona o dodatkowe konteksty – zostanie zebrana w osobnej książce: Pierwszy Mesjasz. Rzecz o dwóch ekslibrisach Brunona Schulza.* (...)
>
> (W. Panas: *Sąd ostateczny. O jednym ekslibrisie Brunona Schulza*. „Roczniki Humanistyczne" 1998 z.1. s. 450, przyp. 3)

[1] *Opowieści Zoharu*. Przeł. i Komm. „Znak" 1984 nr 356, s. 879.

[1] W. Panas: *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin 1997.

I jeszcze – tym razem na stronie www Katedry Teorii Literatury KUL, (tytuł wciąż się rozrasta):

Napisana, ale jeszcze nie oddana do druku książka o temacie mesjańskim w plastyce Schulza: Piersi Mesjasz. Rzecz o dwóch ekslibrisach, kilkudziesięciu rysunkach oraz jednym obrazie Brunona Schulza.

(http://www.kul.lublin.pl./wydzialy/whn/struktury/T_polska/ktl)

Być może pojawiały się jeszcze inne zapowiedzi, jeśli tak – mogły zostać przeze mnie przeoczone. W funkcji komentarzu do tej – jak widać – na szeroką skalę rozwiniętej „akcji zapowiedniczej", posłużę się słowami zaczerpniętymi z samej książki, którą trzymam nareszcie w lewej ręce:

Skoro rzecz biorąc, po takiej zapowiedzi mamy prawo oczekiwać, iż musi nastąpić jakieś wypełnienie „obietnicy".

(s. 97)

I wypełnienie obietnicy – mesjańskiej? – jest przede mną. Zmienił się tytuł, ale przecież tak to bywa z mesjańskimi nadziejami: realizują się nie we wszystkich przewidywanych detalach (jeżeli w tej kwestii w ogóle może być mowa o detalach) w taki sposób, w jaki wyobrażaliby to sobie oczekujący. Cóż oczekujący mogą naprawdę wiedzieć o tym, czego się spodziewają? Nic.

VI

Należałoby przejść do meritum. Teraz należałoby powiedzieć o tym, że Władysław Panas jest mistrzem mikroobserwacji i że w jego badaniu twórczości Schulza mikroobserwacja okazuje się prowadzić do rewelacji. Trzeba by teraz powiedzieć nareszcie, że *Bruno od Mesjasza* zmienia w sposób zasadniczy, że musi zmienić, paradygmat dotychczasowego myślenia o twórczości plastycznej drohobyckiego artysty – myślenia o dziele najbardziej wyrazistym – *Księdze bałwochwalczej*, która posiada własną literaturę przedmiotu, z jej spójną wykładnią – jak się okazuje – jedynie powierzchniowych znaczeń – oraz myślenia o tym, o czym dotychczas schulzologia nie myślała – o strzępach, ułamkach, fragmentach – o Schulzowych ekslibrisach, czyli – zmianie całości i to – jak pisał autor w *Księdze blasku* – od bieguna *wszystko* do bieguna *nic*.

A pośród ułamków, strzępów i fragmentów przebywa – Mesjasz. Ale tam nikt go wcześniej nie szukał.

VII

Streszczanie książki, która jest przedmiotem niniejszych uwag, nie byłoby działaniem sensownym. Nie wszystkie kategorie poddają się abrewiacji. Autor nie tylko pokazuje w swoim tekście, jak proza i rysunki twórcy *Xięgi bałwochwalczej*[1] dopowiadają wzajemnie swe znaczenia, oświetlają się, precyzują sensy. Tak pisze Schulz w pewnym miejscu *Wiosny*:

Trzeba pewnej domyślności, pewnej odwagi serca, pewnego polotu, ażeby znaleźć w tych, tak słabo ognistych, tę błyskawicę przebiegającą stronice księgi. (...) Wszystkie rzeczy są powiązane, wszystkie nici prowadzą do jednego kłębka.

(*Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. Jarzębski. Wrocław 1998, s. 179.)

Głębokie penetracje dzieła drohobyckiego twórcy, jakiej w *Brunonie od Mesjasza* dokonuje Panas, w jakiś sposób lustrzą koleje tego dzieła. Dociera do jego tajemnicy (czy raczej, jak już powiedzieliśmy – idzie do niej) poniekąd za jego (dzieła) własną zgodą. Autor *Brunona* przekonuje się po Schulzowych tekstach (werbalnych i niewerbalnych) tymi drogami, które ukryte były – jak się okazuje – w samej ich materii, czytanie tej książki, tego

[1] Przypomnijmy sobie, że w jednej z zapowiedzi pierwszej książki Władysława Panasa o Schulzu – *Księgi blasku* – tytuł, który ostatecznie brzmi *Księga blasku, Traktat o komice w prozie Brunona Schulza*, miał brzmieć: *Księga Lilaya. Traktat o komice w dziele Brunona Schulza* (mowa o aktorze na okładce jego książki *Proces i rzecz. Szkice o literaturze polsko-żydowskiej*. Lublin 1996). Początkowo zastanawiałem się, czy była przyczyna tej drobnej zmiany w tytule pracy. Teraz myślę, że – być może tak, tylko wtórnej – autor początkowo zamierzał w jednym tekście zamknąć problematykę kabalistyczną obecną tak w prozie jak i w plastyce drohobyckiego artysty. Ostatecznie powstał dyptyk. Od zapowiedzi do zapowiedzi. Jak w *Baśniach rysują z jednej nocy*.

najniezwyklejszego postępowania dochodzeniowego staje się uczestnictwem w tym odkrywaniu, w tym śledztwie – krok po kroku. Wyniki śledztwa są wstrząsające i – fascynujące.

Pisze Jurij Lotman: „Wybuchy są zatem nieuchronnym elementem linearnego procesu dynamicznego".[2] W takim właśnie porządku eksplozji na tle tradycyjnego dyskursu badawczego wyłuje się intuicje Władysława Panasa dyskurs o Schulzu.

VIII

W pewnym miejscu *Brunona od Mesjasza* autor pisze:

Rozpadem dotknięty jest cały świat i różne jego aspekty. (...) Rzecz jasna, w tym momencie wydobywamy tylko jeden aspekt Schulzowego myślenia – wizję rozerwanej całości.

(s. 79)

Coś dzieje się z rzeczywistością, gdy jest już w książce. Odpowiadam słowami poety współczesnego: *ta niezrównana całość która się rozpadła / powraca w takich chwilach.*

PS. Na wspomnianej już stronie internetowej Katedry Teorii Literatury KUL (http://www.kul.lublin.pl./wydzialy/whn/struktury/T_polska/ktl)) było jeszcze jedno, przemilczane przeze mnie dotychczas, zdanie: *W przygotowaniu jest również kolejna książka pod roboczym tytułem „Lekcja profesora Arendta".*[3]

Opowieść zaczyna się znów. Zresztą – nie kończyła się wcale. Nie było numpy. Było oko.

[2] *Kultura i eksplozja*. Przeł. B. Żyłko. Warszawa 1999, s. 224.

[3] W naszej książce również – a jakże – pojawi się zwiastun kolejnego tekstu, zamykając w dość nerwowym tonie, bo w pół zdania, jedynie zaczętą zapowiedź możliwego uchylenia rąbka tajemnicy Bianki („Czyżby [Bianka ... Niestety, dalej tym tropem pójść się nie da (...)" s. 175), pisze autor: Podejmuję tę historię w rozprawie – jeszcze nieogłoszonej drukiem – *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie" Brunona Schulza*." (s. 175; przypis 31).

Władysław Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, ss. 200 + 24 ilustracje.

MACIEJ CISŁO

ELEGIJNY CENTON

Żyjąc tracimy życie, powiada Maria Janion w tytule swej nowej książki. W ten sposób sformułowany problem egzystencji jest oczywistą półprawdą, bo żyjąc również mnożymy życie.

Profesor Janion daje nam wyraźny sygnał, że nie chce być obiektywna, to znaczy nie będzie przemawiała ze stanowiska nauki. Mamy więc przed sobą pewną kreację: książkę osobistą, wszelako rozpisaną na cudze głosy. Jest w tym sprzeczność.

Prof. Janion pozywa świat przed trybunał i oskarża go o to, że jest on „wielką fabryką śmierci". Jednocześnie asekuruje się w tym trybunale jako świadek incognito, unika zaimka „ja", czy nawet „my", dobiera tylko cytaty z ksiąg dziesiątków pesymistów, zszywając artystyczną rapsodię, elegijny centon.

Aby usłyszeć głos człowieka, który mógłby mieć własne powody do pesymizmu, człowieka z krwi i kości, będziemy musieli sięgnąć na przykład do wywiadów z prof. Janion. Można ich zresztą znaleźć sporo. Gromadzeniem tych dokumentów w osobnych tekach zajmuje się Instytut Badań Literackich oraz na przykład Biblioteka Domu Literatury w Warszawie. Są to teksty fascynujące, ciepłe, szczególnie gdy z Marią Janion rozmawiają Barbara N. Łopieńska lub Ewa Berberyusz, wielokrotne interlokutorki.

Wracajmy jednak do książki *Żyjąc tracimy życie*. Rozpoczyna ją esej *Apokalipsa bez Objawienia, tematy jean-polowskie*, z koronnym argumentem przeciwko światu w postaci *Mowy wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa u szczytu kosmicznego gruzłu o tym, że nie ma Boga*. Niemiecki romantyk, Jean-Paul, wkłada w usta swego Jezusa taką oto wieszczbę: *A kiedy spojrzałem w niezmierzony świat, szukając boskiego oka, wytrzeszczyło się ono na mnie pustym, lodowatym oczodołem i wieczność legła na chaosie*.

[1] *Kultura i eksplozja*. Przeł. B. Żyłko. Warszawa 1999, s. 224.

[2] W naszej książce również – a jakże – pojawi się zwiastun kolejnego tekstu, zamykając w dość nerwowym tonie, bo w pół zdania, jedynie zaczętą zapowiedź możliwego uchylenia rąbka tajemnicy Bianki („Czyżby [Bianka ... Niestety, dalej tym tropem pójść się nie da (...)" s. 175), pisze autor: Podejmuję tę historię w rozprawie – jeszcze nieogłoszonej drukiem – *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie" Brunona Schulza*." (s. 175; przypis 31).

Wszyscy następni autorzy, do których nawiązuje prof. Janion w tym rozdziale, są dużo mniej obrazoburczy, a zatem moglibyśmy ich już pominąć. Karta allodowa została rzucona.

W istocie książkę *Żyjąc tracimy życie* rozpoczyna nie esej, o którym mowa, lecz krótkie odwołanie do pewnej powieści Balzaka. Chodzi tu o *Jaszczura*. Marii Janion czyta go ustawicznie od czasów dzieciństwa. Bohater tej powieści, Rafael, jest w posiadaniu magicznej skóry guda, spełniającej wszelkie życzenia. Jednak w miarę spełnień skóra się kurczy, gdy całkiem zniknie, Rafael ma umrzeć. Dlatego bohater *Jaszczura* stara się od pewnego momentu unikać nawet zwykłych aktów woli istnienia, aby nie przestać istnieć. Oto paradoks. Profesor Janion odnosi tę parabolę do siebie, co prawda nie czyni tego wprost, lecz jak już wiemy, w swej ścisłe subiektywnej książce skrywa się cały czas pod maskami autorów, którzy śmielej niż ona wyrażają swoje „ja".

Lecz najistotniejsze wydaje mi się tutaj, że odwoławszy się do alegorii o życiu jako „skórze jaszczura", zużywanej zbyt prędko, prof. Janion wyjawia swój instrumentalny stosunek do egzystencji. Tymczasem życie nie jest przecież jakimkolwiek narzędziem, rzeczą; jest raczej procesem, pewną immanencją, energią, która sama siebie doświadcza.

Tym, jak doświadczają siebie ludzie, zajmuje się zresztą Maria Janion w całym rozdziale poświęconym w *Życiu* twórczości pamiętnikarsko-dziennikowej. Zaczęła ów rozdział dużym esejem o Amielu, Szwajcarze, o którym nikt by nie wiedział, gdyby nie jego *Dziennik intymny*, liczący w oryginale 17 000 stron. (Polskie wydanie było 100 razy szczuplejsze.) Pisząc o Amielu prof. Janion podnosi wątek chrześcijańsko-buddyjski, zawarty w *Dzienniku intymnym*. Dla buddyzmu zanikanie życia jest właściwie zyskiem, skoro zbawienie równa się tu nirwanie, nicości. Ostatecznie sam Henri Amiel wybrał postawę chrześcijańską. Nirwana nie pociągała też Marii Janion, o ile można zgadywać.

Autorka książki *Żyjąc tracimy życie* marzy raczej o jakimś bezreligijnym istnieniu wiecznym. O czymś w tym rodzaju powiedziała otwarcie Barbarze N. Lopieńskiej w „Res Publice Nowej", w lipcu 2001 roku. A wyobraża sobie swój raj jako „archiwum egzystencji", gdzie „wszelkie żywoty byłyby trwale zapisane".

Czy jednak tak do końca chciałaby się znaleźć w owym „archiwum"? Z własnego mieszkania przy ulicy Niemcewicza w Warszawie uczyniła sobie archiwum doczesności, którego czuje się „męczennicą", jak oświadcza. Zamurowała się wśród dziesiątków tysięcy książek, dając azyl możliwie wielu mądrym i pięknym duchom świata. I przeciska się dziś z trudem ścieżkami wśród woluminów piętrzących się w stertach nawet na podłogach. Gdyby nie prawa grawitacji, miałaby bibliotekę także na suficie.

Poza tym, aby się jakoś trwale urządzić na Tamtym Świecie, trzeba być przekonanym, że to na pewno przyjazne miejsce. Kto jednak wyznaje pandemonizm, jak prof. Janion, szczególną odmianę czy przeciwieństwo panteizmu, takiej pewności mieć nie może. Wielka bohaterka epoki romantycznej krążu się, jak widzimy, między wokół jej ciemnych i jasnych aspektów.

Cały kosmos wydaje się autorce zbioru *Żyjąc tracimy życie* „jedną wielką fabryką śmierci". Zainteresowanie fabrykacją zagłady nie mogło nie zaprowadzić prof. Janion również do tematu holocaustu. I oto mamy w omawianym dziele obszerne analizy książek poświęconych ludobójstwu, w tym również prezentację pewnej pseudoksiążki, *Fragmenty* Binjamina Wilkomirskiego, wydanej w 1995 roku. *Fragmenty* Wilkomirskiego są apokryfem, świadectwem Żyda, który w rzeczywistości wcale nie jest Żydem i w dodatku nazywa się Dössekker, a nie Wilkomirski. Psychoanalitycy literatury twierdzą, że Dössekker, Szwajcar, ukleił swe „świadectwo" w dobrej wierze, aby wstrząsnąć sumieniami współbraci Helwetów, wcale nie tak neutralnych i niewinnych w czasie II wojny.

Pewnym remedium na „przeraźliwość istnienia", wedle kolejnej formuły Marii Janion, bywa ludzka miłość. *Miłość: fundament Europy* – to tytuł rozdziału, kończącego drugą część książki (*Żyjąc tracimy życie* układa się z trzech części). Głównym dziełem tutaj omawianym jest zbiór esejów noblisty Octavia Paza *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm* (polskie wydanie – rok 1996). Miłosny fundament Europy i w ogóle Zachodu został nadszarpnięty, sądzi Paz, ponieważ seksualizm góruje powszechnie nad uczuciami.

Ale i miłość duchowa miewa swoje ciemne strony, bywa „złą miłością". Tu prof. Janion przywołuje romantyczne archetypy werterowskie, sięga też do ulubionej IV części *Dziadów* Mickiewicza, nazywając Gustawa „najsilniejszym polskim samobójcą".

Czym jest samobójstwo; jest to przede wszystkim akt wolności. Seneka powiedział kiedyś: „Kto nauczył się umierać, oduczył się bycia niewolnikiem". Prof. Janion również i samobójstwu poświęca parędziesiąt stronic w *Życiu*, sięgając do klasyczności, do wielu różnych epok w poezji i prozie, także do solidnych opracowań naukowych, na przykład *Hymnii samobójstwu* Georgesa Minois.

Pokrewnym miłości remedium na „przeraźliwość istnienia" bywa kontemplacja sztuki, przeżywanie piękna. Krótki rozdział zatytułowany *Przerażenie i piękno* jest w całości egzegezą *Mitologii Greków i Rzymian* Zygmunta Kubiaka. „Stworzył wspaniałą opowieść o strasznym trudzie bycia człowiekiem", powiada Maria Janion. Klasyczność zostawiła po sobie niezrównane wzorce artystyczne. Cóż gdy samo piękno bywa tylko „przerażeniu początkiem" – tu prof. Janion nawiązuje do pierwszej z *Elegii duinejskich* Rilkego. *Ars longa, vita brevis*, jak można by krótko streścić pogląd estetyczny autora *Elegii*. Sami śmiertelni, stwarzamy rzeczy nieśmiertelne, co napawa nas melancholią lub nawet „przerażeniem".

Żyjąc tracimy życie: nowa książka Marii Janion nie kończy się na opowiedzianych tu wątkach. Mnóstwo jest tematów pobocznych, przy tym atrakcyjnie nazwanych. Oto niektóre z nich: *Niedoistnienie*, *Osoba bezosobowa*, *Własne nieosiągalne centrum*, *Wcielone szyderstwo losu*, *Skandal rozkładu*, *Zginąć od własnej niezwykłości*, *Słowacki i Hitler*, *Demonizm i ironizm*. Książkę zamyka blok zatytułowany *Nie wiem*, osnuty głównie o ludobójstwie, o których już wspominałem.

Owo bardzo osobiste *Nie wiem* pozostaje „zamaskowane" w stopniu nie mniejszym niż wszystkie inne treści zbioru *Żyjąc tracimy życie*. Autorka aż do kropki na końcu swego dzieła nie wychyli się spoza poglądów osób trzecich. Szkoda.

Maria Janion: *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Wydawnictwo W.A.B. Warszawa 2001, ss. 428, seria „Z kręgu".

ALDONA TARGOŃSKA

SKAZANI ZA CZYTANIE MICKIEWICZA

W ubiegłym roku w lubelskim wydawnictwie Norbertinum ukazała się książka Dory Kanelson: *Skazani za lekturę Mickiewicza* noszące podtytuł: *Z archiwów Lwowa i Wilna*. Na początek kilka słów o autorce: „polska Żydówka" – jak mówi sama o sobie, „kresowa duma" – jak określa ją Andrzej Paluchowski autor wstępu, urodzona w 1921 roku w Białymstoku, córka Żydów, od niedawna mieszkająca w Berlinie, jest nie tylko naukowcem, reprezentantem zagranicznej polonistyki, ale również niespożytym społecznikiem oddanym obronie pokrzywdzonych i pozostawionych bez opieki. Za swoją działalność w obronie praw Polaków i Żydów na Ukrainie otrzymała m.in. nagrodę Wschodniej Fundacji Kultury „Akcent" w Lublinie.

Książka *Skazani za lekturę Mickiewicza* przedstawia krajową recepcję dzieł Mickiewicza wśród współczesnych poecie. Jest próbą ukazania dwudziestowiecznemu czytelnikowi indeksu utworów zakazanych przez zaborców, jest także owocem długoletnich badań archiwalnych autorki i stanowi wstrząsający, poparty materiałem dowodowym, dokument represji zaborców wobec Polaków czytających i rozpowszechniających dzieła Mickiewicza. Choć temat ten zajmował wielu badaczy, o czym wspomina autorka we wstępie, jednak zagadnienie jest tak rozległe, że nie zostało nigdy wyczerpująco omówione. Wychodząc naprzeciw oczekiwaniom Mickiewiczologów autorka przedstawia zainteresowanie dziełami wieszcza przez zwykłych ludzi, we wstępie pisze: *Z tych archiwaliów wyłaniają się sylwetki czytelników Mickiewicza – Polaków o heroicznych życiorysach. Podczas lektury akt zdumiewa miłość konspiratorów, powstańców do poezji Mickiewicza, ich wierność głoszonym przez niego wielkim ideałom. Często właśnie te znalezione podczas rewizji odpisy były dla władz zaborczych jedynym dowodem udziału aresztowanego młodzieńca w powstaniu listopadowym lub styczniowym czy też przynależności do organizacji spiskowej* (D. Kanelson: *Skazani za lektury Mickiewicza*, Lublin 2001, s. 18; wszystkie przytaczane cytaty pochodzą z tej książki).

Publikacja jest pod wieloma względami niezwykła. Składa się z dwu uzupełniających się części: pierwsza to wnikliwa analiza materiału archiwalnego, druga jest aneksem zawierającym fragmenty omawianych dokumentów. Autorka pisze we wstępie: *Dotychczasowy stan wiedzy o nielegalnym obiegu utworów wieszcza obejmujący wyłącznie publikacje*

akt lwowskiego Sądu Kryminalnego i wileńskiego Trybunału Wojskowego. W trakcie prezentacji tych dokumentów opatruje komentarzem skróty i przekształcenia tekstów Mickiewiczowskich, zawartych w skonfiskowanych odpisach. W archiwach Lwowa, Wilna, Warszawy, Moskwy, Petersburga, Kijowa, Mińska, Tomska i innych miast zachowały się setki spraw polskich zesłańców, oskarżonych o lekturę pism zakazanych, szczególnie zaś utworów Mickiewicza i Słowackiego (s. 17). Zamieszczenie tak bogatego materiału źródłowego stanowi ogromną zaletę tej publikacji.

Część pierwsza prezentowanej książki składa się z trzech rozdziałów poświęconych różnym utworom Mickiewicza. Rozdział pierwszy, najobszerniejszy zatytułowany jest: *Lwowscy alumni sądzeni za przechowywanie i rozpowszechnianie IV i III części „Dziadów.* Autorka obala w nim powszechnie panujące przekonanie, iż tylko w zaborze rosyjskim władze okrutnie rozprawiały się z polskimi patriotami, tropiły i skazywały na więzienie czy katorgę za posiadanie i rozpowszechnianie zakazanej literatury szerzącej hasła wolnościowe, a do takiej z pewnością należy zaliczyć twórczość Mickiewicza. Ukazuje ona całą prawdę o zaborcy austriackim uważanym za najbardziej liberalnego, który w rzeczywistości równie ciężko karał Polaków za czytanie pism wolnościowych i tekstów zakazanych. *Kilkunastu seminarzystów, których uznano za najbardziej winnych rozpowszechniania nielegalnej literatury i jej propagowania (...) zostało wtrąconych do więzienia. Śledztwo i proces sądowy ciągnęły się przez lata. Sprawę prowadził znany ze swej bezwzględności cesarsko-królewski radca krajowy Wittman, co świadczyło o tym, że władze lekturę zakazanych pism traktowały jako ciężkie przestępstwo: zdradę stanu i zakłócenie spokoju publicznego. ... Ze szczególną zaciętością ścigano osoby podejrzane o posiadanie i lekturę III części „Dziadów"* (s. 27).

Książka informuje, jakie utwory polskich poetów cieszyły się największym zainteresowaniem. Były to w pierwszej kolejności tzw. *Dziady drezdeńskie* i trudno się temu dziwić, wszak wypadki takie jak opisane w dramacie działy się bezpośrednio na oczach czytelników zakazanej literatury. W konspiracyjnych warunkach trudno było zdobyć wydania zakazanych książek, toteż rozpowszechniały się one jako ręcznie odpisywane fragmenty, często krążyły jako dzieła anonimowe, czasem nadawano im odrębne tytuły. Kopiści nie zawsze byli wierni wobec oryginału, znieniali kolejność scen, a także same wypowiedzi bohaterów po to, by bardziej eksponować martyrologię narodu. *Widocznie kopiujących interesował przede wszystkim aspekt epicznej, dynamicznie zmieniające się obrazy torturowanych przez oprawców w różnych krajach* (s. 63). Autorka skrzętnie śledzi drogę, jaką przeszły oryginał nim stał się odpisem, dokonuje tego przez porównanie utworów Mickiewicza z odpisami znalezionymi w aktach sądowych oraz analizę wprowadzonych przez kopistów zmian, stara się wyjaśnić, dlaczego właśnie taki a nie inny kształt zyskały utwory Mickiewicza. Zdarza się, że zmiany w tekście podyktowane były niezamierzonymi zdarzeń historycznych przez odpisujących. *Wileński czeladnik Piotr Mackiewicz, aresztowany w Wilnie w 1864 roku, znalazł pieśni Feliksa zamiast Pieśni i zaznaczył autorstwo Mickiewicza. I w tej kopii spotykamy się ze zmianami charakterystycznymi dla ustnego przekazu ludowego. I tak zamiast „Zrodzi się Palen dla cara" (cz. I, w. 431) jest „Zrodzi się pole dla cara". Nie wiedząc zapewne, iż chodzi o hrabiego Piotra Palena, współuczestnika zabójstwa Pawła I, kopista zamiast nazwiska wpisał słowo pole, mając być może, na myśli pole jako miejsce przyszłej egzekucji* (s. 70).

Autorka przeglądając akta sądowe zwraca uwagę na fenomen popularności partii śpiewanych z III części *Dziadów*, a zwłaszcza tzw. *Pieśni upiornej* i pieśni *Nie dbam jako spodnie kara*, które nie tylko były przedrukowywane w śpiewnikach, ale także inspirowały do tworzenia nowych utworów patriotycznych. W ogóle dzieła Mickiewicza krążyły w odpisach jako dłuższe bądź krótsze fragmenty, a także jako utwory czy motta i inspirowały innych poetów. *Aforystycznym wersem Mickiewicza poprzedził jeden ze swoich poematów Teofil Lenartowicz. Jest to poemat „Anioł domu. Srebrny śpiew", wydany w Lipsku w 1866 roku. Słowa Mickiewicza zostały nieco zmodyfikowane:*

Biada ludom, co własne rozdają Penaty!

Taka redakcja wersu nie zaprzecza myśli wyrażonej przez Mickiewicza, wprost przeciwnie, pogłębia ją, podkreśla jej cierpienie narodów, oszukanych przez despotyczne reżimy. Pomysł poematu jest ściśle związany z uniwersalnym znaczeniem Mickiewiczowskiego aforyzmu (s. 93-94).

Z badań przeprowadzonych przez Dorę Kacnelson wynika, iż Polacy w dobie powstań narodowych czytali nie tylko utwory ukazujące udręczenie narodu, w odpisach znalazło się także miejsce dla *Dziadów wileńsko-kowieńskich*. Jednak w kontekście przekładanych miłosna literatura z części IV nabierała zupełnie nowego znaczenia. Na przykład *obraz*

tortur opisanych w pierwszych dziesięciu wersach fragmentu Gustaw (w. 1077-1084) wykracza poza ramy konkretnej sytuacji odrzuconego kochanka-samobójcy, odzwierciedlając los każdego człowieka skazanego na samotną śmierć wśród ludzkiej obojętności (s. 34).

Badanie zawartości archiwów rosyjskich przyniosło zaskakujące rezultaty, ujawniły się m.in. mało znane fakty przechodzenia żołnierzy rosyjskich na stronę polską podczas powstania listopadowego. *W archiwum w Czycie odnalazłam na przykład akta dotyczące dwóch rosyjskich wojskowych: Wasilija Jewdokimowa i Nikifora Sliwcowa, skazanych za dezercję do szeregów polskich w roku 1831* (s. 83).

Autorka nie poprzestaje na omawianiu dzieł Mickiewicza, śledzi również losy ich czytelników i męczenników sprawy narodowej. Dzięki zamieszczonym aneksom, zawierającym wyciągi z akt sądowych, przed oczyma czytelnika wyłaniają się sylwetki polskich patriotów, którzy przestają być masą ludzi bez twarzy i nazwisk, uzyskują tożsamość.

Drugi rozdział zatytułowany: *Żeromski w wileńskim więzieniu, oskarżony o kopiowanie „Konrada Wallenroda"* dotyczy recepcji tej powieści poetyckiej Adama Mickiewicza. Niewątpliwą zaletą książki jest zamieszczony na początku każdego rozdziału przegląd literatury przedmiotu, ułatwiający czytelnikowi wytworzenie całościowego obrazu omawianej problematyki.

Podobnie jak *Dziady* tak i *Konrad Wallenrod* nie był odpisywany w całości, lecz tylko i wyłącznie we fragmentach. Szczególną popularnością cieszyła się ballada Alpuhary; pojawia się ona bardzo często w śpiewnikach z czasów powstań narodowych. *Jest rzeczą niewątpliwą, że zarówno osoby przepisujące tekst, jak i wykonawcy „Alpuhary" jako pieśni rozumieli zawarte w niej wezwanie do zdecydowanej walki z ciemiężcami Polski. Ten ukryty sens ballady był zrozumiały i dla władz carskich, toteż Alpuhara była przedrukowana na równi z pieśniami powstania listopadowego* (s. 110). Równie popularna co *Alpuhara* była *Pieśń Wajdeloty*. Obydwa utwory były dobrze znane nie tylko wśród ludzi wykształconych, ale także wśród warstw niższych, o czym świadczą akta sprawy niejakiego Styrynowicza, bezdomnego żebraka zatrzymanego nie za włóczęgostwo, ale właśnie za posiadanie niedozwolonych wierszy w języku polskim. *W skonfiskowanym zeszycie obok anonimowych pieśni patriotycznych znalazły się fragmenty „Konrada Wallenroda", ale ani tytułu, ani imienia Mickiewicza nigdzie nie odnotowano. Tekst „Alpuhary" został zapisany w całości (k. 86-87), z tym że umieszczony na marginesie tytuł zawiera błąd: „Ballada Alpuhar". Prawdopodobnie śpiewano ją na jedną z ludowych melodii, popularnych już przed 1840 rokiem. W tym samym śpiewniku (k. 75-76) znalazła się też bez tytułu „Pieśń Wajdeloty". Niektóre wyrazy, zapewne niezrozumiałe dla przepisujących zostały w niej zmienione* (s. 112). Innymi chętnie kopiowanymi fragmentami *Wallenroda* były pożegnanie Konrada z Aldoną oraz pieśń Aldony z wieży. Autorka zwraca uwagę, iż postać Aldony i to, co się z nią wiąże, uznane przez krytyków za elementy melodramatyczne, rozbijające jednolitość postaci Konrada zostały zaakceptowane przez zwykłych ludzi: sceny te żywo przemawiały do serc czytelników.

Książka obok analizy fragmentów poezji Mickiewicza przynosi także przegląd tego, co zawierały skonfiskowane zeszyty, w ten sposób mamy możność zapoznania się z anonimową poezją z lat 1830-1831. Powracając do *Konrada Wallenroda*, autorka ukazuje recepcję tego utworu w rodzinnym Wilnie Mickiewicza, w tym celu przytacza fragmenty *Pamiętników* Andrzeja Przyłęgowskiego, z których wynika, że polscy patrioci traktowali dzieło Wallenroda jako swoistą instrukcję postępowania. Ale jest i druga strona popularności tej powieści, czyli usprawiedliwianie współpracy z zaborcą przyjmowaniem postawy Wallenroda. Takie praktyki ścigały na Mickiewicza i jego dzieło słowa ostrej krytyki, co obrazuje zjadliwy artykuł w emigracyjnym piśmie „Pszonka".

Zarysowany został ciekawy fakt dotyczący popularności *Konrada Wallenroda*, a mianowicie następowała ona falami: pierwsza w okresie powstania listopadowego, druga w czasie Wiosny Ludów. Autorka publikacji tłumaczy to następująco: *Mickiewicz wchodził w pełne udrępi życie żołnierzy-rozbitków jak „druk młodości", jak bliski i rodzinny „ludzie Adama"* (s. 143). Otrzymujemy także przegląd najważniejszych tłumaczeń *Konrada Wallenroda* na język rosyjski, niemiecki, autorka sygnalizuje też próby przekładu na język węgierski.

Rozdział ten ukazuje, jak wszechstronna była recepcja powieści poetyckiej Adama Mickiewicza, owa popularność miała jeszcze i ten skutek, że w sposób istotny zaważyła na zainteresowaniu się zainteresowaniu rodzimym folklorem.

Rozdział trzeci to *Konspiratorzy o „Panu Tadeuszu". „Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego" w kieszeni polskiego chłopca i w kuferku lokaja. Pan Tadeusz* funkcjonował raczej jako niewyczerpana skarbnica motywów i inspiracji twórczych dla poetów-powstańców, niemniej jednak zdarzają się ręczne odpisy nawet całego tekstu. Wyniosła ideowa epopei

była odczytywana przez konspiratorów jako zachęta do walki o niepodległość kraju. *Fragmenty „Pana Tadeusza"* – pisze Dora Kacnelson – *poeci pokolenia styczniowego traktowali jako dewizę zbrojnego powstania. Za przykład może posłużyć twórczość poety-powstańca Władysława Eljasza (1836-1892), który pisał pod pseudonimem Wiesław Zuług. Był on studentem Uniwersytetu Jagiellońskiego. W 1863 walczył w oddziale Mariana Langiewicza, potem został powstańczym komisarzem do tajnych poleceń. (...) Jego poemat „Pieśń ostatnia", wydany w końcu 1863 roku w Lipsku, był poświęcony „Cieniom poległych Braci za wiarę, ojczyznę i wolność". Utwór będący wyrazem boleści nad upadkiem powstania oraz nad tragedią jego bohaterów poprzedzają jako motto słynne porzekadło wieszcza „Pana Tadeusza"* (s. 156). Na marginesie warto zauważyć, iż autorka zajmując się „życiem" dzieł Mickiewicza ukazuje również sylwetkę ówczesnych czytelników wieszcza.

Księga narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego – to odrębna pozycja na liście ksiąg zakazanych przez zaborców. Tu niewielkich rozmiarów książeczka była niezwykle popularna i szeroko czytana przez Polaków. Dzięki prostocie słów i biblijnemu obrazowaniu była zrozumiała dla rzeszy ludzi prostych, niewykształconych, o czym świadczą akta spraw sądowych. Książka *Skazani za lekturę Mickiewicza* zawiera dwa niezwykle wymowne przykłady. Sprawa Jakuba Grzegorza Bobelskiego skazanego za rozpowszechnianie zakazanych druków oraz sprawa Franciszki Salawy: (...) *oskarżony Franciszek Salawa czytał anonimowe wydanie „Księg narodu i pielgrzymstwa polskiego" opublikowane w Paryżu w drukarni Pinarda. Nie powołano go do sądu z tego powodu, że ten wiejski chłopczyk, który w kościele modlił się z „Księgą pielgrzymstwa" miał zaledwie 12 lat. W wyniku sprawy Salawy Namiestnictwo wydało nakaz starościom cyrkułu bocheńskiego Kamilowi Bernatowi, by zabronił nauczania wiejskich dzieci języka polskiego* (s. 167). W czytaniu i rozpowszechnianiu *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa* brali czynny udział drukarze z lwowskiego Ossolineum. Gdy sprawa wyszła na jaw, zostali ukarani, a drukarnia zamknięta. Jednak mimo podejmowanych starań nie zdołało zainteresowanie lekturą dzieł Mickiewicza. Dla współczesnego czytelnika jest rzeczą wręcz niepojętą, że za czytanie utworów Mickiewicza skazywano na katorgę lub wieloletnie więzienie.

Niezwykle interesująca książka Dory Kacnelson może być adresowana także do szerokiego grona odbiorców. Należy ją postrzegać raczej jako doskonałe źródło wiedzy o recepcji dzieł Mickiewicza oraz o świadomości Polaków pod zaborczymi rządami.

Dora Kacnelson: *Skazani za lekturę Mickiewicza. Zarządzenia carskie z lat 1832 i 1864*. Warszawa–Wilno: Nortsatrans, Lublin 2001, ss. 309 + 11 fot.

GRZEGORZ JACEK PELICA

PANORAMA PRAWOSŁAWIA

Na przełomie lat 1999 i 2000 z błogosławieństwa ówczesnego biskupa a obecnego arcybiskupa diecezji lubelsko-chełmskiej Abla ukazała się książka, która zgodnie z intencją autorów i redaktorów staje się „prawosławnym przyczynkiem do ogólnochrześcijańskich poszukiwań jedności, której Chrystus pragnie dla swoich uczniów". Zamiarem autorów dzieła było ukazanie tradycji Kościoła prawosławnego, wzajemne zrozumienie chrześcijan, poznanie przez ludzi spoza Cerkwi „skarbów chrześcijańskiego Wschodu" – jak pisze władyka Abel.

„Jeśli chcesz poznać prawosławie – przyjdź i zobacz!" – mówią przeważnie jego wyznawcy tym, którzy z zaciekawieniem spoglądają ku chrześcijańskiemu Wschodowi. *Z głębokiej tradycji, z mlekiem matczynych piersi wyssałem umiłowanie do Kościoła, w którym jest wiele pierwotnego chrześcijaństwa, wzbogaconego o życie kolejnych pokoleń* – powie abp Abel podczas panelu nt. *Dlaczego kocham mój Kościół?*, przeprowadzonego w progu XXI wieku w Lubelskim Centrum Kultury. I każdy, kto choć raz miał możliwość rozmawiania z Władyką, wie, że tkwiące w słowach tych przekonanie oznacza zarazem przeniknięcie do ducha szczerego dialogu, ducha sacrum, mijestatu dziejowych doświadczeń, ducha refleksji i nadziei.

Lakoniczny wstęp dwojga redaktorów, Krzysztofa i Jadwigi Leśniewskich poprzedza zawarty na sześciuset stronach wykład teologii, historii, sztuki napisany przez 21 autorów, z których ośmiu to duchowni bądź hierarchowie prawosławni, zaś jeden – Kurt Weitzmann – nie jest wyznawcą prawosławia, lecz jednym z najwybitniejszych znawców ikon.

O wierze i tradycji w perspektywie objawienia „Boga naszych ojców i naszych dzieci" piszą G. S. Bebis i bp Maximos (Aghiorgoussis). *Zamurzem w święty czas* – to rozdział o tradycji i zasadach liturgicznych (ks. A. C. Calivas), kalendarzu liturgicznym (L. Patsavos) oraz omawiający Wielki Post, który jest „wiosną Kościoła" (bp Dionizy Lukm) i Zmartwychwstanie Chrystusa, czyli „Święto świąt" (abp Abel). Charakterystykę prawosławnego monastycyzmu oraz modlący się i pracujący Kościół widzialny i świętą wspólnotę zbawionych w niebie przedstawiają teologowie polscy – abp Jeremiasz (Anchimiuk) i metropolita Sawa (Hryniuniuk) – i greccy: bp Maximos (E. Aghiorgoussis) i G. S. Bebis.

Metropolita Sawa jest także autorem szkicu o Eucharystii w rozdziale *Święte misteria* napisanym wraz z ks. Calivasem. Bardzo interesujący rozdział o posłudze w Kościele wyszedł spod pióra ks. Rościsława Kozłowskiego, który po raz pierwszy w języku polskim oddał piękno, charyzmat i istotę kapłaństwa sakramentalnego w chrześcijaństwie, oraz Izabeli Kochan, która subtelnie, ale konkretnie szkicuje diakonisę żony kapłana. Dla wielu laików może to być lektura rozbijająca tabu, burząca uprzedzenia i ciasne schematy.

Zagadnienia moralne we współczesnym świecie przedstawiają ks. Stanley Harakas i Elizabeth Theokritoff. *Piękno w służbie zbawienia* to tytuł siódmego rozdziału, stanowiącego nie lada gratkę dla historyków sztuki i miłośników wszelkiego wschodniochrześcijańskiego artyzmu. Oprócz ikonograficznego szkicu K. Weitzmanna, znajdziemy tu fachowe ujęcie śpiewu liturgicznego i bizantyńskiej muzyki cerkiewnej wykładowcy ChAT-u Włodzimierza Wołosiuka. John Yannias i Aleksander Grygorowicz prezentują dwa spojrzenia na architekturę i sztukę prawosławną.

W ósmym rozdziale *Słowo o czasie minionym* wypłynął międzynarodowy kwintet historyków. Ogólny zarys dziejów Kościoła od Chrystusa po czasy nowożytne z uwzględnieniem węzłowych problemów historii prawosławia przedstawia Aristeides Papadakis. *Obrządek słowiański w południowej Polsce* i *Tradycję kijowską w prawosławiu polskim* opisują Rościsław Żerelik i Aleksander Naumow. Znany historyk Kościoła prawosławnego prof. Antoni Mironowicz właściwą sobie wnikliwością prezentuje dzieje Cerkwi w dawnej Rzeczypospolitej, tj. od unii brzeskiej do odzyskania niepodległości w roku 1918. Ten najdłuższy, bo liczący 210 stron rozdział zamyka szkic młodego historyka Grzegorza Kuprianowicza pt. *Kościół prawosławny w Polsce w XX wieku*.

Książka zawiera dwustronicową notę bibliograficzną oraz równie krótki wykaz wybranej literatury polskojęzycznej z 56 pozycjami wydanymi w Polsce i dostępnymi głównie w ostatnim trzydziestoleciu XX wieku. Wyjątek stanowią dwie książki z okresu II RP.

„Umiar w nierówności" – tak można określić pojemność i zakres merytoryczny poszczególnych rozdziałów książki zestawionych ze sobą. Mozaika-szkic z elementami miarodajnego kompendium. Smakowanie przestrzeni świętości i odżywku duchowa: zarówno dla zniechęconych do dogmatyki i teologicznych fundamentalizmów, jak i dla pragnących odmiezienia popularnej wiedzy o wartościach oraz ucieczki od medialnego hałasu czy też elekcjarskiej, jarmarcznej komercji w informowaniu o sferze ducha, sferum, twórczym niepokoju. Niepokoju serca prześwietlonego rozumem i pragnieniem rzeczywistego wyjścia poza doczesność i przyziemne lapidarium.

„Umiar w nierówności" – bo książka jest nierówna... I dlatego nie męczy zawiłościami teologii. Musnięcie tajemnicą monastycyzmu bpa Maximosa i krótkie, choć głębokie i przejrzyste szkice o modlitwie serca i Boskiej Liturgii zwierzchnika polskiego Kościoła prawosławnego metropolity Sawy. A obok wnikliwa wędrówka przez teologię Wielkiego Postu i barwny, pełen ruchu i dźwięków wykład władyki Abla poświęcony świętu Paschy. To przewodnik po misterium dziejów, w którym autor nie skrywa radosnego zafascynowania mistyką, ponadczasowością, ponadprzestrzennością, niesmiertelnością i cudownością „Święta świąt", wielkanocnej celebracji serca. Taki opis Zmartwychwstania odsłania tajemnicę sukcesów w budowaniu Kościoła na ruinach, jak w jednym z wywiadów określił posługę swoją i duchowieństwa na terenie Lubelszczyzny po r. 1989, tj. po reaktywowaniu diecezji lubelsko-chełmskiej po prawie półwiekowej atrofii. Tak dochodzimy do ostatniego szkicu historycznego, starannie relacjonującego zdarzenia historyczne z wyraźnymi akcentami lubelskimi (dr G. Kuprianowicz).

Drobiazgowa narracja A. Mironowicza klarownie opisuje zdarzenia, chociaż nowicjusz tematyki historycznej Cerkwi może się poczuć zagubiony. Rozszerzenie tematyki unijnej

pozwala zrozumieć postawę i argumenty prawosławnych w odniesieniu do grekokatolików i do samego wydarzenia unii brzeskiej. Jednak co najmniej parę wątków można by skrócić, zaś bibliografię koniecznie wzbogacić, odsyłając do dorobku tytana roboty bibliograficznej dotyczącej głównie chrześcijaństwa wschodniego ks. dra Grzegorza Sosny z Rybołt na Białostocczyźnie.

Dziełu wszystkich pięciu historyków ujawnia znajomość wagi słów. Zgrabnie unikają nadinterpretacji kwestii kontrowersyjnych. Sprawia to, że poprzez sito przyczynkarstwa i zaciekawiania interesującymi wydarzeniami, procesami i problemami historycznymi omz historiozoficznymi nie przedostaje się okruch zniewagi. Dzielą odważnie, ale z taktem i z dystansem, który raczej zachęca do dyskusji niż wywołuje sprzeciw. Czytający może mieć jedynie niedosyt cytowania źródeł, dokumentów w ostatnim szkicu z XX-wiecznej historii Kościoła w Polsce. Wydaje się jednak, że rekompensują to obszerne autorskie omówienia.

Wyrażone tu spostrzeżenie może wszelako wynikać z „rozpieszczania" nas przez teologów, autorów poprzednich części książki, cytatami z Ojców Kościoła, psałterzystów itp. Sięgnąwszy po *Prawosławie* po uprzednim uczestnictwie w liturgii, zanurzeniu się w jej języku, symbolice i dynamice, możemy odczytać wszystko, co zagrało w duszy podczas nabożeństwa.

Obszernie cytowany *Kanon Paschalny* św. Jana Damasceńskiego z Jutrzni Paschalnej, który sam siebie wyjaśnia, daje posmak świętowania i odkrywa istotę Zmartwychwstania i Wielkanocy, które – wraz z wrażliwością na jej sens i wymowę – dawno już zatarło skomercjalizowana wizja świąt. „Święta świąt" – jak przypominają prawosławni „postchrześcijańskiej Europie". Ten dialog Nieba z Ziemią, opisu z przeżywaniem przytacza abp Abel:

> *Pierzęci niethnięte*
> *Zachowałeś, Chryste,*
> *Wychodząc z grobu,*
> *Jak nie naruszyłeś*
> *Zapory dziewiczej,*
> *Kiedyś się rodził,*
> *I otworzyłeś*
> *Nam rajskie podwoje* (s. 112)

Tajemnica Zaślubin wstydzący się wiary w „nadmiar" Zmartwychwstania. *Uderzmy piekło Ten, który zstąpił do piekła. Zgorzkniało piekło, skosztowawszy ciała Jego (...) Przyjęło ciało, a natknęło się na Boga. Przyjęło ziemię, a spotkało samo niebo* (z mowy katechetycznej św. Jana Złotoustego).

W tym i wielu innych miejscach książka o *Świetle wiary i zdroju doświadczenia* próbuje pomóc w diagnozie niepokojących zjawisk współczesności: jeśli brakuje w dzisiejszym człowieku i świecie miłości, to może być skutek braku wiary. A zrezygnowanym książka tłumaczy: *Życie Ducha Kościoła można ogarnąć, jeżeli samemu żyje się tym życiem. Biblijne zaproszenie „Chodź i zobacz" (J 1,46) odnosi się do chrześcijańskiej Tradycji w ogólności. Zaś czytając szkic o celebracji Boskiej Liturgii dowiemy się: Królestwo Boże zstępuje, aby się wcielić pośród zgromadzenia ludzi* (s. 41). Można by dopowiedzieć, że tylko wtedy zgromadzenie nie jest tłumem mrocznym, bezwolnym, popędliwym, może nieraz bezdusznym.

Mimo dialogowania z czytelnikiem sprawy istotne postawione są jako wyraźne prawdy fundamentalne: *Nie się stało, że Kościół rzymskokatolicki ogłosił w r. 1854 dogmat o Niepokalanym Poczęciu, który przeczy tradycyjnej nauce Kościoła o Maryi (...) Maryja została oczyszczona przez Ducha Świętego w Dniu Zwiastowania, aby stać się godną Matką Boga.*

Ks. A. C. Calivas zwraca uwagę na właściwy sens postu i ascezy, pisząc m.in.: *Asceza ciała nie polega na cierpieniu i umartwieniu, ale na ćwiczeniu wytrzymałości poprzez powstrzymywanie się od zabaw i unikaniu rozproszenia umysłu* (s. 67). To niezwykle istotne przypomnienie. Jako przykłady ascezy lub jej aktualną definicję młodzież zdająca na studia wyższe przytacza często model ascezy średniowiecznej, a raczej tej ascezy filmowe karykatury i literackie przedstawienia.

Wobec przywracania starej zasady milczenia kobiety w Kościele (czy raczej kościele) interesująco brzmi kobiecy duet: I. Kochan o posłudze matuszki (małżonki kapłana) i E. Theokritoff: *Prawosławie a ochrona środowiska naturalnego*. Głosu matuszki Izabeli komentować nie potrzeba. Elizabeth Theokritoff prezentuje istotę duchowego wymiaru kryzysu ekologicznego. Wyjaśnia, że *zniszczenie środowiska naturalnego jest jedynie konsekwencją postaw człowieka wobec reszty świata (...) Zatem nieporządek, jaki wprowadziliśmy w świecie, zmusi wielu ludzi do uznania, że nie jesteśmy wszechwładnymi panami praw natury.* Nie myślmy je ustanawiali. A przecież tak wielu przejawia „moralność eksploatacyjną", jakby posiedli licencję na eksploatację, która jest w istocie daleka od cywilizacji chrześcijańskiej. I dlatego człowiek sprawia wrażenie, że żyje w świecie, który sam stworzył, że ma nieograniczoną władzę nad światem. Uwaga, filozofowie! *Antropocentryzm to nie jest pogląd chrześcijański, choć wielu chrześcijan go akceptuje* (s. 286). *To właśnie w Nim, Panu i Stwórcy wszystkiego, mamy odniesienie do siebie wzajemnie i do pozostałych stworzeń.* Panujemy wszak na obraz Boga, ale: *Człowiek zajmuje wyjątkową pozycję po to, by objawić chwałę Bożą i pośredniczyć w jej przekazywaniu reszcie naturalnego świata* (s. 287). Niestety, jako istoty ukształtowaliśmy *zdolność zużywania bożego dzieła gruzami swojej własnej żądzy i wyniosłości.* Czy nie traktujemy wartości człowieka jako wartości abstrakcyjnego bytu zamiast – jak pisze E. Theokritoff – „konkretnej osoby brata lub siostry, stojącej przed nami". Uwagi autorki pokrywają się z tym, co przypomina świadu Jan Paweł II. Zauważa ona, że nawet w działalności ekologicznej dobro ludzi stawia się na dalszym planie „poza dobrem wielorybów, tygrysów i ślimaków".

Drugą skrajnością jest ubóstwienie człowieka, któremu zlaje się, że może być bezkarnym tyranem stworzeń. Nawet w działalności ekologicznej zachowuje się jak zbawca, który „potrzebuje ratować Ziemię". Widząc tę niekonsekwencję zabłąkana ludzkość uprawia, np. w nurtach New Age, kult Matki Ziemi (Święto Ziemi ważniejsze od świąt chrześcijańskich w tzw. chrześcijańskim świecie), reinkarnację i wróżenie z kryształów, pogański naturalizm. Już św. Jan Chryzostom wołał, że zachłystywanie się Ziemią jako „moją własnością" pochodzi od diabła. Dobrze, że nie możemy (i nie powinniśmy) powiedzieć: „moje własne Słońce, moja własna woda"... Drugi z przywołanych przez E. Theokritoff Ojców Kościoła, św. Grzegorz z Nyssy powiedziałby współczesnym, że panowanie, które człowiekowi powierzono „rozpoczyna się od panowania nad dzikimi bestiami, które znajdują się w nim samym" (s. 297). Prawosławie, odbudowując człowieka proponuje mu: posty, które „uczą skromności i spożywania z dziękczynieniem", święta ćwiczące w „dziękczynieniu za obfitość dobrych rzeczy – niebieskich i ziemskich". Nawet kwiaty przyniesione na Wielkanoc do świątyni uczą, że miłość pociąga za sobą strofy, że wyrażając wdzięczność otrzymujemy o wiele więcej.

W książce odnalazłem też uchylenie rąbka tajemnicy zawartej w pytaniu, dlaczego współczesny, zagmatwany człowiek, nawet nieprawosławny z chrztu, lgnie do ikonograficznych przedstawień. I jest w tym wielka otuchа. Zdaniem bp. Bazylego (Osborne): *Ikona zaświadcza o tym (...), że człowiek może tworzyć formy, które pomogą Bogu być obecnym w świecie.* Miejmy nadzieję, że podobną funkcję spełni na swój sposób również omówione dzieło.

Prawosławie. Światło wiary i zdrój doświadczenia. Red. Krzysztof Leśniewski, Jadwiga Leśniewska. Prawosławna Diecezja Lubelsko-Chełmska, Lublin 1999, ss. 619

EWA KĘPA

POLSKA DEMOKRACJA BEZ KOBIET

Książka Agnieszki Graff to błyskotliwa, inteligentna i odkrywcza analiza dróg polskiej demokracji po roku 1989. Demokracji, w której brak miejsca dla kobiet. Autorka odziera czytelników ze złudzeń o istnieniu w społeczeństwie polskim równych szans dla mężczyzn i kobiet. Pisze: *Polski tradycjonalizm sprowadza, że braku kobiet (w życiu publicznym) nie widać, a nieważność kwestii kobiecej staje się oczywistością.* Potrząsa nami mówiąc, że życie publiczne „*bez kobiet*", to stan nienaturalny i społeczeństwo polskie nie może dłużej funkcjonować opierając się na skostniałych wzorcach patriarchalnych. Jednocześnie dodaje z optymizmem: *Zmiany kulturowe są (...) faktem nieuprzedzalnym i pozostaje nam tylko ustalić, czy i jak można ten proces wspomagać.*

Analizy Agnieszki Graff rysują się jako niezwykle istotne na tle stanu Polski o przyjęcie do Unii Europejskiej, której prawo wspólnotowe wyraźnie zakazuje dyskryminacji ze względu na płeć, gwarantując nie tylko równe prawa, ale także równość szans. Funkcjonującą przy Parlamencie Europejskim Komisja Praw Kobiet i Równych Szans, zajmującą się działaniem na rzecz włączania problematyki płci do wszystkich obszarów działania UE (gender mainstreaming),[1] w lipcu 2000 roku opracowała raport dotyczący problematyki płci, w związku z procesem rozszerzenia Unii o kraje Europy Środkowej i Wschodniej. W Polsce wykazano: brak ustawodawstwa dotyczącego równego statusu kobiet i mężczyzn, zakaz aborcji, zwrócono też uwagę na nierówność szans na rynku pracy i zmniejszenie dostępu do gwarantowanych wcześniej przez państwo instytucji opieki nad dzieckiem.[2]

W Polsce trudno o zrozumienie dla demokracji parytetowej. *Portyki polskiego patriarchatu*, jak pisze autorka, cechuje zamknięcie na język praw człowieka i przekonanie, że obecny układ sił, oparty na władzy mężczyzn, jest zgodny z boskim planem, słuszny i naturalny. Wszelkie dyskusje, które odbywają się nad równym statusem płci w Sejmie, traktowane są jako okazja do żartów. W cieniu *Patriarchatu po Seksmisji* (ukazał się 19-20 czerwca 1999 roku na łamach „Gazety Wyborczej" i wywołał ogólnopolską dyskusję na temat sytuacji kobiet w Polsce) Agnieszka Graff bez wahania nazywa stosowaną przez przeciwników ustawy o równym statusie kobiet i mężczyzn taktykę *mnożeniem głupstw i sprzeczności, gadulstwem nie na temat, bufonadą i bezczelnym udawaniem, że nie rozumie się pytań drugiej strony*. By nie dopuścić do dyskusji o parytecie, politycy i media sprowadzają kwestię dostępu kobiet do władzy do poziomu żartów i anegdot. Przykłady można rzeczywiście mnożyć. Nie tak dawno obecny premier Leszek Miller podczas kampanii wyborczej do parlamentu powiedział: *Nie wydaje mi się, żeby hasło „Kobiety kandydują, kobiety głosują" miało jakiekolwiek szanse powodzenia, bo kobiety lubią głosować na mężczyzn.*[3] Okazało się, że premier nie miał racji, a zawiązana przez kobiety Przedwyborcza Koalicja Kobiet pomogła doprowadzić do wzrostu udziału kobiet w parlamencie: z 13 do 20,3% – Sejm i z 12 do 23% – Senat.[4]

Święte oburzenie i salwy śmiechu towarzyszyły również sejmowej debacie nad prostytucją. Agnieszka Graff, komentując postępowanie polskich parlamentarzystów dowodzi, iż problem pornografii nie dotyczy wyłącznie seksu, przyzwoitości i zasad dobrego smaku, o czym dyskutowano na sali sejmowej. W pornografii chodzi o przemoc i władzę. A władzę posiadu ten, kto patrzy.

Autorka zwraca też uwagę na język, którym operują politycy i media mówiąc o kobietach. Większość z nas nie ocenia języka w kontekście dyskryminacji ze względu na płeć. Tymczasem, jak twierdzi Mary Gergen, język – mówienie i słuchanie – tworzy znaczenia, poprzez które interpretujemy nasze życie i poznajemy siebie.[5] Agnieszka Graff przekonuje nas, że o słowa kłócić się trzeba, bowiem walka o język oznacza walkę o ludzką wrażliwość i wyobraźnię. Znaczące jest wyparcie z debaty rad ustawę antyaborcyjną słowa „kobieta" zastąpionego przez pojęcia: „życie" i „płód". Konsekwencją takiego zabiegu jest skierowanie uwagi dyskursu na obronę praw poczętego człowieka, co w praktyce oznacza pomijanie prawa kobiety do decydowania o własnym życiu i ciele. Prawa, które przysługuje jej jako człowiekowi właśnie. Przegrana walka o język w tym przypadku oznacza brak wolnego wyboru. Mówi się więc dalej o „naturalnym" powołaniu kobiet do macierzyństwa, o konieczności powstrzymania zbrodniczych zapędów nieodpowiedzialnych matek. Pomija argumenty świadczące na korzyść obrońców prawa kobiet do przerywania ciąży. A przecież, jak pisał w swojej książce *Kobieta bez winy i wstydu* Wojciech Eichelberger: *Cnota jest tam, gdzie jest wybór. Jeśli macierzyństwo ma być cnotą, nie może być w żaden sposób wymuszone.*[6] Polki często takiego wyboru nie mają.

W polskim społeczeństwie ciągle jeszcze popularne jest przekonanie, według którego kobieta powinna realizować się przede wszystkim w życiu rodzinnym. Gdy zdecyduje się zatem na bycie polityczką, musi się z tego publicznie tłumaczyć. Pytana jest o życie rodzinne, o to, jak godzi obowiązki domowe z zawodowymi, a może nie godzi? Wyborcy czują i

[1] Por. Magda Grabowska, Agata Teutsch: *Niezbędnik europejski dla kobiet*, Ośrodek Informacji Środowisk Kobiecych, 2002.
[2] Por. *Unia Europejska i kobiety*, część 3, wrzesień 2001r. Federacja na rzecz Planowania Rodziny, s. V.
[3] Leszek Miller w programie „Kropka nad i", 31.08.2001.
[4] Przedwyborcza Koalicja Kobiet – 10 pytań i fakty. „Olka" 2001, nr 2, s. 41; Parlamentarzystki 2001. Raport Fundacji Kobiecej „ piKa". Program „Wybory kobiet", „Zadra" 2001, nr 3-4, s. 13.
[5] Por. Mary Gergen: *Life Stories. Pieces of a Dream*, [w:] *Toward a new psychology of Gender. A reader*. Edited by Mary Gergen and Sara N. Davis. Routledge. New York and London 1997, s. 264.
[6] Wojciech Eichelberger: *Kobieta bez winy i wstydu*. Wydawnictwo Da. Warszawa 1997, s. 77.

rozliczają. Najlepiej, gdy kobieta-polityk umacnia nas kobiety w przekonaniu, że jej miejsce jest w domu, poza sferą publiczną; gdy jest wyjątkiem potwierdzającym regułę. Jak dajmy na to Hanna Gronkiewicz-Waltz, której kampanię prezydencką Agnieszka Graff poddaje rzetelnej analizie doszukując się w prezentowanym przez byłą prezes NBP wizerunku szeregu sprzeczności.

Mniej poważnie Agnieszka Graff traktuje problem promowania w kulturze popularnej ideału pięknego kobiecego ciała określanego mianem „terroru piękności". Nie zgadza się na opisywanie doznawanych przez kobiety przyjemności związanych z używaniem kosmetyków i dbaniem o swoje ciało w kontekście dominacji patrzącego (w domyśle mężczyzny) nad obserwowanym (kobietą). Ze zrozumieniem traktuje sferę cielesnych i emocjonalnych przyjemności, które są udziałem kobiet żyjących w kulturze patriarchalnej: *Nie dajmy się zwariować: presja kulturowa to nie „terror", artykuł w piśmie kobiecym zalecający odchudzanie na lato – to nie nakaz sądowy. Kobiety nie są biernymi, nieświadomymi swoich potrzeb ofiarami przemysłu kosmetycznego*. Przedstawione z dużym poczuciem humoru argumenty nie są pozbawione racji. Nie należy jednak zapominać o istnieniu zależności występującej pomiędzy zachorowaniami na bulimię i anoreksję (traktowanymi jako choroby społeczne) a obecnie prezentowanym ideałem kobiecego ciała, które zostały w powyższych rozważaniach pominięte.

Świat bez kobiet to głos w sprawach ważnych, nie pozbawiony jednak poczucia humoru. Agnieszka Graff używa barwnego języka unikając popadnięcia w ton akademicki. Szybko i sprawnie nawiązuje kontakt z czytelnikiem. Niezwykle celne ironiczne uwagi autorki podkreślają absurd polskich realiów. Od lektury *Świata bez kobiet* trudno się oderwać. O wartości książki świadczy między innymi otwartość autorki często odwołującej się do przykładów ze swego życia. Widzimy ją piszącą, studiującą, bywającą na spotkaniach feministycznych, ale także siedzącą przed telewizorem i spędzającą czas w grocie znajomych. Odnosimy wrażenie, że Agnieszka Graff rozmawia z nami. *Świat bez kobiet*, to pozycja, która z łatwością dotrzeć będzie do ludzi, dla których problematyka dyskryminacji ze względu na płeć pozostawała tematem obcym, niezrozumiałym. Pozwoli dostrzec to, co dotąd było niewidoczne. Pomoże w tym z pewnością dołączona bibliografia zawierająca tytuły polskich i zagranicznych publikacji feministycznych wydanych w języku polskim, o której autorka pisze, że jest spisem niepełnym i osobistym – wskazówką dla tych, którzy od tej książki zaczęli, a chcą szukać dalej.

W książce Agnieszki Graff odnajdziemy szereg odniesień do tekstów kultury popularnej. Autorka przygląda się kinu, telewizji, literaturze. Analizą obejmuje wiele sfer życia publicznego w Polsce. Porusza tematy nieobecne, przemilczane. A co najważniejsze, wywołuje w ten sposób wiele kontrowersji i dyskusji. *Świat bez kobiet* to ważna książka poruszająca problemy dotyczące polskiej demokracji, w której ciągle jeszcze kobiety muszą walczyć o miejsce dla siebie.

Agnieszka Graff: *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2001, ss. 288.

MACIEJ PLAZA

LEKTURY ŚWIADKA WIELKICH PRZEDWIECZNYCH

Kim jest Howard Phillips Lovecraft? Dobrze wiedzą wtajemniczeni. Słowo to zaskakująco pasuje do miłośników literatury grozy, nie ograniczających się jednak do książeczek wydawanych chyba jeszcze nadal przez wydawnictwo Amber (lub nawet unikających ich), lecz gustujących w klasycznym, tradycyjnym horrorze.

Twórczość niedługo żyjącego Lovecrafta przypada na pierwsze trzydziestolecie XX wieku. Ten amerykański dziwak, introwertyk i mizantrop, nazywany „samotnikiem z Providence", niemal całe życie spędził wśród krajobrazów Nowej Anglii, które tak bardzo pobudziły

jego wyobraźnię. Był samoukiem – nie mając pieniędzy na studia nadrabiał braki w wykształceniu intensywną lekturą. Interesował się astronomią, okultyzmem, religioznawstwem, starożytnymi kulturami, był też gruntownie oczytany w literaturze pięknej, zwłaszcza we wszelkiego rodzaju fantastyce grozy. Sam napisał cztery krótkie powieści, kilkadziesiąt opowiadań, sporą ilość wierszy i poematów, literackich i politycznych esejów, a także kilka tomów korespondencji. Za życia był jednak szerzej nieznany: publikował tylko w niskonakładowych magazynach i broszurach miłośników fantastyki. Skupił natomiast wokół siebie grono oddanych wielbicieli i pisarzy parających się podobną twórczością, wzajemnie się inspirujące: namawiał ich do podejmowania i rozwijania wymyślonych przez siebie wątków, wykorzystywał podsuwane przez nich pomysły. Najbardziej zasłużony przyjaciel Lovecrafta, August Derleth, po śmierci mistrza w 1937 roku założył wydawnictwo Arkham House – nazwane tak od fikcyjnego miasta, miejsca akcji wielu utworów Lovecrafta – które zebrało i wydało całą pozostawioną przez niego spuściznę. Rozpoczęło ono wtedy swój niezwykle bujny żywot, zyskał dla swojego autora miano jednego z najważniejszych twórców fantastyki grozy, największego po Edgarze Allanie Poe reformatora gatunku.

Pośmiertne uznanie Lovecraft zyskał upartą pracą nad stworzeniem własnej mitologii i kosmogonii, w której wykorzystał dość rozległą okultystyczną i religioznawczą wiedzę. Drobiazgowo odtwarzająca topografię nadatlantyckich miejscowości Nowej Anglii, nerwowa obsesyjna proza wykorzystywała istniejący w starożytnych religiach mit upadłych bogów czy demonów pokonanych przez bóstwa niosące porządek i prawo, uśmierconych bądź czekających na dogodny moment do ponownego przyjścia. Miejsce stuteryjskiej Tiamat, biblijnego Lewiatana, Czuwających (upadłych aniołów z Księgi Henocha), Nefilim (czyli ich potomstwa, starotestamentowych Gigantów) zajęli potworni bogowie o wymyślonych przez Lovecrafta lub przejętych wprost ze źródeł imionach: Cthulhu, Shub Niggurath, Azathoth, Yog Sothoth, Dagon, Nyarlathotep, z całą menażerią mniejszych bestii. Miejsca ich pobytu są różne: miasta na dnie mórz, tajemnicza dziesiąta planeta Układu Słonecznego, całkiem sporo ich przebywa gdzieś w innych wymiarach kosmosu. Na Ziemi natomiast, w likcyjnych miasteczkach Arkham, Dunwich i Innsmouth, wyklęci wyznawcy zła i chaosu odprawiają krwawe, nocne rytuały, owładnięci mają przywołania swoich straszliwych bóstw.

Nie ma tu miejsca na streszczanie tej literacko nierównej, ale fascynującej swoją obłędną atmosferą twórczości – tym bardziej że nie o beletrystyce chcę tu pisać. Oto bowiem, obok paru mniej licznych zbiorów opowiadań, na rynek wydawniczy trafiła w ubiegłym roku książka ważna nie tylko dla miłośników Lovecrafta: *Nadnaturalny horror w literaturze* pisany w ostatnich latach życia i podsumowujący czytelnicze doświadczenia pisarza. Kilkudziesięciostronicowy esej jest rodzajem chronologicznie uporządkowanego przeglądu nie tylko twórczości grozy, ale ogólniej: motywów niesamowitych w literaturze, począwszy od starożytności aż po czasy współczesne autorowi. W jednym z rozdziałów wstępnych Lovecraft wskazuje na źródła „literatury przerażenia": wspomina o pierwotnych kultach, przechodząc do *tonącego w ciemności średniowiecza* podkreśla inspirującą choćby twórczość bardów atmosferę epoki, przesiąkniętą świadomością śmierci, a także kulturotwórczą rolę ludowej demonologii i praktykowanej powszechnie w chrześcijańskiej już Europie magii. Skrzętnie odnotowuje zainspirowane folklorem motywy fantastyczne w twórczości pisarzy antycznych – choćby Petroniusza czy Apulejusza – i nowożytnych jak Marlowe i Shakespeare. Trafnie ujmuje moment definitywnego zadomowienia się fantastyki grozy w kulturze pisanej i wykształcenia się osobnego gatunku powieści grozy, które nastąpiło w XVIII wieku. *Gdy ktoś spojrzy na to refleksyjnie* – pisze – *uważa, że podstawa narracja jako ustalona i zakademizowana forma literacka powstała dość późno. Impuls i atmosfera były tak stare jak ludzkość, lecz typowe opowieści niesamowite w powszechnej literaturze są dzieckiem ostatniego wieku.*

Sporo miejsca poświęca Lovecraft powieści gotyckiej. Z uznaniem, ale i krytycznie dokonuje przeglądu twórczości Horacego Walpole'a, Ann Radcliffe, Matthew Gregory'ego Lewisa i Charlesa Maturina, w podobnym tonie pisze o *Frankensteinie* Mary Shelley, *Wampirze* Johna Polidori. Nie zapomina o popularnych dawniej, a zapomnianych już pisarzach w rodzaju Fredericka Maryata, a także o motywach niesamowitych w twórczości pisarzy nie wiązanych z tą tematyką: wymienia ballady Bürgera i Goethego, powieści Waltera Scotta, E. T. A. Hoffmana, czy – idąc dalej w czasie – nowele Charlesa Dickensa. Cały osobny rozdział – w którym zawarte są chyba najwartościowsze wnioski – poświęcił twórczości Edgara Allana Poe, swojego największego mistrza, nie szczędząc jednak krytycznych uwag i pod jego adresem.

W podobny sposób wędruje w czasie przez cały XIX i początki XX wieku aż do twórców sobie współczesnych. Szeroko rozpisuje się o autorach wyspecjalizowanych w opowieściach

niesamowitych, zarówno uznanych za klasyków jak Joseph Sheridan Le Fanu, F. Marion Crawford, Gustaw Meyrink czy Ambrose Bierce (zaledwie krótkimi wzmiankami zbywa natomiast E. F. Bensona i Brama Stokera!), jak i tych zapomnianych. Sporo miejsca poświęca również pisarzom, w których twórczości fantastyka grozy bądź sama niesamowita atmosfera zajmowała miejsce drugorzędne lub pretekstowe: bardzo ceni Prospera Mérimée, Guy de Maupassanta, Nathaniela Hawthorne'a, Henry'ego Jamesa. Wśród pisarzy sobie współczesnych komplementuje zwłaszcza Arthura Machena i Algernona Blackwooda.

To streszczenie wygląda zmudnie i nieciekawie, ale nie może być inne. *Nadnaturalny horror w literaturze* to książka specyficzna. Nie jest to historyczno- czy teoretyczno-literacki esej w dosłownym rozumieniu. Lovecraft kreśląc panoramę literatury niesamowitej ogranicza się do przeglądu nazwisk, wyliczenia godnych uwagi utworów i streszczenia najważniejszych, podsumowuje jedynie swoje literackie fascynacje, dając czytelnikowi świadectwo imponującego oczytania. Jego wiedzę na ten temat ogranicza tylko bariera językowa; znamienny jest w tym przeglądzie zupełny brak literatury rosyjskiej, np. znanej polskiemu czytelnikowi twórczości niesamowitej Gogola czy Aleksego Tołstoja. Braki te wynagradza jednak niezwykle dokładnie prześledzona twórczość anglojęzyczna, niemiecka i francuska. Swoje refleksje Lovecraft wzbogaca ogólniejszymi uwagami na temat techniki narracyjnej omawianych autorów, zalet i wad kompozycji tekstów, niekiedy – jak w przypadku Hawthorne'a – zarysowuje także społeczno-kulturowe uwarunkowania opisywanych utworów. Nie ukrywa jednak, że są to dla niego kwestie drugorzędne. *Nadnaturalny horror w literaturze* przy całej swojej wartości „przeglądowej" ujawnia brak odpowiedniego wykształcenia autora: nie mając odpowiedniego warsztatu po prostu streszcza twórczość swoich poprzedników, oceniając ich według ścisłych, choć amatorsko wypracowanych kryteriów.

Te kryteria to obecność lub brak czegoś, co Lovecraft nazywa „kosmicznym horrorem" – a co powinno raczej zostać przetłumaczone jako „kosmiczna groza" (o fatalnej jakości przekładu wspomnę osobno) – oraz atmosferą. Nie są to, wbrew pozorom, synonimy. Atmosfera to po prostu odpowiedni nastrój utworu, wytworzony przy pomocy środków narracyjnych (odpowiednie stopniowanie napięcia, oszczędny język, zgrabna kompozycja) i odpowiedniej konstrukcji świata przedstawionego (scenerią, postacie itp). Oceniając ją Lovecraft odwołuje się do psychologii odbioru tekstu: *...musimy oceniać opowieści niesamowite nie według intencji twórców czy samego mechanizmu rozwoju akcji, lecz zgodnie z ich poziomem emocjonalnym. Jeśli pobudzone zostaną właściwe uczucia, należy przyznać „wysokie miejsce" tego rodzaju literaturze bez względu na to jak prozaiczne jest zakończenie.* Jeśli zatem okaże się, że duch był przebierańcem, nie dyskwalifikuje to utworu, pod warunkiem, że jego pojawienia się były naprawdę przerażające. Drugim kryterium jest obecność owego „kosmicznego horroru", czyli nadnaturalności, mówiąc dzisiejszym językiem: fantastycznej motywacji utworu. Nastrój nastrojem, ale Lovecraft najwyżej ceni twórczość, w której człowiek styka się z prawdziwym Nieznanym – a im mniej skonwencjonalizowane jest opisywane zło, a przy tym im dalsze od naszego świata i potężniejsze, tym większą grozę wywołuje. Dla znawców twórczości Lovecrafta znamienne będzie choćby zdanie wypowiedziane na temat pisarstwa Algernona Blackwooda, że jest on *mniej intensywny (...) w podkreślaniu kosmicznego przerażenia, lecz nieskończenie bliższy idei nieustannego nacisku nierealności na nasz świat* (...). Łatwo tu przecież rozpoznać idée fixe Lovecrafta. Trudno wyobrazić sobie świat poddany większemu naciskowi potężnej, złowieszczej nierealności niż uniwersum autora *Zewu Cthulhu*.

Lovecraft jawi się w swoim eseju jako niezwykle inteligentny amator, oprócz ogromnego oczytania posiadający również umiejętność wskazania istoty literackiej grozy. Skąpe, ale mimo to jego refleksje na temat psychospołecznych źródeł tej twórczości. Uzasadnienie ludzkiej fascynacji strachem szuka w metafizycznej niepewności, lęku przed Nieznanym, który jest zakorzeniony w człowieku zarówno onto- jak i filogenetycznie. *Ponieważ pamiętamy lub i grobę śmierci w sposób bardziej żywy niż rozsądny* – pisze we wstępie swoim dość ekscentrycznym stylem – *i ponieważ nasze zmysły, odbierając wpływy Nieznanego zostały przede wszystkim skanalizowane przez konwencjonalne rytuały religijne, popadły w rezultacie w groźniejsze i dość złowróżbne aspekty kosmicznych tajemnic, odważone niegdyś w nadnaturalnym folklorze.* Lovecraft nie ukrywa, że odwoływanie się do tych lęków w literaturze jest tylko grą ze strachem, a uczucie przerażenia wynika z niewiedzy. Mimo to nieustannie podkreśla swoje romantyczne przekonanie, że do odczuwania „kosmicznego horroru" predestynowane są jednostki o wyjątkowej wrażliwości, a także szczególne narody: umiejętnością kreowania i odczuwania odpowiedniego nastroju, czyli *inklinacjami mistycznymi* obdarzone są ludy „północne" – celtyckie, teutońskie.

Pomijając takie mniej lub bardziej nietrafione uwagi można dostrzec dużą świadomość literacką Lovecrafta – praktyka literatury grozy, który trafnie, choć intuicyjnie formułuje teoretyczne podstawy uprawianego przez siebie gatunku. Stwierdza np. wbrew pozorom, że to racjonaliści lepiej ukazują zjawiska nadprzyrodzone niż wierzący w okultyzm, ponieważ traktują je z dystansem, jako rzecz naprawdę obcą, jako *absolutne i zdumiewające pogwałcenie naturalnego porządku rzeczy*. Lovecraft po swojemu, czyli intuicyjnie i nieco inimochodem dociera do istoty nowożytnej literatury niesamowitej: naruszenia ontologicznej pewności człowieka racjonalisty w konfrontacji z inną, obcą formą istnienia. Swoją refleksją antycypuje późniejsze, klasyczne już dziś, a zupełnie podobne w duchu ustaleniu badaczy różnych odmian fantastyki, choćby Rogera Caillois.

I jest to największa wartość tej osobliwej książeczki. Jeśli zaś wybaczyć jej brak wspomnianych pisarzy rosyjskich czy niemieckich – np. znanego również w Polsce Karla Hansa Strobla – to może być również niezrównanym przewodnikiem po klasycznej literaturze grozy. *Nadnaturalny horror w literaturze* jest także pozycją obowiązkową dla czytelników „samotnika z Providence", omawiając twórczość swoich ulubieńców Lovecraft zdradza źródła swoich literackich i metafizycznych obsesji, jego własna twórczość zyskuje nie dosłowny, ale wartościowy dyskursywny komentarz.

Polecić tę książkę trzeba jednak z dużym zastrzeżeniem – dotyczącym wszakże nie jej samej, lecz wydania. Wydawnictwo Scutum należą się brawa za popularyzację Lovecrafta w Polsce: opublikowało już sześć tomów jego twórczości, w przygotowaniu są następne. Tylko że są to edycje wyjątkowo niechlujne. Opowiadania są jakoś tłumaczone, drukowane elegancko, ale nie nadającą się do dłuższego czytania czcionką, pełne błędów stylistycznych i językowych, o interpunkcji szkoda w ogóle wspominać. Zdarzają się nawet błędy ortograficzne. Niestety, podobnie jest z *Nadnaturalnym horrorem w literaturze*. Widać wysiłek edytora, żeby książkę wydać jak najstaranniej – lecz ta staranność jest żenująco amatorska. Znów oszczędzano na korekcie, co zaowocowało „kwiatkami" w rodzaju *pastić*, *dyskfalifikuje czy przekonywującey*. Tłumacz Andrzej Ledwożyw nie bardzo umie sobie poradzić z dziewiętnastym stylem Lovecrafta i często jego przekład jest zbyt dosłowny, efektem są np. takie passusy jak *Dante jest pionierem klasycznego uchwycenia atmosfery makabrycznej*. Błędy edytorskie można wymieniać w nieskończoność. Nie podpisał się autor umieszczonej na wstępie biografii pisarza, nie bardzo również wiadomo, czyjego autorstwa są liczne przypisy, objaśniające zresztą najbardziej elementarne pojęcia w rodzaju „introspekcja", „klasycyzm" czy „metempsychoza"; prawdopodobnie pochodzą od tłumacza, ale co w takim razie mi obok jednego z nich adnotacja *przyp. tłum.*? Niekonsekwentnie podawane są tytuły przytaczanych tekstów: zwykle tytuł polski podawany jest jako pierwszy, a oryginalny po nim, w nawiasie, ale niekiedy jest na odwrót, często zaś tytułów tłumaczonych w ogóle brakuje. Tłumacz nie zadał sobie również trudu, żeby sprawdzić, czy opisywane przez Lovecrafta utwory były już wydane po polsku i podaje własne tłumaczenia tytułów odmienne od utrwalonych już w polskiej tradycji przekładowej, np. powieść Williama Hope Hodgsona *The House on the Borderland* to według niego *Dom na pograniczu*, choć jej polski przekład nosi tytuł *Dom na granicy światów*. Dobrym pomysłem było podanie bibliografii polskich wydań autorów wymienianych przez Lovecrafta, lecz jest to spis skąpy, chaotyczny i zupełnie przypadkowy, nie uwzględnia wielu ważnych książek. I znowu: niby przydatne są umieszczone w suplemencie biogramy wszystkich wspomnianych w książce twórców, lecz roi się w nich od zadziwiająco arbitralnych sądów, tudzież zwykłych bzdur: możemy się np. dowiedzieć, że *„Boska komedia"* to *najbardziej ambitne i genialne dzieło w literaturze światowej*, Bram Stoker to pisarz, który *odkrył wampiryzm*, a *Pieśni Ojkina* to rzekomy *zabytek piśmiennictwa galicyjskiego* (!!!). Autor tych rewelacji również zachował anonimowość. Takie uwagi można mnożyć, niestety.

Dobrze, że *Nadnaturalny horror w literaturze* się ukazał. Szkoda tylko, że polskie wydanie zostało przez wydawnictwo Scutum zaadresowane do wyjątkowo mało wymagających odbiorców.

Howard Phillips Lovecraft: *Nadnaturalny horror w literaturze*. Wydawnictwo Scutum, Warszawa 2000, ss. 112.

RYSZARDA EWA BERNACKA

CZŁOWIEK JAKO JEDNOSTKA TWÓRCZA

Człowiek jako jednostka twórcza to kolejna książka jednego z najbardziej aktywnych polskich uczonych zajmujących się psychologią twórczości. Nie jest podręcznikiem, ale *autorską próbą odczytania i interpretacji najistotniejszych problemów psychologii twórczości, związanych z kategorią osobowości twórczej*. Stanisław Popek pisząc o twórczości z naukową pasją ujawnia czytelnikowi esencję swojego twórczego życia. Z wykształcenia psycholog, studiował historię sztuki i wychowanie plastyczne, równocześnie jest aktywnym, profesjonalnym twórcą – malarzem, poetą i eseistą o uznanym dorobku. Ukazało się dotąd siedem tomów jego poezji (*Wyniosły czasu, Ku brzegom Syriusz, Wenus letnia, Tryptyk z Michałem Aniołem, Prakom błękitnym, Odsłony rzymskie, Maski podróżne*). Maluje głównie pejzaże, na ogół techniką akwareli, jego prace były prezentowane na około czterdziestu wystawach indywidualnych w kraju i za granicą. Aktualnie jest prezesem Oddziału Lubelskiego Związku Literatów Polskich i członkiem honorowym Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Ta książka jest więc dziełem człowieka, który twórczość odczuwa i rozumie we wszystkich wymiarach nie jak „widz", ale „reżyser", którego dewizą życiową jest wszechstronna aktywność kreacyjna. Owocem pracy naukowej profesora jest ponad dwieście pięćdziesiąt rozpraw i sześć monografii.

Zagadnienia zawarte w pięciu rozdziałach książki, a dotyczące: zjawiska twórczości, osobowości twórczej, procesu twórczego i jego uwarunkowań, zdolności i uzdolnień oraz społecznych uwarunkowań twórczości, Stanisław Popek analizuje w wielu aspektach, pokazuje filozoficzno-historyczne korzenie poruszanych problemów. Przytacza wiele opinii i sądów, które ułatwiają obcowanie z wielką literaturą psychologiczną. W końcowej części książki zamieszcza charakterystyki wybranych wybitnych twórców.

Warto prześledzić kilka podjętych w książce problemów, w których autor ujawnia osobiste poglądy i specyficzną – będącą konsekwencją jego określonej postawy poznawczej i doświadczeń kreacyjnych – naukową interpretację zagadnień twórczości.

Autor stwierdza: *Twórczość jest afirmacją człowieka do zmienności i przeobrażania zastanej rzeczywistości, jest ciągłym procesem transgresji, przekracza istnienia „tu i teraz"*. Jest wysiłkiem podejmowanym z *wątpienia, z tęsknoty za nieznanym, z pragnienia dorównania Bogom Olimpu*, jak pisze Popek w jednym ze swoich wierszy.

Profesor już w latach 70. doszedł do przekonania, że najbardziej skomplikowana aktywność ludzka, jaką jest twórczość, nie może być wyjaśniana za pomocą analizy prostych zależności, czy też stworzonego na zasadzie generalizacji jednego uniwersalnego schematu procesu twórczego dla wszystkich dziedzin twórczości. Postępowanie takie *to jakby próba otwierania wielu skomplikowanych, a zarazem zróżnicowanych zamków za pomocą jednego, prymitywnego „wytrycha"*. Autor udowadnia, że istnieją specyficzne różnice indywidualne w procesie twórczym, uwarunkowane z jednej strony strukturą osobowości twórcy, a z drugiej dziedziną uprawianej przez niego twórczości. Zgodnie z tym, dokonując typologii postaw twórczych, trzeba wziąć pod uwagę osobowość twórcy, jego zachowanie się w procesie kreacji oraz rezultat procesu, bowiem zróżnicowanie w przebiegu procesu twórczego oznacza też zróżnicowanie jego efektu. Profesor jest zdania, że wiara w uniwersalną wartość masowych badań ilościowych nie zrównoważy bogactwa wiedzy o osobowości i procesie twórczym uzyskiwanej w badaniach jakościowych twórców – jednostek wybitnych mających konkretne dokonania. Wiedza ta jest jak dotąd zróżnicowana i zbyt rozproszona, aby mogła stanowić podstawę do uogólnień teoretycznych.

Stanisław Popek wyraźnie podkreśla, że w aktywności twórczej bierze udział cała struktura osobowości, a nie jej pojedyncze właściwości. Uważa, że na osobowość twórczą składają się właściwości ogólne, typowe dla każdej osobowości oraz właściwości indywidualne pozostające ze sobą w różnych związkach, zależnie od dziedziny, jej specyfiki, a także indywidualnego typu percepcyjnego, intelektualno-motywacyjnego, emocjonalnego i poznawczego. Jednak człowiek wykazujący się kreatywnymi zachowaniami nie musi posiadać wszystkich znamion z indeksu cech twórczych.

Autor zdefiniował proces twórczy jako *szereg ukierunkowanych czynności psychicznych i fizycznych mniej lub bardziej uświadomionych przez podmiot twórczy, w wyniku czego następuje ekspresja własnej osobowości poprzez dokonywanie zabiegów przekształcania*

rzeczywistości zewnętrznej i własnego „ja". Następnie zbudował model teoretyczny procesu twórczego – model interakcyjny, w którym przyjął zasadę wielostronnego powiązania funkcji poznawczych, emocjonalnych i motywacyjnych, co umożliwiło badanie twórczości profesjonalnej w warunkach naturalnych oraz podjął próbę empirycznej weryfikacji tego modelu. Należy podkreślić, że jest to zupełnie nowa propozycja w kwestii uwarunkowań i przebiegu procesu twórczego.

W książce znaleźć można wiele refleksji oryginalnych i cennych dla wzbogacenia wiedzy o twórczości. I tak m.in. autor zastosował nowe kryterium twórczości, jakim jest generatywność, skonkretyzował i nazwał psychologiczne modele jednostek twórczych, uporządkował systemowo dotąd rozproszone w literaturze psychologicznej cechy, które przypisywane są ludziom o osobowości twórczej, z podziałem na funkcje poznawcze, emocjonalne, wolitywno-motywacyjne oraz uzdolnienia społecznego funkcjonowania twórców. Jest przekonany, że badając osobowość ludzi twórczych należy poszukiwać wielowymiarowych i pogłębionych metod badawczych, zaprezentował własne narzędzia badawcze, jakimi są: Kwestionariusz Twórczego Zachowania (KANH), który cieszy się uznaniem w praktyce badawczej i znalazł już zastosowanie w około dziesięciu pracach doktorskich, oraz Kwestionariusz Procesu Twórczego i Skale Typologii Postaw w Procesie Twórczym – będące propozycjami metod badania osobowości twórców profesjonalnych, dzięki którym ustalił założoną hipotetycznie typologię postaw twórczych (typ wzrokowy, behawioralny, intuicyjny, wyobrażeniowy, intelektualno-refleksyjny, emocjonalny). Zasługą profesora jest też rzetelna i jak dotychczas niepowtarzalna analiza prawidłowości rozwoju twórczości plastycznej dzieci i młodzieży polskiej.

Na szczególną uwagę zasługuje oryginalna interpretacja mechanizmu psychologicznego regulującego stosunek człowieka do dzieła twórczego i podkreślenie istotnej roli w tym ustosunkowaniu cech osobowości takich jak konformizm i nonkonformizm. Autor syntetycznie przedstawia postawę podmiotu kontaktującego się z obiektem twórczym, w której wyróżnia składnik poznawczy, emocjonalny i działaniowy. Zwraca uwagę, że proces wartościowania dzieła jest zmienny i zależy od dzieła, odbiorcy i czasu. Autor jako twórca w jednym z wywiadów powiedział: *pieklowałem swoją poezję jak wino. Jeśli jest dobre, to z wiekiem nabiera mocy i wartości, jeśli jest złe, to kwaśnieje i trzeba je wyrzucić. W 1993 roku nadszedł czas, żeby otworzyć tę butelkę wina i sprawdzić – ukazał się mój zbiór poezji*. Inaczej z perspektywy własnych doświadczeń podkreśla niezwykle ważną rolę rodziny w funkcjonowaniu twórcy, dom rodzinny często jest miejscem pierwszej konstruktywnej krytyki, ale równocześnie źródłem inspiracji i wsparcia. Profesor dowcipnie zauważa, że pierwszym recenzentem jego twórczości jest żona – Róża – doktor psychologii, malarka prowadząca zajęcia arteterapii w szpitalu kardiologicznym w Nałęczowie, a także syn Artur – kierownik Pracowni Druku Wklęsłego na Wydziale Artystycznym UMCS, którego artystyczny dorobek prezentowany jest na wystawach w wielu krajach świata. Profesor zwraca także szczególną uwagę na problem społecznych stymulatorów i hamulców twórczości. Jego wskazówki zawarte zwłaszcza w rozdziale piątym i szóstym mogą być wielce pomocne dla rodziców i pedagogów.

Autor prezentuje interakcyjny model rozwoju zdolności, który uwzględnia interakcje genotypu i środowiska, a w obrębie tych czynników: po jednej stronie różne sfery osobowości, warunkującej zdolności i uzdolnienia, motywacje oraz emocje, a po drugiej stronie interakcji czysto zewnętrzne oddziaływania środowiskowe wywierające istotny wpływ na ujawnianie się i aktywizowanie oraz rozwój zdolności. Zakłada znaczne zróżnicowanie indywidualne interakcyjnego współdziałania wariantów zdolności i uzdolnień, co warunkuje bogatą ich typologię. Swoistym novum jest teoretyczny model rozwoju i regresji zdolności potencjalnych oraz ukazanie syntezy zdolności specjalnych w świetle psychologii poznawczej. Ale szczególnie doniosłe poznawczo jest przede wszystkim skonstruowanie modelu struktury uzdolnień specjalnych, a następnie ukazanie tej struktury w świetle psychotransgresjonizmu. W ten sposób profesor stworzył teoretyczne podstawy do budowy metod umożliwiających diagnozowanie wszystkich atrybutów zdolności.

Konsekwencją takiej postawy naukowej jest też prowokujący czytelnika pytaniami ogólnymi i bardziej szczegółowymi tekst, a szczególnie rozdział szósty książki. Jak twierdzi autor: *pytania dobrze postawione pełnią nie mniejszą rolę w rozwoju nauki niż odpowiedzi, których wartość jest względna i uzależniona od możliwości poznawczych danej dziedziny i uwarunkowań społecznych*. W książce stawia się też pytania o znaczeniu praktycznym, m.in. jak kształcić dzieci i młodzież?, jak sprawować opiekę nad dziećmi, by uzdolnienia

w porę wykryć?, jak oryginalność rozwój uzdolnień poprzez specjalne zabiegi edukacyjne? Pomimo wielu lat pracy w szkolnictwie (wizytator-metodyk, nauczyciel akademicki, wieloletni dziekan Wydziału Pedagogiki i Psychologii UMCS, dyrektor Instytutu Psychologii i prodziekan Wszechnicy Świętokrzyskiej) autor nie szczędzi słów prawdy pod adresem edukacji. „Szkoła jest niezwykle odporna na wszelkie innowacje", a „nowoczesna dydaktyka to teoria", zaś „stosowane metody reprodukcyjne prowadzą do rozwoju właściwości umysłu o charakterze konwergencyjnym i osobowości przystosowawczej". A przecież „edukacja powinna kształtować społeczeństwo otwarte, tolerancyjne dla zmienności i motywowane do wykorzystywania własnego potencjału twórczego". Autor jest zdania, że w chwili obecnej najlepszą metodą jest wzorowanie się na tworzących mistrzach. Warto w tym miejscu wspomnieć, że jego mistrzem był profesor J. Reuti, zaś sam w pracy dydaktycznej preferuje „partnerską, rzeczową i dyskusyjną wymianę myśli ze studentami".

Autor pisze: *trzeba także pamiętać, że dochodzenie do prawdy naukowej jest procesem ciągłym, a nowe osiągnięcia nie są możliwe bez błądzenia i ciągłego przezwyciężania uproszczeń i naiwności*. Uogólniając, można powiedzieć, że cała książka utrzymana jest w duchu konstruktywnego postmodernizmu. Nie ma w niej poglądów jedynej racji, bo autor uważa, że do prawdy prowadzi wiele dróg, a dogmatyzm jest zaprzeczeniem postawy twórczej. Koniecznie należy podkreślić, że ideą teoretyczną będącą podstawą i łączącą wszystkie poglądy profesora Popka jest założenie systemowego ujęcia człowieka z teorią interakcyjną i holistyczno-osobowościowym modelem jednostki twórczej. Autor daje tym samym wyraz swojemu naukowemu credo, które można określić jako otwarty sceptycyzm. Swoją poznawczą otwartość ujawnia również podkreślając dokonania i obiektywny wkład w rozwój wiedzy o twórczości wielu wybitnych polskich uczonych, ale też psychologów rosyjskich.

Książka Stanisław Popka mogłaby być adresowana do wszystkich, gdyż zachęca do wszechstronnej aktywności twórczej. Pięknie mówi o tym autor w wierszu *Do Michała Anioła*:

> *Jeżeli marzenia nie przeniemisz w czyn,*
> *wiatr rozprasza najdumniejsze słowa,*
> *wygasną w ciszy najpiękniejsze dźwięki,*
> *bryła skruszeje w oczekiwaniu*
> *na kształt* (...)

Omawiane dzieło jest też świadectwem sukcesu twórczego, którego sekretem jest wierność sobie, konsekwencja w dążeniu do celu, pasja, upór i niezwykła pracowitość. Jest wreszcie adresowane do następnych pokoleń badaczy, bo pytania postawione przez uczonego otwierają pole do dalszego namysłu nad twórczością w różnych jej dziedzinach.

Stanisław Popek: *Człowiek jako jednostka twórcza*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001, ss. 224.

MACIEJ CISŁO

MIŁOŚĆ POETY

Rzeczy, które kochamy, świadczą o nas, również osoby, które kochamy, świadczą o nas. Barbara Baczyńska, żona Krzysztofa Kamila, nie była śliczna, ale też nie brzydka; z jej twarzy bije nade wszystko charakter, inteligencja i prawość. Postury była skromnej; fotografia na okładce książki Wiesława Budzyńskiego ukazuje dziewczynę z nóżkami cienkimi jak patyczki. „Jej akty w wykonaniu Krzysztofa Kamila są jednak portretami pięknej kobiety", powiada autor książki. Baczyński miał talent plastyczny, skłaniał się jak wiadomo zarówno ku poezji, jak ku grafice. Barbara miała piękne oczy, wysokie czoło, podbródek osoby, która wie, czego chce. Pozbawiona kokieterii, nie używała makijażu. Chciała zostać krytykiem literackim, miała talent do różnych „izmów", jak pisze Budzyński. Umiała w tych

kategoriach mówić o poezji męża i to wjego obecności. Sam Buczyński urodził się, o czym wiadomo, jako Wunderkind. Był od początku niezwykły, przy tym ładny, a do tego kruchy. Atmosfera domu rodzinnego była niedobra, duszącą; wrażliwy chłopiec zaczął chorować na astmę. Astma jest przypadłością psychofizyczną. Rodzice przyszłego poety postanowili się sepurować. Stefania Buczyńska przez wiele lat sama opiekowała się synem. Chuchała na Krzysztofa, jednocześnie prowadziła go żelazną ręczką. No i wychowała mężczyznę o nieco skrzywionej psychice. „Była taką klasyczną mamusią żydowską – opowiada Felicja Sarna, najlepsza przyjaciółka Basi – lwicą nadopiekuńczą, potwornie zaborczą". Basia skarżyła się początkowo Felicji, że „Krzyś to neurotyczny, rozpieszczony jedynak". Ale zakochała się w nim przecież od pierwszego wejrzenia i uznawała w nim geniusza.

Poznali się pod koniec roku 1941, byli po maturze. Ona mu powiedziała, że pisze wiersze, ale kiedy przeczytała jego poezje, zawstydziła się, zrozumiała, z kim ma do czynienia. Przed Basią Krzysztof kochał się wielokrotnie, ale zawsze jakoś tak teoretycznie, najchętniej na odległość, korespondencyjnie. On też zrozumiał, poznawszy Basię, z kim ma do czynienia. Dziewczyna była mila, mocna psychicznie, nadzwyczaj bystra i rozlubowana w literaturze. Zapłonęła też ku niemu, a jego serce tylko na coś takiego czekało. „Chcesz być kochany – kochaj" mówi uniwersalna reguła. Na Barbórkę roku 41, w dzień imienin Basi, Krzysztof Kamil przyszedł przedstawić się jej rodzicom. Pani Feliksa Drapczyńska, matka, zapamiętała, że w tamten dzień „pojawił się człowiek bardzo przystojny i bardzo nieśmiały". Buczyński ofiarował swej przyszłej żonie w prezencie wiersz. Basia była szczęśliwa.

Książka Wiesława Budzyńskiego jest dokumentem, ale nieco fabularyzowanym. Pojawiają się tu dialogi; wiedzę relacji zgrabnie stopiono w jedność. Mamy przed sobą prawie romans, dzieło bardziej o życiu niż o literaturze. Jest to może zaleta *Tańca z Buczyńskim*, a może wada? No cóż, związek miłosny dwóch intelektów nie da się opowiedzieć przez same zdarzenia zewnętrzne. Takie zaś przeważają w *Tańcu*. Aby pojąć głębię miłości Barbary i Krzysztofa, trzeba na przykład zajrzeć do wierszy Buczyńskiego. Oczywiście każdy to może zrobić na własną rękę.

W roku 1942 Krzysztof i Basia podjęli studia polonistyczne na tajnym uniwersytecie. Ale jeszcze przedtem zdążyli się pobrać. Stefania Buczyńska nie była zachwycona przyszłą synową. „Cóż to za drukarzównę sobie wybrałeś", wyrzucała Krzysiowi. Ojciec Barbary miał w istocie drukarnię, dość poważne przedsiębiorstwo przy ulicy Piusa XI. Buczyński sam sobie składał tutaj potem pierwsze tomiki. Ślub odbył się w środę przed Bożym Ciałem, 3 czerwca 1942 roku o godzinie 10 w kościele parafialnym na Solcu. Dzień był słoneczny. Barbara wystąpiła w kremowym kostiumie, z bukiecikiem konwalii. Wielki pęk bzu przywiózł ze Stawiska Jarosław Iwaszkiewicz, tak wielki, upowiada Budzyński, że samego Iwaszkiewicza, znacznej przecież postury, „nie było z nim widać". Tenże Iwaszkiewicz zapamiętał nowożeńców jako figurki nader wątłe, prawie dziecięce. Tak że cała uroczystość wydała mu się „raczej pierwszą komunią niż ślubem". Weselono się u rodziców Basi, ale bez udziału matki Krzysztofa, która zaraz po ślubie syna zasłabła. Potem przez trzy dni płakała i nie chciała nikogo widzieć. Jerzy Andrzejewski, jeden z gości weselnych, zaświadcza bez ogródek, że Stefania i Barbara nie tylko się nie lubiły, „one się nienawidziły". Było to może prawdą; w tej sytuacji zakrawa więc na tragedię, że młoda żona musiała zamieszkać u teściowej (przy ulicy Hołówki 3 na Mokotowie). Obie panie Buczyńskie miały twarde charakterki, Krzysztof znalazł się między młotem i kowadłem. Nasiliły się ataki astmy. Basia, przerażona, postanowiła się wyprowadzić. Wróciła do rodziców. Mąż błagał ją o powrót. Wtedy wyprowadziła się Stefania; ustąpiła placu młodemu pokoleniu.

Miłość została uratowana. Krzysztof mógł się teraz cały poświęcić poezji, Basi i konspiracji. Na dom pracowała Barbara; zatrudnił ją w biurze ojciec Marian Drapczyński, także właściciel drukarni. Naturalnie Buczyński nie nadawał się do wojska i zle świadectwo wystawił sobie kierownictwo AK, że tego nie dostrzegło. Czesław Miłosz nie dał się zabić i w ten sposób nasza poezja zyskała pierwszego Nobla. Czasem potrzeba szczególnego męstwa, aby nie zwyciężać, aby nie brać udziału w walce. Krzysztof był zbyt miękki, by nie podporządkować się wzorom konspiracyjnym. Miał też podobno kompleks 200-procentowego Polaka, z powodu żydowskości swej matki. Konspiracyjni koledzy walc nie wiedzieli, że „Zieliński", bo tak kazał się nazywać, jest poetą. Byli to chyba dość niezaawansowani kulturalnie chłopcy. Przekartkowali kiedyś przy nim tomik Jana Bugaja, leżący na stole. „Bugaj" to oczywiście autorski pseudonim Buczyńskiego. „Co za idiota to napisał", powiedział którys. Wiesław Budzyński podaje ten fakt za Lesławem Bartelskim. Krzysztof Kamil rwał się niby do walki, zresztą nie lubił strzelać. Kiedy uśmiercił swojego pierwszego

Niemca, płakał. „Zabiłem człowieka – powtarzał – zabiłem człowieka". Jeszcze w roku 1935 ojciec podarował mu strzelbę-wiatrówkę. Większość chłopców byłaby na jego miejscu uradowana – „ale nie Krzyś", zauważa i podkreśla to Wiesław Budzyński.

Poeta poległ 4 sierpnia 1944 roku. Miał zaledwie 23 lata. Pod koniec sierpnia umarła też Barbara. Oboje zostali ugodzeni w głowę, on – pociskiem, a ona – odłamkiem szkła okiennego. Basia konała dłużej; umierając, ściskała w rękach tomik wierszy swego męża. Była podobno w ciąży. Matka Stefania nie uwierzyła w śmierć syna. Czekała na jego powrót. Wzięła po wojnie udział w wielu ekshumacjach i prawie tryumfowała, gdy w zbiorowych i pojedynczych mogiłach nie znajdowano Krzysztofa. Aż pewnego dnia Buczyński przyśnił się teściowej, Feliksie Drapczyńskiej. Powiedział jej dokładnie, gdzie go pochowano. Matka była zazdrosna o Feliksę. „Dlaczego nie przyśnił się mnie?", płakała. Zwłoki zidentyfikowano po uzębieniu, po meduliku, opatrzonym imiejscami właściciela, oraz m.in. po sześciu palcach u nóg. Bo Krzysztof Kamil miał po sześć palców.

Dociekliwość Wiesława Budzyńskiego bywa zdumiewająca. *Tańce z Buczyńskim* można czytać jak romans, ale też jak powieść detektywistyczną, skrzyżowaną z jakąś paleopatią sercową. Trudno nam tylko zgadnąć, skąd się wziął tytuł książki? Krzysztof Kamil nie lubił tańczyć, o czym pisze sam Budzyński. Poeta nie był człowiekiem zabawy; nudziła go wszelka pustota. Wobec tego „taniec" jest tutaj może symbolem jakiegoś kłopotu, znakiem trudności obcowania z wielkim artystą. Trudno było Barbarze, trudno matce i trudno jest biografowi Buczyńskiego. Ten ostatni wychodzi jednak ze swego kłopotu obronną ręką; książka o miłości Krzysztofa i Barbary jest bardzo dobra, bardzo ciekawa i wydaje się bardzo potrzebna.

Wiesław Budzyński: *Tańce z Buczyńskim. Historia miłości Barbary i Krzysztofa Buczyńskich*. Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.

JACEK ŁUKASIEWICZ

PRZYGODY Z WOLNOŚCIĄ – KŁOPOTY Z EGZYSTENCJĄ

„Kłopoty z wolnością" – to tytuł zawierający główną tezę. Chodzi o różne kłopoty: o odzyskaną wolność polityczną, o wolność od przymusów wyraźnie zdeterminowanej tradycji, wolność literatury od „centrali" (takiej jak ją rozumiał Słowiński), o wolność, która propaguje postmodernizm itd. Przygody z wolnością (wolnościami) – dotyczą poetów debiutujących pod koniec lat 80. i w latach 90., lecz dotyczą też zajmującego się nimi krytyka. Pragnąłby on stworzyć elegancką syntezę, wyczerpującą typologię. A tu wszystko – z założenia jakby – przedwczesne, krótkoterminowe, tymczasowe.

Wciąż brak dostatecznej perspektywy. Widać dziś (banalne już to opinia), że w roku 1989 nie nastąpił przełom w poezji, nie ona programowała i programuje zmiany w świadomości społecznej. Odwrotnie, to: *Nowe poetyki uległy w nowych sytuacjach, przedmiot wrażliwości pisarskiej uporządkowane zostały w stosunku do wielkiej zmiany, której podlega mentalność całego społeczeństwa*. Poezja nie nadążała – jak kiedyś mówiono – za zmianami w bycie i w świadomości społecznej. Nie zdawała sobie sprawy z procesów, jakim podlega, manifesty i prasowe dyskusje, zwłaszcza z pierwszej połowy dekady sarwały się – powiada Słowiński – „paradą pozorów". Ostatnim rzeczywistym przełomem w polskiej poezji był przełom awangardowy, żadnego postmodernistycznego nie było – pisze. Debiutanci sprzed lat kilkunastu wreszcie to zrozumieli. Koniec dekady cechuje więc programofobia: z wolności korzysta każdy raczej osobno, po swojemu, na własny rachunek. Efekty – powiada rozsądnie autor – winno się konfrontować nie z różnymi wątpliwymi ortodoksjami (tradycjonalistyczną, postmodernistyczną), lecz z poezją wybitną, sprawdzać je w kontekście historii literatury, w całości kultury.

Nie było też w młodej literaturze przełomu antytranzmitycznego, innego niż romantyków „rozumienia wolności", nazwij jego pozory. Można więc mówić o swoistej stagnacji – ale i o niepewności, wahaniach, braku „tradycji kluczowej" (kanon implikujący „kontekst, cent-

nim i hierarchię" jest dziś zmienny). Może tu ciągłość też jest pozorna. Poezja przecież ukazuje nową wrażliwość. Lecz przemiana wrażliwości nastąpiła w całej kulturze, poezja jest jej częścią, stosuje się do poza nią powstających reguł. Mitem jest jej niezależność od „opresyjnej", normatywnej kultury współczesnej.

Przyjmując, że poezja ta stanowi dalszy ciąg tego, co pisano wcześniej – po rzeczywiście znaczącej cezurze drugiej wojny – należy, tworząc nowy układ tradycji, dokonania powojennej poezji na nowo odczytać, w świetle własnej hierarchii spraw. Okaże się wtedy, że „prywatność i „intymność" to wartości już wcześniej cenione, że prymat problemów egzystencjalnych nad politycznymi to nic nowego. Należy więc zobaczyć ciągłość nie tylko w stosunku do zapoznanych poprzedników z „nowych roczników", „nowej prywatności", ale i poetów starszych. Oczywiście nasuwa się natychmiast nazwisko Białoszewskiego (nadziwne, że w tej książce tak mało o nim się mówi, zwłaszcza że Śliwiński znajdował się nim obszernie w innych publikacjach). Ale nie tylko jego. Także innych jego rówieśników: „kacerza" Karpowicza, Różewicza, Herberta.

Poezja Zbigniewa Herberta zostaje tu odczytana jako „dramat egzystencjalny" na wzór Camusa. Herbert postuluje godność życia bez dostatecznych uzasadnień. Jest też w tej interpretacji umieszczony blisko Różewicza. „Spleceni ramionami" patrzą jednak w różne strony. *Różewicz patrzy w głąb otchłannej pustki, Herbert pyta rozpaczliwie, czy pustka – fakt niezaprzeczalny – żyka do milczenia* (s. 58). Egzystencjalistyczna moralistyka Herberta pozostaje „wewnątrz klęski". Jego etyce „brak autorytetu osobowego Boga, powszechnych norm". Więc, iż poezja współczesna powstaje na rumowisku chrześcijańskiej kultury, „w obrębie stałej dewaluacji wartości". Jest moralistą o tyle, o ile „ciosi rzucany na świat przez jego poezję okazał się w gruncie rzeczy łagodniejszy od nocy, w której świat się pogrążył". Jest więc to Herbert zupełnie inny od stereotypu Herberta – tytejskiego poety z lat 80., broniącego „oblężonego Miasta". Czasem reinterpretacja idzie za daleko: nieprzekonująca jest rola języka – to nie był kłopot Herberta, przeciwnie, język uważał on za skuteczny instrument w pisaniu prawdy o rzeczywistości. Jego ufność w wartość kultury i mieszczące się w niej epifanie (zwłaszcza epifanie poprzez sztukę) była silna i nie było w tym dwuznaczności. Do młodzieńczych prasowych wypowiedzi Herberta o poezji przywiązuje autor nadmierną wagę. Ale reinterpretacja przynosi wydobywa z wierszy Herberta postawy bliskie poetom lat 90. (choć w tym samym czasie neokonserwatywni klasycy odczytują Herberta niemal dokładnie odwrotnie).

Różewicz, przedstawiony przez Śliwińskiego, patrzy w głąb pustki, kłaniany obsesją „widziałem", „ocaliłem". Łączy mizerabilizm z brakiem autoironii, nie układa przebrań, wypowiada się we własnym imieniu. Jest rygorystycznym moralistą (ani nihilistą, ani konformistą), tak kategorycznym, że z konieczności pesymistycznym, głosi: świętość albo nic. Do świętości jednak potrzeba wiary, której poeta nie ma; jej brak zaś tworzy z człowieka „fakt fizjologiczny, czyniąc [go] mięsem, ścierwem, resztką". Poezja jest dlań oderwana od kosmicznego porządku, musi tedy poprzestać na fragmentach.

Śliwiński nie widzi w wierszach Różewicza dynamiki, napięć pomiędzy antynomiami ani wyraziście budowanej, poprzez drobne częste zabiegi parodystyczne, persony (persona), którą przecież Różewicz się ubezpiecza, nie widzi ironicznego stosunku do tych person, elementów epickich (wprowadzających też dystans), wreszcie wydaje się zupełnie nieczuły na humor Różewicza, bardzo swoisty i mocny. Nie ma więc przy tym wszystkim możliwości zanalizowania anty Różewiczowskich wierszy. Autor tę efektownie nazwał tedy „nudą", szkic o Różewiczu jest sumą o „nudzie". To, że Różewicz jest twórcą „nudnym" – to według Śliwińskiego opinia banalna. Ale przecież poezja Różewicza nie jest nudna (mogę wymienić mnóstwo nudnych poetów, lecz nie jego), ani nuda nie jest tematem tej poezji, a także nie chodzi tu o nudę w znaczeniu smutku (jak u Mickiewicza). Pewnie więc chodzi o ten szary świat ewokowany przez „małą kamienną wyobraźnię". Tylko, że ów świat ani nie jest szary, ani wyobraźnia nie jest kamienna ni mała.

Po egzystencjalistycznym Herbercie i „nudnym" Różewiczu następuje rozdział o wierszach poetek, żądających „swoją twórczością sensu, prawdy lub formy z zadziwiającą determinacją". Autor omawia szczegółowiej twórczość trzech autorek: Pollakówny, Hartwig i Szymańskiej. Wiersze Joanny Pollakówny, w których tyle jest mowy o cierpieniu, wyrażają „intensywne pragnienie ujrzenia świata w cielesno-duchowej całości". Rezultatem są epifanie będące „wołaniem udręczonego do kresu ciała", i modlitwy, które „przylepują Boga na istnienie". To poezja „innymnego heroizmu", w której „zawiera się nielegalna wola i moc", dająca siły przetrwania. I tylko niepokój w niej „nadmiar urody w stosunku do treści gorzkich".

Julia Hartwig (starsza od Pollakówny) opisuje w latach 90. świat „jak należy"; „mówi od siebie głosem swej rozległej i ugruntowanej kultury, przeważnie jasnej otwarcie, rzadziej niż kiedyś parabolicznie i onirycznie". Poezja jest dla niej aktem, który ma czynić świat pożądanym i przyjaznym.

Wiersze trzeciej z omawianych poetek, Adriany Szymańskiej, mogą wprawdzie czasem nazbyt mistrzowskim, patosem czy ostentacyjną bezpośredniością, lecz za tym stoi godna podziwu intencja: „otwarcie, jak Bóg, z niczego", mówić „w uniesieniu i zrelatywizowaniu", zwłaszcza „przeciw zwątpieniu i bezradności".

Poetki te więc wnoszą do współcześnie powstającej poezji konstruktywność, aktywizm, przeważające tu nad niepokojem egzystencjalnym i poczuciem kryzysu wartości.

Innym, konstruktywnym czynnikiem jest wśród klasyków współczesności poezja Stanisława Barańczaka, poety o „wyobraźni architektonicznej" (określenie Mariana Stali), podążającego „drogą ku arcydziełu". Autor książek o Herbercie i Białoszewskim, Humorez całego Szekspira – Barańczak zawsze był, jak pisał Jerzy Kwiatkowski, zarazem „wirtuozem i moralistą". Jego utwory – co w perspektywie tej książki i rysującego się w niej programu wydaje się szczególnie ważne – potrafiły harmonijnie łączyć „doraźnie interwencyjne" i „głęboko egzystencjalne".

Trochę przypadkiem chyba znalazł się w książce Śliwińskiego Iwaszkiewicz w paraleli z Miłoszem. Miłosz jednak tu znaleźć się musiał. Bardziej jako wielki przeciwnik niż sojusznik (ani „klasycy", ani „barbarzyńcy", ani postmodernistyczni lingwiści nie mogli się przecież w pełni z nim solidaryzować, ale też nie mogli w pełni go odrzucić). Musiał się też znaleźć jako autor tomu *To*, księgi „o wyrażalności, ale i o tym, czego wyrazić się nie udało", ukazującej kłopoty starości i jej epifanie – doznania szczęścia. W przestrzeni dzisiejszej poezji starcza twórczość Miłosza stanowi ekstremum, które styka się z młodością, wyznaczając wspólnie wielki obszar współczesnych doświadczeń egzystencjalnych.

Tak wygląda najbliższa polska spersonalizowana tradycja młodej poezji, będąca zarazem współczesnością – szerokim wielopokoleniowym obszarem dzisiejszej poezji i nieskończonych przez nią wartości. Autor zaznacza tylko niektóre z ważniejszych miejsc tej mapy, opisuje przykładami, ale taki jest przyjęty przez mego założenie. Po zarysowaniu tego obszaru Śliwiński powraca w części *Polowanie na arcydzieło* do poezji najnowszej, zaczynając od krótkiej jej historii, typologii, wewnętrznych hierarchii i zarysu recepcji. Najpierw więc byli bruLionowi „barbarzyńcy", do połowy lat 90., „wydawało się wyjściem niemal jedynym". Etosowi lat 80. przeciwstawili „etyczny indyferentyzm". Poezja miała się obyć „bez posłannictwa i posłań" – wielojęzyczna, wielosznaczna i upryw atniona. Ich nieufność nie tylko do opresyjnych instytucji, lecz „do wszystkich i do wszystkiego" – była nie do zrealizowania, przeradzała się więc w cynizm. Indywidualiści, bez poczucia więzi historycznej – łączyli się w grupy, by łatwiej wejść na rynek mass mediów, które stawały się dla nich bożyszczem. Igrali z sensem, bawili się cytatami, cieszyli możnością „swobodnego wykorzystywania zgromadzonych i dostępnych narzędzi, zasobów i norm języka poetyckiego". Trochę później pojawili się „klasycy". W drugiej połowie lat 90. okazało się, że programy jednych i drugich były doraźne i zmistyfikowane. Ważne okazały się – jak to zwykle – indywidualności spełniające się w wierszach. Nimi więc zajął się Śliwiński.

Wpierw Świetlickim. Szczególnie ważna jest tu analiza samoświadomości sterroryzowanego poety, który uzyskuje sławę dzięki, z natury represyjnym mediom, uznał jednak „za „za" przemocy", niemile zaskoczony, iż *idiolekt, o który walczył, język dostrojony do intymnego odczuwania swej tożsamości, niepowtarzalności staje się socjolektem* (s. 145). Świetlicki, chcąc podtrzymać „dramatyczność istnienia", wykorzystuje depresję i melancholię jako struktury liryczne. Upiera się przy „poezji karmiącej się sensem". W tym wszystkim jest on „bardzo modernistyczny, Różewiczowski, odmienny od pozostałych rówieśników, z którymi bywa zestawiony". Potem obszernie został omówiony Podsiadło, rozwijający swoją poezję „wzdłuż autobiograficznej osi", umiejący każdą chwilę przekształcić w wiersz, przy pomocy tradycyjnych gatunków poddawać ją rytuałowi. Wpierw prowokował anarchizmem, kpił z obrzędów patriotycznych i religijnych, potem uwewnętrznił sacrum w swej poezji Miłości i Drogi. Kult intymności połączył z przywoływaniem tradycji, a rzeczywistość przezeń przedstawiana traciła „swój bezproblemowy status". Mimo jednak tych przemian Podsiadło to nie poeta doctus (tu polemizuje Śliwiński z Marcinkiewiczem), lecz wciąż spontaniczny mistrz „w dziękczynienia". Nie konstruuje, jak czyni to Barańczak, lecz bowiem u Podsiadły – trafne to spostrzeżenie – jest „rozciągliwa, miękka, plastyczna".

Jako ostatni z „polujących na arcydzieło" omówiony został Orzebalski, realista i narrator, „chłodny obserwator, tropiciel szczegółu i wyraziciel ostatecznych przeczuć".

Nieco dalej pisze Śliwiński o innych „twórcach bezpartyjnych", „poetach osobnych", zasługujących na uwagę. Są to między innymi, według Śliwińskiego: Artur Szlosarek – który „chce pokazać moc wysokiego stylu" pokonującego sentymentalną pustkę; Marzenna Bogumiła Kielar, perfekcjonistka, systematyczna „w budowaniu klimatu intymistyki" czy nader zdolny mieszkaniec Wschowy – Krzysztof Fedorowicz, poeta metonimii, czuły na problemy teologiczne. Oni właśnie, „wyrzekając się estetycznego rzemieślnictwa, czasami za cenę utraty wyrazistości, osiągnęli coś ważnego". Jeszcze ważniejsi są dla krytyka Dariusz Suska i Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki. Suska to realista („pedanteria opisu" prowadzi jednak w jego wierszach do nierealności"), konkret i dialog nadają jego poezji cechy twórczości autobiograficznej. Nie obcu jest mu „pielęgnowano-ironiczna tonacja" i konstruktywny lęk egzystencjalny, o którym pisał Kierkegaard, iż wskazuje on kierunek w chaosie. Kto nie przeżywa własnej śmierci = „niweczy coś niezwykle ważnego – tworzy niepokój sumienia i podmiotowość, którym iść winna od niej i po niej". Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego też skierowana jest ku tajemniczemu gwałtowi śmierci, przeniknięta niepokojem metalizycznym. Przy tym „wrażliwa na oznaki piękna", stylizująca, „zakonna" – oddziela „świat materialny" od „sfery oślepiającego przeznaczenia". Wybory dokonane przez Krzysztofa Śliwińskiego, kierunek interpretacji kłopotów poetów z wolnością – nas jeszcze wskazuje na wybrany przez interpretatora patronat egzystencjalizmu, który uznawał wolność za wartość nadrzędną, uwewnętrzniał ją i umieszczał w sferze tragicznej.

W rozdziale *Poeta wobec kryzysu* (datowanym: 1996) Śliwiński proponuje typologię postaw wyznaczających, wtedy przynajmniej, trzy nurty młodej poezji. Były to postawy błazna (tak jak rozumiał go Kołakowski), kapłana i klerka. Błazen na początku dekady pozostawał na zewnątrz „dobrego towarzystwa", podważał jego oczywistość – dodać możemy, że to on prowokował w „bruLionie" obscenami politycznymi i obyczajowymi, a w „Czasie Kultury" gromił „pinów" (polskich intelektualistów). Ale sytuacja się zmieniła. W połowie lat 90. błazen z konieczności „zaczął się przebierać w klowna lub kapłana" (ma to swoje racje, wystarczy sobie przypomnieć opanowane wtedy przez tzw. pamperowe programy telewizyjne). Wczesniejsze „szczerość i buntowniczość, nonkonformizm oraz prowokacyjna aideowość" okazały się „jedynie retorycznymi chwytami". Błazen był wobec tradycji krytyczny. Klerk, „postmodernistyczny brikoler-dekonstrukcjonista" (bywając też błaznem, bo typologia ta nie jest całkiem rozłączna) traktował tradycję jako repertuar „równorzędnych a przynajmniej jednakowo dostępnych artystycznych potencji". Wreszcie „kapłani" (wciąż się przy takiej okazji przywołuje Kochlera i Wencla), celebrujący „przy trzech ołtarzach: etycznym, estetycznym i ołtarza istnienia" – włączał współczesność „w porządek wypróbowanych wartości". (Na tę typologię postaw – wyrazistych z początku, komplikujących się z czasem – nakładają się takie podziały, jak: „klasycy – burbonczycy", „klasycy – romantycy" czy „klasycy – dekonstrukcjoniści"; w każdej z tych opozycji, formułowanych w programowych manifestach w drugiej połowie lat 90., „klasyk" znaczy co innego. Obecnie wszystkie się zdeaktualizowały).

W rozdziale *Alina Mickiewicz* nazwisko wieszcza jest znakiem tradycji. I to też podkreśla autor, że stosunek do tradycji różnicował w latach 90. poetów. „Barbarzyńcy" przejawiali ideowe désinteressement, nie uważali tradycji za uwierzytelniające zaplecze. (*Wiersze nie „wpisują się" zatem w polską poezję, nie we własne życie. Tradycja nie jest dla nich „więzią", bywa więzieniem, w lepszym zaś razie przestrzenią intertekstualnych kombinacji oraz autobiograficznych przekomarzań i gier*). Zupełnie odmienny był oczywiście stosunek do tradycji poetów przynależących się do klasycyzmu i chcących bronić dawnych wartości. Pomysłowa i przydatna jest typologia stosunku do dawnych autorów, umieszczanych w „katedrze", „internacie", „domu", „szkole". W katedrze się ich czci, w szkole uczy się od nich, nie przeżywając ich dzieł emocjonalnie, w internacie – traktuje się ich jak kumpli, ich teksty poddając ludycznym modyfikacjom, dom zaś określony został jako „przestrzeń dojrzewania, kształtowania harmonii między jednostką a światem" – to lektura dawnych poetów prowadzić ma ku dojrzałości. Oczywiście nie jest to, podobnie jak poprzednie, typologia rozłączna (będąc w „domu", można być też w „katedrze" i ide tmktowani jako chwyt heurystyczny – dobrze spełnia swoją rolę.

Mickiewicz stanowi tu, według autora rozprawy, „składnik retoryki przełomu", jest dowodem na więź z przeszłością, a więc na pozorność przełomu, lub przeciwnie – ma świadczyć o jego głębi. Wiersz w tym ujęciu mógłby służyć za współczesnego moralistę, odgrywać „rolę dwudziestowiecznego krytyka kultury przebranego w mundur studenta filozofii lub socjologii sprzed stulecia [a więc około roku 1918? – J. L.] i nauczającego o wadach systemu konsumpcji, kariery oraz fałszywej wolności". Tylko czemu tę figurę nazywać

Mickiewiczem? W rzeczywistości Mickiewicz jako tradycja, a więc jako świadomy wybór – jest w młodej poezji lat 90. niemal nieobecny. Pewnie mógłby imponować jako wzorzec doskonałego rzemiosła, umiejętności operowania różnymi stylami i gatunkami (tym imponuje Barańczakowi, imponował Wojaczkowi). Jedynie przytoczony wiersz Biedrzyckiego odnosi się rzeczywiście i interesująco do tradycji Mickiewicza, lecz nie do jego poetyckiego dzieła, tylko do tekstu jego życiorysu, który też wszedł do kanonu.

Tradycji dotyczy też rozdział o Adamie Zagajewskim i jego *Uwagach o wysokim stylu*. Czy właśnie „wysoki styl" jest remedium na nijakości współczesnej kultury (nie tylko polskiej, także światowej), „szarej, anemicznej, małej"? Czy też chodzi o wzniosłość w Lyotardowskim rozumieniu, której świadomości naszej kulturze potrzeba? (Jak słusznie pisze Śliwiński, styl wysoki w swej nieskalanej postaci zachował się tylko w niektórych dziełach kultury masowej). Tam, gdzie panuje szarość, bylejakość i monotonia – jak wskazywała Simone Weil – łatwo pleni się rzeczywiste, a nie imaginowane (jak w sztuce) zło. Może jednak – pyta Śliwiński – Zagajewskiemu chodzi „tylko o wzniosłość, co i bardziej jeszcze o wyniosłość"? Wzniosłość pojawia się przecież w poezji zawsze, gdy chodzi – tak myśli Podsiadło, ale także Miłosz i Różewicz – „o prawdziwą uwagę okazywaną światu". Pozostaje pytanie najbardziej zasadnicze o źródło powagi i wzniosłości („w świecie, w którym Bóg jest hipotezą, a hegemonia stylu niskiego – hipostazą"). Ale – dodajmy – w poezji właściwie wzniosłej nic wypowiada się Imienia Bożego nadaremnie.

Kończy tę książkę szkic *Kariera cudzysłowu*. Cudzysłowy strzegą autonomicznych domen nowych twórców z dwóch debiutujących od końca lat 80. do dziś pokoleń. Są to rozmaite domeny, łączy je jednak wspólny czas, w którym poszukuje się – świadomie albo nieświadomie, z lepszym lub gorszym skutkiem – autentyczności, rozumianej „tak jak w egzystencjalizmie (jako pełna świadomość człowieczeństwa i odpowiedzialność za nie), jak i w sposób skromniejszy, który określić by można jako egzystencjalny". W tym drugim znaczeniu równa się ona przyjmowaniu własnego życia, które „obywa się bez uzasadnień i teorii, bo i tak w żadnej się nie mieści".

Autentyczności nie gwarantuje oczywiście zwrócenie się do języka trywialnego. Ten rodzaj bezpośredniości łatwo przerodzał się w konwencję. Zamazała się też autentyczność podmiotu, bo zatracił się sam podmiot, w mnogości równowartościowych głosów w postmodernizmie. W połowie lat 90. – zauważa Śliwiński – zaczęła się zmiana: *Egocentryzm (skupienie podmiotu na sobie) ustępował przed postawą ekscentryczną (idącej poza siebie i literaturę), logocentryzm (skupienie słowa i wiersza na sobie) – ontocentryzmowi*. Czy jest to zmiana głęboka, czy stwarza nowy klimat dla najmłodszych, obecnie debiutujących? Śliwiński jest sceptyczny. Niepokoi go przeświadczenie najmłodszych, że „za pomocą wiersza nie można przedostać się do historii, a właściwie nigdzie – poza siebie". Zdobywa się jednak na happy end: trzeba mieć nadzieję na dobre przyszłość poezji, przełamywać pesymizm – choćby retorycznie. Książkę więc kończy przesłanie: *Nastąpiła prognozowana marginalizacja literatury. Reguły odbioru i wymeny dyktują media. Wiersz nie ma gdzie wyrwać się z tej kultury, więc musi – w końcu to jedno „musi" zawsze okazuje się ważniejsze od wszystkich „nie może" – zagospodarowywać ją, obsadzać sensami i być za nią odpowiedzialny*.

Książka Śliwińskiego została skomponowana mozaikowo, lecz wyraźna jest w niej nić przewodnia, wyraźna linia rozwoju polskiej poezji, interpretowanego w duchu egzystencjalistycznym. To trop zasadniczy. Autor szuka tradycji, postępuje tedy od współczesności ku przeszłości, a nie odwrotnie. To współczesność wybiera prywatność, intymność (niepokój egzystencjalny jest uczuciem intymnym). Poeci dokonują tego wyboru przeciw mijałkości, szarości, bylejakości – sferze, którą Simone Weil uważała za domenę zła.

Akcent został położony przez autora na problematykę egzystencjalną, więc dotyczącą przede wszystkim życia wewnętrznego, co nie znaczy, że Śliwiński nie bierze pod uwagę uwarunkowań socjologicznych, politycznych, historycznych. Nie one jednak – wbrew licznym ujęciom najnowszej historii polskiej poezji – rządzą jej rozwojem i nie one zapewne wyznaczą periodyzację. (Wbrew dekonstrukcjonistycznym pokusom historii literatury nie da się przedstawić jako „klęski" ani „sieci"). Problematyka egzystencjalna była rzeczywiście na pierwszym planie w naszej powojennej poezji dobrej próby. Była podejmowana też przeciw doktrynerstwu, propagandzie, optymizmowi, ku któremu skłaniała polityka kulturalna. Do omówionych (zreinterpretowanych) w książce Śliwińskiego Herberta i Różewicza, do Miłosza, do innych wspomnianych w *Przygodach z wolnością* autorów, od tamtych młodszych, można by dodać wiele dalszych nazwisk poetów różnych generacji, choćby Wata, Jastruna, Grochowiaka, Kozioł czy Ciasiorowskiego, potwierdzając tezę autora. Autor

proponuje w wielu wypadkach nowe odczytanie, odmienne od dotychczasowych (także własnych), trafne, jak sądzę, ujęcie syntetyczne. Jest ostrożny w sądach, krytyczny, kompetentny. Jest to ciekawa książka krytyczna. Ważna obok innych głosów: książek Mariana Stali, Karola Maliszewskiego czy przygotowanej do wydania książki Jacka Gutorowa. Wszystkie one w jakiś sposób dezawuują formułowane w dyskusjach i manifestach (często przez tych samych autorów – myślę o Maliszewskim) klasyfikacje. Odczytujących same wiersze, analizujących indywidualności, wskazujących na różnicę pomiędzy tym co wydarzyło się pod koniec lat 80., a tym co dzieje się w dziesiątych latach ostatnich. Wiemy, że jest nowa wrażliwość, nawet wiemy, w jakich warunkach się rodzi, co na nią wpływa. Wiemy, że jest bardzo wdzięczna, tylko żaden z krytyków nie znalazł do niej pasującego klucza. Jest dla wszystkich wyzwaniem, ale nie podlega opisowi. Może wreszcie się uda.

Krzysztof Śliwiński: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Wyd. ZNAK, Kraków 2002, ss. 273 + 3 nlb.

JANUSZ GOLEC

CZASY TOMASZA MANNA

Wkładu poznańskich germanistów w pośrednictwo między kulturą niemiecką a polską nie sposób przecenić, bowiem od dawna wychodzą oni z wieloma inicjatywami – konsekwentnie realizowanymi później w formie publikacji – mającymi za cel popularyzację w Polsce najlepszych osiągnięć niemieckiej kultury na przestrzeni dziejów, szczególnie zaś wieku XIX i XX. Taką inicjatywą jest również bez wątpienia Poznańska Biblioteka Niemiecka, której twórcami są profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu Hubert Orłowski oraz Christoph Kleßmann, germanista niemiecki. W ciągu zaledwie kilku lat swego istnienia Biblioteka wydała wiele istotnych pozycji, przede wszystkim z zakresu literatury, socjologii i filozofii, bez których nie sposób zrozumieć istotnych zjawisk występujących w dzisiejszych Niemczech. Jest to o tyle ważne, że pokłady niezrozumienia czy wręcz niechęci są między Polakami a Niemcami ciągle jeszcze olbrzymie. Nic dziwi więc, jeśli – jako swego rodzaju memento – czytamy na pierwszej stronie publikacji następujące słowa: *Sąsiedztwo zobowiązuje. Zwłaszcza wtedy, gdy pamięć sąsiadów o różni mocno, a niepięknie. Taka pamięć dzieli i łączy. Jako wspólne doświadczenie warunkuje współczesność.*

Sąsiedztwo niemiecko-polskie zobowiązuje. Zwłaszcza do rozumnej refleksji. Jej warunkiem koniecznym, choć bynajmniej niewystarczającym, jest znajomość myśli, drążących proces Nation-Building społeczeństwa niemieckiego. Stąd wziął się zamysł przyswajania refleksji autorów niemieckich nad własnym narodem, jego kulturą i cywilizacją. Nagi nie zdarzeniowość, lecz mentalność, nie (niegdyś pierwszy) nowy historyczny, lecz habitus znajdują się w centrum zainteresowania wydawców serii.

Zgodnie z tymi zainteresowaniami wydany niedawno szesnasty tom Poznańskiej Biblioteki Niemieckiej przynosi wiele istotnych dla zrozumienia niemieckich przemian mentalnych na przestrzeni pięćdziesięciu lat dwudziestego wieku wybór esejów Tomasza Manna. Publikacja ta godna jest uwagi każdego, kto chce uczestniczyć w życiu intelektualnym współczesnych Niemiec nawiązując jednocześnie do tradycji. Jest godna uwagi z trzech powodów: ze względu na sam wybór esejów Tomasza Manna kreującego się za życia na nieomal „narodowego wieszcza", w każdym razie uważającego się za reprezentanta narodu; ze względu na precyzyjny, obszerny, erudycyjny wstęp Huberta Orłowskiego analizujący twórczość eseistyczną Manna, wreszcie ze względu na przekłady esejów w wykonaniu Wojciecha Kunickiego.

Wybór jest w pełni reprezentatywny dla ukazania bardzo szczególnej postawy mentalnej pisarza od roku 1914 do 1950. Zawiera on takie tematy jak Mannowskie oceny Fryderyka i Wielkiej Koalicji, stosunek pisarza do Republiki Weimarskiej, mowy i krytyki dotyczące wielkich nazwisk w literaturze, muzyce i filozofii niemieckiej (Lessinga, Freuda, Wagnera, Nietzschego i Schopenhauera) czy wreszcie analiza fenomenu „zakażenia" hitleryzmem

w eseju *Brat Hitler*. Czytelnik tych esejów niewątpliwie może sam ocenić ewolucję (?) poglądów pisarza, polecałbym jednak przeczytanie – już na początku – wstępu autorstwa Huberta Orłowskiego. Wydawca esejów podkreśla Mannowską niezmierność osądu samego siebie, zamykającą się słowami: *Moje czasy były pełne odmian, ale moje życie w nich stanowi jedność. Ład, z jakim erwa w nerwowym stosunku do nich, budzi moje zadowolenie, podobnie jak wszelki ład czy wszelka harmonia* (s. 7).

To Mannowskie zadowolenie z ładu i harmonii było nieprzypadkowe, brało się mianowicie z samego mieszczańskiego etosu pracy nakazującego być pisarzowi „przedsiębiorcą", ba, managerem własnej „produkcji" intelektualnej, promującym nie tylko własne idee ale i własne dzieło. Twórca ten jawi się niemieckiemu czytelnikowi jako pisarz „wszechobecny", piszący co najmniej pięć stron dziennie i imponujący swą aktywnością „wywiadowczą", tzn. udzielający blisko siedmiuset wywiadów od roku 1909 do 1955, a więc do rozmowy przeprowadzonej na krótko przed śmiercią, przy czym jego największa aktywność przypada na lata dwudzieste i trzydzieste.

Orłowski podkreśla, że właśnie publiczna działalność Manna związana jest najściślej z jego wystąpieniami i esejami, które wypełniają pęknięte tomy w dziełach zebranych. Jednak „medialność" Manna zarysowuje się w formach nowocześniejszych, docierających do szerszej publiczności: tomach zbiorowych, almanachach (formach popularnych od wieku XVIII) i na antenie radiowej. Istotną formą wypowiedzi pisarza mają się przemówienia do publiczności, czy to w postaci bezpośrednich wystąpień, czy też jako przemówienia radiowe. Mann próbuje przy tym przeciwdziałać skrajnym ruchom ekstremistycznym – nacjonalistycznym i narodowosocjalistycznym w Niemczech. Jednak, jak przekonywająco pokazuje to Orłowski, początkowo nie tyle walki z hitleryzmem starowi trzon Mannowskiej opozycji przeciw Trzeciej Rzeszy, ile obrona własnego dobrego imienia, opozycja przeciwko stawianiu przez narodowosocjalistycznych propagandzistów znaku równości między literaturą emigracyjną a literaturą żydowską (s. 19).

W następnych podrozdziałach swego wstępu Orłowski zajmuje się postawami pisarza wobec demokracji, w szczególności jego entuzjazmem dla (pierwszej) wojny światowej ewoluującym aż do nienawiści wobec Niemiec nazistowskich oraz do dyferencjacji między złymi a dobrymi Niemcami w eseju *Brat Hitler*. Wiele miejsca zajmują tu ważkie rozważania nad powieścią *Doktor Faustus* ukazujące ją na tle trzech różnych stanowisk ideowych jej największych krytyków: marksisty Georga Lukacsa, liberała mieszczańskiego Petera de Menthusena i pisarza protestanckiego Hansa Egona Holthusena. Ta wnikliwa, wzorcowa analiza historycznoliteracka pozwala polskiemu czytelnikowi doskonale zorientować się w strukturach narracyjnych powieści i obalić mit o wykorzystaniu przez Manna w powieści zdemonizowanego i fałszywie zabarwionego obrazu Niemiec jako pozytywnego źródła wykładni historii. Orłowski powołuje się przy tym m.in. na Stanisława Lema, który jako jeden z nielicznych interpretatorów utworu Manna w latach sześćdziesiątych podważył tradycyjne schematy interpretacyjne dominujące w badaniach nad powieścią.

„Przyporządkowania polskie" stanowią we wstępie Orłowskiego istotny, prawie dwunastostronicowy wkład do badań nad polskim dyskursem o Tomaszu Mannie, w którym Orłowski dopatruje się – w chronologicznym porządku – „co najmniej sześciu zaistnień" tego pisarza (s. 56 i nn.). Także i dla tej analizy warto przeczytać wstęp, bo Orłowski pokazuje w nim, jak polskie odczytania utworów Manna nierozerwalnie związane są z naszymi poplątanymi losami.

Jeśli chodzi o dobór tekstów, to Orłowski kierował się przede wszystkim – i słusznie – zarówno ich charakterem politycznym i światopoglądowym, jak też ich dotychczasową dostępnością w polskich przekładach. Słusznie także wydawca zdecydował o ponownym przekładzie publikowanych już uprzednio czterech tekstów Manna, bowiem w ten sposób zachowana została ich jednolitość stylistyczna. Tu należy oddać sprawiedliwość tłumaczowi, Wojciechowi Kunickiemu, wrocławskiemu germaniście, który podjął się zadania przekładu niełatwych tekstów Manna, tekstów – jak sam wydawca wspomina – „manierycznych", często zawiłych stylistycznie i estetycznie, w szczególnym stopniu „mannowskich".

Thomas Mann: *Moje czasy. Eseje*. Wybór i wstęp Hubert Orłowski. Tłumaczenie: Wojciech Kunicki. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, ss. 484

MAGDA OPOKA

SAMOTNOŚĆ Z AUTOMATU

Nagle wszystko się wali. Zostajemy sami w ogromnym – i to bez względu na metraż – mieszkaniu. Na pewno zawiniliśmy, ale nawet nie zdawaliśmy sobie z tego sprawy. Sygnały zwiastujące katastrofę najzwyczajniej nam umykały. Byliśmy zajęci czym innym, błahymi sprawami, które jednak wtedy wydawały nam się szalenie ważne. Teraz nawet nie chcemy do nich wracać. Rozproszyliśmy się, jak trawa poeta Świetlicki. Spotykaliśmy się z mnóstwem osób, a nie starczało nam czasu dla tej jednej. Jednak o tym, jak bardzo jest dla nas ważna, dowiadujemy się dopiero, gdy oświadcza, że odchodzi. „Odchodząc zabierz mnie", śpiewała swego czasu Republika. Bo i tak z tego, co zostanie, nie będzie można zrobić nic pożytecznego. Przynajmniej w pierwszym okresie. Tak mniej więcej wygląda sytuacja ludzi porzuconych. Oczywiście nie sposób oddać jej dokładnie. Każdy przeżywa ją inaczej. I może dlatego literatura nie radziła sobie do tej pory z tym tematem. Pierwszy we właściwy klimat trafił Jerzy Sosnowski.

Apokryf Aglai to dziwna książka. Rozpada się na kilka nierównych części. Pod koniec nawet wydaje się, że pomysł wymknął się autorowi spod kontroli. Historia zaczyna się bowiem kruszyć: pojawiają się elementy science fiction, a nawet wątek sensacyjny. Następuje również nieoczekiwana zmiana narratora. Generalnie im dłużej się czyta tę książkę, tym trudniej zrozumieć, o co autorowi chodzi.

Początek jednak jest bardzo interesujący. Poznajemy Wojtka, który, jak przystało na młodego doktoranta, cały swój czas poświęcał przedmiotowi swojej pracy, czyli później twórczości Edwarda Abramowskiego. Wojtek zaczytywał się w jego dziełach tak długo, jak mógł, kończąc dopiero w chwili zamknięcia biblioteki. A gdyby tylko mu pozwolono, pewnie studiowałby dalej. Nieważne były nawet prośby żony, żeby choć raz wcześniej wrócił do domu. W końcu cierpliwość tej kobiety się wyczerpała. Miejsce męża zajął inny, do którego postanowiła się wyprowadzić. A Wojtek dopiero podczas długiej nocnej rozmowy uświadamia sobie, że Abramowski mu nie wystarczy. Został jednak porzucony i będzie musiał przyzwyczaić się do samotności.

Nie stanę, kurwa, nie stanę, (...) będę miał mnóstwo kobiet. Będę miał nudne życie. Ona będzie jeszcze żałować. To pierwsze myśli Wojtka po kilkudniowym „przyglądaniu się drobnym pęknięciom farby na suficie nad łóżkiem". Wtedy też stwierdził, że nie może na razie wrócić do doktoratu. Zbyt dużo wiązało się z nim złych wspomnień. Czas, którego nagle zrobiło się zbyt dużo, wypełnia lekcjami – w jego dawnym liceum, do którego trafił w zupełnie innej sprawie, poszukiwano akurat polonisty. Od własnych przeżyć odrywa go także historia nauczyciela muzyki, prywatnie jego kuzyna.

Na Adamie Kleszczewskim rodzina już dawno postawiła krzyżyk. Zmarnowany talent, mówili jedni. Złamał życie matki, dodawali inni. Tak naprawdę nawet Adam nie wiedział dokładnie, co się stało. Tłumił w sobie tę historię przez wiele lat, ale w końcu musiał komuś wszystko opowiedzieć. Padło akurat na Wojtka, jakby ze musiał – w pewnym sensie – podobne doświadczenia. Razem z pechowym doktorantem poznajemy zatem dziwne losy mężczyzny, który w wieku 25 lat dopiero zaczynał dorastać. Wcześniej nie pozwalała mu na to matka. Wypełniała mu czas tak dokładnie, że Adam nawet nie myślał o tym, że coś jest nie tak, jak być powinno. Nie miał własnego zdania i nie przejmował się tym, bo przecież matka działa dla jego dobra. Zatem Adam całe dnie spędzał na ćwiczeniach, przygotowując się do eliminacji Konkursu Chopinowskiego. Tylko że dwa tygodnie wcześniej poznał Lilkę. I to, banalnie mówiąc, zmieniło jego życie.

Kobiety mają bowiem swoje sposoby na zdobycie mężczyzny. *Algorytm działań: doprowadzenie mężczyzny do szaleństwa. Krok pierwszy: zwrócić na siebie uwagę. Krok drugi: poprzegadać się wdzięcznie, kiedy na nie patrzy. Krok trzeci: słuchać go w skupieniu, spijając mu słowa z ust. Wskazane szerokie otwieranie oczu. Krok czwarty: powiedzieć mu, że jest najwspanialszym mężczyzną, jakiego znam, a potem odejść, żeby to sobie przemyślał.*

Czasem nawet nie trzeba się tak starać. Zwłaszcza jeśli „ofiarą" jest niedoświadczony młodzieniec, a kobieta ma władzę nad „chemią". Może dla niektórych brzmi to dość śmiesznie, ale w przypadku książki Sosnowskiego należy wszystko brać na zupełnie poważnie i dosłownie. Powody ujawnione zostaną w trzeciej części książki. Tylko że tej, niestety, nie czyta się już tak przyjemnie. W kontekście świetnego realistycznego początku story z pogranicza science fiction wręcz razi. Jak inaczej można bowiem odebrać automaty, zachowujące się jak ludzie i przeznaczone do zadań specjalnych, a głównie przygotowane z myślą o polskich opozycjonistach?

Nie mówię już o czwartej części, w której widać wyraźny spadek formy autora. Zakończenie sprawia wrażenie dopisanego na siłę, pospiesznie i bez pomysłu. Jakby autor nie wierzył w możliwości swoich czytelników i chciał im wszystko dokładnie wytłumaczyć. Wybrał do tego dość kontrowersyjną formę – narrator tak właściwie nie jest narratorem, historię jest opowiedziana przez kogoś innego, ale tak do końca nie wiadomo dlaczego.

Najlepiej zatem zakończyć czytanie na drugiej części. Wtedy dostajemy naprawdę nieźle napisane historie porzuconych facetów (i trochę żal, że nikt nie wczuł się tak dobrze w sytuację kobiet). Zarówno Wojtek, jak i Adam, ciągle są zmuszani do wspomnień. *Kaf powiedział mądrze, że rzeczywistość jest systemem ran. (...) Człowiek coś mówi i natyka się na przeszłość. Wszędzie, chorera, przeszłość.* Wojtek nie ma jeszcze dystansu do całej sprawy, ale Adam już wszystko przemyślał i okrzepł w sobie. Jest zamknięty i tajemniczy, jak Rick w *Casablance*. Tacy faceci, kiedy muszą wspominać, to przy butelce. Nie analizują, nie popadają w psychologię, tylko po prostu wracają do dawnych wydarzeń. (Dźwięki słychać w książce Sosnowskiego muzyczny motyw przejścia do przeszłości, jak to jest w filmie Michaela Curtiza.)

„I nie przebaczaj, zaiste nie w twej mocy przebaczać w imieniu tych, których zdradzono o świcie". Czasem dobrze jest poczytać (czy zobaczyć na ekranie), jak twardzi faceci znoszą porażki.

Jerzy Sosnowski: *Apokryf Aglai*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2001, ss. 374

ANETA WYSOCKA

„EUROMAN" BEZ WŁAŚCIWOŚCI

Przyrostek *-man* i przedrostek *euro-* to językowe sygnały przemian o bardzo szerokim zakresie, obejmujących zarówno polskie życie polityczne i ekonomiczne, jak również kulturalne. Znakami nowej sytuacji politycznej są chociażby medialne neologizmy w rodzaju *euromaniacy* i *eurosceptyk*. Nowa ekonomia to dobra konsumpcyjne, takie jak *walkmany* i *discmany*. Wreszcie nowa kultura, kultura masowa, to między innymi *Batmany*, *Supermany*, *Spidermany*. Reakcją na zmiany w życiu społecznym – a także w języku, który jest ich swoistym probierzem – jest *Euroman* Pawła Przywary, któremu autor nadał podtytuł *Pierwsza powieść euronalistyczna*. Czy jest to długo oczekiwana, współczesna powieść o Polsce? Czy trafnie nazywa, porządkuje i ocenia nowe zjawiska społeczno-kulturowe, w których współczesny, samodzielnie myślący Polak czuje się niezbyt pewnie? Z takimi pytaniami zasiadłam do lektury, spodziewając się portretu hobbitem naszych czasów i analizy ich samych.

Akcja *Euromana* rozpoczyna się w Kolonii. Już samo brzmienie nazwy przywołuje na myśl łacińską Polonię. Skojarzenie okazuje się częściowo trafne – powieściowa Kolonia to nazwa Polski po *transformacji*, czyli, jak się domyślamy, po '89 roku. *Przetransformowane* państwo stało się – przynajmniej w dyskursie kolonijnych (czy też lepiej „kolonialnych") polityków – nowym desygnatem, nowym „produktem". Tak, „produktem" właśnie, gdyż uwaga decydentów koncentruje się na tym, jak Kolonię „dobrze sprzedać" zagranicznym, głównie niemieckim, inwestorom. Nowy „produkt" jednak, zgodnie z regułami sztuki marketingu, potrzebuje nowego wizerunku. Stąd zmiana nazwy państwa (*Kolonia, żeby*

się na wesoło kojarzyło z podróżowaniem pod namiotyl, wakacjami, dobrą zabawą, ogniskiem, sportem, aktywnym życiem...), stąd Promocja – okręt flagowy, a ściślej luksusowy statek, na którym dostojnicy państwowi i ważni goście z zagranicy odbywają rejsy. Stąd też i Euromain.

Nasz bohater to typowy mieszkaniec klasycznego betonowego bloku w małym, ponurym i biednym miasteczku, który pewnego dnia wyciąga szczęśliwy los. Ogromna wygrana zmienia jego życie. Natychmiast zostaje powszechnie zauważony, uszanowany, bu. uwielbiony. Czuje, że zaczyna „być kimś". Bez wahania przyjmuje rządowe zaproszenie na *eurotour* po Bałtyku i Morzu Północnym. Na pokładzie Promocji, nieświadomy spisku, w jaki go uwikłano, pozwala się *wypromować* i *przetransferować* na sąsiedni okręt, jak obiecujący piłkarz do bogatszego *teamu*. Tak najkrócej daje się streścić akcja powieści.

Na ponad trzystu stronach *Euromana* dzieje się niewiele. Leniwe, niespieszne tempo rejsu i ograniczona przestrzeń statku nie sprzyjają dynamice wydarzeń, są jednak dobrą okazją do obserwacji bohaterów. Na zamkniętej powierzchni musi dochodzić do przymusowych interakcji, które – prócz tego, że prowokują śmieszne, sztuczne zachowania – mogą być doskonałym pretekstem do ujawnienia prawdy o ludziach. Te psychospołeczne mechanizmy znakomicie wykorzystał Gombrowicz do stworzenia groteskowego obrazu Polaków swojej epoki. Idąc śladami „wieszczą mimo woli" (a może raczej „wieszcza wbrew deklaracjom"), Przywara uczynił rejs scenerią swojej satyry społeczno-politycznej.

Luksusowy statek to jaskrawe przeciwieństwo państwa, którego ma być wizytówką. Wygoda, beztroska i słodkie próżnowanie na Promocji kontrastują z kryzysem w Kolonii. Pasażerowie, pretendujący do miana „elit" kulturotwórczych, są w rzeczywistości bezrefleksyjnymi, nie najsprawniejszymi intelektualnie konsumentami. Ich zachowanie obnaża kalectwo, ułomność kultury po *transformacji*: jej spłycenie, komercjalizację i macdonaldyzację.

Obrazu dopełnia odpowiednie tworzywo językowe. W narracji z nienaturalnie dużą częstotliwością stosowane są słowne „przeszczepy" i „nowotwory": *business*, *work carry*, *office*, *ekofirmy*, *fashionlowy*, *nakeupy*, *tourу* itd. itd. Nawet jeśli *especially for YOU* zastąpi czasem swojskie *wszystko dla CIEBIE*, dla krytycznego obserwatora jest jasne, że rodzimość tej frazy jest pozorna. Podobnie rzecz się ma z leksykalnymi opozycjami *oryginał – pirat czy markowy – podróbka*. Przywara, poza nielicznymi neologizmami w rodzaju *tępowizji czy tępotuneju*, słownictwo zaczerpnął z współczesnej polszczyzny „ulicznej" i „medialnej". Oczywiście – prawem satyry – spiętrzył je i wyjaskrawił, ale go sobie, niestety, nie wymyślił. Nagromadzenie makaronizmów, chociaż zmniejsza nieco komunikatywność narracji, samo jest przekazem. Przemiana języka staje się znakiem przemiany życia intelektualnego. Wielką zaletą powieści Przywary jest to właśnie, że skłania do refleksji nad groteskowym wypaczeniem mowy – tego najdoskonalszego składnika kultury.

Oprócz trafnych obserwacji zjawisk kulturowych i językowych, wokół powieści Przywary jest także groteskowo-satyryczny obraz nowych „wyższych sfer". Postaci są – co typowe dla satyry – marionetkowe, pozbawione głębi psychologicznej, ale sprawnie i dowcipnie nakreślone. Jedyną powieściową „osobowością" miał być – jak się wydaje – Euromain, ale realizacja tego pomysłu się nie powiodła. Paradoksalnie, największą słabością książki wydaje się być konstrukcja głównego bohatera, zapowiadająca się niezwykle ciekawie, ale jakby nie do końca „domyślona". W sposób zamierzony czy niezamierzony, Przywara przypisał swemu protagoniście charakterologiczne cechy wzajemnie sprzeczne, jakby ów cierpiał na rozdwojenie jaźni: konformista i oportunista, człowiek świadomy pewnych symptomów negatywnych zmian społeczno-kulturowych, a zupełnie ślepy na inne ich przejawy. Ironista drwiący z absurdów świata kupna i sprzedaży i jednocześnie konsument, czasami wybredny, czasami naiwny – taki jak ważyszy mu. Euromain pije tylko *markowe* trunki, pali *markowe* papierosy. Manifestując niewiarę w promocje, kupuje edukacyjny zestaw *Superwiedza w tydzień*, po czym wnioskuje, że sprzedano mu *pirata*. Nawet jego uczucie do kobiety – któremu autor poświęca niepotrzebnie wiele powieściowego czasu – jest słabo umotywowane psychologicznie i nie najlepiej uzasadnione fabularnie. Czytelnik, otrzymujący niespójne i sprzeczne informacje o Euromanie, nie wie w rezultacie, czy bohater ma świadomość groteskowości świata, w którym się znalazł, czy też podlega się urokowi swojej nowej sytuacji. Przypomina on chwilami postać z dramatów absurdu, ale to podobieństwo jest także powierzchowne.

Niekonsekwentnie nakreślona osobowość głównego bohatera ma ważne skutki dla wymowy ideowej powieści. Jeśli protagonista-demaskator jest niewiarygodny, gdzie czytelnik ma szukać oparcia dla interpretacji? Nie wiadomo nawet, czy i w jakim stopniu bohater

pasuje na świat oczyma swojego twórcy. O Euromanie tylko jedno wiemy na pewno: bardzo nie lubi *ancienregime'owców* (ludzi, którzy w starym systemie zajmowali wysoką pozycję społeczną i utrzymali ją w zmienionej rzeczywistości), *yuppies* (młodych, zamożnych i pnących się w górę) oraz *Niemców*. Co tak naprawdę piętnuje sam autor, w co uderza żądło satyry, nie jest do końca jasne. Czy Przywara jest niechętny kulturze konsumpcji, czy też drwi jedynie z niektórych jej paradoksów, a tak naprawdę nienawistne jest mu coś innego? Czy może coś mu gra? Czytając, miałam wrażenie, że oto dano mi garść luźnych refleksji o świecie pozoru, gdzie wizerunek, *image*, najczęściej odbiega od prawdy i rzeczywistej wartości przedmiotu, a jednocześnie „zabrakło zasady", która by te refleksje spoiła. I, choć czytałam nie bez przyjemności, zakończyłam lekturę z poczuciem zagubienia i niedosytu.

Paweł Przywara: *Euromain*. Inicjatywa „Prapy". Rzeszów 2001, ss. 303.

STANISŁAW A. ŁUKOWSKI

CUDAK W CIENIU SUMAKA

Sumak to krzew obszarów tropikalnych, ten uprawiany w Polsce o liściach pierzastych i pięknie przebarwiających się jesienią pochodzi z Ameryki Północnej. W naszych warunkach marnie się adaptuje i nie zawsze miewa się dobrze. Podobnie jest z bohaterem opowiadań Augustyna Barana, który zapewne nie przez przypadek ten szczególny przyrodniczy na wielu kartkach swej książki uwidacznia, tym bardziej że jego znajomość flory nie jest li tylko encyklopedyczna.

Omawiany tom składa się z jedenastu krótkich opowiadań, praktycznie mają tego samego narratora, całość bowiem jest prowadzona w pierwszej osobie.

Kimże więc jest bohater-narrator?

To mężczyzna w okolicach sześćdziesiątki, bo pamięta śmierć Stalina, którą opłakał rzewnymi łzami zaraz po szkolnym apelu, no i w pewnym sensie szczęściarz, jak na owe czasy, bo dostał od wuja w prezencie *Sosa*, biograficzną książkę o dzieciństwie i pierwszych rewolucyjnych wyczynach Ziutka Stalina. Nadto, już jako dorosły, był człowiekiem „pyska i pióra", swego czasu wzięty reporter lokalnych gazet i kto wie, czy nie byłby nim do dzisiaj, gdyby – z racji swych kontrowersyjnych i demaskujących publikacji – nie odgrzebano mu, że jego pradziadek Tomasz w czasie rabacji (bunt chłopów galicyjskich w 1846 r.) jako szesnastolatek zgwałcił miejscową hrabiankę, którą omdlałą następnie parobcy wyrzucili z piętra dworu wprost na ustawione na szaniec kosy i widły. I który jako dorosły chwat w czasie zatargu z kontrahentem po trwającej wiele dni popijawie wyrwał mu z „korzeniami" genitalia, za co został skazany przez sąd Franciszka Józefa I na dwa lata lagrowej twierdzy. Z honorem, jak twierdzi narrator, wyszedł z niej za wzorowe zachowanie.

To także nauczyciel w wiejskiej szkółce po studiach humanistycznych, które są „całkowicie nieprzydatne w życiu wsi, miasta i świata". Zdarzyło mu się również należeć do jedynej prawomyślnie rządzącej partii w owym czasie (czytaj PZPR), będąc jednocześnie synem miejscowego kułaka. No i całkiem niemały znawca miejscowych kobiet, które nie tylko potrafił krzepić w potrzebie dobrymi radami, ale także zadowalać jako mężczyzna. Zapewne do dzisiaj krążą w okolicy legendy o jego nieprzeciętnych pociesznościach.

Odchodzą od niego żona i córka, bo i cóż to za ojciec i mąż, który musi chuchać i dmuchać w ich wątłe ognisko domowe, starać się o dobra materialne (a mu je w głębokiej pogardzie), włóczy się nawet nocą po lesie, po bezdrożach i co najwyżej, jak jego ojciec, jakieś śruby przywleczе, ciągle przy tym biegnie na ławie w cieniu sumaka octowca.

Jest to człowiek bezgranicznie osamotniony, nie mogący sobie znaleźć miejsca w życiu. Obcy mu jest i był blichtr świata.

Ale i cóż wart jest świat mężczyzny bez kobiety. Toteż zjawia się bardzo kobieca Joanna, poetka przy tym, a więc bratnia dusza. Po swojemu usiłuje uporządkować świat narratora, wywieść go z powtarzających się ciemnawych nastrojów, depresji, zapaści w siebie samego. Zmusić do życia podobnego do innych, a więc szarego, bezbarwnego emocjonalnie. Bohater

brosi się, walczy, protestuje, a kobieca Joanna wiedziona troską o niego odchodzi i wraca, wraca i odchodzi. I co gorsza zawsze jest tą samą Joanną.

W opowiadaniach zwraca uwagę sprawność językowa. I jest to nie tylko wypracowane rzemiosło, ale lata żmudnego „grzmolenia ogryzkami piórków", jakby powiedział narrator, lecz niewątpliwy artyzm w przekładaniu gry wyobraźni na papier. W sumie to kawał ciekawej, by nie rzec lepiej prozy. Wypada tylko czekać na następną książkę tego autora, rzecz oczywista tyczącą ukochanej Galicji, skąd się zapewne wywodzi Augustyn Barnu. Ot, choćby ta, o której wspomina para doktor w ostatnim opowiadaniu, a narrator gniewnie odpiera: *Ta księga i tak jest we mnie – jest nią moja milcząca samonoszą przerywana opowiadaniami o ludzkim losie i możliwości pomnika. Uporczywej możliwości.* Właśnie, książka o powikłanych i trudnych losach ludzi z Podkarpacia.

Rygorystycznych zwolenników ustawy o czystości języka polskiego mogą razić wulgaryzmy, których Augustyn Barnu nie skąpi swym czytelnikom. Ale któż w dzisiejszych czasach ich nie używa. Pewnie nawet puryści językowi klną pod nosem lub w duchu w chwilach zdenerwowania. I jak przystało na hipokrytów robią to sekretnie, aby – nie daj Boże – nikt nie posądził ich o brak kultury. A narrator właściwie jest ciągle wzburzony, bezsilnie wiąże się z rezygnacją. Krótko mówiąc totalny frustrat. Wulgaryzmy są więc często wykładnią stanów psychicznych bohatera, toteż można powiedzieć, że znajdują uzasadnienie artystyczne.

Książka jest spięta klamrą dwu opowiadań. Pierwszego, w którym narrator znajduje się w zakładzie psychiatrycznym i ostatniego, tytułowego, gdzie wszystko wskazuje, że choroba powraca. Tam, tam – odmieniec, odmieniec – słyszy powtarzający się głos bohatera, którego upartym i jak do tej pory nieosiągalnym celem jest zdobycie sławy pisarza, no i przy okazji trochę pieniędzy, za które będzie mógł sobie kupić kilka swetrów, a może nawet szybki samochód, tak szybki, że tylko od czasu do czasu będzie go widać...

Augustyn Barnu: *Tequila*. Cykl: Wydawnictwo ATUT. Wrocławskie Wydawnictwo Oficyn. Wrocław 2007, s. 175.

BARTEK KRUK

ROKENDROL IZ DED

Jakiś czas temu pismo literackie „Lampa i Iskra Boża", założone przez Pawła Dunina-Wąsowicza i Krzysztofa Vargę, wydało numer w całości poświęcony latom osiemdziesiątym widzianym jednak oczami twórców pisma, wtedy młodych ludzi, nastolatków. Nie ma tu jednak mowy o opozycyjnej względem reżimu martyrologii czy o specyficznej atmosferze środowisk kulturalnych tamtego okresu. Są za to, oprócz młodzieńczych tekstów literackich, etykietki po tanich winach, dolnych piwach i napojach, które dla ludzi odczuwających w pewien sposób różnicę między teraźniejszością a okresem dzieciństwa czy dorastania są świadectwem powrotu do przeszłości niemal mitologicznej. Każdy taki element przywołuje od razu w pamięci chwile, kiedy nie uczestniczyło się w ówczesnej polityce czy literackich wydarzeniach, żyło się jedynie własnym światem. Dzięki tekstom podejściu ludzi, którym wówczas moje pokolenie, wpatrzone w nich jak w starszych braci, zazdrościło pasji i niezależności względem wszelkich autorytetów, stworzono całkowicie odrębne i oryginalne środowisko Trzeciego Obiegu. Były to czasy eksplozji polskiego punk rocka, czasy powstawania polskiego undergroundu. Do dziś pamiętamy o działalności wrocławskiej Pomarańczowej Alternatywy czy trójmiejskiego Tot Artu. Do dziś także usłyszeć można o muzykach, którzy wtedy dopiero zaczynali grać. Wytworem tamtego okresu są działające dziś takie zespoły rockowe, jak Pidżama Porno, Świetliki z Marcinem Świetlickim czy wreszcie scena jassowa z Ryszardem Tymonem Tymańskim. Są to wykonawcy, których rzadko usłyszeć można w rozgłośniach radiowych. Poprzez rock przemawiają do odbiorców posługując się literackim językiem, jaki obecny był onegdaj na łamach „brulionu" czy wspomnianej już „Lampy".

I właśnie tożsamość takiego zespołu zdobi okładkę najnowszej powieści Krzysztofa Vargi pt. *Tequila*: utrzymana w czarno-biało-zielonej tonacji przedstawia ubranych na czarno,

krótkowłosych muzyków rockowych: trzymającego statyw nikrofonu wokalistę (niestety nie jestem w stu procentach pewien, czy jest to Marcin Świetlicki) oraz gitarzystę z inspirującym modelem Gibsona Les Paula. Dokładnie tę atmosferę niegdysiejszego podziemia artystycznego, dziś nieco już przeźroczystego, współtworzą „Lampy i Iskry Bożej" uczynił dem dla swego najnowszego utworu. Środowiskowe puby, ubrania na czarno młodzież, zespoły grające ambitniejszą muzykę i śpiewające ambitniejsze teksty, koncerty, życie towarzyskie mniejszych gwiazd rocka – taki świat przedstawia Varga w *Tequili*. Postacie przewijające się przez kartki powieści dużo mówią o alkoholu, o gwiazdach rocka, o anarchistycznej walce z „systemem", o zaprzedawaniu się korporacji, o ekologii, o wegetarianizmie, o filozofiach Wschodu, o bólu istnienia, o dekadenckich postawach rozpoczynanych dziewcząt, o nieżyjących idolach – w pewnych kręgach są to kwestie wręcz „dyżurne", na ich temat należy mieć swoje zdanie, dyskutować o nich, śpiewać o nich piosenki. Do tego obowiązkowo zakładać czarne stroje, skórzaną kurtkę, mroczny makijaż, ejdikowaą fryzurę – taka mała pozostałość po punkowych prowokacjach. Oto mamy do czynienia z bohemą artystyczną, jaka w świecie popkultury promującej techno i bezwartościową papkę w pięknych opakowaniach jest czymś zanikającym, niszowym, ale też bardziej zwartym i rozpoznawalnym. Zarówno dla fanów rocka, jak i wielbicieli współczesnej literatury Marcin Świetlicki jest postacią kultową, by utrzymać się odpowiedniej poetyki. Autor otaczającej jego wiersze, ale i koncerty Świetlików, jego publiczność, jest dość łatwo rozpoznawalna i charakterystyczna. Dlatego też najnowsza książka Vargi jest o nim – rockowym poecie zanurzonym w artystycznym getcie z wszelkimi tego konsekwencjami w jego uczuciach, przeżyciach, dystansie do rzeczywistości, czasem nawet w jego fizjologii. Autor opisał nam świat, który sam wykreował się przed naszymi oczami – świat o jasno określonych barwach, pociągający swą odrębnością od reszty rzeczywistości, ale jednak także sztuczny i, po prostu, literacki.

Martinez – gitara prowadząca, Abdul – gitara basowa, Gruby – bębny, bezimienny narrator powieści na wokalu – taki jest skład zespołu, z którym mamy do czynienia w powieści. *Sex, drugs & rock'n'roll. Żyj szybko, kochaj mocno, umieraj młodo.* Każdy znajdzie stereotypy codzienności rockowego muzyka: koncerty, alkohol, imprezy, piękne dziewczyny na jedną noc, próby, nagrania, czasem jakieś przemyślenia bądź inspiracją do kolejnych tekstów. Tak to mniej więcej wygląda. Do tego jeszcze legendy „przeklętych", zmarłych w wyniku przedawkowania używek bądź na skutek spektakularnych samobójstw. Powieść zaczyna się w chwili, kiedy narrator wynosi w trumnie zwłoki Grubego, przyjaciela z zespołu. Znany z obżarstwa, raczej mało rozmowny, bez żadnych artystycznych inspiracji, posiadający niewielką ilość najzwyklejszych ciuchów, raczej nie zainteresowany erotycznymi podbojami, nie prezentujący sobą żadnej ideologii manifestowanej strojem czy zachowaniem – typowy okaz przeciętniaka. Tyle, że niezle grał na perkusji. Ale i śmierć miał banalną – na skutek awarii wadliwego piecyka gazowego. Trudno o bardziej wyrazisty antywizerunek rockmana. I właśnie ten fakt staje się dla narratora impulsem do przedstawiania nam swych przemyśleń i wspomnień. Zaczyna się opowieść.

Konstrukcja *Tequili* jest dość prosta, na pewno prostsza, niż wiele poprzednich prozatorskich utworów Krzysztofa Vargi. Główny bohater zostaje niejako przymuszony do niesienia na cmentarz trumny ze zwłokami kolegi. Nie ma on na to wszystko najmniejszej ochoty, co chwila narzeka na swój los, a jednocześnie ucieka myślą do wspomnień, w których jednak uparcie powraca motyw Grubego. Razem z nim coś odeszło i od tej myśli bohater nie potrafi się uwolnić. Mamy do czynienia ze swego rodzaju strumieniem świadomości, jednak nie tak chaotycznym, jak choćby podręcznikowy monolog Molly Bloom. U Vargi zdaje się nam, że przez cały czas towarzyszymy narratorowi, kiedy ten daje się ponieść coraz to nowym skojarzeniom inicjującym kolejną historię. Czytelnik staje się kimś niezwykle mu bliskim, kimś, kto „odbiera na tych samych falach", kto utożsamia się nie tylko z samą „rockowo-poetycką" otoczką opowieści, ale też doskonale rozumie wątpliwości i przeżywania opowiadającego. Dobrze też, jeśli bliższy ich fascynacja tymi samymi idolami, jacy wymieniani są w sposób całkowicie spolszczony – nie każdy od razu może się zorientować, kto to jest Kartis czy Kobejn, ani dlaczego dany utwór muzyczny ma charakter *skunkowy*. No a poza tym narrator oczekuje, że i jego odbiorca miał podobne doświadczenia po alkoholu, czy podobne przygody z dziewczynami. Stanowią zatem w jakimś sensie wspólnotę ducha.

Charakterystyczne nazwiska pojawiają się, gdy wspominani są młodzieżowi idole. Ci już nie są zmarli na skutek przedawkowania Jimi Hendrix, Janis Joplin, czy Jim Morrison, rockowe legendy jeszcze za życia. Dla muzyków lat dziewięćdziesiątych prawdziwym

mitem jest osobowość, która sławę zdobyła w ogóle o nią nie zabiegając, a jednocześnie której psychiczna nadwrażliwość została brutalnie wykorzystana przez machinę komercji. Pozostając do końca sobą i nie przystając do nowych reguł ginęli z własnej ręki, jak wspomniany Ian Curtis z Joy Division czy zwłaszcza Kurt Cobain z Nirvany, ostatni wielki idol pokolenia, dla którego podstawowym środkiem wyrazu był rock. Razem z nimi on odeszło. I motyw przemijania, odchodzenia rzeczywistości tak niegdyś oswojonej, przewija się przez cały utwór. Tak jak w poprzedniej powieści Vargi pt. *Bildungsroman*, tak i tutaj mamy do czynienia z zatrzymywaniem się we wspomnieniach na najdrobniejszej choćby chwili, najbardziej ulotnym smaku czy zapachu, jaki już nie powróci. To już jednak inny rodzaj zmysłowości, niż ta obecna we wcześniejszej twórczości autora. O wiele trudniej jest go utożsamiać z pierwszoosobowym narratorem, wydaje się, że to zupełnie inna osobowość. Podczas gdy w *Bildungs...* można było doszukiwać się pewnych wątków autobiograficznych, w *Tequili* opowiadający staje się immanentną częścią literackiego świata. Który się rozszerza ze strony na stronę coraz bardziej z literaturą splata.

Nazwa jednej z knajp brzmi „Kreznia numer pięć", muzyczne utwory zatytułowane są na przykład „Jądro ciemności" czy „Bramy raju", a jeden z zespołów to „Nadzy i martwi". Coraz bardziej świat rzeczywistości doskonale nam znanej z codziennego życia splata się z rzeczywistością literacką i to już kiedyś przez kogoś stworzoną, stanowiącą z kolei odmienny i autonomiczny świat. A im szybciej ta materialna realność przemija, tym wyraźniej dołącza do literatury stwarzanej wszak przez samego autora. Bo z początku można sobie wyobrazić, że Varga jedynie prowokacyjnie łączy ze sobą podziemny świat rocka z literaturą najwyższej próby. Jednak moment, kiedy bohaterowie zmuszeni są nocować na cmentarzu na grobie Erny Eltzner (znanej przecież z powieści Olgi Tokarczuk *E. E.*), daje nam do zrozumienia, że to już inny świat. I kiedy już po pogrzebie Grubego do narratora, rockowego lidera, podejdzie Dżony, przedstawiciel muzycznego przemysłu, zrywając wszelkie kontakty, wiemy już, że Krzysztof Varga poprzez literaturę chce ocalić kolejny świat, jaki bezpowrotnie przeminął. W poprzedniej książce ratował w ten sposób kraj dzieciństwa. Tutaj więzi z nieśmiertelnym światem literatury podziemny świat rocka, który coraz bardziej odchodzi w przeszłość, a jednocześnie w świadomości wielu ludzi ulega mitologizacji jako minione czasy świetności. Coś się kończy. Narrator złożył przyjaciela do grobu, ale tak naprawdę i on sam poza cmentarzem nie ma już dokąd iść.

Varga należy do generacji, dla której właśnie rock był młodzieńczą ucieczką od ponurej rzeczywistości *...jej twórczość – poza kilkoma wyjątkami – jest w przeważającej części również, jeżeli nie głównie, zakorzeniona w subkulturach alternatywnych, w kulturze masowej. Język jest tu bodaj głównym impulsem i środkiem radykalnej konstrukcji*. Tak w *Próbie szczęścia* pisał o pokoleniu twórców urodzonych w latach 60. Tadeusz Drewnowski. To się nie zmieniło, taki jest też język *Tequili*. A ponieważ obcujemy tu z autonomicznym światem, wiele jest też sformułowań odwołujących się do terminologii muzycznej, ale bynajmniej kolokwialnych, bo przecież *to nie tylko rock'n'roll* – zamknięty świat, jaki wydawany jest już coraz bardziej przez tandetę wypełniającą muzyczną telewizję. *Tequila* Krzysztofa Vargi staje się świadectwem, które może będzie kiedyś jednym z niewielu przykładów (oprócz nagrań), czym był podziemny rock, jak wyraźnie wpisywał się w literacki świat naszej kultury. Ciekawe, czy powstanie kiedyś powieść opiewająca świat dzisiejszej kultury techno, czy okaże się, że pretenduje do miana kulturowej mitologii.

Krzysztof Varga *Tequila*, Wyd. Czarna Owca, Warszawa – Wołowiec 2001, s. 110

MAREK DANIELKIEWICZ

PIOTRUŚ

Piotr Szewc, autor znanej powieści *Zagłada* (1987), która przełożona została na siedem języków, opublikował w ostatnich latach dwie książki: *Zmierzchy i poranki* (2000) oraz *Syna kapitana* (2001).

I zaraz recenzenci nie szczędzili Szewcowi pochwał, zaś internauci również złośliwych i koniecznych komentarzy.

Zmierzchy i poranki to powieść-baśń, piękna jak dobry sen. Dlatego pomyślałem, że może nie będzie nadużyciem, jeśli na marginesie tej lektury pozostawię swój ślad. Radosne to dla mnie, że mogę obcować z twórczością o tak bliskiej mi i rzadkiej urodzie. Lubelski czytelnik powinien mi wybaczyć nadmiar emocji, bo piszę o autorze, który przez kilka lat studiował polonistykę na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, zaś debiutował zestawem wierszy w *Akcencie* (1980). (Był to mocny debiut.) Żartując: *Zmierzchy i poranki* można nawet czytać w zimny i ponury dzień, bo z kart tej powieści bije jasność i ciepło, może światło.

Przyznaję: ja nie urodziłem się w miasteczku trzech religii. Urodziłem się za późno. Nie słyszałem śpiewu lubartowskiego rebe. Nie widziałem Żydów idących do łaźni z miotełkami, by tam smagać się nimi po mokrych i rozgrzanych plecach. Natomiast na pewno urodziłem się w miasteczku, w którym straszono dzieci „złym Żydem, który wyssa z dzieci krew na macę".

Nie widziałem miejscowego popa, który późnym popołudniem obejmował czule synów, ani popadii – jego żony, gdy zasiadali do suto zastawionego stołu. Właśnie dymiły pierogi z kapustą i placek z wiśniami. Za chwilę miał przyjść kupiec, Fiodor Michajłowicz Daniełkiewicz, w surducie ze złotymi guzikami, dumny i śmieszny, jak niektórzy bohaterowie Mikołaja Gogola.

Nie widziałem kipiącego samowaru i służącej, małej i krępej dziewczyny z Kurnionki, dźwigającej gorące półmiski, by po chwili ustawić je na dębowym stole w jadalni – w momencie, gdy w kuflowym piecu płonęły szczapy sosnowe, a kot wylegiwał się po udanym polowaniu na myszy, które tego dnia ostrożnie chorobami, jakby szukały guza.

Nie mogłem tego widzieć, bo urodziłem się za późno, kiedy mój ojciec kończył czterdzieści lat, a matka trzydzieści siedem. I gdy ja byłem w wieku Piotrusia – bohatera Szewcowych *Zmierzchów i poranków* – to moje siostry były pannami na wydaniu. Dlatego mogę powiedzieć, że otaczali mnie ludzie dojrzali i smutni. Mówiliśmy różnymi językami, choć przebywaliśmy pod wspólnym dachem. Mój ojciec śpiewał piosenki partyzanckie, których nie lubiłem. Nie lubiłem też opowiadań o wojnie z Niemcami, o Polsce Piłsudskiego i komunistach. Lubiłem za to herbatę z sokiem malinowym, którą matka podawała mi w porcelanowym kubeczku. Kubeczek stał w zasięgu ręki na suchikastliku.

Urodziłem się w biednym miasteczku na wschodzie Europy. Tu na gruzach bożnicy wybudowano żłobek, na fundamentach cerkwi pod wezwaniem Aleksandra Newskiego postawiono dom kultury, zaś na kirkucie powstało osiedle bloków spółdzielczych. Nic nie mogłem zmienić. Byłem dzieckiem. Nie podobali mi się ludzie, którzy na moich oczach rozbijali mucewy. *Byli dla mnie grabarzami sennego świata*, o którym z taką miłością potrafił pisać Piotr Szewc w *Zmierzchach i porankach*.

W Szewcowym Zamościu była ulica Pereca, zaś w moim Lubartowie nie uczyła żadnego Georgesa Pereca (1936-1982), autora bardziej znanego w Europie niźli w Polsce. Perec napisał słynną powieść pt. *Rzeczy* (1965). Przyjechał do Lubartowa w 1981 roku, lecz nikogo tu nie spotkał. Zapłakał.

Jego krewny, wielki pisarz lecioch Lejbusz Perec (1851-1915) był ojcem literatury w języku jidysz i pochodził z Zamościa. Ulica, której nazwę przywołuje Piotr Szewc, jest właśnie jego imienia. W Lubartowie nie ma ulicy Georgesa Pereca. Dlatego nie pytajcie mnie, bo sam już nie wiem, czemu jestem taki smutny.

Byłem smutny, gdy przyglądałem się chłopskim furkom wypełnionym kapustą, kartoflami i workami ze zbożem, które zatrzymywały się przy młynie. Cuchnęło tu końskim moczem. Czasami wiatr południowo-wschodni przywiewał zapach nadwiprzańskich łąk. Na łąkach grasowały konik polne, które chwytałem do słoiczka, by się później licytować zchłopcami, który z nas schwytał najpiękniejszego. Konik polne miały chitynowe pancerze, jak średniowieczni rycerze. Wielokrotnie podglądałem kopulujące zwierzęta, które chyba w tym celu sprowadzano na placyk przed młynem. Wielki, gruby i długi koński fallus symbolizował siły natury, których nie byłem wówczas świadom.

Na stronach powieści Piotra Szewca odnajduję passus tak piękny, że mocno żałuję, iż to on, a nie ja jest jego autorem: *Piotruś objął krowę za szyję i przytulił się do niej. Krowa cierpliwie przyjęła pieszczotę, może dotąd jej nie znała. Milczała, ale jej płuca i trzewia obrzęknięte trawą i krwią. Z wnętrza krowy dobywał się szum albo przeciągły pomruk. Podobnie jak z młyna lub ula. Piotruś pogłaskał krowę po boku: dłoń przesunęła się po żebrach, a potem niżej, po brzuchu. Namiętnie na wezbrane, pulsujące łono. Żyła prowadziła do wymienia. Wymię okazało się pełne i nabrzmiałe. W górnej części pomarańczowe sierść. Piotrusiowi przemknęła myśl, że wyciśnie strużkę mleka prosto do ust, ale tego nie zrobił.*

Piotr Szewc pisząc o zagładzie świata, o ofiarach tej zagłady, nie zapomina o pochwale życia takiego, jakim ono jest i było naprawdę. Czytając *Zwierzchy i poręcki* czułem, że nieustannie w świecie lub niezawinionej na święto. Tak, byłem przez moment Pentrusiem z Szewcowej książki, który chociaż bezsilny i bezbronny, potrafi jednak zachwycać się urodą życia i – co najważniejsze – ulegać życiu, *jak gołębie orzecha, które pochylały się nad porzeczkami, nie wiedząc, czy lepiej zabrać je przed nocą czy może, kiedy nie ma w pobliżu świadków, owinąć je czułością, pieścić, skłonić językiem nullo wysiłku.*

Inny klimat i inny duch panuje w książce Szewca o Julianie Stryjkowskim. Zauważyłem, że w *Synu kaplana* Szewc portretuje nie tylko autora *Austerii*, lecz również siebie. Właściwie to dokonuje rzeczy niemożliwej, bo *wkomponowuje swoją twarz w twarz Stryjkowskiego*. Mógłbym nawet rzec, że jest to dla mnie, czytelnika tej książki, odaua próba *wskrzeszenia umarłego*. Mówienie o zmarłych wymaga pewnej teologicznej czy eschatologicznej wrażliwości. Szewc ją posiada. Potrafi dostrzec w drugim człowieku te cechy, te linie proste i krzywe charakteru, w które wyposażyła nas Natura (Stwórca). Jeśli człowiek jest skąpy, podejrzliwy lub rozrzutny, hojny, to są to dla mnie – z całą masą innych – również boskie cechy. Zostały nam dane z miłością chyba?

Bóg zatem wiedział, że synowi kapłana przystoi być pięknym i tajemniczym jednocześnie. Ale myślę tu przede wszystkim o Bogu Starego Testamentu, Bogu Mojżesza i Abrahama...

Na zdjęciu rysy twarzy Szewca pokrywają się z rysami twarzy Stryjkowskiego. Zupełnie, jakby był jego pierworodnym synem. Mistrz i uczeń mają te same czaszki, kości policzkowe, szczęki i nosy. Ale jest między nimi różnica: oczy i uszy. To jakby dwa odległe światy, dwie krainy anatomiczne. Oczy Stryjkowskiego (pamiętam z filmu o nim) były błyszczące, pełne pochwał młodości i życia, powiem nawet, *że pełne tej osobliwej pazerności na życie*, zaś w oczach Piotra Szewca odbija się goryczy, rozmaz i tragizm, jakby nie pielęgnował w sobie iluzji, że życie ma sens. I kiedy spotkałem się z autorem *Syna kapłana* i spędziłem z nim wystarczająco dużo czasu, by poznać część jego tajemnic, to widziałem, jak patrzy na mnie z rezygnacją i czułością. Wydawało mi się, że autor *Zagłady* nie wierzy, że jestem taki, jakim byłem wówczas.

Uszy Piotra Szewca są małe i delikatne, zaś uszy Juliana Stryjkowskiego były mocne i wielkie, jak uszy Jana Kotta. Uszy nietoperzowate, wampiryczne, jakby z premedytacją tak skonstruowane przez Naturę, by odbierać i chłonąć wszystkie dźwięki świata.

Paweł Hertz powiedział kiedyś do Juliana – pisze Piotr Szewc – *że u niego na balkonie gołębie zdychają z głodu, bo tak jest skąpy.* Był. Ale dzisiaj, gdy jest już w wieczności, nie ma to żadnego znaczenia. Pozostało dzieło Pesachu Sintka, bo tak się naprawdę nazywał, i pozostali żywi świadkowie jego smutnych dni. Piotr Szewc jest wiarygodnym świadkiem.

Dlatego nie pytajcie, dlaczego piszę pochwałę Piotra Szewca.

Piotr Szewc, *Zwierzchy i poręcki*, Wyd. 2, Wyd. Literackie, Kraków 2001, ss. 3-13.
Piotr Szewc, *Syn kapłana*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, ss. 86.

STANISŁAW A. ŁUKOWSKI

TAŃCZ MI, TAŃCZ...

Na okładce fotografia młodej kobiety nonszalancko opartej o mur. Autorka: Magdalena Bożko. Niżej kilkuzdaniowe pochlebne wypowiedzi krytyków o prezentowanych opowiadaniach; na niespełna stu stronach druku jest ich aż dziesięć, ilustrowanych grafikami.

Niejeden ze znanych mistrzów szczerbił pióro na krótkich formach, gdzie każde słowo, każdy dialog musi być na swoim miejscu. Na nic zda się tzw. watowanie, rozwlekły opis, zdawkowe gadanie czy jakiś inny wybieg maskujący mieliznę, na jakich mimo woli utknął autor, a które wytrawny czytelnik bez trudu wytropi.

Swego czasu Leopold Buczkowski obserwując ówczesnych luminarzy polskiej literatury, zabawnie przechadzających się po rozległym parku okalającym Dom Pracy Twórczej w Oborach koło Warszawy, z przekąsem mocno zaprawionym żółcią mówił o nich, że w swoich wydumanych utworach niewiele potrafią przekazać, ponieważ nie dostrzegają nawet mrówek spiesznie unikających im spod nóg.

Magdalena Bożko, co raczej jest rzadkością u tak młodego autora, potrafi patrzeć i niezle spostrzegać swoje obserwacje. Bo opowiadania te czy opowiadunka (nie w pejoratywnym znaczeniu) są zbudowane właśnie z bystrych i uważnych obserwacji, ze strzępów zasłyszanych słów czy opowieści, intuicyjnych przeczuć, domysłów, spojrzeń, migawkowych olśnień. Ale przede wszystkim są efektem niezłej znajomości psychiki, umiejętności wglądu w innego człowieka i zrozumienia nawet wtedy, gdy jest on groteskowy i śmieszny, a może nawet po prostu nijaki, jeden z wielu.

W gruncie rzeczy są to opowiadania o samotności człowieka, niemożliwości porozumienia się z innymi, o jego nigdy do końca nieodgadnionym i skomplikowanym wnętrzu.

Mira z pierwszego opowiadania to nie tyle zrzędzenia, co po prostu stara, opuszczona kobieta, która kocha i hołubi koty, rozmawia z ptakami, zbiera wszystko na co się natknie i żyje w tylko sobie znanym rytmie, nie pozbawionym drobnych codziennych radości i dramatów. Co może ją łączyć z niezle uposażoną córką, która raz na jakiś czas odwiedzi matkę w towarzystwie wnuczki i która nie kryje niechęci czy wręcz odrazy do tego niechlujnego, zaniedbanego domu (pewnie się w nim urodziła i wychowała), a nawet do samej matki. A może i w niej samej rodzi się tęsknota, że być może czeka ją w przyszłości to samo.

Albo Marta z *Zapłotka* (najdłuższego, o dużym rozmachu epickim opowiadania, może najlepszego w tym zbiorze). Wraz z mężem kupują wymarzoną chałupę na wsi. Pełni zapału remontują ją, aby w niej mieszkać nie tylko latem. Marta wprawdzie jest artystą rzeźbiarzem, ale nie bardzo jej w głowie tworzenie. Co prawda skupuje te swoje rzeźby, z których mąż pokpiwa, ale przede wszystkim wrasta w nowy i intrygujący ją świat pozbawiony kolorytu i blichtru, poznaje miejscowych ludzi, ich tajemne sprawy, zaprzyjaźnia się z nimi. Za namową miejscowych na Wielkanoc pomaga zbudować w kościele symboliczny grób, w którym umieszcza swoją rzeźbę: Chrystusa o pięknie wymodelowanym ciele i surowej, prostej twarzy. Twarzy jednego z miejscowych chłopów. Żyjąc wśród tych ludzi, utożsamiając się z nimi, odnajduje siebie, staje się jedną z nich.

Korzystając z, zdawałoby się, ograny ch fabularnych motywów (samotność, opuszczenie, samotność), Magdalena Bożko potrafi wnieść w nie świeżość, swoiste i nowe jakości, które dodają kolorytu opowiadaniom. Przede wszystkim jednak stara się zasadnie zaufanie czytelnika (co jej się najczęściej udaje) do opisywanych przez siebie postaci, wzbudzić w nim zrozumienie i współczucie, bo tak naprawdę – sugeruje – niewiele się od nich różnimy. Nikt z nas nie jest idealny, czysty, bez skazy. Jak np. małżeństwo z *Rocznicy*. Tkliwe dla siebie i kochające, ale z własnymi, głęboko ukrytymi tajemnicami, do których wraca tylko przy okazji kolejnej rocznicy.

Znajomość psychiki ludzkiej, a głównie kobiecej (we wszystkich opowiadaniach dominują kobiety, mężczyźni są tylko ich sytuacyjnych dopełnieniem, psychicznym tłem) mocno uwiarygodnia te opowiadania.

Przestępca w agencji reklamowej dziewczyna z tytułowego opowiadania wiedzie niejako dwa żywota. Jedno – realne – wypełnione jest pracą, drugie – w domu – pełne wyobrażeń. Jakże przemyślnie autorka potrafiła zbudować całą sytuację, z jakim wyczuciem ją nakreślić – można domniemywać, że mamy do czynienia z jakimś alter ego autorki. Ale jeśliby tak było, to co można powiedzieć o bohaterce *To proste*, gdzie ruptem w półtorakartkowym zapisie Magdalena Bożko potrafiła pomieścić dramatyczną sytuację młodej kobiety, która staje przed bliżej nieokreśloną trudną decyzją życiową. Kobieta miota się jak osaczone zwierzę. Normalnie rozwiązanie jest to tak, że czytelnik niemal słyszy przyspieszony łomot serca bohaterki, obezwładnia go natłok jej rozpaczliwych myśli. I nic to ironiczne, nic to kąśliwe tytułowe „to proste" – jakby np. skok z któregoś tam piętra był taki zwyczajny.

Magdalena Bożko, co warte podkreślenia, dysponuje świetnym i wyczulonym słuchem językowym. Stąd się pewnie biorą te naturalne i swobodne dialogi. W dużej mierze decydują one często o tym, że opowiadania można nazwać nie tyle poprawnymi co dobrymi. Jeden z krytyków odnotowuje na okładce, że owe opowiadania są bliskie scenariuszom filmowych. Zapewne tak, ale nie dlatego, że są takie krótkie, ale że potrafią plastycznie przemawiać do wyobraźni. Wprawdzie w książce są także opowiadania mniej dopracowane (choćby takie jak *Donna Angelika* nijak nie mieszczące się w przyjętej konwencji zbioru), ale sumując trzeba wyraźnie stwierdzić, że mamy do czynienia z debiutem udanym, rokującym duże nadzieje na przyszłość.

Magdalena Bożko, *Tak to wszedzie*, Wydawnictwo „Norbit", Lublin 2001, ss. 103.

plastyka

JERZY KUTNIK

Czarna sztuka

Twórczość artystyczna Afroamerykanów od początku uwarunkowana była ich usytuowaniem w dominującym białym społeczeństwie. Murzyni pojawili się na kontynencie północnoamerykańskim zaledwie kilkanaście lat po zatoczeniu tam przez Brytyjczyków pierwszej kolonii na początku XVII wieku. Zostali przywiezieni jako tzw. służba kontraktowa i początkowo mieli taki sam status jak większość europejskich osadników. Wkrótce jednak instytucja niewolnictwa zaczęła wypierać system pracy kontraktowej, zwłaszcza na południu, skazując czarnych na niebyt prawny i bezwzględną eksploatację. Mieszkając na plantacjach, w izolacji od innych skupisk niewolników, mieli znikome możliwości cywilizacyjnego rozwoju i walki o prawa. Z dostępnych sposobów wyrażenia własnej odrębności kulturowej szczególne znaczenie miały muzyka i rękodzieło. Trudno mówić oczywiście o rozwoju czarnej sztuki w szerokim rozumieniu tego pojęcia, jednakże wśród stosunkowo nielicznych artefaktów pozwalających stwierdzić istnienie tożsamości Afroamerykanów istotne miejsce zajmują przedmioty wykonane przez czarnych rzemieślników. Zachowane dokumenty potwierdzają, że czarni kowale, cieśle, stolarze czy garncarze mieli znacznie większą wartość rynkową niż zwykli niewolnicy i często zatrudniani byli w warsztatach i manufakturach. Czarne niewolnice zajmowały się tkactwem oraz szyciem ubrań i pościeli, a mężczyźni wznosili zabudowania i wytwarzali proste narzędzia, sprzęt domowy i przedmioty ozdobne zgodnie z wymaganiami białych panów.

Potrzeby kulturalne i estetyczne osadników były pochodną warunków życia w koloniach, a te, zwłaszcza w przypadku zamożnych właścicieli ziemskich, ulegały stosunkowo szybkiej poprawie w miarę rozwoju osadnictwa. Już pod koniec osiemnastego wieku można mówić o początkach amerykańskiego malarstwa portretowego, architektury czy artystycznego snycerstwa. Ówcześni twórcy albo przywozili swe umiejętności ze Starego Kontynentu, albo rozwijali je samodzielnie kopiując europejskie wzorce. Wśród niewielu przedmiotów ozdobnych i użytkowych posiadających walory estetyczne zachowały się nieliczne wykonane przez czarnych rzemieślników w sposób jednoznacznie wskazujący na ich afrykański rodowód, np. bębenek przywieziony do Anglii z Wirginii w 1645 roku, żelazna statuetka o negroidalnych cechach czy gliniany dzban o kształtach i ozdobnych nacięciach typowych dla garncarstwa z Afryki Zachodniej. W większości jednak kolonialne przedmioty sztuki użytkowej, nawet jeśli wykonywane były przez niewolników, miały jednoznacznie „biały" charakter. Pozycja społeczna czarnych nie sprzyjała oryginalnej ekspresji i rozwijaniu indywidualnych talentów.

Zdarzały się oczywiście wyjątki. Niejaka Phillis Whitley (1754-1784) weszła do historii jako pierwsza czarna poetka, kiedy napisała tomik wierszy, wydany w 1773 roku w Anglii z frontyspisem przedstawiającym autorkę. Portret ten został wykonany przez Scipio Moorehead, bostońskiego niewolnika, którego artystyczne zdolności stawił jeden z wierszy. Pierwszym znanym z nazwiska czarnym malarzem jest Joshua Johnston (ok. 1765-1830), niewolnik z Baltimore, który jako nastolatek uzyskał wolność od swego białego ojca i spędził resztę życia utrzymując się z malowania portretów na zamówienie. Spośród około osiemdziesięciu przypisywanych mu prac na uwagę zasługują portrety dzieci oraz dwa obrazy przedstawiające czarnych duchownych, podobnie jak sam artysta należących do elity wolnych Mulatów żyjących w północnej części Stanów Zjednoczonych, gdzie niewolnictwo zaczęło zanikać jeszcze pod koniec osiemnastego stulecia.

Utrzymywanie się i faktyczny rozkwit niewolnictwa na początku XIX wieku spowodował powstanie na Północy ruchu abolicjonistów, którzy prowadzili akcję propagandową przeciw okrutnemu systemowi i pomagali zbiegom z Południa. Narastający konflikt miał dwojaki wpływ na sytuację czarnych twórców. Z jednej strony nieufność Południowców wobec własnych niewolników oraz naciski emigrantów z Europy, którzy często musieli konkurować na rynku pracy ze sprawnymi i tanimi rzemieślnikami z plantacji, ograniczały Murzynom możliwości uzyskania materialnej i prawnej niezależności. Z drugiej strony, na Północy abolicjoniści intensywnie starali się kreować publiczny wizerunek czarnych jako pełnowartościowych istot ludzkich zasługujących na prawa obywatelskie i szacunek. W ramach swej kampanii roztaczali patronat nad utalentowanymi twórcami, umożliwiając im publikowanie tekstów w abolicjonistycznej prasie i pokazywanie prac plastycznych na wystawach sponsorowanych przez antyniewolnicze stowarzyszenia.

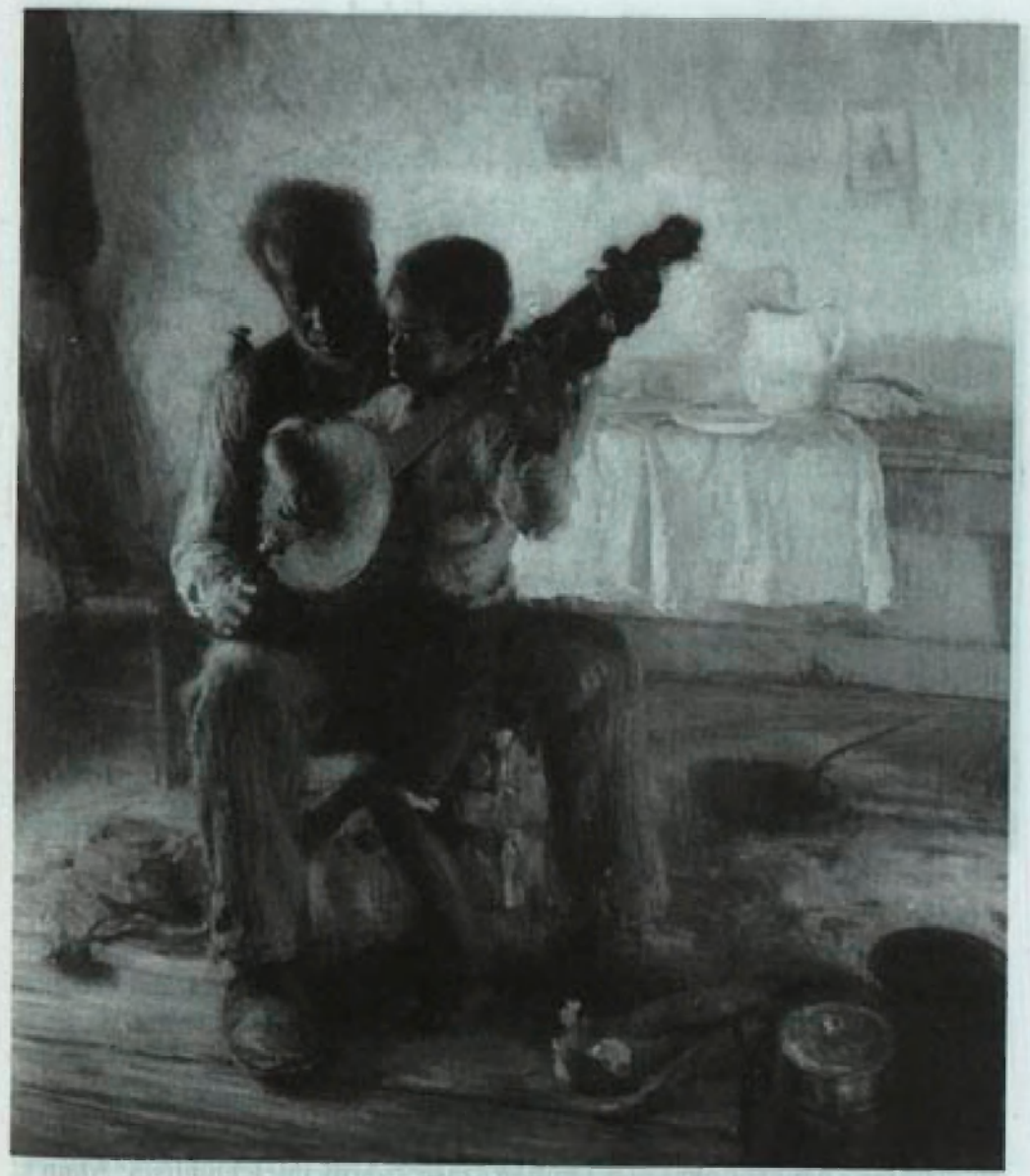
Czarnym artystom na Północy sprzyjało również stale rosnące zainteresowanie społeczeństwa sztuką. Oprócz prywatnego mecenatu rozwijały się towarzystwa na rzecz popularyzacji malarstwa i rzeźby. Organizowane wystawy były wielką atrakcją dla mieszkańców miast, a dla twórców okazją do pokazania, że młoda amerykańska demokracja nie była kulturalną pustynią. Szczególną rolę w promocji murzyńskich artystów odegrał niejaki James Presley Ball (1825-1905), czarny prekursor fotografii, który prowadził własną pracownię i galerię dagerotypów w Cincinnati. Prezentował tam m.in. zdjęcia obrazów czarnych malarzy. Z jego inicjatywy w 1855 roku zorganizowana została objazdowa wystawa ręcznie malowanej fotograficznej panoramy o tematyce abolicjonistycznej. Jednym z jej twórców był czarny samouk Robert S. Duncanson (1817-1872). Jego wczesne portrety zwróciły uwagę działaczy Ligi Antyniewolniczej, która w 1840 roku zafundowała mu wyjazd do Anglii, gdzie miał doskonalić swój warsztat. Pierwsze ważne dzieło stworzył Duncanson pod koniec dekady, kiedy na zamówienie zamożnego przemysłowca i abolicjonisty, Nicholasa Longwortha, wykonał serię malowideł ściennych w jego rezydencji w Cincinnati. W latach pięćdziesiątych artysta, po odbyciu podróży do Włoch, zaczął specjalizować się w realistyczno-romantycznych pejzażach pokazujących przyrodę środkowego zachodu. Stanowiły one przeciwwagę dla szkoły pejzażu zdominowanej przez malarzy ze Wschodniego Wybrzeża określanych jako Hudson River School. Wiele obrazów Duncansona było inspirowanych dziełami angielskich pisarzy romantycznych, m.in. Waltera Scotta i Alfreda Tennysona. Obraz *Kraina zjadaczy lotosu* oparty na poemacie tego ostatniego przyniósł mu międzynarodowe uznanie i popularność w kraju.

Jest rzeczą znamienną, że mimo związków z ruchem abolicjonistów Duncanson w znikomym stopniu nawiązywał w swych obrazach do tematyki rasowej. Nieco młodszy od niego Edward Mitchell Bannister (1826-1901) przynajmniej początkowo bardziej jednoznacznie podkreślał swą przynależność

etniczną. We wczesnych obrazach i fotografiach stworzył interesujący portret czarnej klasy średniej ze stanów północnych. Jego prace były prezentowane na prestiżowych wystawach, gdzie skutecznie konkurowały z dziełami białych twórców, zdobywając nagrody i życzliwe recenzje. Jednak z czasem przyszło artyście zapłacić za uznanie wśród szerokiej publiczności i znawców – jego styl zatracił cechy indywidualne w sielskich pejzażach, które były równie kompetentne jak te tworzone przez uznanych malarzy z Hudson River School, ale też i równie konwencjonalne.

Znacznie bardziej wartościowy jest pod tym względem dorobek Edmonii Lewis (1845-1891), rzeźbiarki, która pozostała wierna swoim afrykańsko-indiańskim korzeniom, i być może dlatego, mimo uznania znawców sztuki i patronów, nie odniosła trwałego sukcesu, walcząc przez całe życie z uprzedzeniami jako kolorowa i jako kobieta. W latach wojny domowej popularności i pieniędzy przysporzyły jej neoklasyczne popiersia postaci związanych z walką czarnych o wolność i równouprawnienie, m.in. Johna Browna, który zawisł na szubienicy za próbę wzniecenia powstania niewolników w 1859 roku, i Roberta Goulda Shawa, białego dowódcy oddziału czarnych ochotników, którzy wsławili się walcząc z rebeliantami z Południa. W 1866 roku Lewis wyjechała do Rzymu, gdzie zamieszkała na stałe wiążąc się z grupą niezależnych amerykańskich artystek skupionych wokół rzeźbiarki Harriet Hosmer i aktorki Charlotty Cushman. Stworzyła tam serię zwracających uwagę dzieł, m.in. inspirowane poematem Longfellowa *Pieśń Hiawathy* marmurowe postacie Indian oraz rzeźbę *Zawsze wolni* przedstawiającą parę niewolników – mężczyznę z dumą unoszącego ramię uwolnione z łańcuchów i klęczącą kobietę z dłońmi złączonymi w dziękczynnej modlitwie. Feministyczny podtekst tej sceny został uwypuklony jej następnym dziełem, przedstawiającym umierającą na tronie Kleopatrę, symbol kobiecej siły i zarazem kruchości. Rzeźba ta wzbudziła sensację na zorganizowanej w Filadelfii wystawie podsumowującej pierwsze stulecie Stanów Zjednoczonych, jednak żadna instytucja nie była skłonna jej kupić. Nie po raz pierwszy rzeźbiarka popadła w tarapaty finansowe nie mogąc odzyskać funduszy zainwestowanych w kupno drogiego materiału, wynajęcie kamieniarzy i transport dzieła przez ocean. Ostatnie lata życia spędziła w Rzymie samotna i zapomniana, podobnie jak jej *Kleopatra*, kupiona przez chicagowskiego hochsztaplera jako nagrobek dla jego ulubionego konia. Zdewastowany pomnik odnaleziono przypadkowo ćwierć wieku temu na składowisku firmy budowlanej i odrestaurowano dopiero pod koniec lat 80. Dzisiaj Edmonia Lewis jest jedną ze sztandarowych bohaterek amerykańskich feministek, podziwiana za to, że do końca wierzyła w swą misję artystki przełamującej uprzedzenia i stereotypy.

Znacznie więcej szczęścia, a być może tylko mniej barier do pokonania, miał Henry Ossawa Tanner (1859-1937), uznawany za najbardziej utalentowanego czarnego malarza, jakiego wydały Stany Zjednoczone w XIX wieku. Syn biskupa czarnego Kościoła metodystów, otrzymał gruntowne wykształcenie artystyczne w Filadelfijskiej Akademii Sztuki pod okiem Thomasa Eakinsa, jednego z najwybitniejszych amerykańskich realistów tamtych czasów. W 1891 roku wyjechał na studia do Francji, gdzie spędził prawie dwa lata i dokąd miał wkrótce powrócić na stałe. W 1893 roku wygłosił na Światowej Wystawie w Chicago odczyt, w którym stwierdził, że osiągnięcia murzyńskich artystów dowodzą, że talentem i umiejętnościami nie ustępują białym twórcom. Potwierdzeniem tego był jego własny obraz zatytułowany *Lekcja gry na banjo*, techniką malarską i nastrojem mogący śmiało konkurować z najlepszymi scenami rodzajowymi białych mistrzów. W 1894 r. Tanner ponownie wyjechał do Francji, gdzie pokazał obraz na dorocznej wystawie Salonu Paryskiego, nie wzbudzając jednak szczególnego zainteresowania. Pozostał jednak w Paryżu i w końcu doczekał się uznania Francuzów – w 1897 roku otrzymał medal Salonu za obraz *Zmartwychwstanie Łazarza*, namalowany pod



Henry Ossawa Tanner: *Lekcja gry na banjo*, 1883

wpływem wycieczki do Ziemi Świętej i Włoch. Sukces dzieła, zakupionego przez rząd Francji dla Galerii Luksemburskiej, spowodował, że artysta praktycznie zarzucił malarstwo rodzajowe i całkowicie poświęcił się tematyce biblijnej. Jego obrazy wprawiały w zachwyt i były honorowane kolejnymi nagrodami po obu stronach oceanu. W 1902 roku postanowił wrócić do Ameryki, ale pozostał za oceanem tylko dwa lata i z powrotem przeniósł się do Francji. Nie wytrzymał presji własnego środowiska, które próbowało wykorzystać jego popularność dla promowania problematyki rasowej. Próbował jeszcze raz powrotu, kiedy wybuchła pierwsza wojna światowa, ale ostatecznie osiadł w Europie. Zaangażował się w działalność Czerwonego Krzyża organizując na południu Francji ośrodek rehabilitacji dla żołnierzy. Wierzył, że udział czarnych Amerykanów w wojnie zapewni im uznanie białych i da upragnione równouprawnienie. Szybko jednak przekonał się, że nawet braterstwo broni nie było w stanie obalić uprzedzeń rasowych. Po zakończeniu wojny pozycja Tannera we Francji osłabła wraz z nadejściem modernizmu, jednak w Stanach Zjednoczonych jego obrazy nadal cieszyły się popularnością i artysta nie miał kłopotów z ich sprzedażą. Ponownie jednak znalazł się pod presją czarnych intelektualistów i twórców, dla których jego oddanie tematyce religijnej było nie tylko staroświeckie, ale przede wszystkim mało przydatne dla sprawy walki o awans społeczny i kulturalny Murzynów.

Cel ten przyświecał grupie młodszych pisarzy i artystów, którzy postanowili zaznaczyć obecność swej rasy w społeczeństwie amerykańskim poprzez



James Van Der Zee: *Para z cadillakiem*, 1932

promowanie czarnej kultury jako wartości samej w sobie. Zainteresowanie europejskich modernistów prymitywizmem Afryki sprzyjało takim działaniom, skoncentrowanym w środowisku nowojorskiego Harlemu. Związane z ruchem tego tzw. Murzyńskiego Renesansu były tak wybitne postacie jak W. E. B. Dubois, czarny historyk i pisarz, który był współzałożycielem Narodowego Związku na Rzecz Awansu Ludności Kolorowej (najważniejszej organizacji walczącej o równouprawnienie Murzynów), poeci Claude McKay i Langston Hughes oraz najwybitniejszy w tamtym czasie czarny intelektualista, Alain L. Locke. Istotnym kontekstem dla ich działalności popularyzatorskiej było bogate życie kulturalne Harlemu lat 20., mekki jazzu i symbolu sukcesu czarnej klasy średniej. Portret dzielnicy zachował się na setkach zdjęć Jamesa Van Der Zee (1886–1983) dokumentujących jej życie codzienne.

Plastykiem, który najszybciej odpowiedział na wezwanie Locke'a, by sięgać do afrykańskich korzeni, był przybyły z Kansas City Aaron Douglas (1898-1979). W Nowym Jorku szybko zarzucił malarstwo realistyczne i zaczął tworzyć stylizowane na *art deco* i nawiązujące do tzw. precyzjonizmu grafiki, malowidła ścienne i płótna, w których płaskie sylwetki, inspirowane staroegipskim freskami, uzyskują wymiar symboliczny jako ikony afroamerykańskiego dziedzictwa. W latach Wielkiego Kryzysu, kiedy wielu artystów utrzymywało się z wykonywania zleceń rządowych, Douglas stworzył ścienne malowidło dla harlemskiego oddziału Nowojorskiej Biblioteki Publicznej, przedstawiając na czterech panelach drogę amerykańskich Murzynów od ich afrykańskich źródeł do współczesności w społeczeństwie przemysłowym. Subtelne w jego obrazach walki społeczne ostrzej rysowały się w malowidłach mniej oryginalnych czarnych twórców, takich jak Hale A. Woodruff (1900- 1980) czy Charles Alston (1907-1977), którzy podobnie jak wielu białych malarzy tego okresu stylistycznie i tematycznie nawiązywali do realizmu socjalistycznego spopularyzowanego w Stanach Zjednoczonych przez lewicowych malarzy meksykańskich Diego Riverę i Davida Alfaro Siqueirosa. Stylistycznie zbliżony charakter miała też twórczość „malarzy sceny amerykańskiej", wśród których znaleźli się również Murzyni, m.in. Archibald J. Motley (1891-1981), Palmer Hayden (1890-1973) i Joseph Delaney (1904-1991).



William H. Johnson: *W drodze do kościoła*, 1940-41

Zdeterminowani przynależnością etniczną i oczekiwaniami środowiska, czarni artyści w nikłym stopniu interesowali się dokonaniami europejskiej awangardy – kubizmem, ekspresjonizmem i abstrakcjonizmem – gdyż ważniejsza była dla nich misja społeczna sztuki. Poświęciła się jej utalentowana rzeźbiarka Augusta Savage (1892-1962) zakładając w Harlemie Studio Sztuki i Rękodzieła, gdzie artystyczne umiejętności mogła zdobywać młodzież z czarnego getta. Pozaartystycznych uwarunkowań pragnął uniknąć William H. Johnson (1901-1970), który po odbyciu studiów artystycznych w Nowym Jorku postanowił wyjechać do Paryża. Zafascynowany impresjonizmem, zwłaszcza stylem van Gogha i Sontine'a, zarzucił akademicki realizm, by w końcu zostać ekspresjonistą. W 1930 ożenił się z młodą duńską plastyczką i wyjechał z nią do Skandynawii. Pod wpływem podróży po Afryce Północnej postanowił radykalnie zmienić swój styl ogłaszając się prymitywistą, co dla niego oznaczało ograniczenie środków obrazowania do prostych kształtów i jasnych, płynnych kolorów. Kiedy po dojściu Hitlera do władzy w Niemczech postanowił wraz z żoną wrócić do Ameryki, liczył, że jego nowe obrazy przyniosą mu uznanie. Tak się jednak nie stało. Kraj był pogrążony w kryzysie i dawni protektorzy niewiele mogli pomóc, a na dodatek jego małżeństwo z białą Europejką przysparzało mu więcej wrogów niż przyjaciół. Szczęście się od niego odwróciło. Najpierw pożar jego studia strawił pokaźną ilość prac obojga artystów, potem żona zachorowała na raka i wkrótce zmarła. Johnson popadł w depresję, z której nigdy się już nie podźwignął. Mimo umiarkowanego uznania dla jego obrazów inspirowanych historią Murzynów i wydarzeniami drugiej wojny światowej, coraz bardziej tracił kontakt z rzeczywistością na skutek postępującej choroby psychicznej. W 1946 roku spakował cały swój dorobek oraz prace zmarłej żony i popłynął do Danii, by ożenić się z jej siostrą. Do ślubu nie doszło, a malarz wyjechał do Oslo, gdzie słuch po nim zaginął. Dopiero po kilku miesiącach odnalazł się wśród bezdomnych kloszardów bez środków do życia. Przewieziony do Ameryki, resztę życia spędził w szpi-



Romare Bearden: *Siła rytuału. Chrzest*, 1964

talu psychiatrycznym bez kontaktu z otoczeniem. Ponad tysiąc jego prac uratowanych przez białą dyrektorkę Fundacji Harmona, w latach 30. wspierającej czarnych artystów, stanowi dziś chlubę Narodowego Muzeum Sztuki Amerykańskiej w Waszyngtonie.

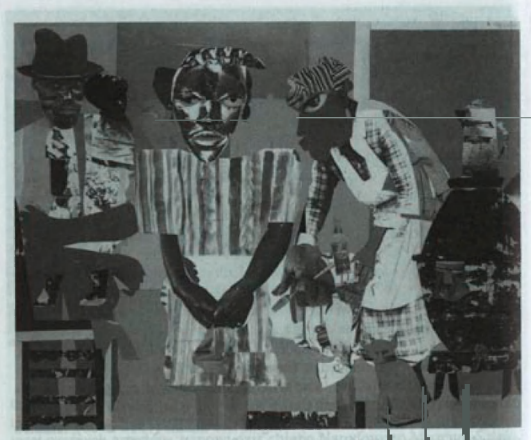
Wykalkulowany prymitywizm Johnsona, połączony z autentyczną naiwnością jego zamiaru przedstawienia w serii obrazów historii Afroamerykanów i ich wkładu do cywilizacji zachodniej, miałby większe szanse na uznanie gdyby nie fakt, że kiedy malarz doskonalił warsztat w Europie, na amerykańskiej scenie pojawili się dwaj inni artyści, których prymitywizm wydawał się bardziej autentyczny i oryginalny. Pierwszym był Horace Pippin (1888-1946), inwalida wojenny, który sam nauczył się malować mimo ułomności fizycznej. Jego proste obrazy przedstawiające sceny z historii czarnej ludności Ameryki uznane zostały za doskonałe przykłady naiwnego malarstwa ludowego. Mimo że dorobek Pippina był ilościowo skromny (niektóre obrazy malował kilka lat), w latach czterdziestych, zanim malarstwo amerykańskie dojrzało do zerwania z realizmem, przez krótki okres uważany był za jednego z największych współczesnych artystów.

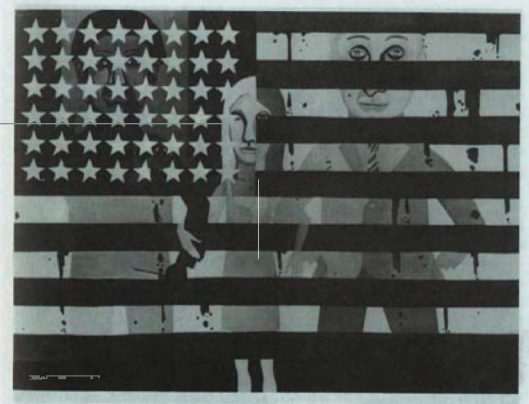
O wiele bardziej trwały okazał się dorobek Jacoba Lawrence'a (1917-2000). Gruntownie wykształcony w nowojorskich szkołach artystycznych, w wieku dwudziestu trzech lat stworzył swe największe dzieło – serię sześćdziesięciu małych paneli opowiadających w sposób lineamy historię tzw. Wielkiej Migracji, masowego napływu czarnej ludności z wiejskiego i zacofanego Południa do wielkich przemysłowych aglomeracji na Północy, zapoczątkowanej w okresie pierwszej wojny światowej. Posługując się minimalistycznymi środkami – płaskimi, uproszczonymi figurami wypełnionymi jednolitą barwą – Lawrence wypracował niepowtarzalny styl, tylko powierzchownie nawiązujący do malarstwa ludowego czy prymitywnego. Przede wszystkim jednak zawarł w swych obrazach niezwykły ładunek emocji stłamszonych i wyciszonych w postaciach czarnych wieśniaków i robotników, którzy w wielkich miastach Północy znaleźli nowy rodzaj ubóstwa i dyskryminacji, ale nie zatracili własnej godności i wiary.

Lata 40. i 50. przyniosły sztuce amerykańskiej spektakularny międzynarodowy sukces dzięki uznaniu abstrakcyjnego ekspresjonizmu tzw. Szkoły Nowojorskiej za pierwszy prawdziwie amerykański kierunek, który wywarł duży wpływ na malarzy europejskich i sprawił, że Nowy Jork został stolicą światowej sztuki. W gronie czołowych przedstawicieli nurtu nie było czarnych twórców, co jest zrozumiałe o tyle, że abstrakcyjny ekspresjonizm z definicji wykluczał zaangażowanie w jakąkolwiek problematykę społeczną czy polityczną, koncentrując się na mechanizmach świadomej i podświadomej kreacji, na malarskim geście i fizycznej materii obrazu. Niektórzy z malarzy wywodzących się z Harlemskiego Renesansu – Hale Woodruff, Charles Alston, Norman Lewis (1909-1979) – próbowali swych sił w abstrakcji, ale ich dzieła nie dorównywały obrazom Jacksona Pollocka, Willema de Kooninga czy Marka Rothko. Część czarnych artystów traktowała nowy styl jak sposób uwolnienia się od jakichkolwiek uwarunkowań pozaestetycznych, inni pozostali wierni społecznej misji sztuki, tworząc portret społeczeństwa uprzedzeń rasowych i nierówności. To pierwsze podejście przyniosło umiarkowany sukces Almie Thomas (1891-1978) i Samowi Gilliamowi (1933-), dwójce abstrakcjonistów z tzw. Waszyngtońskiej Szkoły Koloru, którzy wypracowali oryginalny, rozpoznawalny styl. Jednakże w Ameryce lat sześćdziesiątych sytuacja sprzyjała bardziej rozwojowi sztuki zaangażowanej. Dekada kontrkultury i protestów różnego rodzaju mniejszości dała możliwość zaistnienia w świadomości obu części podzielonego społeczeństwa twórcom pojmującym sztukę przede wszystkim jako narzędzie propagandy i walki.

Obrazowanie realistyczne, które w okresie powojennym przetrwało w twórczości między innymi Elizabeth Catlett (ur. 1915), Baulorda Delaneya (1901-1979), Eldzieru Cortora (ur. 1916) i Hughie Lee-Smitha (1915-2000), znalazło najbardziej oryginalny wyraz w twórczości Romare'a Beardena (1911-1988). Zaczynał jako socrealista, później przez blisko dwadzieścia lat malował abstrakcje, w końcu idąc z duchem czasu w 1963 roku przyłączył się do Spiralu, nowojorskiej grupy artystów poszukujących nowych sposobów wyrażania złożonego dziedzictwa Afroamerykanów oraz ich współczesnych niepokojów i aspiracji. Kiedy jego pomysł kolektywnego stworzenia przez członków grupy kolażu będącego zbiorowym portretem czarnej społeczności Harlemu nie spotkał się z aprobatą, sam zaczął układać kompozycje z ilustracji wyciętych z popularnych magazynów. Powiększone metodą fotostatyczną, obrazy te łętnią życiem wielkiego miasta, kolorystyką i ruchem zatłoczonych ulic, rytmem jazzu i bluesa, najważniejszych fonu ekspresji amerykańskich Murzynów. Wyciętym z czasopism twarzom artysta nadawał kształty zbliżone do afrykańskich masek, a zestawiając fragmenty zdjęć w różnej skali tworzył efekt wizualnej pulsacji będącej odpowiednikiem improwizacji jazzowej. Oprócz przedstawienia galerii typów ludzkich i symboli drogi, jaką jego przodkowie i bracia przebyli na przestrzeni wieków, by znaleźć się na pierwszej linii walki o prawa obywatelskie, Bearden lepiej niż jakikolwiek inny artysta wyraził w swoich kolażach istotę czarnej tożsamości, owej „duszy", z którą muzyka soul w latach sześćdziesiątych weszła do kultury masowej.

Bearden jednak był radykałem najwyżej w sensie artystycznym, czasy natomiast wymagały aktywnego zaangażowania w walkę, która przybierała coraz bardziej ekstremalne formy. Demonstracje, zabójstwa polityczne i narodziny rewolucyjnego ruchu Black Power zrodziły potrzebę sztuki, która nie tylko bezpośrednio reagowała na bieżące wydarzenia odwołując się do wrażliwości moralnej raczej niż estetycznej, ale także była w stanie skutecznie konkurować z mediami i wykorzystywać je dla celów agitacji. Najbardziej nośne okazały się dzieła nadające problematyce rasowej wymiar uniwersalny, bowiem mogły liczyć na większy oddźwięk, uznanie i poparcie ze strony innych mniejszości walczących o własne miejsce w społeczeństwie. Ze zrozumiałych względów największe pole do popisu otrzymały czarne artystki, które potrafiły spleść wątek rasowy z feministycznym. Bezkompromisowym radykalizmem i inwencją wyróżniła się Faith Ringgold (ur. 1930), protestująca przeciw rasizmowi i nierówności płci, której doświadczyła zarówno jako kobieta, jak i artystka.





1967

Romare Bearden: *Niedyskretne śniadanie*, 1967

kiedy Spirala odmówiła jej prawa do udziału w przedsięwzięciach grupy. W serii prac wieloaspektowość dyskryminacji doświadczanej przez czarne Amerykanki wyraziła wykorzystując powszechnie rozumiany i czczony symbol wolności i równości – flagę amerykańską. Na jednym z obrazów w gwiazdy i pasy flagi artystka wpisała słowa „zdychaj czarnuchu", a *Krwawiąca flaga* przedstawia trzy postacie – kobietę trzymającą pod ręce białego mężczyznę i Murzyna, stojącą na linii frontu walki ras i płci, walki, w której leje się głównie „czarna" krew.

Obrazy te Ringgold miała okazję pokazać na szczególnej wystawie zorganizowanej z jej inicjatywy w 1970 roku w proteście przeciwko pociągnięciu do odpowiedzialności karnej właściciela galerii sztuki, który wystawił serię prac wykonanych z materiału o deseniu narodowej flagi. Na wystawie pokazano blisko dwieście prac, w tym wiele prowokacyjnie obrazoburczych, m.in. flagę wrzuconą do muszli klozetowej i penisa uszytego z flagi. W efekcie izw. obywatelskiego aresztu Ringgold i dwójka współorganizatorów zdarzenia również stanęła przed sądem. Nie powstrzymało to artystki przed wykorzystaniem motywu flagi w kolejnych pracach, narracyjnych quiltach („quilt" to kołdra szywana ze ścinków w złożone desenie), inspirowanych tybetańskimi „tankami" i zachodnioafrykańskimi malowidłami na płótnie, które zamiast drewnianej ramy obszyte jest obramowywaniem z materiału. Jeden z nich, zatytułowany *Krwawiąca flaga nr 2*, przedstawia krwawiącą ciemnoskórą kobietę z dwójką tulących się do niej nagich dzieci, mimo opowiada słowami artykułu prasowego „wszytego" w pasy flagi historię czarnego weterana wojny wietnamskiej oskarżonego o gwałt na białej kobiecie. W ostatnich latach Ringgold stworzyła tą samą techniką kilka cykli opowieści dla dzieci i wydała je w postaci ilustrowanych książek. Łagodzą one ostry pesymizm jej wcześniejszych obrazów, jednak reakcje na tę „tekstylną" twórczość, która w przekonaniu wielu krytyków nie zasługuje na miano prawdziwej sztuki, potwierdzają słuszność przekonania artystki o istnieniu we współczesnym społeczeństwie głęboko zakorzenionych uprzedzeń, dotykających głównie „innych", zwykle słabszych bądź w jakiś sposób upośledzonych

Faith Ringgold: *Krwawiąca flaga*.

Faith Ringgold nie jest jedyną, która posłużyła się flagą w celu wyrażenia sprzeciwu wobec zawłaszczenia i wypaczenia ideałów demokracji amerykańskiej przez dominującą większość. Faktycznie od lat sześćdziesiątych, kiedy flaga zaczęła być masowo wykorzystywana w demonstracjach przeciwko polityce rządu, przedstawiciele marginalizowanych mniejszości usiłują odzyskać prawo używania jej również jako symbolu własnej przynależności do kultury, którą – dobrowolnie bądź przymusowo – tworzyli ich przodkowie. Jedno z bardziej znanych dzieł Davida Hammonsa (ur. 1943), który w latach siedemdziesiątych tworzył instalacje uliczne z odpadów zbieranych na śmietnikach getta, to umieszczony na tle flagi czarno-biały negatyw zdjęcia zakrwawionego artysty przywiązanego do krzesła. Hammons zaprojektował też „flagę afroamerykańską", która ma pasy czerwone i czarne oraz czarne gwiazdy na ciemnozielonym tle. Raymond Saunders (ur. 1934) z kolei wykorzystał tradycyjne barwy i elementy flagi w lekko humorystycznym obrazie w stylu ekspresjonistycznej abstrakcji, a Robert Colescott (ur. 1925) sparodiował w stylu komiksowym amerykański odpowiednik *Bitwy pod Grunwaldem*, obraz Emanuela Leutze pokazujący przeprawę Waszyngtona przez zamarzniętą rzekę Delaware w czasie wojny o niepodległość. U Colescotta postać generała zastąpił jeden z pierwszych znanych czarnych naukowców, dziewiętnastowieczny botanik George Washington Carver, a zamiast żołnierzami wodza rewolucji jego łódź wypełniona jest grupą rozbawionych minstreli. Jeden z nich w przebraniu adiutanta dzierży powiewającą na wietrze flagę Republiki.

Emma Amos, jedyna kobieta dopuszczona do udziału w przedsięwzięciach Spirali, jest natomiast autorką wielowarstwowego semantycznie obrazu zatytułowanego *Równi*, pokazującego czarnoskórą kobietę unoszącą się w przestrzeni (a może opadającą w otchłań) obok znaku równości na tle flagi amerykańskiej upstrzonej wirującymi gwiazdami, z których jedne są symbolami panafrykanizmu, a inne pochodzą z flagi rebelianckiej Konfederacji odpowiedzialnej za wojnę secesyjną. W obraz wkomponowane są także wizerunki Malcolma X, radykalnego przywódcy Czarnych Muzułmanów zamordowanego w 1964 roku, oraz zdjęcie ubogich farmerów z zacofanego Południa. Symbolizm flagi uzyskuje prawdziwie uniwersalny i złowrogo demokratyczny



Robert Colescott: *Jerzy Waszyngton Carver przeprawiający się przez rzekę Delaware: zmiana z podręcznika historii Ameryki*, 1975

wymiar w dziele Howardeeny Pindell (ur. 1943) zatytułowanym *Odseparowani ale równi: Ludobójstwo AIDS*, składającym się z dwóch flag, czarnej i białej, obu zadrukowanych nazwiskami ofiar śmiercionośnego wirusa. Jednak największy rozgłos uzyskała prowokacja artystyczna młodego studenta Chicagowskiego Instytutu Sztuki Scotta Tylera, który w 1989 roku przedstawił instalację *Jaki jest właściwy sposób prezentacji flagi amerykańskiej?* Składała się ona z niewielkiego fotograficznego kolażu zawieszonego na ścianie nad półką z wyłożoną księgą pamiątkową, do której zwiedzający wystawę mogli wpisywać swoje uwagi. Rzecz w tym, że aby to uczynić, trzeba było stanąć na fladze rozłożonej poniżej półki na podłodze. Dzieło wywołało burzę w mediach, a zbulwersowany polityczny establishment zareagował inicjatywą ustawodawczą w Kongresie mającą chronić narodową świętość przed bezczeszczeniem. Przez dziesięć lat zwolennicy prawnej ochrony flagi bezskutecznie walczyli o wprowadzenie odpowiedniej poprawki do konstytucji.

Polityczny ekstremizm nie jest oczywiście jedynym wyznacznikiem kulturowej odrębności i tożsamości czarnej sztuki. W dobie globalizacji sięganie do korzeni własnej tradycji jest równie oczywiste jak podkreślanie wspólnego dziedzictwa wszystkich kultur. Eksploracji wielokulturowości sprzyja postmodernistyczna tendencja do wieloznaczności czy raczej nieoznaczoności znaczeń, do zestawiania ikon kultury masowej na zasadzie asocjacyjności bądź przypadkowego zderzenia znaczeń i kontekstów nie tworzących dyskursywnych ciągów. Dzieło jest otwartym polem, w którym gra wyobraźni nie musi się podporządkowywać jakimkolwiek narzuconym z góry regułom. Nie wyklucza to stosowania utrwalonych w tradycji sztuki konwencji i środków ekspresji, daje natomiast możliwość swobodnego i świadomego, a czasem także cynicznego operowania nimi właśnie jako konwencjami i środkami. Mamy więc dzisiaj zarówno twórców kontynuujących wysublimowany modernizm, jak i tradycjonalistów, i obie grupy potrafią się wpisać w nurt sztuki inspirowanej ideą panafrykanizmu. Z jednej strony jest np. Martin Puryear (ur. 1941), autor abstrakcyjnych drewnianych obiektów nawiązujących do

afrykańskiej tradycji koszykarstwa, z drugiej są Betye Saar (matka, ur. 1929) i Alison Saar (córka, ur. 1956), tworzące asamblaże pełne odniesień do ludowej mitologii Murzynów.

W latach 90. wyciszyła tak ważna dla czarnych twórców debata, jaka rozgorzała kilkanaście lat wcześniej wokół pytań, czy można być politycznie i społecznie zaangażowanym uprawiając sztukę abstrakcyjną/awangardową/wysoką i czy uprawiając sztukę (soc)realistyczną/popularną/niską można być uznawanym za artystę oryginalnego i twórczego. Centralnym punktem odniesienia tych rozważań całkiem niespodziewanie stał się czarny młodzieniec, który do świata sztuki wkroczył bezpośrednio z nowojorskiej ulicy jako niedoszły muzyk punkowy i graficiarz. Jako pierwszy i jak dotąd jedyny Afroamerykanin osiągnął w latach osiemdziesiątych sukces na miarę największych współczesnych i stał się ikoną popkultury. Jean-Michel Basquiat (1960-1988) w swym krótkim i burzliwym życiu osiągnął wszystko i wszystko stracił. Cynicznie wykorzystał artbiznes i dał mu się sam wykorzystać. Pozostawił po sobie pokaźną ilość obrazów i rysunków, które malował w pośpiechu ulegając naciskom, a często wręcz szantażowi chciwych marszandów. Potrzebował ogromnych pieniędzy na narkotyki i rozrzutne życie, ale być może po prostu mścił się na krwiopijcach – obniżał wartość rynkową swych dzieł mnożąc je w nieskończoność i malując byle jak. Dzisiaj krytycy zastanawiają się nad prawdziwą wartością jego dorobku, doszukując się mistrzostwa w jego technice i intelektualnej głębi w prymitywnych wizerunkach i gryzmołach. Basquiat rzeczywiście wypracował rozpoznawalny styl postmodernistycznego prymitywisty spokrewnionego z neoekspresjonizmem, kierunkiem wykreowanym z pobudek wyłącznie komercyjnych przez grupę młodych artystów wzorujących się na przykładzie Andy'ego Warhola, mistrza medialnej manipulacji i artystycznego cynizmu. Nie było zresztą przypadkiem, że gasnącą gwiazdę Warhol próbował na nowo rozjarzyć obnosząc się ze swą sympatią dla czarnego młodzieńca i proponując mu wspólne malowanie.

Ale prawdziwy kapitał, w sensie całkiem dosłownym, zbił na tym Julian Schnabel, największy z cyników, ale też może i najsprytniejszy, i najbardziej ulalentowany z neoekspresjonistów. Kiedy minęła moda na jego kiczowate obrazy z tłuczonych talerzy, wkręcił się do fabryki marzeń i nakręcił pierwszy



Jean-Michel Basquiat: *Chłopiec i pies*, 1982

hollywoodzki film o współczesnym artyście. Bohaterem nie był ani Warhol, ani też największa gwiazda abstrakcyjnego ekspresjonizmu, Jackson Pollock (który dopiero w 2000 roku doczekał się filmowej biografii), lecz właśnie Basquiat. Film jest zadziwiająco dobry, ale więcej mówi o nowojorskiej scenie artystycznej lat osiemdziesiątych i o narkomanii jako jednej z groźnych chorób współczesności niż o nieszczęsnym malarzu. Nic nie mówi o dzisiejszej sytuacji czarnego artysty, ale może to i lepiej, bo jest ona bardziej złożona niż krótka historia Jean-Michela. Choć dla wielu jego kariera była ukoronowaniem dążeń pokoleń twórców do zaistnienia w świadomości społecznej, czarna sztuka jest i pozostanie sztuką zaznaczania swej obecności w kulturze poprzez szukanie kompromisu między etnicznym dziedzictwem Murzynów a ich tożsamością jako Amerykanów. Możliwości w tym zakresie wydają się dziś o wiele większe niż kiedykolwiek i choć nie gwarantuje to powstawania dzieł wielkopomnych, działalność co najmniej kilku setek czarnych artystów jest odnotowywana jako znaczący wkład w tworzenie panoramy współczesnej sztuki amerykańskiej.

Jerzy Kutnik



Aaron Douglas: *Wynosimy coraz bardziej okazałe budowle*, 1944

LECHOSŁAW LAMEŃSKI

Obraz czy szkic – malarstwo Wiesława Jędruszczaka

Malarstwo uprawiane przez Wiesława Jędruszczaka (rocznik 1962) niepokoi, a nawet drażni. Niepokoi swym niedopowiedzeniem, niemożnością – jak mi się wydaje – zrozumienia do końca myśli przewodniej, jaka towarzyszyła artyście podczas malowania kolejnych płócien. Drażni z kolei swą szkicowością, niedokończeniem i ekspresją nie mającą nic wspólnego z nurtami panującymi w malarstwie końca XX wieku, co powoduje, że twórczości tej nie da się w gruncie rzeczy zaszufladkować tak, jak byśmy tego oczekiwali. Czy to dobrze, czy źle? Czy tego typu wrażliwość może stanowić przeszkodę we właściwym odbiorze obrazów interesującego nas twórcy?

Wiesław Jedruszczak to malarz, który ze swobodą i łatwością posługuje się słowem pisanym. Opublikował (m.in. na łamach lubelskich „Kresów") kilka na poły poetyckich tekstów, tyle wciągających swą somnambuliczną narracją, co prowokujących do różnych interpretacji, tekstów w gruncie rzeczy bliskich futurystyczno-dadaistycznym wystąpieniom poetów w zadymionych kawiarniach Zurychu i innych miast europejskich około 1914 roku. Tak naprawdę to, o czym pisze Jędruszczak (np.: *Kochankowie nad miastem*), znajduje potwierdzenie i dopełnienie w jego drapieżnej twórczości plastycznej. Im więcej zależności i związków pomiędzy słowem drukowanym a pełnym podtekstów malarstwem, wyrażonym charakterystycznymi znakami plastycznymi, tym bardziej intrygują one i zaciekawiają.

Artysta, absolwent Instytutu Wychowania Artystycznego (obecnie Wydział Artystyczny) UMCS, dyplom uzyskał pod kierunkiem prof. Władysława Hermana. Dotychczasowa droga twórcza Wiesława Jędruszczaka (a upłynęło już blisko dziesięć lat od chwili, gdy zamknął za sobą starannie drzwi pracowni) wskazuje, że uczelni zawdzięcza w gruncie rzeczy tylko tytuł magistra. Bowiem to, co reprezentuje sobą obecnie jako malarz, na pewno nic zrodziło się podczas pięciu lat studiów. Jego wizja malarstwa, sposób jej realizacji (łącznie z techniczną stroną wykonania), wymyka się obowiązującym regułom i zasadom nauczania akademickiego.

Już pierwszy rzut oka na duże (najczęściej 120x90 cm), jak i znacznie mniejsze (m.in. 60x50 cm) obrazy prowokuje do stawiania ważnych, choć pozornie prostych i jednoznacznie brzmiących pytań. Przede wszystkim, dlaczego płótna Wiesława Jędruszczaka, mimo że są malowane farbami (najczęściej olejnymi, obecnie coraz częściej artysta posługuje się techniką autorską, w ramach której łączy i miesza różne sposoby wypowiedzi plastycznej), sprawiają wrażenie niedokończonych, opuszczonych przez ich twórcę w – wydawać by się mogło – najważniejszym momencie, przed położeniem ostatniej, decydującej kreski czy plamy koloru? Skąd wreszcie wszechobecne dzieci, najczęściej demoniczne, pełne nieukrywanej brzydoty i czytelnego, czającego się wszędzie zła, dzieci, które bawiąc się beztrosko w parku czy piaskownicy tak naprawdę myślą o świecie dorosłych i towarzyszących im na co dzień sprawach. Tymczasem odpowiedzi nie będą wcale takie jednoznaczne, ani oczywiste, a wnioski bardziej zaskakujące niż można by przypuszczać.

Niedokończenie i szkicowość to – jak już wspomniałem – stałe elementy wyrazowe obrazów Wiesława Jędruszczaka. Elementy, bez których twórca nie byłby chyba sobą. Wynosząc z uczelni w miarę rzetelne przygotowanie warsz-

talowe, natychmiast uciekł od wpajanej mu przez lata solidności i dokładności w sposobie pokrywania płótna określonymi plamami koloru. Świadomie opowiedział się za formą pogłębionego szkicu uzyskiwanego przez malowanie półsuchym pędzlem wielu laserunkowych warstw farby, nakładanych stopniowo jedna na drugą z zachowaniem świeżości i ulotności studium wstępnego.

W rzeczywistości każdy z wykonywanych przez Wiesława Jędruszczaka obrazów poprzedzony zostaje serią kilkunastu szkiców powstałych w mgnieniu oka przy użyciu czarnego tuszu i piórka. Ten, który twórca uważa za odpowiedni, staje się ostatnim. Wówczas za pomocą pędzla robi jego replikę na białym płótnie i pozostawia ją aż do wyschnięcia. Po kilku dniach, niekiedy dopiero po upływie tygodnia, poszczególne fragmenty kompozycji wypełnia jasnymi kolorami (używa wówczas dużo bieli tytanowej, żółci, soczystych zieleni, bladych błękitów), podczas gdy pierwotny rysunek pozostaje bez większych zmian. *Po wyschnięciu, kiedy pod pędzlem czuję coś, co nazywam odpowiednią materią do malowania* – zwierza się Jędruszczak – *rozpoczyna się to, co jest grą tworzenia. Pogłębiam rysunek, kładę laserunki i zawsze – obojętne jakiej wielkości jest płótno – tego rodzaju zabiegi wykonuję za każdym razem na całej powierzchni.* Następujące po sobie sesje charakteryzuje to, że zbliżając się do ostatniej, artysta coraz więcej czasu poświęca oglądaniu i analizowaniu zjawiska pod względem malarskim, filozoficznym i literackim. Zdarza się, że w trakcie takiej sesji, trwającej kilka godzin, twórca wykonuje zaledwie kilkanaście ruchów pędzlem, w dość dużych odstępach czasu. Do tego rodzaju czujności zmusza go istota jego subiektywnego warsztatu malarskiego, a zwłaszcza poetyka treści danego płótna, która decyduje o tym, że oglądający kontempluje zjawisko w kategoriach estetycznych, zarówno podczas bezpośredniego kontaktu z dziełem (na wernisażu) jak i znacznie później, w zaciszu domowym.



Wiesław Jędruszczak: *bez tytułu*, olej, płótno, 140x170 cm, 2001

Mimo dosyć skomplikowanego i rozłożonego w czasie sposobu tworzenia, obrazy Wiesława Jędruszczaka cechuje – jak już wspomniałem – programowe niedokończenie. Idzie ono u artysty w parze z materialną degradacją, podkreśloną dodatkowo (w największych obrazach) ramami powstałymi z drewnianych ram okiennych, wyszukiwanych przez niego z zapałem w starych, opuszczonych domach, okien okaleczonych, pozbawionych szyb i wyrzuconych na śmietnik przez dotychczasowych użytkowników. Artysta zdrapuje stare politury, szpachluje, przycina i komponuje ramy na nowo, bez maskowania ich kilkudziesięcioletniego rodowodu, dla potrzeb własnych obrazów, w których stają się elementem mistycznym, granicą pomiędzy tym, co realne a tym co ulotne, stworzone wyłącznie w ludzkiej wyobraźni. Istnieje w artyście wewnętrzna potrzeba postarzania poszczególnych kompozycji (nie tylko przez ujęcie ich we wspomniane ramy) tak, jakby towarzyszący mu podczas pracy problem upływającego czasu, skumulowany w bezpośrednim kontakcie ze sztalugą i stojącym na niej płótnie w okresie dwóch, trzech miesięcy, miał zapewnić jego obrazom potrzebną patynę. Patynę, która w połączeniu z niedokończeniem daje efekt działania o dużej sile wyrazu. Obrazy Wiesława Jędruszczaka zawieszone na ścianie galerii przyciągają wzrok, rozbudzając wyobraźnię widza.



Wiesław Jędruszczak: *bez tytułu*, olej, płótno, 1996

Ale oczywiście o sile wyrazu dzieł artysty decyduje przede wszystkim forma plastyczna i związana z nią integralnie treść, zawarta tak naprawdę na prostokątnym kawałku płótna naciągniętym na blejtram i ujętym z czterech stron wspomnianymi ramami. W przestrzeni sprowadzonej – za każdym razem – do płytkiego, nic nie przedstawiającego tła, na którym pojawiają się sylwetki pojedynczych dzieci lub np. ich dwoje, chłopiec i dziewczynka, siedzący na ławce, on zawzięcie liże lizaka, ona trzyma od niechcenia lalkę szmaciankę. Dzieci o zbyt dużych głowach w stosunku do sprawiających wrażenie rachitycznych (jakby po przejściu ciężkiej choroby) tułowi, chromych rączek i nóżek. Dzieci o zaciśniętych mocno wąskich szparach ust, dużych, pełnych niepokoju, choć patrzących żywo z odrobiną złośliwości oczach, koślawych i wyrazistych nosach oraz odstających uszach, dzieci, którym towarzyszą okaleczone misie, smutne pajacyki i mimo pozorów łagodności, groźnie wyglądające psy i koty.

Temat obecny w malarstwie Wiesława Jędruszczaka od samego początku, temat pierwszy i jedyny, ale temat którego zapis plastyczny zmienia się w miarę upływu lat. Od obrazów utrzymanych w ciemnych tonacjach (z dominantą łamanych zieleni i błękitów rzucanych gwałtownie na płótno), o wyraźnie pesymistycznym przesłaniu, po obrazy coraz bardziej słoneczne, jaśniejsze, zdominowane miękko położonymi barwami pastelowymi z przewagą ciepłych różów i łagodnych żółci, które nastrajają już bardziej optymistycznie. Ciągle jednak są to dzieci, dzieci samotne, pozbawione cech indywidualnych, bliższe marjonetkom czy kukiełkom, poruszane niewidocznymi sznurkami, dzieci, które chodzą, siadają, bawią się, a nawet pozują jak bezduszne automaty



Wiesław Jędruszczak: *Inicjacja*, olej, płótno, 100×120 cm, 1999/2001

artyście, który patrzy na nie chłodnym okiem anonimowego (jak one same) obserwatora, notującego z namysłem, starannie i powoli ich szkicowo ujęte sylwetki.

Czy te pozbawione tytułów obrazy (Jędruszczak programowo nie „nazywa" poszczególnych kompozycji), w połączeniu z intrygującym pisarstwem ich twórcy mówią nam coś ważnego, coś na tyle ciekawego, że warto je obejrzeć i przeczytać? Sądzę, że tak, choć możliwości interpretacyjnych jest zapewne kilka. Przede wszystkim artysta prowadzi dialog z widzem przy pomocy pędzla i farb, dialog o ludzkiej samotności, zwłaszcza samotności dzieci, które z trudem przekonują nas, dorosłych, o potrzebie zrozumienia ich problemów. Świat dzieci, będący przecież tak naprawdę naszym światem sprzed lat, wobec obojętności starszych zamyka się na impulsy płynące z zewnątrz. W ten sposób dochodzi do powstania wyimaginowanej rzeczywistości mówiących lalek i pajacyków, mruczących słodko misiów czy skorych do pieszczot i odwzajemnionej miłości psów oraz kotów. Brak dialogu, brak otwarcia się na potrzeby naszych milusińskich prowadzi do zamku prawdziwie ludzkich uczuć, do odrzucenia nutości i rozumu, kosztem rozbudzonej agresji, niszczącej bezmyślnie wszystkich i wszystko.

Ale malarstwo Wiesława Jędruszczaka to na szczęście nie tylko wyłącznie destrukcyjny pesymizm, katastroficzna wizja odhumanizowanej, niedalekiej, być może przyszłości. W ostatnim czasie (od mniej więcej trzech lat) dzieci pojawiające się pojedynczo na jego płótnach i kartonach nie tylko wychodzą na spacer z ukochanym burkiem, piją łapczywie sok z dzbanka, ale przede wszystkim są coraz bardziej zindywidualizowane, przypominając nasze kochane Basie, Marysie i Zosie, zajęte grą na skrzypcach, wiolonczeli, a nawet cymbałkach, podczas gdy towarzyszące im niekiedy pajacyki dmą z całych sił w fujarkę, tak jakby chciały przy pomocy muzyki otworzyć skamieniałe serca i umysły dorosłych. Jeżeli dodamy do tego pojawiające się zupełnie niespodziewanie, ale coraz częściej na sztaludze, utrzymane w tej samej konwencji szkicu – akty płowych i dorodnych dziewcząt (wręcz kobiet o wydatnych biodrach i krągłych piersiach) zanurzonych w kwiatach wypełniających obłicie niewielką przestrzeń letniej łąki, obrazy artysty nie są już tak smutne i destrukcyjne, więcej w nich autentycznej radości i wiary, że wraz z kolejnym wschodem słońca nadejdzie pełne niespodzianek jutro.

Lechosław Lamelski

WIESŁAW JĘDRUSZCZAK

O sobie samym słów kilka

Urodzony 11 marca 1962 w Janiskowcu koło Uchań, województwo lubelskie. Tam też szkoły podstawowe. Częste eskapady z kolegami do lochów zamczyska (pozostałości po jednym z Grodów Czerwieńskich). Niezwykle malowniczy teren kontrastujący z zaczynającą panoszyć się telewizją. Nie tylko pobliski rezerwat przyrody ale i w samych Uchaniach położonych w dolinie, otoczonych kasztanowymi alejami, wijący się zalesiony wąwóz – pozostałość po obronnej fosie grodu z czasów, gdy to duża wieś miała prawa miejskie. Moi rodzice – ojciec urzędnik, matka zajęta prowadzeniem domu – widząc że nauka w szkole nie sprawia mi żadnych trudności, swoją energię wychowawczą skierowali starsze rodzeństwo – siostrę Irenę, wówczas studentkę farmacji, i brata Henryka, który chciał lubił majsterkować, w szkole samochodowej nie wykazywał zainteresowania dobrymi ocenami. Znaczną ilość czasu poświęcona szkolnym pracom domowym, pozwalała mi zająć się tym, co wówczas było dla mnie ważniejsze: przeczytaniem niewiarygodnej ilości książek – dokładnie spenetrowałem biblioteki szkolną i publiczną: bajki i mity różnych kultur, science fiction, powieści podróżnicze i historyczne, a także astronomię – wycinałem niejednokrotnie całkiem spore fragmenty nocy.

Podczas nabożeństw różańcowych, a potem późnym wieczorem pochłaniając kolejny fragment niedawno zdobytej książki o „naukowym" pensum życia na ziemi, drżałem z rozkoszy odkrywania nie wiedząc jednak, że to co wykluwało mi się takie fascynujące jest tylko drugim biegunem tajemniczej sprzeczności, jaką jest człowiek.

Pierwsze ujęcia w Liceum Ogólnokształcącym im. S. Staszica w Hrubieszowie wniosły regulaminy majowalin, a przekładowane martwym – „jak olbrzymie haki śmierci" – materiałem lekcje nie służyły pielęgnowaniu wrażliwości. Mieć „wykuty" odpowiedź na pytania ze wszystkich przedmiotów szkolnych to zapomnieć, że istnieje żywy ptak. Okres spędzony w ogólniaku to obudzony erotyzm, frustracje z powodu „niesprawiedliwych ocen", a przede wszystkim obserwacja niektórych nauczycieli, ludzi dorosłych, których upośledzone postrzeganie świata nadjeżdżało się większości uczniów. Byli też i wspaniali, lecz bardzo niewielu. Decyzja przy aprobacie kilku innych dusz przyszła błyskawicznie. Ograniczyliśmy swoje kontakty ze szkołą do dwóch, może trzech dni w tygodniu i to nie długo, że 17-letni chłopcy dostają „kręćka" siedząc dnie długo w ławkach; było to raczej profilaktyka, rodzaj przekornej postawy wobec gwałtu. Taki wybór czynił życie znośniejszym i chociaż hrubieszowskie krajobrazy nie mogły równać się uchańskim, jednak w tym wypadku wzbogacone o krzyki kolan koleżanki utwierdziły mnie w przekonaniu, że najpiękniej piękna wcielili się w kobiecość świata.

Świadectwo maturalne w ręku; owszem, byłem wzruszony – ale tak, jak bym dostał bilet na powrót do normalności. Szkoły tego rodzaju, przynajmniej na przełomie lat 70. i 80., naturalnie pofałdowane mózgi u większości nastolatków zamieniały w płaszczyzny.

Pracownie Instytutu Wychowania Artystycznego: koleżeńskie stosunki z prowadzącymi zajęcia, a przede wszystkim swoboda poszukiwań twórczych dla studentów pierwszego roku wróżyły wiele dobrego.

Niestety, nawet autorytety szkoły innych lat nie potrafiły podać klarownej recepty na stworzenie dzieła sztuki. Po pierwszym roku zapał ostygł, ale nie dla kilku z nas. Chociaż założyliśmy coś w rodzaju grupy twórczej o zdawałoby nazwie „Rura gazowa z nakładką", każdy z nas indywidualnie zgłębiał warsztat malarski po swojemu. Wspólne działania miały charakter parateatralny; łączyły w sobie muzykę z obrazem i były raczej manifestem ekspresji typowym dla performance. Do ważniejszych zaliczyłbym Wiosnę Studencką 1986 Lublin, Festiwal Malowanek „Karuzela" 1987 i 1988 Lublin, Festiwal Poza Kontrolą 1987 Warszawa. Natomiast oprawy graficzne: spektakl „Nowa Grupa Teatralna" KUL 1984 oraz happening „Zamknięty Pokój" Kalluges 1987, były indywidualnym i całkowicie plastycznym przedsięwzięciem.

Na czwartym roku w wyjątkowym zdwoma kolegami domu zapadła decyzja zmiany uczelni na WSSP Poznań. Lublin – Poznań kilka kursów koleją, rozmowy z dziekanem i tak wchłaniają nas wakacje. W sierpniu 1988 roku dochodzi do skutku od dawna

planowany wyjazd do Niemiec. Dość sympatyczna praca, lecz skomplikowane zdarzenie nogi zmusza mnie do pozostania za granicą. Na szczęście mam ze sobą sporo notatek z Polski. Czytam je i poprawiam, w przerwach rysuję i maluję. Czuję wówczas, że to, co robię, wbrew pozorom jest czymś innym niż dotychczas. Po kilku miesiącach zaczynam normalnie chodzić. Ktoś życzliwy organizuje mi pracę w domu starców, gdzie improwizując zabawiam „kuracjuszy" grą na pianinie, gitarze, a także rysuję portrety wszystkim, którzy mają na to ochotę. Zazwyczaj zabiera je ktoś z rodziny wpisując w ten sposób miły skromny budżet. Połowa 1989 roku, granica z Polską otwarta. Niedowierzam i jeszcze się waham. Wreszcie w lutym 1990 roku jadę. Pierwszym przystankiem jest Wrocław – zadziwiające jak polszczyzna rozbrzmiewa szeleści. Krótki i bardzo przyjemny pobyt w Polsce, a potem powrót do Niemiec. Nie przypuszczałem wtedy, że ten stan rzeczy potrwa przez kilka lat. Kilka lat niezwykle pracowitych i owocnych: studia zakończone wystawą dyplomową w IWA UMCS rok 1991, debiut literacki „Kresy" 1992, nr 12, wystawa malarstwa i rysunku CKS Galeria Kont Lublin 1994, współpraca z reżyserem Markiem Jakubikiem przy tworzeniu scenariusza do filmu o emigracji polskiej w Stuttgarcie dla TVP 1995, wystawa malarstwa w Galerii ART Chełm 1994 – poprzedzona dzięki życzliwości jej dyrektora Wiesława Stachnika kolorowym katalogiem. A w międzyczasie nawiązuję kontakt z Polskim Towarzystwem Kultury w Stuttgarcie, jego założycielem historykiem sztuki Janem Górą i ks prof. Witoldem Bronowskim.

Udział w zbiorowej Wystawie Współczesnego Malarstwa Polskiego najpierw w hali głównej Bundes Bank w Stuttgarcie listopad 1995, a później Galerii Uniwersytetu Amerykańskiego w Schwäbisch-Gmünd maj 1996 to dowód niewątpliwej sympatii Towarzystwa dla mojej sztuki. Od 1993 dodatkowo uprawiam malarstwo kulisowe. Kilka miesięcy w roku w jednym z berlińskich teatrów całkowicie zaadaptowanych na potrzeby pracowni malarskiej maluję olbrzymie scenografie – składające się z kilku lub kilkunastu segmentów. Rozmiar pojedynczego segmentu wynosi 4,5 metrów. Tematem są krajobrazy Paryża. Mam wokół rękę, ale kiedy próbuję odtworzyć klimaty miasta opisane przez Henry Millera, moi pracodawcy wykręcają w dezaprobacie nosy, niezłe honorarium przywraca mnie jednak do rozsądku. W roku 1995 „Kresy" publikują mój kolejny cykl prozy poetyckiej „Kochankowie nad miastem". Dwa lata później w lutym gospodarz galerii CKS Galeria Kont Zbigniew Sobczuk otwiera wystawę moich nowych płócien.

Po wernisażu postanawiam pozostać na dłużej w Lublinie. Stolarz skleja ramy. Książki, które od dawna chciałem przeczytać, pachną jeszcze drukarnią. Farby, pędzle i gruby zwój płótna chichoczą z podniecenia. Zapowiada się niezwykła uczta. Odchodzę od „stołu", gdy czegoś brakuje lub mam dosyć „obżarstwa", częściej goszczę znajomych lub całkiem nieznajomych. Nierzadko ubolewam o następne płótno, ale zadowolony z transakcji nie snuję konkretnych planów – ale tak. Mija rok fantastycznej sielanki. Początek roku 1999, atmosfera i program autorski Szkoły Animacji Reklamy pozytywnie zaopiniowany w Wydziale Oświaty w Lublinie. Poszukuję odpowiednich pedagogów do pracy i dążących na pierwszy semestr, a za kilka miesięcy następny wernisaż. Wrzesień 1999 inauguracja szkoły, pierwsza grupa słuchaczy to przeważnie studenci lub absolwenci Wydziału Artystycznego UMCS i Historii Sztuki KUL. Nabór październikowy utwierdza mnie w przekonaniu o słuszności proponowanego przeze mnie programu nauczania.

Listopad 1999, wykonuję projekt plakatu na 7 Hades Jazz Festiwal. W grudniu w Galerii „Kawiarnia Artystyczna Hades" wernisaż moich nowych płócien, ze słowem wstępnym dyrektora Instytutu Historii Sztuki KUL Lechosława Lameńskiego. Wystawa rysunku i malarstwo w Galerii Sztuki Jag prof. Janusza Gajdy w Puławach – marzec 2000 roku, i ponownie Galeria „Kawiarnia Artystyczna Hades" – wystawa sponsorowana przez Bank Pocztowy S.A. Wernisaż poprzedził koncert Wojciecha Młynarskiego – wówczas zaskoczyło mnie to, że niektóre teksty śpiewanych utworów można odnaleźć na moich obrazach. Najbliższe plany to wykonanie statuetki dla najlepszego studenta RI „Primus inter pares" oraz wydanie obszernego katalogu. Chciałbym w nim umieścić reprodukcje wszystkich, no może prawie wszystkich prac plastycznych oraz teksty prozy poetyckiej, o której w eseju zatytułowanym „Spójna przestrzeń" na łamach „Kresów" (2001, nr 45–46) wspomniał Paweł Próchniak.

Wiesław Jędruszczak

ANDRZEJ ANTOSZEK

Gdzie się podziały te rymy z naszych podwórek?

Z wielu prób zdefiniowania muzyki rap najbardziej rozpowszechnioną teorią wydaje się założenie, że „rap jest formą ekspresji, której źródła są głęboko zakorzenione w wstarożytnej kulturze afrykańskiej oraz w tradycji oralnej i że łączy się ona z recytowaniem rymów w takt muzyki". Definicja ta pomija jednak kilka elementów, składających się na zróżnicowany i stale zmieniający się charakter tej muzyki. Z dzisiejszej perspektywy można zaryzykować twierdzenie, że w czarnych (afroamerykańskich) społecznościach od zawsze istniała pewna forma „słownych akrobacji" lub też rymowania. Nazwy, z którymi rap jest nierzadko łączony to angielskie pojęcia *signifying, testifying, shining of the Titanic, the Dozens, school yard rhymes, prison 'jail house' rhymes* czy też *double Dutch jump rope rhymes*. Większość z nich, podobnie jak sam termin „rap" trudno jest dobrze przetłumaczyć na język polski, z wyjątkiem może „świecenia Titanica," „tuzinów," „rymów z dziedzińca szkolnego" czy „rymów więziennych."

Zakładając, że rap jest nierozerwalnie złączony ze Stanami Zjednoczonymi przyjmuje się niejako, że wykonywanie tej muzyki poza granicami Ameryki jest w zasadzie wykorzystywaniem i kopiowaniem wzorców ustalanych gdzie indziej. Mimo że w ostatnich latach pojawiło się wiele „krajowych" odmian tej muzyki – na przykład Snap (Anglia), House of Pain (Irlandia) lub Mc Solar czy NTM (Francja) – to chyba tylko w Nowym Świecie współistnienie dwóch kultur – czarnej i białej – stanowi od tak dawna część historii. Relacje między ludnością czarną i białą w Ameryce, podobnie jak niewolnictwo, pokojowy ruch Martina Luthera Kinga czy też nieco wywrotowa działalność Czarnych Panter, od zawsze ulegały przemianom stanowiącym podstawę różnych form społecznej ekspresji, z których jedną jest muzyka rap. Spróbujemy tutaj pokazać, jak gatunek rapu – kiedyś bardzo oryginalny głos pozwalający „zajrzeć" do wewnątrz bardzo hermetycznej kultury – wchłonął i został wchłonięty przez współczesną (białą) kulturę, a następnie zamieniony w kolejną skomercjalizowaną i konwencjonalną formę wyrazu, kopię, której korzenie można z trudem odnaleźć dwie dekady po tym, jak gatunek ten w ogóle się pojawił; jak trudne, niemniej jednak niezmiernie istotne problemy napastowania, prostytucji i śmierci na ulicach, dominujące w upośledzonej społeczności grupie Afroamerykanów żyjących w gettach, zostały „rozmyte" w papce masowych i komercyjnych produkcji.

Żeby nieco lepiej przeanalizować obecną sytuację rapu w Stanach Zjednoczonych, warto skoncentrować się przez chwilę na czynnikach, które tradycyjnie wyznaczały granice tego gatunku. Pierwszym i być może najważniejszym elementem była wyraźna linia „demarkacyjna" pomiędzy białą i czarną społecznością oraz miejscem, na które ta ostatnia została niejako skazana lub też na które sama się skazała, jak twierdzi wielu nie tylko białych osób: czarnym gettem.

Mimo że, jeśli chodzi o sensu stricto geodemograficzne granice, czarne getto jest wciąż nieodłącznym elementem amerykańskiego krajobrazu, muzyka rap już dość dawno przekroczyła granice slumsów. Album 2Paca Shakura *Me Against the World* (*Ja przeciwko światu*), L. L. Cool J, pierwszy artysta rapowy, który w roku 1987 doszedł do pierwszego miejsca na liście czarnych singli Billboardu piosenką *I Need Love* (*Potrzebuję miłości*) oraz wielu innych artystów, którzy wspięli się na szczyty list przebojów, udowodniło, że gatunek cieszy się dużą popularnością nie tylko w stosunkowo szczególnej warstwie biednych czarnych obywateli. Fakt, że płyty hip-hopowe oraz rapowe nabywają w większości biali Amerykanie, świadczy o tym, że albo przesłanie tej muzyki, tradycyjnie definiowane jako przejaw czarnego nihilizmu, znacznie złagodniało, przynajmniej w stopniu pozwalającym białym słuchać jej bez chęci natychmiastowego odwetu, albo że przesłanie to zupełnie zniknęło z tekstów rapowych. Niezależnie od tego, która z tych teorii jest prawdziwa, nie można zaprzeczyć, że status unikalności, przypisywany nierzadko tej muzyce, został utracony. Pojawienie się wielu „białych" grup grających rap i hip-hop, takich jak Beastie Boys czy House of Pain i równocześnie wykorzystujących cały repertuar czarnych tematów (getto) oraz technik (sampling) w zasadzie udowadnia, że gatunek nie jest już czymś, czego nie można skopiować. Opuszczając w marcu 1996 roku wytwórnię Death Row Records, Dr Dre, czołowy przedstawiciel tak zwanego gangsta rapu, stwierdził, że rap umarł.

Aby zdać sobie sprawę z wagi takiej wypowiedzi, warto przypatrzeć się przez chwilę postaci samego Dre jak i wspomnianej wcześniej wytwórni. Cudowne dziecko DJ Dr Dre, razem z Erickiem Wrightem, alias Eazy-E, do których dołączył później Ice Cube, dali w zasadzie początek czemuś, co w końcu zaczęło nazywać „gangsta rapem," stylem, który na scenach muzycznych Los Angeles zastąpił modny w latach osiemdziesiątych „electropop," opisywany jako „swego rodzaju techno-rap z domieszką disco." Po założeniu legendarnej obecnie grupy NWA – gdzie „NWA" oznaczało „Niggers with Attitude" (Czarnuchy z charakterem") – Dre i jego kumple („homies") wydali składankę *Straight Outta Compton* (*Prosto z Compton*[1]), pierwszy klasyczny, „gangsterski" longplay. Piosenka *Fuck Tha Police* („Pieprzyć policję") sprawiła, że FBI wysłała „naganę" do Ruthless, wytwórni, której właścicielem był Eazy-E.



[1] Compton to przedmieście LA postrzegane jako kołyska gangsta rapu.

W roku 1991, w wyniku konfliktów – jak to często bywa – na tle finansowym, Dre opuścił grupę i założył swoją własną wytwórnię o wdzięcznej nazwie „Death Row Records" („Płyty z celi śmierci"). „Death Row Records" została założona w roku 1992 przez Dre i Sugea Knighta (C. E. O – główny menadżer ds. wykonawczych), wydając niemal od razu multiplatynowy album *The Chronicle* (*Kronika*), który udowodnił, że Dre był najlepszym producentem na Zachodnim Wybrzeżu. Nowa wytwórnia podpisała kontrakty z artystami takimi jak King Tee, RBX, The DOC, Snoop Doggy Dog, Dogg Pound, Rage, Warren G, Tupac Shakur oraz The Lady of Rage and Hammer. Szacunkowa wartość firmy w chwili odejścia Dre wynosiła 100 milionów dolarów. Można zadać pytanie, dlaczego ktoś prowadzący wytwórnię zamieniającą każdą płytę na rzeczywistą platynę, postanowił ją opuścić.



Dre powiedział, że głównym powodem jego rezygnacji była komercjalizacja gatunku i samej wytwórni oraz ilość kontraktów zawieranych z często nieznanymi i miernymi artystami w celu wykorzystania w jak największym stopniu powodzenia, którym cieszyła się wytwórnia. Nazwisko Dre na okładce płyty gwarantowało sukces.

W rzeczywistości „przenikanie się" gatunku doprowadziło do błędnego koła, z którego rap nie za bardzo może się uwolnić. Oprócz podziękowań dla Boga, matki, braci i przyjaciół, płyty czarnych raperów zawierają katalogi z nutonami (nazwiskami) innych artystów, którzy (rzekomo) mieli wpływ na ostateczny kształt danego albumu. Na przykład, płyta Fugees *The Score* (*Wynik*, ale także *Zaliczenie kogoś*) zawiera 160 nazwisk, w tym Notorious B.I.G., Cypress Hill, Salt n' Pepa oraz Coolio. Nie mylmy tego jednak z fragmentami utworów innych artystów, które znajdują się w nagraniach lub na płytach. Z dwudziestu siedmiu piosenek 2Paca na jego płycie *all eyez on me* (*wszystkie oczy na mnie*) w trzynastu jest przynajmniej jeden fragment (*sample*) z nagrania innego artysty. W utworze *You Can't See Me* (*Nie widzisz mnie*) pojawia się sam wielki Dre, odpowiadając na entuzjastyczne 'Dr Dre all day!' (Dr Dre cały dzień!) 2Paca. Na płycie Puffa Daddy'ego znajdują się fragmenty, a w zasadzie cover *Let's Dance* Davida Bowie, przeplatany z *All Around the World* Lisy Stansfield. Wydaje się, że głównym przesłaniem takiej muzyki, w której miejsca na oryginalność jest jak na lekarstwo, jest zachęcenie klienta do zakupu płyt innych artystów.

Co więcej, po przebojowych albumach grup rapowych pojawiają się bardzo często solowe produkcje członków zespołu, dla których najważniejszą sprawą wydaje się spieniężenie sukcesu grupy. Przykładem jest słynny Wu-Tang Clan, który po przełomowym albumie *Enter The Wu-Tang (36 Chambers)* (*Wejście Wu-Tang (36 izb)*) wydał kilka kolejnych, pod imionami (nazwiskami? pseudonimami?) członków grupy: Method Man, ODB, Rackwon, Genius and Ghostface Killah. Wyclef Jean z Fugees oznajmił po wydaniu swojego niezłego albumu solowego *The Carnival*, że trzecia płyta Fugees nie ukaże się do momentu, kiedy pozostali członkowie, Lauryn Hill oraz Prak-

[1] Piosenka jednego wykonawcy, który po lekkich przeróbkach (lub bez nich) zostaje wykonana przez innego wykonawcę. Większość czarnych przebojów, które słyszymy w rozgłośniach komercyjnych, to covery.

azrel 'Pras,' nie wydadzą swoich płyt. Jak rzekł, tak się stało, przy okazji sam wydał kolejną solową płytę oraz wdał się w szereg przedsięwzięć, które złośliwi nazywają prostytuowaniem jego talentu: duet z Carlosem Santaną (za to jeszcze mu chwalą) czy też prowadzenie ceremonii rozdania nagród MTV (za co chwała już mniejsza). Oczywiście na jego „solowych płytach" występuje pełna załoga Fugees.

Kolejnym czynnikiem, który znacznie osłabił wymowę współczesnej muzyki rap, jest pojawienie się sporej ilości grup grających „hip-hop," to znaczy łagodniejszą odmianę rapu, zarówno jeśli chodzi o muzykę jak i teksty. Trochę myląca definicja hip-hopu – to znaczy sztuka graffiti, *break dance*, „żonglerka mikrofonami i gramofonami" – ma odnosić się do „podróży człowieka poprzez umysł i duszę w celu dotarcia do warstw natury ludzkiej znajdujących się w supersświadomości". W rzeczywistości w chwili obecnej hip-hop przyciąga amerykańskich nastolatków, którzy z „pomocą odpowiednich narkotyków" – szczególnie amfetaminy i ecstasy – udają się we wspomniane „podróże." Narkotyki te stanowiły w przeszłości nieodłączny składnik imprez techno i rave, i nie kojarzono ich specjalnie z koncertami rapowymi.

Kolejną ważną kwestią dotyczącą hip-hopu jest podejście do tekstów (*lyrics*) uznawanych przez wielu za najbardziej odkrywczą część muzyki rap. Podczas gdy „tradycyjne" teksty rapowe to historie z getta opowiadane przez całą piosenkę i przeplatane tylko refrenem lub historie dotyczące prześladowania przez białych, hip-hopowcy dużo większą uwagę wydają się zwracać na rytm oraz muzykę, podczas gdy tekst staje się elementem „wpasowanym" wyłącznie w rytmiczny układ piosenki, w żadnym wypadku zaś „wartością nadrzędną." Na przykład piosenka MC Lyte *Cold Rock a Party* to powtarzanie tego samego zdania – „I got the power" („Mam moc") – w rytm zmieniającej się muzyki. W rzeczywistości dzisiejsze teksty są bardzo różne od radykalnych tekstów np. Public Enemy z lat 80. W wielu przypadkach, jak na przykład u Snoop Doggy Doga, można powiedzieć, że naprawdę zeszły na psy: śpiewając „Give me ten bitches and I'll fuck all ten" (Daj mi dziesięć suk i przelecę wszystkie) „artysta" pokazuje, jak daleko znalazł się od korzeni rapu. Tak naprawdę trudno jest ustalić wyraźną granicę pomiędzy rapem a hip-hopem, jednak linia taka istnieje. Jedna z późniejszych składanek Dr Dre, wydana pod egidą nowej wytwórni o nazwie Aftermath, jest przykładem, jak w sposób bardzo płynny można przejść od gangsta rapu do czegoś, co nazwać można muzyką soul. Płyta zaczyna się od klasycznych gangsta rapowych kawałków jak *East Coast/West Coast Killas* (*Mordercy ze Wschodniego i Zachodniego Wybrzeża*) Group Therapy oraz *Shimin' On The World* (*Robienie na świat*) Mel-Man, aby następnie przejść do utworów hip-hopowych – *Choices* (*Wybory*) Kim Summerson oraz *Got Me Open* (*Otworzyłeś mnie*) Hands-On. Ku zaskoczeniu słuchacza, kolejne piosenki, takie jak *Sexy Dance* (*Seksowny taniec*) RC czy *No Second Chance* (*Nie będzie drugiego razu*) Whoz Who to typowe przeboje soulowe. Celem tej strategii jest rozszerzenie granic gatunku i, mówiąc brutalnie, finansowe „wydojenie go."

Problem tak zwanego czarnego rasizmu również znacząco wpłynął na wcześniej w miarę spójny przekaz rapu. Czarny rasizm postrzegany jest jako podział na „czarnuchów"[2] („Niggaz") na „właściwych" Mistrzów Ceremonii (MCs) oraz „dupków" („goons"): smaczku dodaje fakt, że granice te wytyczane są w

[2] Słowo „czarnuch" brzmi zarówno pejoratywnie jak i bardzo rasistowsko, jednak w ustach czarnego brzmi tak jak „brat," „kumpel" czy „koleś" w ustach białego. Jednak wypowiadanie tych słów zarezerwowane jest wyłącznie dla czarnych – niech czytelnicy planujący odwiedzić Compton lub część Brooklynu trzymają się budzącej traumy nazewnictwa, to znaczy Afroamerykanin, a najlepiej niech się mocno zastanowią przed odwiedzaniem miejsc, które inni mieszkańcy danego amerykańskiego miasta nazywają „czarnymi gettami."

obrębie obszaru, na którym – wydawałoby się – trudno poprowadzić kolejne linie demarkacyjne: w czarnym getcie. 2Pac Shakur na przykład otwarcie zapowiada w swoim albumie *all eyez on me*, co zrobi z kolesiami („homies"), którzy ściągnęli mu na głowę kłopoty (czytaj: pobyt w zakładzie penitencjarnym, bez którego jednakże prawdziwy MC nie jest prawdziwym MC):

Ahh, Suge what I tell you nigga,
when I come out of jail
what was I gonna do
I was gonna start diggin'
into these niggas chest, right
Watch this, hey Quik let me see
them binoculars nigga
The binoculars

Ha ha ha ha, yeah nigga
time to ride
Grab your bulletproof vest nigga

cause its gonna be a long one
Now me and Quik gonna show
you niggas what it's like on this side
The real side
Now, on this ride there's gonna be
some real mutha-fuckas
Y'all got to be careful about who
you fuck with and who you
don't fuck with

Ach Suge,[*] słuchaj czarnuchu
kiedy wyjdę z pki
wiesz co zrobię
Pogmeram czarnuchom
w brzuchu, właśnie
Spójrz na to, hej Quik, podaj mi
lornetkę
lornetkę

Ha ha ha, tak czarnuchu, czas ruszyć
na przejażdżkę
Łap się za kamizelkę kuloodporną
czarnuchu
Bo to będzie długa przejażdżka
Teraz ja i Quik pokażemy wam,
co znaczy być po tej stronie
Prawdziwej stronie
Podczas tej przejażdżki spotkamy
kilku prawdziwych sukinsynów
Musicie uważać z kim się zadajecie
a z kim nie

W kolejnych wersach 2Pac dodaje jednak ważną myśl, która w nieco innym świetle stawia problem antagonizmu pomiędzy białymi a czarnymi, postrzeganego jako główne źródło wszystkich nieszczęść, które trafiają się Murzynom:

And they say
It's the white man
I should fear
But, it's my own kind
Doin' all the killin' here
I can't lie
Ain't no love, for the other side

Mówią
Że to właśnie białego człowieka
powinienem się bać
Ale to swoi
Zabijają tutaj
Nie mogę kłamać
Nie ma zmiłowania dla drugiej strony

W rzeczywistości to grupę Fugees krytykowano po wydaniu albumu *The Score* za szerzenie czarnego rasizmu, który w wielu społecznościach murzyńskich jest jeszcze tematem tabu, mimo że jego skutki widoczne są gołym okiem. W utworze *The Mask* (*Maska*) Wyclef opisuje sytuację pracownika Burger Kinga, któremu czarny szef obiecuje podwyżkę pod warunkiem, że będzie donosił na kolegów z pracy.

[*] Suge „Knight", właściciel wytwórni Death Row Records, dla której 2Pac nagrywał; powiązany ze wszystkimi możliwymi biznesami, z wyjątkiem legalnych.

[†] Wnikliwy i drobiazgowy czytelnik zapewne zauważy, że angielskie, a niekiedy już międzynarodowe słowo „fuck" zostało mi przetłumaczone w sposób wyjątkowo łagodny. W piosenkach, a również i w mowie amerykańskiej, „fuck" jest słowkiem-wytrychem, to znaczy używa się go zamiast innych czasowników oznaczających jedzenie, picie i inne czynności życiowe. Osobiście twierdzę, że siła tego słowa, podobnie jak moc muzyki rap zauważnie się osłabiła ostatnimi czasy i nie może się równać z soczystymi wyrazami, jakimi dysponuje nasz język ojczysty. Niestety, moc tych wyrazów również się dewaluuje, gdy są one nadużywane, np. w filmach takich jak *Psy* Pasikowskiego.

Prawdopodobnie najbardziej oczywistym i przy okazji pouczającym przykładem czarnego rasizmu jest konflikt pomiędzy Wschodnim a Zachodnim Wybrzeżem, gdzie obie strony dowodzą swojej wyższości za pomocą pistoletów. Podczas gdy Compton, czarne przedmieście Los Angeles, postrzegane jest tradycyjnie jako kolebka gangsta rapu, MCs ze Wschodniego Wybrzeża twierdzą, że muzyka na Zachodzie skomercjalizowała się do tego stopnia, że nie może już uchodzić za prawomocny głos czarnego protestu. Jedna z teorii związanych ze śmiercią 2Paca zakłada, że został on zamordowany przez morderców wynajętych przez raperów z Zachodu. Inne teorie dopuszczają interwencję FBI, konspirację a nawet zabieg marketingowy służący zwiększeniu sprzedaży.

Mimo że płyty rap i hip-hop wciąż sprzedają się świetnie, można zadać pytanie, dlaczego wśród wykonawców i producentów panuje powszechne przekonanie, że umieszczenie na płycie przeróbki starego przeboju gwarantować będzie jeszcze większą popularność płyty. Podczas gdy wykorzystanie fragmentów innych utworów (sampli) zawsze było nieodłączną częścią muzyki rap, to umieszczanie całego utworu innego wykonawcy łączy się z ryzykiem utraty oryginalności. Co więcej, przerabiane są głównie utwory napisane i wykonywane przez białych artystów, grających tradycyjny pop lub rock: The Police (*Every Breath You Take*) lub Bee Gees (*Tryin' to Stay Alive*), ilość przeróbek znanych przebojów stale rośnie. Wiele singli z ostatnich lat to przeróbki hitów z przeszłości. Podczas gdy niektóre z nich wykorzystywały mniej znane piosenki – jak na przykład *Gangsta's Paradise* (napisany przez Stevie Wondera) zaśpiewany przez Coolio czy *Killing Me Softly* (Roberty Flack), który stał się wielkim przebojem Fugees – nowsze przeróbki, takie jak *What's Love Got To Do With It* (kiedyś Tina Turner, teraz Warren G), *Tryin' To Stay Alive* (kiedyś Bee Gees, teraz Wycleff Jean) lub *I'll Be Missing You* (kiedyś The Police, teraz Puff Daddy) są dokładnymi kopiami oryginałów i ocierają się o plagiat.

W świetle powyższych obserwacji stwierdzić można, że mówiąc o hip-hopie na przestrzeni minionej dekady posługujemy się typowo postmodernistyczną kategorią, ze wszystkimi zaletami i – niestety – w dużej mierze wadami. Jeżeli częścią definicji postmodernizmu jest rozpad centrów i pojawienie się elementów ze sfer lokalnych, peryferyjnych oraz „upośledzonych", to definicja rapu spełnia to założenie. Z drugiej strony, recycling postmodernistycznych odpadów przez raperów wskazuje na to, że – świadomie lub nie – chcą się oni stać częścią kultury, która preferuje elementy chaosu i względności, a przy okazji umie je dobrze sprzedać. Patrząc na opisane powyżej zjawiska z pozycji nieco bardziej teoretycznej, można założyć, że rap stał się typowym przykładem estetyki postmodernizmu.

Przede wszystkim, proces kreacji zastępowany jest tutaj przez „wchłanianie" czy też przyswajanie, którego przykładami jest sampling, mieszanie stylów oraz wykorzystywanie przeróbek. Wykorzystując metodę samplingu, „artyści" rapowi otwarcie odrzucają założenie, że rap jest czymś unikalnym. Jest to bardzo zbieżne z postmodernistycznym założeniem, że sztuka to niewyczerpalne *simulacrum* i że stworzenie utworu, który będzie wolny od jakichkolwiek zapożyczeń jest w zasadzie niemożliwe. Problemem tym zajmowało się już wielu teoretyków postmodernizmu, w tym John Barth w swoim słynnym eseju *Literature of Exhaustion* (*Literatura wyczerpania*). Mieszanka różnych stylów oznacza postmodernistyczny eklektyzm, gdzie „stare" granice pomiędzy kulturą „niską" a „wysoką" zacierają się. Style i gatunki zapożyczane przez raperów układają się w ogromne spektrum, od Beethovena poprzez film *Superfly* do Smurfów. Wykorzystanie przeróbek byłoby „odgrywaniem" lub pisaniem na nowo pewnych „historii", tak jak w literaturze dzieje się z bajkami, mitami i archetypami. Jednak, podczas gdy w przypadku opowiadań Coovera czy Bartha głównym zadaniem jest pokazanie dwuznaczności (lub nawet

wieloznaczności) świata, to w wypadku produkcji rapowych główny cel jest bardziej prozaiczny: pieniądze, pieniądze, pieniądze.

„Narzędzia", które są kojarzone z muzyką rapu, takie jak wycinanie, miksowanie lub skreczowanie, mają również wpływ na kojarzenie gatunku z kategoriami postmodernistycznymi. Wykorzystując te narzędzia muzycy podważają takie cechy dzieła sztuki jak integralność, logiczna struktura lub tradycyjny wzorzec. Wydaje się, że wykorzystywana zasada dekonstrukcji łączy przyjemność tworzenia od podstaw z przyjemnością niszczenia starych form.

Na koniec, muzyka rap pełna jest paradoksów i zaprzeczeń, które trudno logicznie wytłumaczyć. Podczas gdy odnoszący sukces artyści bez wyjątku deklarują swoją lojalność wobec getta, z którego się wywodzą, ich status ikon kultury, którą kontestują, sprawia, że deklaracje takie nie mogą być traktowane poważnie. Na teledyskach pojawiają się w szykownych samochodach, otoczeni tłumkiem (białych) kobiet, sączący alkohol, którego kultowa obecność wśród Afroamerykanów jest chyba dla wszystkich wielką zagadką: koniak o nazwie Hennessy.

Na bardziej przyziemnym poziomie kolejnym czynnikiem znacznie osłabiającym siłę oraz przesłanie muzyki rap jest śmierć artystów, których powszechnie traktowano jako „siłę napędową" gatunku. Wielu z nich umarło w okolicznościach wskazujących na to, że rzeczywiste życie raperów niewiele się różni od sytuacji opisywanych w piosenkach. Notorious B.I.G został zabity podczas strzelaniny samochodowej (drive-by shooting) w Los Angeles. Eazy-E umarł na AIDS i był przy okazji pierwszym raperem, który przyznał się do tej choroby, na koniec 2Pac Amaru Shakur został zastrzelony w samochodzie podczas powrotu z walki Mike'a Tysona, którą oglądał 7 września 1996 roku. Strata tego ostatniego okazała się wydarzeniem, nad którym świat muzyki rap wciąż nie może przejść do porządku.



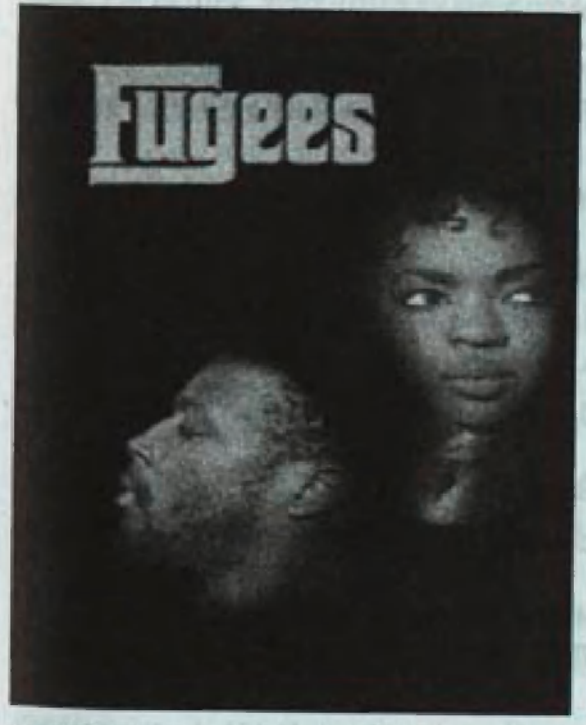
Shakur był nie tylko „łobuzem" („thug"), ale i raperem, który sprawił, że muzyka rap powróciła do korzeni z Compton. Album Shakura *2Pacalypse Now* (*Czas Tupakalipsy*), z którego pochodziły takie przeboje jak *Trapped* (*W pułapce*) i *Brenda's Got A Baby* (*Brenda ma dziecko*). Płyta zawierała wiele odniesień do przemocy w getcie, zabijanych „czarnuchów" i oficerów policji. Stał się „znany," kiedy morderca teksańskiego policjanta oświadczył, że album ten zainspirował go do popełnienia tego czynu. Ówczesny wiceprezydent Dan Quayle stwierdził, że dla płyty tej nie ma miejsca w społeczności amerykańskiej. Kontynuacją kariery Shakura było wydanie w roku 1993 świetnie sprzedającego się albumu *Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z.* (*Wyłącznie dla moich czarnuchów*), z którego pochodziły single *I Get Around*, *Keep Ya Head Up* (*Trzymam się, głowa do góry*) oraz *Papa'z Song* (*Piosenka taty*). 2Pac został wtedy nominowany do American Music Award (Nagrody Muzyki Amerykańskiej) jako najlepszy nowy artysta rap/hip-hop.

Następne dwa albumy – *Me Against The World* (*Ja przeciwko światu*) i *all eyez on me* (*wszystkie oczy na mnie*) tylko wzmocniły image 2Paca jako wiodącego i stale się rozwijającego przedstawiciela muzyki rap, podczas gdy jego prywatne życie stało się apoteozą stylu łobuza: kilka razy był skazywany za napaść, strzelaninę oraz napastowanie seksualne. Jego album *all eyez on me* – który wielu uważa za najlepszy podwójny album w historii rapu – udowodnił, że 2Pac posiadał niesamowitą zdolność do opowiadania o utraconych

kumplach, których kochał (*Life Goes On*) (*Życie toczy się dalej*), wybaczaniu swoim wrogom (*I Ain't Mad At Cha*) (*Nie złoszczę się na ciebie*) czy czarnym rasizmie (*Life Goes On*). Prawdopodobnie najsłynniejsza piosenka z tego albumu – *California Love* (*Kalifornijska miłość*) – przedstawia obraz 2Paca jako „medytującego rapera," który gotów jest zapomnieć o starych waśniach i pogodzić się ze światem. W Kalifornii *which knows how to party, where you never find a dance floor empty* – która wie jak się bawić i w której nie znajdzie się wolnego miejsca na parkiecie – 2Pac nie jest już wyrzutkiem, ale „wyluzowanym czarnuchem" sączącym, jakże by inaczej, Hennessy'ego i podróżującym ze swoją świtą pomiędzy San Diego a Zatoką.

Niemożność pogodzenia się ze śmiercią 2Paca wyrażają teorie głoszące, że 2Pac zmienił swoje nazwisko na Makaveli i że żyje gdzieś szczęśliwie, razem z Presleyem i Morrisonem z grupy The Doors. Poniższe argumenty – wybrane z około czterdziestu kilku – obrazują jak wielka jest potrzeba zachowania 2Paca żywego:

1. Umarł w piątek 13-go.
2. Nigdy nie odnaleziono białego cadillaca morderców – jak to możliwe, jeżeli Las Vegas znajduje się w środku pustyni?
3. Samochód przejechał obok orszaku 2Paca (którego większość stanowili ochroniarze), nie było pościgu, nie było świadków, jak to możliwe?
4. Na okładce swojego najnowszego albumu Makaveli 2Pac wygląda jak Jezus Chrystus. Czy możliwe, żeby planował zmartwychwstanie?
5. Ciało Tupaca zostało spalone w krematorium następnego dnia po śmierci, od kiedy tak się dzieje, że w podobnych wypadkach nie przeprowadza się autopsji?
6. Ostatni teledysk Tupaca *I Ain't Mad at Cha* przepowiadał jego śmierć.



„Na szczęście," śmierć 2Paca – postrzegana przez wielu jako ostateczny zmierzch gatunku – nastąpiła niemal w tym samym czasie co pojawienie się na rynku albumu Fugees *The Score*, zawierającego takie przeboje jak *Killing Me Softly* (*Zabijając mnie powoli*) czy *Ready Or Not* (*Gotów czy nie*). Mimo że wcześniej Fugees wydali swój pierwszy album – *Translator's Crew* (*Załoga tłumacza*) – muzykę zespołu uważano za profesjonalny hip-hop z elementami muzyki z Jamajki, ale nieskończenie za „główny nurt" rapu. Nawet tytuły niektórych piosenek z *The Score* – *Zealots* (*Zeloci*), *The Beast* (*Bestia*), *Cowboys* (*Kowboje*), *Manifest* – wskazywały, że płyta przekroczyła granice wytyczone przez tematykę, którą z reguły podejmowała muzyka rap. Przekraczając to, co czarne, lokalne i wyizolowane, *The Score* przywrócił do muzyki mity stojące u podstaw współczesnej Ameryki. Z wyjątkiem piosenki *Killing Me Softly* (przeróbki ballady Roberty Flack), która wyraźnie odstaje od atmosfery całego albumu, pozostałe utwory to przykłady nawiązań do wydarzeń historycznych, stereotypów oraz wizji składających się na szeroko pojęty obraz (czarnej) Ameryki. *Fu-Gee-La*, jedna z najlepszych piosenek na płycie, to krótka historia stosunków pomiędzy białymi a czar-

nymi obywatelami USA od momentu, kiedy pierwszy niewolnik postawił swą stopę na ziemi amerykańskiej:

We used to be number 10 Now we're permanent one, In the battle lost
Byliśmy numerem 10, teraz cały czas pierwsi [od pucybuta do milionera – najważniejszy mit, którym Ameryka żyła, żyje i żyć będzie na wieki], W bitwie straciłem

my finger, Mic became my arm Pistol nuzzle hits your nasal, blood becomes
lukewarm
palec, mikrofon stał się moją bronią [pokojowy opór – M. L. King, a zbrojny opór – Czarne Pantery], lufa pistoletu wali cię w nos, krew staje się letnia

Tell the woman be eas Noah squeeze the Charmin Test Wyclef, see death flesh
get
Powiedz kobiecie, żeby była spokojna, niech ściśnie Uroczego Testera Wyclefa, widzisz martwe ciało wzbudza

s corned, Beat you so bad make you feel like you ain't wanna be born And tell
your
pogardę. Zleją cię tak bardzo, że będziesz żałował, że się urodziłeś. I powiedz swoim

friends stay the hell out of my lawn. Chicken George became Dead George
stealin'
kumplom, żeby trzymali się z dala od mojego trawnika. Kurczak George stał się Martwym Kurczakiem

chickens from my farm. Damn, another dead pigeon If your mafiosas then I'm
bringin'
kradnące kurczaki z mojej farmy [gangi]. Cholera, kolejny martwy gołąb, jeżeli jesteście mafiosami to przyprowadzę

on Haitian Sicilians. Nobody's shootin', my body's made of hand
Sycylijczyków z Haiti. [czarny rasizm]. Nikt nie strzela, moje ciało zrobione z granatu ręcznego.

grenade. Girl bled to death while she was tongue-kissing a razor blade. That
sounds sick
Dziewczyna wykrwawiła się gdy całowała z języczkiem brzytwę. To jest chore,

maybe one eday I'll write a horror Blackula comes to the ghetto, jacks
an ACURA
Może pewnego dnia napisze horror. Blackula przychodzi do getta [getto], kradnie Acurę [marka samochodu]

Stevie Wonder sees Crack Babies becoming enemies of their
Stevie Wonder [czarni idole] widzi jak Dzieci Cracku [narkotyki] stają się wrogami swoich

own families. What's going on? Armageddon soon come you know
własnych rodzin. Co się dzieje? Armageddon wkrótce nadejdzie [Biblia, tradycja purytanizmu],

we soon done. Gun by my side just in case I gotta rump. A boy on the side of
Babylon,
koniec z nami. Pistolet przy moim boku, na wypadek gdyby mnie osaczyli. Chłopak żydzeń w Babilonie

trying to front like he's down with Mount Zion
próbuje uderzyć czołowo jakby był z nim Góra Syjon [izraelici: naród wybrany]

Oooh La La La, It's the way that we rock when we're doing our thang Oooh
La, La, La,
Tak właśnie bujamy się, gdy robimy swoje

It's the natural LA that the Refugees Bring Oooh La La La La La La Lalala La
Laaah, Sweeeeet Thing
Uchodźcy przynoszą naturalne LA, najsłodszą rzecz

Yeah in saloons we drink Boone's and battle goons till high noon,
W salonach [Dziki Zachód] pijemy Boone's i gonimy do południa dupków

Bust rap toons on flat spoons, take no shorts like poon poon's. See hoochies pop
Wybijamy rapowe rytmy płaskimi łyżkami niczym głupki. Zobacz jak gaz kręci dupków

coochies for Gucci's and Lucci Find me in my Mitsubishi, eatin' sushi
za Guccim i Luccim [czarna kultura – wręcz obsesyjne przywiązanie do niektórych marek]. Znajdziesz mnie w moim mitsubishi jedzącego sushi [wielokulturowość]

bumpin' Fugees. Hey Hey Hey Try to take the crew and we don't play play
Say say say
jadącego przy Fugees. Hej spróbuj wziąć załogę i nie gramy Say say say

like Paul McCartney, not hardly, ODD-ly enough I can see right through your
bluff
jak Paul McCartney, w ogóle, dziwne, ale przejrzałem twój blef

**** as huff and they puff but they can't handle us, WE*
*** jak nastrój i oni dmuchają ale nie opanują nas [tożsamość Afroamerykanów]

BUST 'Cause we fortified, I could never hide, seen „Cooley High", Cried when
Cochise
To My wybuchamy, bo jesteśmy ufortyfikowani, nigdy bym się nie ukrył, widziałem „Cooley High," płakałem kiedy Cochise [Indianie]

died. I'm twisted, black-listed by some other negroes, Don't remove my
Polos on the first episode. Ha Ha Ha Ha, You shouldn't diss refugees, and Ha
umarł. Jestem zakręcony, na czarnej liście u innych czarnuchów [ponownie czarny rasizm]. Nie zdejmuj mojego polo przy pierwszym epizodzie. Ha ha miej szacunek dla uchodźców [uchodźcy] i Ha, ha. ha

Ha Ha Ha, You whole cuuid set's bootie, and Ha Ha Ha Ha, You have to
respect JERSEY
ha. Twój cały sprzęt jest do kitu, miej szacunek dla JERSEY [„lokalne kolory"]

cause I'm superfly when I'm super-high on the Fu-Gee-La.
Bo jestem supermuchą na chaju na Fu-Gee-La [filmy blaxploitation].

I sit 90 degrees underneath palm trees. Smokin' beadies as I burn my calories,
Brooklyn
Siedzę w 90-ciu stopniach pod palmami paląc trawę i trawiąc, brooklyńskie

roof tops become Brooklyn tee-pees, Who that be, enemies, wanna see the
death of me.
dachy zamieniają się w tipi. Kto to, wrogowie chcą zobaczyć moją śmierć

From Hawaii to Hawthorne, I run marathons, like Buju Banton, I'm a
true champion,
Od Hawajów do Hawthorne biegam maratony, jak Buju Banton, jestem, prawdziwym mistrzem

like Farakkhan reads his Daily Qu'ran it's a phenomenon, lyrics fast like
Ramadan
jak Farakkhan [wpływy islamu] czytający swą dzienną porcję Koranu, zadziwiające, wiersze ascetyczne jak Ramadan

Pojawia się pytanie, czy wysiłki Fugees i wpływ tej grupy na innych wykonawców to tylko króliki przystnnek na drodze nieuchronnej komercjalizacji

* Oryginalne wygwiazdkowanie by Wyclef and Spółka.

muzyki rap, czy może powrót do tradycji, gdy słowa coś naprawdę znaczyły. Wysuwając wnioski na podstawie licznych przedsięwzięć, w które zaangażowali się członkowie grupy, trudno być przekonanym, że zostaną oni znawcami rapu. Nazwisko Wycleff Jean to wytrych otwierający kieszenie klientów, podczas gdy zapomniana została gdzieś obietnica o kolejnych albumach Fugees, złożona przez lidera grupy. Zresztą na firmamencie pojawiają się nowe gwiazdy, szczególnie zaś supergwiazda Eminem, która razem z czarnymi raperami, takimi jak: Snoop Doggy Dog, Ice Cube, Exhibit oraz Dr Dre przemierza Amerykę, podbijając serca nastolatek.



Należy przyznać, że Eminem tchnął w muzykę rap nieco tak bardzo brakującej jej świeżości, jednak sam jest niejako zaprzeczeniem wszystkiego, z czym rap był kiedyś kojarzony: czarnej skóry, getta oraz egzotyczności. Blondynek z Detroit o sympatycznej twarzy zaśpiewał już duet z Eltonem Johnem (na szczęście nie *Candle in the Wind*) i jest tylko kwestią czasu, kiedy dojdzie do wspólnego występu z Wycleffem. Jeśli tak się stanie, to historia rap zakończy się tak jak wiele zjawisk sztuki XX wieku, przemieniając się w kopie oryginałów, które znane są wąskiej grupie specjalistów. Podobną rzecz zrobił kiedyś Elvis Presley, łagodząc surowe brzmienie Little Richarda i Chucka Berry'ego i przerabiając czarną muzykę na chwytliwe kawałki, jak również Motown wprowadzając białą publiczność w świat czarnych artystów – nie bezinteresownie oczywiście.

W świetle powyższych rozważań pojawia się pytanie, czym jest naprawdę cenna „niezależna" muzyka dla wielu polskich wykonawców, którzy postrzegają ją jako jeden z ostatnich azyli wolności i niezależności od komercyjnych wpływów. Czy nie chcą się oni pogodzić z faktem, że rap i hip-hop już od stosunkowo dawna zamienione zostały w dojne krowy prymitywnych i nierzadko bezlitosnych „menedżerów" takich jak Suge „Knight" z Death Row Records. Może i polska „muzyka z podwórek" powoli zmierza w stronę Pieniądza"? A może wszystko na świecie jest rzeczywiście w chwili obecnej jednym wielkim *simulacrum*, kopią bez oryginału i nawet prawdziwy fan nie może być pewien, czy rzeczywiście przytula się do swojej dziewczyny przy „oryginalnej" piosence Barry'ego White'a.

Andrzej Antoszek

Książki nadesłane

Wydawnictwu Prószyński i S-ka, Warszawa 2002

Alain de Botton: *Wszystko o miłości*. Przełożyła Magda Kozieł. Ss. 184.

Katarzyna Orchola: *Podanie o miłość*. Ss. 191.

Thomas Pynchon: *Tęcza grawitacji*. Przełożył Robert Sudół. Ss. 597.

Janusz L. Wiśniewski: *S@motność w Sieci*. Współwydawca Wydawnictwo Czarne. Ss. 316.

Anita Shreve: *Ciężar wody*. Przełożyła Alina Siewior-Kus. Ss. 182

Irlandzkie rodowody

Zapach muzyki i kawy o poranku

Irlandia to kraj przepięknych dźwięków, nic dziwnego, że narodziło się tu tak wielu utalentowanych muzycznie artystów. Wysuńmy przytoczyć nazwy dwóch zespołów: U2 i The Cranberries. Trudno mówić o przypadku wobec tak sławnych formacji muzycznych. Należy uznać za pewnik, że irlandzka kultura jest niezwykle płodna i ambitna. Nie chciałbym jednak rozstrzygać tutaj, który z wymienionych zespołów zasłużył na większą uwagę. Pragnę się skupić na osiągnięciach muzycznych The Cranberries, czyli „irlandzkich żurawinek", jak mówi się o nich potocznie.

Z uwagą i przyjemnością śledzę losy The Cranberries. Od debiutu w ich rodzinnym miasteczku Limerick w 1990 wydali już pięć płyt. Świat usłyszał o nich po wydaniu albumu *No need to argue* wraz z hitem *Zombie*, który podbił listy przebojów w 1994 roku. Od tej pory wokalistka zespołu Dolores O'Riordan dołączyła do światowej czołówki piosenkarek rockowych. Sukces ten stał się dla niej bodźcem do intensywnego rozwoju, o czym świadczy nowy album zespołu, *Wake up and smell the coffee*, który prezentuje dojrzałe i przemyślane kompozycje. Muzyka wydaje się bardziej spokojna, wyciszona, a teksty sięgają coraz głębiej w psychikę człowieka. Zawsze kiedy po raz pierwszy słucham płyty tego zespołu, zwracam uwagę na dźwięki charakterystyczne dla tej grupy. Akustyczne brzmienia, wyciszone ballady w połączeniu z ostrym brzmieniem gitary kompotują się – jak zwykle – znakomicie. O charakterystycznym głosie wokalistki napisano już bardzo dużo. Dolores dysponuje bardzo przenikliwym, wręcz magnetycznym głosem, który na każdej płycie The Cranberries idealnie współgra z muzyką. Odnoszę wrażenie, że każdy dźwięk jest dla Dolores, a ona potrafi go szczególnie wyeksponować i zinterpretować. Cieszę się, że muzycy tego zespołu zrezygnowali z popularnej obecnie komputerowej modulacji brzmienia. Wiele osób zarzuca ostatniej płycie odwrócenie się od rocka i połączenie w kierunku muzyki pop. Według mnie muzyka, jaką prezentuje The Cranberries, to nadal rock, chociaż oprócz gitary i perkusji bardziej spokojnym utworom towarzyszą fortepian i organy.

Wydaniu nowej płyty i realizacji teledysków towarzyszyły emocje związane z tragicznymi wydarzeniami w USA. The Cranberries postanowili wycofać przygotowany wcześniej teledysk do piosenki *Analyse*. Zespół uważał, że emitowanie go byłoby nie na miejscu, gdyż zbyt mocno kojarzył się z zamachami w Nowym Jorku, a zwłaszcza z budynkami World Trade Center. Teledysk pokazywał bowiem samoloty przelatujące nad wieżowcami oraz zasznurowany na chodniku obrys ciała zamordowanej osoby.

Wake up and smell the coffee, czyli: „obudź się i poczuj zapach kawy", taki tytuł nosi najnowsza płyta. Nie nakreśla on żadnej konkretnej problematyki, nie zwraca naszej uwagi w jednym kierunku, pozostawia nas po prostu w sytuacji, którą każdy ma z życia. Pomysł to na część doby, w której powoli opuszczamy nasze sny i wkraczamy w rzeczywistość. Jesteśmy gdzieś poza czasem i przestrzenią, balansujemy między snem a realnością. Ten tytuł to najlepsze wprowadzenie w semantykę piosenek z nowej płyty, w której współgrają trzy przestrzenie: przeszłość, przyszłość i teraźniejszość.

Dwa pierwsze utwory: *Never grow old* i *Analyse* sytuują nas w teraźniejszości. Zwłaszcza drugi z utworów, w którego tekście powtarzają się słowa: „nie analizujmy, to może sparaliżować naszą ewolucję". Taki właśnie epikurejski nastrój rozpoczyna nową płytę irlandzkiego zespołu. Po optymistycznym początku nadchodzi jednak czas na gorzką refleksję o przeszłości. Piosenka *Time is ticking out* mówi bowiem o wybuchu w Czarnobylu. Dolores pyta siebie i świat o konsekwencje tych wydarzeń, nawołuje do tego, by nie odwracać się od problemów globalnych. Przeraża ją obojętność ludzka, znieczulenie na ból i cierpienie. Dlatego też śpiewa w tej piosence o miłości, która może zwyciężyć wszystko. Te proste słowa można potraktować jako przesłanie do całego świata, nie tylko

do fanów zespołu. Być może dlatego 15 grudnia ubiegłego roku The Cranberries wystąpili w Watykanie na koncercie *Rock extravaganza*, śpiewając dla Ojca Świętego. Trzecią płaszczyzną czasową jest przyszłość, o której śpiewa Dolores w piosence *I really hope* (*Naprawdę mam nadzieję*). Po wysłuchaniu tego utworu można nabrać optymizmu, wiary w lepsze jutro, w lepszą przyszłość. Jak zwykle miłość ma być przewodniczką. Pośród tysięcy piosenek miłosnych, które słyszę na co dzień, utwory The Cranberries wydają mi się wyjątkowe i niebanalne.

W kwietniu 2002 roku zespół odwiedził także Polskę i wystąpił w katowickim Spodku. W koncercie wzięło udział około 7 tysięcy fanów. Wielkie „show" rozpoczęła tytułowa piosenka z nowej płyty The Cranberries. Najwięcej emocji wzbudził jednak przebój *Zombie* oraz piosenka *Daffodil Lament*, podczas której Dolores rzuciła w stronę widowni żonkile.

Omawianą płytę warto polecić tym, którzy w natłoku muzyki rozrywkowej wciąż pozostają wierni klasycznemu rockowi. The Cranberries pozostaje dla mnie przykładem zespołu, który pomimo zmieniających się gustów muzycznych konsekwentnie gra i tworzy według ustalonych przez siebie reguł. Najnowsza płyta *Wake up and smell the coffee* tylko utwierdziła mnie w tym przekonaniu.

Beata Wieleba

The Cranberries. *Wake up and smell the coffee*. Producent: Stephen Street / The Cranberries, wydawca: MCA Records, data wydania: 29.10.2001, miejsce nagrania: Windmill Studios, Dublin, Ireland, wydano na: CD, MC, Vinyl

Sprawdzone marki nie zawodzą

Czyżby okazało się, że sprawdzone marki nie zawodzą? Potwierdza się to w przypadku nowej płyty irlandzkiej grupy U2. Udało się sprostać presji oczekiwań krytyków, a przede wszystkim publiczności. A były powody do zmartwień, gdyż długo oczekiwany album *All That You Can't Leave Behind* owiany był tajemnicą. 12 marca 2000 r. Bono, lider zespołu napisał w trakcie nocnego czatu: *Problem w tym, że my uwielbiamy zaczynać pracę nad płytą, nie nie lubimy jej kończyć! W tej chwili mamy 15 najlepszych kawałków U2, ale nudzi nas obróbka techniczna tego wszystkiego..., jak np. słowa tekstów.* Zatem dopiero po ponad pół roku mogliśmy posłuchać 11 nowych utworów, które stanowią esencję twórczości U2. Sam Bono stwierdził, że wraz z kumplami nagrali najlepszy rockowy album roku! Skromny on nie jest, ale naprawdę jest się czym pochwalić. Krążek stanowi powrót do brzmień bardziej naturalnych. Warto tę różnicę zauważyć, gdyż poprzednie płyty *Zooropa* i *Pop* były kompletnie inne — „nafaszerowane" elektroniką i sterylnie czy wręcz nijakim szaleństwem. Ta płyta emanuje spokojem, robi wrażenie bezpretensjonalnej i szczerej. Jedenaście nowych kompozycji mija szybko i zanim wracamy do początku płyty, aby przeżyć to jeszcze raz... Poza mocniej gitarowymi i „głośnymi" utworami *Beautiful Day*, *Elevation* i *New York*, płyta zawiera mniej piosenki stonowane i spokojne.

Wszystkie kompozycje z płyty *All That You Can't Leave Behind* to pieczołowicie wybrane (tylko 49 minut) i doszlifowane klejnoty. Każda piosenka prezentuje melodię wyrafinowaną, wskutek czego obcujemy z kolekcją evergreenów. Nad albumem muzycy pracowali kilka miesięcy mając ten komfort, że nie musieli spieszyć się, aby zdążyć na wyznaczony termin. Bono wielokrotnie powtarzał, że podczas realizacji albumu na nowo odkryli radość tworzenia. Tak więc nowa płyta powstała w atmosferze spokoju i relaksu, co niewątpliwie odbiło się na muzyce.

Warto przyjrzeć się bliżej okładce płyty. Irlandzki kwartet stoi z bagażami na lotnisku, a w tle na tablicach przy bramie ironiczny zamiast przypadkowego zlepku znaków umieszczono „J33-3", czyli odwołanie do Księgi Jeremiasza, którego przesłanie brzmi: „Wołaj do mnie, a odpowiem ci, oznajmię ci rzeczy wielkie i niezgłębione, jakich nie znasz". W wywiadzie z Bono opublikowanym w nieistniejącym już czasopiśmie „Rock'n'roll" (nr 1 z 13 stycznia 1991 r.) lider U2 zapytany, czy wiele zawdzięcza Biblii jako źródłu inspiracji, powiedział: *Ja nie jestem dobrym chrześcijaninem, jestem bardzo samolubny i chciwy. (...) Religia deneruje nam. Ona rozłada mój kraj na dwie części. Odrzucam rytuał. (...) Ale Chrystus to całkiem inna sprawa i Jego słowa są dla mnie bardzo ważne. Wierzę w miłość, ale moja wizja miłości to nie hippisi z lat 60-tych, miłość i pokój kolesi, to miłość znacznie mocniejsza, ma chłodny umysł i czułe serce.* Godny uwagi jest również fakt zamieszczenia kilku ważnych adresów wewnątrz, m.in. „Amnesty International", „Greenpeace", „War Child", „The Burma Campaign" (akcja na rzecz przebywającej od kilkunastu lat w areszcie domowym Aung San Suu Kyi) oraz adresu do „Propagandy" (magazynu U2) – wszystkie one znalazły się tuż przy podziękowaniach m.in. dla Quincy Jonesa, Wyclefa Jeana i wielu innych ludzi z otwartymi umysłami i sercami.

Wyruszamy w podróż. Pierwszy „kawałek", *Beautiful Day*, to mocny rock'n'roll – zespół w pełni lotu. Jak sami muzycy twierdzą, to najlepsza piosenka na albumie, pewnie dlatego go otwiera. Numer dwa to stylizowana, gospelowa *Stuck in the moment* – pierwsza z moich trzech „prywatnych" perełek na płycie. Gdy swoim chrypiącym wokalem Bono rozpoczyna *You've got to get yourself together...* dostaję skurczu żołądka. To chyba najbardziej bezpośrednie brzmienie. *Elevation*, jak stwierdził zespół, „niezle kołysze" i ma ten rodzaj energii, którą kojarzy się z najlepszym rock'n'rollem. Doorsowski początek i irlandzkie gitary w tle.

Mój drugi ulubiony utwór to *Walk on* – dedykowana trzymanej w Birmie od 1988 roku w areszcie domowym Aung San Suu Kyi. Utwór ten nabiera szczególnego charakteru poprzez swoje przesłanie – wolności nie można kupić, sprzedać, a naprawdę wolni jesteśmy tylko będąc sobą. Jednak to, co oprócz tekstu przede wszystkim mnie urzekło, to niesamowite brzmienie dzięki m.in. świetnej solówce gitarowej i wspaniałemu refrenowi. *Kite* – numer piąty – to utwór o powolnym tempie, brzmiący na tle poprzednich bardzo refleksyjnie. Sam Bono stwierdził, że brzmi bardzo świeżo, bo nik naprawdę nagranie nie zajęło im dużo czasu.

Ostatnia z moich perełek to *In a Little While*. Kompozycja oparta na rytmice zbliżonej do Marleyowskiego *No woman, no cry*, zaśpiewana cudownie zachrypniętym głosem Bono, zresztą nagrana po bardzo ciężkiej nocy spędzonej na imprezie i wypełnionej zabawą. To opis tego momentu, w którym staramy się uspokoić bijące serce, aby za chwilkę nie wyskoczyło nam z piersi. Zapis stanu zauroczenia, zakochania, fascynacji... Zakochałam się od pierwszego przesłuchania... Z kolei *Wild Honey* to brzmiąca po beatlesowsku przyjemna piosenka, melodia, która zespołowi przyszła bardzo łatwo. Irlandzki kwartet z początku nie traktował tego utworu poważnie, ale mocno na luzie. Numer osiem to *Peace on Earth*. Według muzyków z U2 to rodzaj piosenki, po usłyszeniu której musisz na chwilę usiąść, bo to chyba jeden z najbardziej dosadnych tekstów Bono od kilku lat. A przy tym bardzo spokojne brzmienie.

When I Look At The World to według autorów płyty utwór, który na początku był bardzo ciężką, w pełni rock'n'rollową aranżacją, ale muzycy uznali, że brzmi „zbyt łatwo", dlatego stonowali go trochę i przerobili. Według nich to klasyczna piosenka U2, jednak zrobiona w inny sposób. A według mnie to świetna melodia i jeden z najlepszych tekstów. Numer dziesięć to subiektywna impresja Bono zatytułowana *New York*. Lider stwierdził, że kocha ten utwór, bo jest świeży i dynamiczny. Ma w sobie dużo z zespołu i Bono u szczytu możliwości. Cały album wieńczy glorifikacja wdzięku gracji *Grace* (*Grace, it's the name for a girl, it's also a thought that changed the world* (...) *Grace makes beauty out of ugly things*). Rzecz bardzo świeża i nastrojowa. I tu podróż się kończy...

Jedno jest pewne. U2 zabłysło po raz kolejny, przyćmiewając wszystkie inne grupy i ukazując, iż jest wyjątkową formacją, której imię na stałe wpisało się w historię rock'n'rolla. Najlepszym dowodem sto milionów sprzedanych płyt do końca 2001 roku, a także pierwsze miejsce albumu na listach aż w 22 krajach świata. A w pierwszym tygodniu sprzedaży w Stanach Zjednoczonych wykupiono 428 tys. egzemplarzy.

Cały album intryguje surowością i prostotą. Jest powiewem autentyczności, której ostatnio bardzo nam brakuje w świecie muzyki. U2 to jeden z niewielu zespołów wciąż zaskakujących swoją inwencją. Ich dokonania są dowodem na to, że kwartet potrafi odnaleźć się w niemalże każdej stylistyce współczesnego rocka. *All That You Can't Leave Behind* to wypadkowa twórczości zespołu. To także efekt pracy ludzi, którzy muzykę kochają i na muzyce się znają. Ta płyta to jedna z tych rzeczy, których nie możesz zostawić za sobą...

Katarzyna Stefańska

U2. *All That You Can't Leave Behind*. Skład zespołu: wokal – Bono, gitara – The Edge, perkusja – Larry Mullen, bas – Adam Clayton, Wydawca: Island Universal Music, data wydania: październik 2000 r. dystrybucja: Universal Polska.

DOROTA JANOWSKA

Gdzie właściwie jest czarny tancerz?

Jakkolwiek oficjalnie Amerykanie wypowiadają się w zgodzie z polityczną poprawnością oraz stosują do zasad polityki *affirmative action*, to jednak percepcja ich w dalszym ciągu często ogranicza się do dwóch kolorów: białego i czarnego. Potwierdziła to specjalna komisja do spraw problemów rasowych powołana w 1997 roku przez prezydenta Billa Clintona. Jej przewodniczący, wybitny czarnoskóry historyk John Hope Franklin, odrzucił ideę wielokulturowości amerykańskiego społeczeństwa. Jak stwierdził, wszelka dyskusja na temat problemów rasowych w Stanach Zjednoczonych musi rozpocząć się od głębokiego podziału między białymi i czarnymi.

W tańcu dyskryminacja rasowa przybrała trzy różne formy. Po pierwsze jeszcze w połowie XX wieku czarni nie mogli zająć się tańcem profesjonalnie, bo żaden zespół taneczny nie chciał ich przyjąć w swoje szeregi. I chociaż obecnie taniec nowoczesny odzwierciedla już wielokulturowość społeczeństwa amerykańskiego, balet jeszcze niedawno był nadal ostoją rasistowskiej polityki. Wystarczy spojrzeć na dwa reprezentujące scenę nowojorską zespoły: balet nowojorski miał w 1996 roku tylko trzech czarnych tancerzy wśród osiemdziesięciu trzech, podczas gdy amerykański teatr baletowy nie miał żadnego. Po drugie, za dyskryminację w tańcu odpowiedzialni są krytycy. Zarzut, jaki się im stawia, to brak odpowiednich kwalifikacji a najczęściej chęci, aby kompetentnie recenzować i oceniać przedstawienia czarnych artystów. I po trzecie, tancerze, jak wszyscy czarni mieszkańcy Stanów Zjednoczonych bez względu na zawód czy pozycję w społeczeństwie, muszą borykać się z przejawami dyskryminacji w życiu prywatnym. Wszystkie formy rasizmu mają bez wątpienia ogromny wpływ na ich rozwój artystyczny. Alvin Ailey, czołowy czarnoskóry tancerz i choreograf pisze o tym w ten sposób w swojej autobiografii: *...jednym z najgorszych wymiarów rasizmu jest sposób, w jaki oddziałuje on na młodych ludzi. Rozdziera on twoje wnętrze i bez względu na to, co osiągniesz, napiszesz lub zatańczysz, nie będzie to wystarczająco dobre.*[1]

Historia tańca pokazuje, że rasizm odpowiada za wizerunek czarnego tancerza, jaki długo utrzymywał się wśród białej publiczności. Już pierwsi czarni tancerze-niewolnicy kojarzeni byli z określonym rodzajem tańca (the Buck and Wing, the Cake Walk) i ruchu (gwałtowne potrząsanie ramionami, stepowanie). Ich popisy taneczne uważano zazwyczaj za lekką i zabawną formę sztuki ludowej. Najbardziej krzywdzącym stereotypem, jaki pozostał z tego okresu, był taniec minstrelów, a szczególnie jego odmiana znana jako Jim Crow – numer taneczno-śpiewny, w którym biali artyści parodiowali czarnych. Oto jak jeden z krytyków opisuje skutki tego zjawiska: *Biali artyści, którzy występowali z twarzami pomalowanymi na czarno stworzyli groteskowy stereotyp – karykaturę czarnego człowieka, który przez kolejne dwie dekady na tyle utrwalił się w percepcji publiczności, że przetrwała do dzisiaj. Biali artyści tańczyli i śpiewali; ergo wszyscy czarni tańczyli i śpiewali. Biali artyści byli zabawni z namalowanymi ustami i w wielkich perukach; ergo wszyscy czarni wyglądali i zachowywali się komicznie.*[2]

Jeszcze przez dobre kilkadziesiąt lat czarni artyści musieli walczyć z wizerunkiem wystrojonego, zabawnego klowna, który biała publiczność łatwo zaakceptowała. I chociaż we wczesnych latach 30. XX wieku parodystyczne przedstawienia minstrelów straciły nieco na swej popularności, czarni nadal nie byli w żaden rzeczywisty sposób reprezentowani w tańcu. Próbowali co prawda zaznaczyć swoją obecność poprzez takie formy taneczne, jak wodewil, musical, charleston czy stepowanie, ale w odczuciu publiczności była to znowu wyłącznie rozrywka, która w żadnym razie nie pretendowała do miana prawdziwej sztuki. Uwagi publiczności umknął zapewne fakt, że czarni tancerze nie mieli możliwości kształcić się w tejże prawdziwej sztuce, ponieważ nie istniała taka szkoła tańca, która zgodziłaby się przyjąć ich w poczet studentów.

Dopiero pod koniec lat 30. sytuacja uległa nieco zmianie, kiedy tacy czarni artyści jak Hemsley Winfield, Katherine Dunham czy Pearl Primus założyli własne zespoły taneczne i zajęli się tańcem od strony antropologii, na poważnie prezentując tradycje afrykańską. Jednocześnie kilka zespołów prowadzonych przez białych dopuściło czarnych tancerzy w swoje szeregi. Jako pierwszy uczynił to w 1932 roku zespół Lestera Hortona z siedzibą na zachodnim wybrzeżu Stanów, gdzie idea mieszania się narodowości była znacznie silniejsza niż na wschodnim wybrzeżu. W latach 50. w jego ślady poszła Martha Graham, a później Jose Limon. Były to jednak wciąż nieliczne wyjątki. Oto jak Alvin Ailey wspomina ten okres w swojej autobiografii: *Nie było w latach 40. zbyt wielu miejsc, gdzie moglibyśmy tańczyć. Amerykański świat tańca pełen był wtedy uprzedzeń rasowych. Z różnych powodów: nasze stopy miały niewłaściwy kształt, nasze pośladki były za duże, nasze nogi nie wyginały się tak jak trzeba, biali po prostu nas nie chcieli.*[3]

Czarni tancerze stali się na dobre elementem amerykańskiego tańca dopiero w 1958 roku, kiedy Alvin Ailey założył własny zespół. Zachęceni tym przykładem inni artyści poszli śladem Aileya, tworząc własne grupy, a także współpracując z białymi choreografami. Skarżyli się oni jednocześnie, że na amerykańskiej scenie tanecznej jest miejsce tylko dla jednego bądź dwóch z nich, a krytycy, których wiedza na temat czarnego tańca kończyła się na nazwisku Alvina Aileya nie chcieli przyznać, że większość najciekawszych przedstawień była autorstwa czarnych artystów.

Jeszcze gorzej przedstawiała się historia uprzedzeń rasowych w balecie. Przez imponująco długi czas balet, który wyrósł na kulturze europejskiej, czyli białej, nie dopuszczał czarnych tancerzy. Zarówno twórcy, jak i odbiorcy baletu długo nie mogli zaakceptować idei, że wśród białych łabędzi mógłby pojawić się czarny, a obawy swoje tłumaczyli niezgodnością historyczną. W rezultacie nawet ci tancerze, którzy zdołali w jakiś sposób zdobyć doświadczenie baletowe w Stanach Zjednoczonych, musieli szukać angażu poza granicami kraju. Dopiero w 1956 roku balet nowojorski zatrudnił pierwszego

[1] Alvin Ailey: *The Autobiography of Alvin Ailey*, Carol Publishing Group, New Jersey 1997, s. 5.

[2] Edward Thorpe: *Black Dance*, The Overlook Press, New York 1989, s. 46.

[3] Ailey, s. 51.

czarnego tancerza na pełnym etacie. Był nim Arthur Mitchell, który szybko odniósł sukces i stał się popularnym wśród publiczności solistą. Nie oznacza to jednak, że nie napotkał w swojej karierze na uprzedzenia rasowe. Nie mógł na przykład zatańczyć roli, którą sam stworzył w balecie *Agon*, ponieważ stacje telewizyjne na południu kraju, gdzie przedstawienie miało być wyemitowane, odmówiłyby współpracy. W 1968 roku Mitchell założył Dance Theater of Harlem, szkołę artystyczną oraz profesjonalny zespół taneczny z repertuarem baletowym, gdzie czarni tancerze mogli w końcu rozwijać swoje zainteresowania. Biały balet pozostał długo jeszcze niechętny czarnym tancerzom, a pytanie, które niektórzy krytycy zadawali w 1983 roku, można by chyba równie dobrze zadać i dzisiaj: Gdzie właściwie jest czarny tancerz klasyczny?

Niewiele lepiej wygląda sytuacja w krytyce tańca. Wielu krytyków z lat 50., 60., a nawet 70., pisząc o przedstawieniach czarnych artystów, używało specjalnego rodzaju słownictwa, które w dużym stopniu wpłynęło na odbiór czarnego tańca przez publiczność. Nie dość, że czarni tancerze traktowani byli przez białych krytyków nieco z góry, to wyrażenia, jakich używali krytycy, zdradzały w dość oczywisty sposób ich uprzedzenia rasowe. Pisząc na przykład o afrykańskich tańcach plemiennych, opisywali je jako: „ograniczone", „nieświadome", „pozbawione jakiejkolwiek metody czy struktury". Porównując czarnych i białych tancerzy, zauważali różnice, które przypisywali rasie bądź też „wrodzonym" cechom czarnego ciała i umysłu. Jako przykład rasistowskiej polityki można podać eseje Johna Martina, w których opisuje on uwarunkowane rasą cechy fizyczne, na przykład *stałą rasową w proporcjach między kończynami a tułowiem, która wpływa na postawę fizyczną*, czy też charakterystyczne dla czarnej rasy wyczucie rytmu, które *objawia się poprzez całe ciało i nie daje się idealnie dostosować do europejskiej muzyki*.[4] W konkluzji tych wywodów Martin pisze, że rasa powinna być traktowana jako ważne kryterium w ocenianiu, czy czarny tancerz nadaje się do pewnych form tańca czy nie. Krytyk implikuje tu najwyraźniej, że czarny tancerz nie ma swojego miejsca w białej tradycji tańca, której historia i technika są mu całkowicie obce pod względem kultury, temperamentu i anatomii. Czarni tancerze powinni się zatem poświęcić tym formom tanecznym, w których mogą odnieść sukcesy.

Czarnym artystom mówi się nie tylko, gdzie mają tańczyć, ale także jakie tematy powinni poruszać w swojej twórczości. Krytycy uważają, że najważniejsze, co czarny artysta może zrobić, to przyczynić się do tworzenia czarnej tożsamości, a jeśli nie używa tradycyjnego afrykańskiego bądź afroamerykańskiego materiału, może być oskarżony o zdradę swojej rasy. Tymczasem większość artystów uważa się przede wszystkim za tancerzy, a nie za czarnych tancerzy. W swoich tańcach chcą podejmować problemy natury ogólnoludzkiej, a nie wyłącznie natury rasowej. Z drugiej strony jednak, kiedy ich tańce osadzone są w tradycji afroamerykańskiej, krytycy zarzucają im niezrozumiałość oraz adresowanie do wąskiego grona publiczności, która zna te tradycje. Jeden z tancerzy wypowiada się w następujący sposób: *Ludzie szufladkują cię jako czarnego artystę. Jest to pewnego rodzaju rasizm, bo chcą przez to powiedzieć, że to co robisz nie jest całkiem ludzkie.*[5] Inny mówi: *Biali krytycy w oparciu o swoje wyobrażenia, gdzie jest nasze miejsce, dopatrują się w naszych tańcach pewnego romantyzmu i nostalgii. Myślę, że jest to z ich strony ogromna arogancja.*[6]

Czarni artyści wyrażają swoją opinię na temat dyskryminacji rasowej także, a może przede wszystkim, poprzez taniec. Niektórzy stronią od podejmowania tego tematu, koncentrując się na sprawach uniwersalnych. Inni zajmują się otwarcie problemami rasowymi, nie po to jednak, aby oskarżać jedną rasę, a wychwalać drugą, lecz po to, aby ukazać absurd i bezpodstawność zjawiska. Przykładem może tu być taniec Bill T. Jonesa *Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land* z 1990 roku. Sposób, w jaki autor powraca do swego dziedzictwa kulturowego, wyraźnie rozprawia się ze stereotypowym portretem czarnego tancerza, utrwalonym przez tradycję minstrelów. Taniec Jim Crow wykonuje biały tancerz, co sugeruje, że nie należy go kojarzyć wyłącznie z czarnym ciałem. Przykrywając twarze tancerzy groteskowymi maskami, Jones uwalnia ich od rasowej kategoryzacji. To, co choreograf sam mówi o tym tańcu, doskonale odzwierciedla podejście czarnych artystów lat 90. do problemów rasy i tożsamości: *„The Promised Land" z tłumem nagich ciał pojawiających się fala po fali w świetle reflektorów... z obwisłymi piersiami, pomarszczonymi kolanami, błogim spojrzeniem w oczach, wyrazem zażenowania na twarzy, jest manifestacją mojego głębokiego poczucia przynależności. Jest to mój portret nas. Nas wszystkich. Ja też jestem taki. Jestem jednym z nas. Taniec ten to moja walka z tożsamością, która jest już tylko przeżytkiem, oraz hymn pochwalny dla wszystkiego, co jest nam wspólne.*[7]

Być może Ameryka nauczy się czegoś od czarnych artystów.

Dorota Jarowska

[4] *John Martin's Book of the Dance*, Tudor Publishing Co., New York 1970, s. 178-179.
[5] Thomas DeFrantz: *The Black Body in Question*, „Village Voice", April 23 (1996), s. 13.
[6] Richard A. Long: *The Black Tradition in American Dance*, Prion London 1995, s. 117.
[7] Ann Cooper Albright: *Choreographing Difference. The Body and Identity in American Dance*, Wesleyan University Press, Hanover 1997, s. 223.



Aaron Douglas: *Aspekty życia Murzynów: Murzyn w scenerii afrykańskiej*, 1934

ANETA WYSOCKA

„Dziady" Mickiewicza w lubelskim teatrze

W Teatrze Osterwy po siedemdziesięciu pięciu latach *Dziady* znów pojawiły się na scenie. Krzysztof Babicki podjął próbę objęcia całości arcydzieła Mickiewicza – nie tylko partii dramatycznych, lecz także epickich. Spoił je za pomocą jednej postaci. Nie był nią jednak Konrad...

Wielkie zadanie

Dziady to dramat, który twórców teatralnych onieśmiela i zobowiązuje. Onieśmielenie pochodzi po pierwsze stąd, iż utwór jest niezmiernie bogaty i – w całym swym bogactwie – niejednolity strukturalnie. Praktycznie nie sposób przygotować spektaklu, w którym tekst arcydramatu mógłby zabrzmieć w całości. Skazuje to inscenizatorów na redukcję, na trudny wybór, co pokazać, a co pominąć. Wybór jest tym trudniejszy, że *Dziady* bez wątpienia stanowią całość myślową i, jako całość, niosą ważne przesłanie o treści i narodowej, i metafizycznej. By posłużyć się wspaniałą metaforą Słowackiego dramat Mickiewicza – zgodnie z romantyczną poetyką fragmentu, niedopowiedzenia, tajemnicy – przypomina tkaninę o pięknym wzorze oglądaną z niewłaściwej, lewej strony. Splot kosztownych nitek sugeruje patrzącemu, jaką formę ma deseń, ale miejscami przędza plącze się, zacierając tę sugestię. Jak więc wybrać „wycinki" do pokazania na scenie, by nie zepsuć, nie zubożyć, nie zniszczyć wzoru, jeśli widzimy go jedynie we fragmentach?

Nie tylko konieczność „redukcji", lecz także wspaniała poezja romantyczna, jaką bez wątpienia są *Dziady*, onieśmiela i zobowiązuje współczesnych. Jak mówi Czesław Miłosz, odwykliśmy dziś od mowy dostojnej, „górnej", od fraz nastrojonych na najwyższy ton. Przed aktorami stoi więc zadanie nie lada: tak przekazać Mickiewiczowskie zdania, o treści przecież nieprzedawnionej, uniwersalnej, by dla dzisiejszego słuchacza nie zabrzmiały one anachronicznie i nie wydały się jedynie zabytkiem literatury narodowej.

A jednak, mimo technicznych i interpretacyjnych trudności, jakie stwarzają *Dziady* Mickiewicza, powinniśmy – jak powiedziała profesor Irena Sławińska podczas popremierowego panelu, który odbył się w lubelskim Teatrze Osterwy – *przeżyć ten utwór ze sceny, bo to najwłaściwsza, najpełniejsza forma jego odczytania* [...] *Do poznania i przeżycia tego utworu jesteśmy zobowiązani. To zobowiązanie przechodzi na kolejne pokolenia* [...] *W dojrzewaniu ludzkim i patriotycznym* [Polaków] *utworowi temu przypadła rola szczególna, choć nie zawsze ujawniona, nie zawsze uświadomiona poszczególnym*



M. Brudkowska, I. Gogolewski (Senator), A. Tarociczyk w spektaklu *Dziady* wyreżyserowanym przez K. Babickiego

pokoleniom. Wielka znawczyni polskiego teatru mówi tu o kolejnym ogromnym zobowiązaniu, jakie spoczywa na twórcach podejmujących się wystawienia arcydramatu: *Dziady* trzeba dobrze pokazać młodzieży, która bez wątpienia licznie pojawi się na spektaklach.

Krzysztof Babicki – reżyser lubelskich *Dziadów* – ujawnił, że „dobrze" znaczy dla niego „nic upraszczając"; *teatr nie może zachowywać się jak przemądrzały nuworysz*, lekceważący dwieście lat historii utworu. Jakkolwiek nowy interpretator winien zająć stanowisko wobec odczytań dzieła dokonanych przez poprzedników: Wyspiańskiego, Schillera czy Swinarskiego, przede wszystkim musi wczytać się w tekst, aby – proponując dlań nową formę sceniczną – pozostać wiernym samemu dziełu. Babicki – uczeń Marii Janion – przyznaje, że chociaż często nie zgadzał się z wykładniami swojej nauczycielki, nauczył się od niej jednego: romantyzm jest aktualny i nie należy go „na siłę" unowocześniać. *Romantyzm jest czymś istotnym, dotykającym naszej skóry. Czymś, co jest obok nas, z czym można się nie zgadzać, można się spierać, ale bez romantyzmu nasze myślenie – nie tylko o literaturze, ale o świecie, o Bogu, o naszej egzystencji, o naszym miejscu w tej części Europy – jest po prostu kalekie i niepełne. Bez romantyzmu trudno zrozumieć naszą współczesność.*

Romantyzm współczesny

Współczesność pozwala na nowe odczytanie *Dziadów*, w zmienionym kontekście geopolitycznym. Dramat przede wszystkim uwolniony został od antyrosyjskich aktualizacji, które – bez wątpienia cenne w dwudziestowiecznej historii narodu i pozwalające romantyczny tekst żarliwie przeżywać – mogły zacierać inne sensy utworu, sprowadzać go do dwóch wymiarów, sytuując całą złożoną problematykę dzieła w układzie dwóch osi: Polski przeciwstawionej Rosji. Teraz uniwersalność naszego narodowego misterium i jego historiozoficzna głębia mają szansę ujawnić się w pełni. Współcześnie – choć nie bez spojrzenia w przeszłość, tę dawniejszą i tę całkiem niedawną – można czytać teksty Mickiewicza jako przypowieść o pysze, która wznosi i obala, o władzy, za którą nieuchronnie podąża korupcja, nadużycie i przemoc. Wreszcie – jako rzecz o wielkości ludzkiego ducha i miejscu człowieka w świecie, który – co w tym dramacie najważniejsze – nie jest chaosem, lecz kosmosem. Ten

trudny, lecz niezachwiany Mickiewiczowski optymizm, wypływający z głębokiej wiary, bywa dziś niezmiernie rzadki. Może zbyt boleśnie doświadczamy skutków działalności Zła, a może tkwi w nas ono zbyt głęboko?...

Zło to główny aktor w *Dziadach*, pojawiający się w kilku wcieleniach, choć nie zawsze namacalny, konkretny i osobowy. Jego równoprawnym antagonistą jest Dobro, ukazywane także pod wieloma postaciami. Mickiewicz stawia przed twórcami teatru ważne pytanie: jak pokazać diabła i anioła, by nie *śmieszyć*, nie *tumanić*, lecz mówić o rzeczach wielkich i zawsze istotnych. Historia polskiego teatru zna na to pytanie różne odpowiedzi. Wyspiański na przykład ukonkretnił Mickiewiczowskie istoty nadprzyrodzone, Wysocka przeciwnie, pozostawiła im tylko głos i światło. W inscenizacji Babickiego diabły i anioły zostały wcielone w aktorów: mężczyzn ubranych w proste, czarne kostiumy i palących papierosy (sic!) oraz kobiety w białych sukniach. Jednak najbardziej sugestywnym szatanem jest Jacek Król w scenie egzorcyzmów, który wirtuozersko porzuca duszę i świadomość Konrada, by w jednej chwili stać się *stujęzyczną żmiją*. Temu wcieleniu nie trzeba żadnych inscenizatorskich „podpórek".

Jedność w wielości

Nie tylko sposób ukazania duchów światła i ciemności, lecz całość oprawy scenicznej jest prosta, żeby nie powiedzieć – ascetyczna. Tym jednak, co na scenie nowe – intrygujące, może nawet drażniące – jest nieustanna obecność mężczyzny, sądząc po stroju, artysty malarza (Paweł Sanakiewicz). Stoi on przy sztalugach, przypatruje się wydarzeniom, czasem włącza w akcję. W pierwszych scenach przewodzi obrzędowi *Dziadów* jako Guślarz. Przemawia do „gromady", która nie jest dziewiętnastowiecznym ludem, postaci sprawiają raczej wrażenie współczesnych. To pierwszy wyraźny sygnał, że reżysera mniej interesuje historia, bardziej zaś – teraźniejszość i uniwersalność.

Wracając jednak do tajemniczego malarza, widz znający tekst *Dziadów* bez trudu skojarzy go z Oleszkiewiczem, bohaterem *Ustępu* i osobą realnie istniejącą, którą Mickiewicz znał i która miała ogromny wpływ na poetę. Podczas wspomnianego już poprzedniego pobytu Marek Kwapiszewski dowiedział się, że w życiu duchowym Mickiewicza Oleszkiewicz odegrał rolę fundamentalną, „zdaniem Pigonia i Weintrauba większą nawet niż Towiański". Jakkolwiek informacji o „malarzu i guślarzu" mamy dziś niezbyt wiele, wiadomo na pewno, że ten „mistyk i teozof" wprowadził Mickiewicza w doktrynę Saint-Martina, proponując własną jej interpretację. To on miał „zaszczepić poecie rozumienie historii w kategoriach winy i odkupienia", eksponując jednocześnie szczególną rolę bożych pomazańców w dziejach ludzkości. Najpewniej właśnie za jego sprawą Mickiewicz nabrał przekonania, iż „dar improwizacji to znamię Boskiego posłannictwa". Stąd w *Dziadach* deifikacja poety – wieszcza. W perspektywie tych faktów pomysł Babickiego, by sceny z kolejnych części dramatu połączyć obecnością Oleszkiewicza, wydaje się uzasadniony i uprawomocniony. Zabieg ten pozwolił reżyserowi pokazać na scenie *Dziady* jako spójną całość, wprawdzie we fragmentach, ale połączonych jednym bohaterem, przekaziciclem jednej idei. Jest to najważniejsza innowacja w lubelskim przedstawieniu.

Heros i kanalia

Inscenizator, podejmując wybrane wątki Mickiewiczowskiego dramatu, musi dać im nie tylko własną osnowę i połączyć w całość jasną, czytelną i przekonującą. Musi też dysponować zespołem aktorskim zdolnym podołać wielkiemu zadaniu. Piszę „zespołem", choć mam na myśli raczej indywidualistów, zdolnych ucieleśnić wspaniale charaktery dramatu. Ogromnym atutem lubelskiego reżysera było to, że znalazł właściwych aktorów dla dwóch



J. Król (Konrad) i A. Golejewski (ks. Piotr)
w spektaklu *Dziady* wyreżyserowanym przez K. Babickiego

wielkich wcieleń wielkości i marności – Konrada i Nowosilcowa. Te znakomite role zagrane zostały przez Jacka Króla i Ignacego Gogolewskiego. Dla młodego odtwórcy roli Gustawa-Konrada to pierwszy sezon w lubelskim teatrze i pierwszy sukces. Jego scenicznego antagonistę, Nowosilcowa, zagrał aktor nieporównanie bardziej doświadczony. Wydawać by się mogło, że obaj artyści – podobnie jak grane przez nich postaci – są swoim przeciwieństwem. Świeżość kontra profesjonalizm. Rola Konrada – rozżarzonego uczuciem więźnia, szalonego młodego idealisty kontra rola Nowosilcowa – zdystansowanego i cynicznego oprawcy, wyrachowanego starego czynownika. Wyraźnie widoczne w spektaklu było jednak coś, co łączy obie kreacje aktorskie: dawanie pierwszeństwa słowu, wczucie i wmyślenie się w logikę wywodu, przy jednoczesnym szacunku dla poezji. Najtrudniejsze to było w Konradowej improwizacji. Jacek Król potrafił jednak umiejętnie balansować pomiędzy zaangażowaniem, zapamiętaniem się w „wieszczym szale" a wiernością wobec tekstu jako myślowej, intelektualnej całości.

Wielką zasługą Ignacego Gogolewskiego jest to, że potrafił ukazać w Nowosilcowie nie tylko postać historyczną, kata wileńskiej młodzieży, lecz również – może przede wszystkim – uniwersalny ludzki charakter, typ człowieka bezwzględnego, podporządkowującego sobie otoczenie, pozbawionego skrupułów i jednocześnie dzierżącego władzę. W swojej roli był bardzo wiarygodny, bardzo „ludzki" i współczesny.

Warto jeszcze przypomnieć, że Gogolewski był pierwszym Konradem w powojennej Polsce, w *Dziadach* Bardiniego z 1955 roku. Wiele się zmieniło od tamtego czasu. Obróciło się koło historii, przeszły kolejne pokolenia. A *Dziady* powróciły na scenę w bardzo klasycznym kształcie. Myśl współczesnego reżysera wiernie podążyła za myślą dawnego poety.

Aneta Wysocka

Dziady Adama Mickiewicza, reż. Krzysztof Babicki, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, premiera 13. II. 2001

MIKLÓS HORVÁTH

Polskie wątki węgierskiego powstania i walki o wolność 1956 roku

W dziesięć lat po rozwiązaniu Układu Warszawskiego i w czterdziestą piątą rocznicę węgierskiego powstania i walki o wolność chciałbym zwrócić uwagę węgierskiej – a także polskiej – opinii na dwa interesujące zagadnienia. Pierwsze z nich: czy w 1956 roku wydarzenia polskie miały jakiś wpływ – a jeżeli tak, to jaki – na przebieg wypadków na Węgrzech? Drugie, nie mniej ważne – czy rozpoczęta przez radzieckie siły wojskowe 23 października 1956 r. w Budapeszcie, a następnie od 31 października rozszerzona na teren całego kraju interwencja była akcją przeprowadzoną przez jedną z Połączonych Sił Zbrojnych Układu Warszawskiego, czy też przez niezależne od tego organu, samodzielnie działające narodowe radzieckie siły zbrojne?

„Idąc za polskim przykładem podążajmy węgierskim śladem!"

Odkryte w ostatnich latach i już w większości opublikowane dokumenty jednoznacznie, jak sądzę, dowiodły nieprawdziwości tezy, w myśl której przebieg wypadków w Polsce i na Węgrzech w 1956 r. był skutkiem wewnętrznych walk o władzę w radzieckim kierownictwie partyjnym, a „sprowokowanie" tych wydarzeń – pretekstem dla stalinowskich zwolenników metody „twardej ręki", którzy dowiódłszy niesłuszności wytyczonego na XX kongresie kursu znów chcieli przejąć władzę. Kierownictwo KPZR nie posiadało żadnych gotowych recept na rozwiązanie kryzysu w Polsce i na Węgrzech.

Prawdziwości powyższej tezy nie podważa fakt, że na długo przed powstaniem węgierskim nie tylko w Polsce i na Węgrzech, lecz także w Czechosłowacji radzieckie kierownictwo partyjne wyczuwało oznaki ogólnego kryzysu, który wyrażał się w powszechnym oczekiwaniu gruntownych zmian społecznych, prowadzonych zgodnie z duchem XX kongresu KPZR. Chruszczow kilkakrotnie oświadczał, że tylko sytuacja w Polsce stanowi dla niego trudne zadanie: jeśli chodzi o Węgry, gotów był w razie potrzeby użyć „wszelkich środków".

Wydarzenia w Polsce oddziaływały na sytuację węgierską nie tylko ze względu na zbieżność czasową; ich wpływ miał szerszy zasięg. Wiadomości o wypadkach poznańskich 28 czerwca 1956 r., o następujących po nich represjach oraz o dalszych wydarzeniach z drugiej połowy października dotarły

na Węgry.[1] W październiku 1956 r. większość gazet węgierskich informowała na bieżąco o zmianach zachodzących w Polsce, toteż wiadomo było, że prezydium KC KPZR 17 października dowiedziało się o projekcie zasadniczych zmian personalnych, jakie – bez wiedzy i zgody kierownictwa radzieckiego – Centralny Komitet Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej miał zamiar przeprowadzić na rozpoczynającym się 19 października plenum. By wymusić zmianę tej decyzji lub choćby utrudnić jej realizację 18 października kierownictwo radzieckie ogłosiło stan gotowości bojowej dla stacjonujących w Polsce oddziałów wojsk radzieckich oraz dla Floty Bałtyckiej. Tego samego dnia na rozkaz marszałka Koniewa oddziały pancerne przeprowadziły demonstrację sił.

Następnego dnia, 19 października, zarządzono stan gotowości bojowej dla oddziałów radzieckiego Korpusu Specjalnego stacjonującego na Węgrzech oraz dla sił zbrojnych należących do Bałtyckiego Okręgu Wojskowego, a więc także dla siódmej dywizji desantu powietrznego, która później wzięła udział w tłumieniu powstania węgierskiego. Tego dnia przybyła do Warszawy delegacja KC KPZR pod przewodnictwem Chruszczowa. Członkiem tej delegacji był Mikojan, który odegrał później ważną rolę w wydarzeniach węgierskich.

Kierownictwo polskie przekonało członków delegacji, że zachodzące w Polsce zmiany nie naruszają istniejącego status quo i mogą zostać przez kierownictwo radzieckie przyjęte. Prezydium KC KPZR na posiedzeniu w dniu 20 października uznało, że „można dopuścić tylko jedno rozwiązanie – obecna sytuacja w Polsce musi się zmienić",[2] ale nic podjęto wówczas jeszcze żadnej decyzji dotyczącej politycznych lub wojskowych środków, które miałyby do zmian doprowadzić. Jednomyślne postanowienie w tej sprawie – a mianowicie, że „biorąc pod uwagę zaistniałe okoliczności trzeba zrezygnować z interwencji zbrojnej. Należy wykazać cierpliwość"[3] – zostało podjęte dopiero następnego dnia. Zarówno 23 października, jak i 1 listopada Mikojan jako jedyny członek prezydium uważał, że jest to jedyne możliwe rozwiązanie także w wypadku „kwestii węgierskiej".

Z wydarzeniami węgierskimi łączy się fakt, że 20 października 1956 r. w Ludowej Armii Węgierskiej – w obawie, że wydarzenia polskie w dniach plenum Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej będą oddziaływać na sytuację węgierską – wprowadzono w życie zaostrzone środki bezpieczeństwa. Wzmocniono patrole i sprecyzowano plany działań sił porządkowych. Wydane wówczas rozporządzenia następnego dnia, 21 października, zostały uznane za zbędne i wycofane.

Na Węgrzech z wielką sympatią powitano zmiany w Polsce, które odbierano jako dążenia niepodległościowe i stawiano za wzór. „Idąc za polskim przykładem podążajmy węgierskim śladem!", „Precz ze stalinistami, niech żyje przyjaźń polsko-węgierska!", „Lud Berna i lud Kossutha, idźmy razem ręka w rękę" – skandowali na ulicach Budapesztu 23 października uczestnicy manifestacji.

Dla poparcia dążeń narodu polskiego studenci zorganizowali tego dnia demonstrację. Wezwanie rozesłali do wyższych uczelni i szkół wojskowych. Słuchacze Wojskowej Akademii im. Miklósa Zrinyego i Wojskowej Akademii Politycznej im. Sándora Petőfiego nie tylko razem ze studentami żądali usunięcia niektórych przywódców stojących na czele węgierskiej partii i ar-

[1] 28 czerwca 1956 r. odbyła się w Poznaniu manifestacja około pięćdziesięciu tysięcy robotników, którzy wyszli na ulicę żądając chleba i wolnych wyborów. Siły bezpieczeństwa rozbiły manifestację używając broni, skutkiem czego pięćdziesięciu uczestników pochodu zostało zabitych, trzystu odniosło rany, a ponad trzysta osób aresztowano. Na karę więzienia skazano też wielu uczestników „zamieszek" poznańskich z 8 i 12 października 1956 r.

[2] *Decyzje na Kremlu, 1956 r. Dyskusje radzieckiego kierownictwa partyjnego na temat Węgier* (dalej: *Decyzje na Kremlu...*), wydane przez Instytut 1956 roku, Budapeszt 1996, s. 22.

[3] *Decyzje na Kremlu...*, s. 24.

mii, lecz podnieśli także kwestię stacjonowania wojsk radzieckich na terenie Węgier i wysłali pod adresem polskich Akademii Wojskowych telegramy z wyrazami sympatii dla zmian zachodzących w Polsce.

Nie mniej ważny wydaje się fakt, że doświadczenia, jakie kierownictwo radzieckie zebrało w trakcie „rozwiązywania kryzysu polskiego" w znacznej mierze oddziałały – jak to widzieliśmy – na koncepcje i decyzje dotyczące „rozwiązania kwestii węgierskiej". Warto podkreślić, że postawienie oddziałów radzieckich w stan gotowości bojowej 19 października oraz oceniane z wojskowego punktu widzenia wytyczne, jakie otrzymała wówczas Ludowa Armia Węgierska, stworzyły – a dotyczy to szczególnie oddziałów radzieckich – korzystną sytuację dla opanowania następujących później nieoczekiwanie wydarzeń na Węgrzech.

Według notatek sporządzonych na posiedzeniu w dniu 23 października[4] wiadomości napływające z Węgier – „stutysięczna demonstracja", „podpalono budynek Radia" i tym podobne – większość członków prezydium KC KPZR uznała za wystarczające, by poprzeć wniosek Chruszczowa, w myśl którego „oddziały wojska muszą wkroczyć do Budapesztu..."[5] Znający najlepiej stosunki węgierskie Mikojan jako jedyny utrzymywał, że w sytuacji węgierskiego kryzysu jedynym rozsądnym wyjściem jest zastosowanie modelu polskiego. Był zdania, że bez pomocy Imre Nagya nie sposób opanować powstałego na Węgrzech ruchu.

Niech Węgrzy sami zaprowadzą porządek. Jeśli nasze oddziały wkroczą, sytuacja pogorszy się jeszcze. Niech spróbują najpierw kroków politycznych i dopiero gdy one zawiodą, poślijmy wojsko – argumentował Mikojan, ale nikt nie podzielał jego zdania.

Chruszczow przyjął tylko jeden z argumentów Mikojana, ten mianowicie, że w interesie opanowania sytuacji Imre Nagya należy wciągnąć do działań politycznych. Decyzja Chruszczowa sugerująca „ale na razie nie róbmy go (Imre Nagya) premierem"[7] świadczy najlepiej o tym, jak kierownictwo radzieckie rozwiązywało kwestie personalne w krajach obozu socjalistycznego. Ponieważ podczas dyskusji większość członków prezydium podkreślała, że sytuacja węgierska różni się od polskiej, a więc i jej możliwe „rozwiązanie" musi być odmienne, prezydium postanowiło wysłać na Węgry Mikojana, Susłowa, generała armii Malinina i szefa KGB, Iwana Sierowa.[8]

Według zapisków Jana Svobody 24 października w Moskwie przedstawiciele Niemieckiej Socjalistycznej Partii Jedności, Bułgarskiej Partii Komunistycznej oraz Czechosłowackiej Partii Komunistycznej zaakceptowali postanowienie Prezydium KC KPZR.[9]

(...) *Do zamieszek nie przypadkiem doszło właśnie w Polsce i na Węgrzech, a nie w Czechosłowacji. Tłumaczy to fakt, że w Czechosłowacji poziom życia jest nieporównanie wyższy. W Związku Radzieckim zrehabilitowano ponad 10 tysięcy członków partii i kilka milionów ludzi wyszło z więzień. Ludzie ci nie chowają do nas urazy, ponieważ widzą, że wiele uczyniliśmy dla poprawy stopy życiowej w naszym kraju. U nas także słuchają BBC i Wolnej Europy. Ale ponieważ mają pełne żołądki, nie dają posłuchu złemu*[10] – podsumował pod koniec konferencji Chruszczow.

[4] Na posiedzeniach radzieckiego kierownictwa partyjnego nie sporządzano regularnych protokołów, ale Władimir Nikołajewicz Malin, kierownik wydziału KC robił notatki dotyczące poruszanych kwestii. Te notatki – jest ich dokładnie 17 – część związanych z nimi dokumentów oraz pracę Jánosa M. Rainera *Decyzje na Kremlu, 1956 r. Próby interpretacji zapisków* Instytut 1956 roku opublikował w marcu 1996 r.
[5] *Decyzje na Kremlu...*, s. 24.
[6] Ibidem.
[7] *Decyzje na Kremlu...*, s. 27.
[8] Ibidem.
[9] Ibidem.
[10] Ibidem.

Klęska polityki pokojowego wyzwolenia zniewolonych narodów

Ciekawym aspektem omawianego problemu jest fakt, że choć jednym z dążeń nowego rządu Stanów Zjednoczonych, który przejął władzę w styczniu 1953 r., była „polityka oswobodzenia zniewolonych narodów" – a więc zmuszenie Związku Radzieckiego do wycofania się z krajów Europy Środkowowschodniej – przywódcy wielkich mocarstw zachodnich byli zaskoczeni kryzysem polskim i wybuchem powstania węgierskiego.

Działalność organów propagandy – przede wszystkim Głosu Ameryki i Radia Wolna Europa – była jedną z form nacisku prowadzonego w krajach podbitych, a więc w Polsce i na Węgrzech. Skutkiem tej działalności opinia publiczna na całym świecie mogła odnieść wrażenie, że Stany Zjednoczone traktują kwestię przywrócenia narodom zniewolonym niezawisłości jako problem centralny całości stosunków Wschód – Zachód. Tymczasem – jak to się wkrótce miało okazać – zasadniczym dążeniem Stanów Zjednoczonych było uniknięcie konfliktu zbrojnego za wszelką cenę.

Sekretarz stanu USA John Foster Dulles odrzucił myśl o zbrojnej interwencji amerykańskiej już w związku z wydarzeniami w Polsce. 21 października w telewizyjnej audycji politycznej „Oko w oko z narodem" oświadczył, że Stany Zjednoczone nie wysłałyby wojsk do Polski nawet wtedy, gdyby doszło tam do interwencji radzieckiej.[11]

Mówiąc o powstaniu węgierskim podczas przemówienia wygłoszonego w ramach kampanii wyborczej w Dallas amerykański sekretarz stanu oświadczył: *Bohaterski naród węgierski (...) przeciwstawia się śmiercionośnemu ogniowi pancerników Armii Czerwonej. Patrioci węgierscy cenią wolność wyżej niż własne życie. I świętym obowiązkiem każdego człowieka żyjącego w pokoju i wolności jest użycie wszelkich dostępnych środków, by śmierć ofiar za wolność nie poszła na marne.*[12]

Jednak za jedyny dostępny środek Stany Zjednoczone uznały postawienie kwestii węgierskiej na posiedzeniu Rady Bezpieczeństwa ONZ. Jednocześnie Dulles w dalszej części swego przemówienia oświadczył w sposób jednoznaczny, że rozwiązanie problemu polskiego i węgierskiego jest wyłącznym zadaniem Związku Radzieckiego:

By rozwiać wszelkie wątpliwości pragnę podkreślić, że gdy Stany Zjednoczone podnoszą głos w sprawie niepodległości podbitych krajów, nie kierują nami żadne ukryte względy. Naszym najgorętszym pragnieniem jest, by narody te, z których pochodzi tak wielu synów naszego narodu, odzyskały suwerenne prawa i w wolnych wyborach obrały własne rządy. Nie traktujemy tych narodów jako naszych potencjalnych wojskowych sojuszników.[13]

Następnego dnia, 28 października, na posiedzeniu Rady Bezpieczeństwa ONZ przedstawiciel USA przy ONZ powtórzył fragment przemówienia Dullesa dotyczący narodów podbitych – zapewne po to, by dotarł on do adresata – a nazajutrz, 29 października, Charles Bohlen, ambasador USA w Moskwie poufnie zwrócił uwagę przywódców radzieckich na ten passus – a więc na słowa „nie traktujemy tych narodów jako naszych potencjalnych wojskowych sojuszników" – które prezydent Eisenhower powtórzył jeszcze w przemówieniu telewizyjnym 31 października.

Francuski minister spraw zagranicznych Christian Pineau 26 października w Paryżu podkreślał w przemówieniu do dziennikarzy: (...) *choć popieramy rozwój wypadków w Europie Środkowowschodniej... Francja nie chce się mieszać do wydarzeń w Polsce i na Węgrzech.*[14]

[11] Csaba Békés: *Węgierskie powstanie 1956 r. w polityce światowej*, Instytut 1956 roku, 1996, s. 55.
[12] Csaba Békés, op. cit., s. 120.
[13] Ibidem, s. 121.
[14] Ibidem, s. 61.

Przedstawiciel rządu angielskiego 1 listopada oświadczył w imieniu premiera Edena, że *rząd angielski w żadnym razie nie ma zamiaru wykorzystywać wydarzeń w Europie Środkowej i Wschodniej do osłabienia bezpieczeństwa Związku Radzieckiego.*[15]

Tak więc problemem węgierskim zajmowano się w ONZ tylko pozornie.

* * *

Solidarność Węgrów wobec dążeń narodu polskiego i zachodzących w Polsce zmian nie pozostała bez wzajemności. Jako pierwsze w Europie 26 października Polskie Radio ogłosiło wezwanie do wspomożenia „Braci Węgrów", do oddawania krwi. Począwszy od tego dnia rozpoczęła się w Polsce ogólnospołeczna akcja solidarności i pomocy Węgrom – oddawanie krwi, zbiórka lekarstw, żywności i pieniędzy. Polskie kierownictwo partyjne 28 października zapewniło o swoim poparciu uznające zwycięstwo powstania nowe kierownictwo węgierskie i potępiło tych węgierskich przywódców – konkretnie Ernő Gerő – którzy w celach przywrócenia porządku publicznego wezwali na pomoc wojska radzieckie.

Wysłana na Węgry delegacja polskiego kierownictwa – wiceminister spraw zagranicznych Marian Naszkowski i Artur Starewicz, zastępca członka KC – zaproponowali Węgrom pomoc. 29 października w Warszawie wielotysięczny tłum studentów i robotników zebrał się na demonstracji przed ambasadą węgierską i złożono wieniec upamiętniający poległych w powstaniu. Polskie związki zawodowe i kolektywy pracownicze składały oświadczenia o poparciu węgierskiego powstania. Liczni polscy lekarze i pielęgniarki wyrazili gotowość wyjazdu na Węgry dla opieki nad rannymi. Polski Związek Literatów zapewnił w telegramie o całkowitym poparciu dla narodu węgierskiego walczącego „o wolność, o prawdziwą suwerenność i o ideę socjalizmu". Nie było dnia bez oznak sympatii Polaków dla narodu węgierskiego – manifestacji, zebrań, a choćby tylko transportu szyb okiennych. „Polska młodzież chyli głowy przed tymi, którzy życie i krew oddali za wolność i suwerenność narodu węgierskiego", czytamy w skierowanym 31 października do młodzieży węgierskiej telegramie Związku Młodzieży Polskiej. Związek ten ofiarował jedno ze swych uzdrowisk dla leczenia rannych młodych Węgrów i przekazał Polskiemu Czerwonemu Krzyżowi sumę 300 tysięcy złotych na zakup żywności i lekarstw.[16]

Polskie „nie" i jego skutki

1 listopada radzieckie kierownictwo polityczne postanowiło – wbrew duchowi i literze własnego oświadczenia z 30 października – że zmiany na Węgrzech zostaną powstrzymane przez powtórne wkroczenie radzieckich wojsk na teren kraju. Zgodnie z tą decyzją, podjętą przez Prezydium KC KPZR, 1 listopada Chruszczow na czele delegacji rozpoczął w Brześciu rozmowy dotyczące przebiegu działań wojskowych. Ważną okolicznością poprzedzającą te rokowania był fakt, że polskie kierownictwo partyjne z Gomułką na czele poparło zmierzające do konsolidacji działania Imre Nagya i potępiło pierwszą interwencję radziecką. Dlatego też podczas brzeskich rozmów pomiędzy polskim a radzieckim kierownictwem partyjnym nie doszło do porozumienia w sprawie drugiej interwencji radzieckiej.

W odezwie ogłoszonej 2 listopada przez PZPR znalazło się sformułowanie, że „obrona socjalizmu na Węgrzech jest zadaniem ludu węgierskiego, a nie sił zewnętrznych".[17] Kiedy na krajowym posiedzeniu aktywu partyjnego

[15] Ibidem.

[16] *Podręcznik 1956 r. – Chronologia*, Instytut 1956 roku, 1996. Dane dotyczące Polski zebrał Janos Tischler.

[17] János Tischler: *Polskie kierownictwa partyjne wobec węgierskiej rewolucji 1956 r.*, Instytut 1956 roku, rocznik 1994, s. 190.

PZPR 4 listopada Gomułka dowiedział się o najnowszych wydarzeniach na Węgrzech, potępił fakt interwencji, a ponadto oświadczył: *najważniejsza jest jedność i wewnętrzny spokój bloku państw socjalistycznych. (...) Radziecki atak postawił Polskę przed faktem dokonanym, kierownictwo polskie musi teraz wykazać realizm polityczny, prowadzić politykę długofalową i nie narażać interesów kraju nieprzemyślanymi decyzjami służącymi chwilowym celom* – jak podsumował odnoszące się do Węgier słowa Gomułki János Tischler.[18]

Wypowiedź kierownictwa polskiego, które potępiło nową interwencję i odcegnało się od niej, pokazuje wyraźnie, jak dalece nieprawdziwa była rozpropagowywana po 1956 r. środkami oficjalnej propagandy teza, jakoby Związek Radziecki prowadził działania wojskowe przeciw powstańcom węgierskim i węgierskim siłom zbrojnym na prośbę rządu węgierskiego i w ramach „bratniej pomocy", na podstawie ustaleń Układu Warszawskiego. Dostępne obecnie i częściowo już opublikowane dokumenty dowodzą, że teza ta pozbawiona była wszelkich podstaw.

Związek Radziecki złamał zasady zawarte w Dokumencie Założycielskim ONZ, gdy przy rozwiązywaniu „kwestii" polskiej i węgierskiej nie potraktował państw członkowskich Układu Warszawskiego jako partnerów, nie okazał niezbędnej cierpliwości, lecz wybrał groźbę, a następnie zbrojną interwencję. Wtrącając się w sprawy wewnętrzne obu krajów, odrzucając prawo narodów do samostanowienia, nie korzystając przede wszystkim ze środków pokojowych, niemal automatycznie opowiedział się za zastosowaniem nacisku zbrojnego. Ponieważ żadnego z tych krajów nie dotknął atak z zewnątrz, spoza obozu socjalistycznego, nie było więc ani przyczyny, ani możliwości użycia narodowych sił bezpieczeństwa włączonych do Zjednoczonych Sił Zbrojnych Układu Warszawskiego.

Wydarzenia w Polsce dowiodły – pisał na początku 1958 r. uwięziony w Rumunii Imre Nagy – *że Układ Warszawski jest narzędziem wielkomocarstwowych, szowinistycznych dążeń sowieckich, przy pomocy którego podporządkowuje on tej polityce państwa członkowskie – a ściślej mówiąc zmuszone na polecenie Moskwy do udziału w tym układzie. Układ Warszawski nie jest niczym innym, jak tylko gwałtem sowieckiej dyktatury wojskowej na państwach członkowskich. (...) Prawdziwym sensem Układu Warszawskiego jest zaprowadzenie w poszczególnych krajach przy pomocy stacjonujących w nich oddziałów radzieckich takiej sytuacji politycznej, gospodarczej i wojskowej, jaka najlepiej służy interesom władz sowieckich. (...) Na terenie stosunków pomiędzy krajami socjalistycznymi Układ Warszawskich jest wojskowym narzędziem zależności i podległości, rodem z okresu stalinowskiego. Czego rząd radziecki i KPZR nie były w stanie osiągnąć drogą poleceń i politycznego doradztwa, to miały zapewnić siły wojskowe Układu Warszawskiego...*[19]

Zawarte do 1956 r. i obowiązujące umowy, a także warunki działania Układu Warszawskiego nie przewidywały użycia oddziałów radzieckich jako interwencyjnych sił porządkowych, ani przygotowywania w tym celu jakichkolwiek planów – na Węgrzech były to plany operacji wojskowych o kryptonimach WOŁNA (Fala), VIHR (Wicher) – co więcej, wykluczały nawet samą możliwość sowieckich działań wojskowych skierowanych przeciw Węgrom.

Związek Radziecki złamawszy spisane w dokumencie założycielskim Układu Warszawskiego normy – a także znając polskie „nie" w tej sprawie – 23 października, a potem 31 października 1956 r. samowładnie i jednostronnie podjął decyzję interwencji wojskowej, której w związku z tym nie można traktować jako akcji prowadzonej przez siły Układu Warszawskiego.

[18] Ibidem, s. 194.

[19] *Zapiski Imre Nagya sporządzone w rumuńskiej miejscowości Snagov w 1957 r.* Węgierskie Archiwum Krajowe, dokumenty procesu Imre Nagya i jego towarzyszy, nr XX-5-k. Dokumenty Śledcze, tom 8, s. 19-22.

Faktu jednostronnego ataku dowodzi też okoliczność, że w akcji przeciw Węgrom wzięły udział sowieckie jednostki nie podporządkowane dowództwu Układu Warszawskiego. 4 listopada 1956 r. atak na Węgry przypuściło 12 dywizji wojsk lądowych w trzech zgrupowaniach. Kierownictwo radzieckie w związku z październikową i listopadową działalnością wojsk sowieckich używało najczęściej wyrażeń „wkroczenie", „interwencja", „okupacja", „nie będzie wielkiej wojny", „nie możemy oddać Węgier" i tym podobnych.

Tragiczne skutki „udzielenia pomocy" przez oddziały sowieckie, czyli ataku na Węgry najlepiej wyrażają dane liczbowe. Skutkiem walk Budapeszt w jedenaście lat po zakończeniu wojny znów legł w gruzach. Rannych zostało ponad 20 tysięcy osób, zabitych i zmarłych było ponad dwa i pół tysiąca – z tego ok. 2 tysięcy w Budapeszcie – i blisko 200 tysięcy osób zmuszonych zostało do opuszczenia ojczyzny. Władze sowieckie w początkach listopada zaaresztowały około 5 tysięcy osób, z tej liczby 860 osób – komunistów, żołnierzy, studentów, niepełnoletnią młodzież obojga płci – KGB uprowadziło na teren Związku Radzieckiego jako jeńców wojennych. Marionetkowy rząd Jánosa Kádára, który znalazł się u władzy dzięki kierownictwu sowieckiemu, na podstawie sowieckich instrukcji i z sowiecką pomocą postawił przed sądem 15 tysięcy osób, z czego 229 stracono.

Operacja wojskowa o kryptonimie „Wicher" została zakończona. Na posiedzeniu Komitetu Centralnego WSPR 22 czerwca 1957 r. János Kádár oceniając sytuację oddziałów radzieckich powiedział między innymi: *Zawsze prowadzę sobie obliczenia dotyczące stabilności naszej władzy. Co by się stało, gdyby wycofano oddziały radzieckie? Czy utrzymalibyśmy się u władzy? Myślę, że utrzymalibyśmy się u władzy, ale za cenę strasznych walk i ofiary krwi. Sytuacja tak się obecnie przedstawia...*[1]

Dlatego też całkowite wycofanie wojsk sowieckich – przede wszystkim dzięki zabiegom prowadzonym przez dyplomację węgierską, polską i czechosłowacką – mogło nastąpić dopiero po rozwiązaniu Układu Warszawskiego.

Miklós Horváth

Miklós Horváth jest historykiem wojskowym, prowadzi badania w Instytucie Historii Wojska, uzyskał doktorat w dziedzinie nauk politycznych, a habilitację w zakresie wiedzy wojskowej. Główne tematy jego badań to organizacje aparatu przemocy, węgierskie powstanie i walka o wolność i 1956 r. oraz historia Układu Warszawskiego.

[1] *Protokoły Węgierskiej Socjalistycznej Partii Robotniczej*. Tom IV, s. 200. INTERART. 1993. Instytut Historii Politycznej.

obyczaje

ANNA BOCIAN-CZYŻ

Niespodziewane przyjście zmarłych

Raz do roku porządkowałam pracownię. Drążyłam korytarze w zalegającej ją materii i jak zwykle przekładając rzeczy spodziewałam się, że trafię na coś, co odciągnie mnie od sprzątania. I była to wytarta fibrowa walizka, którą dostałam po przyjaciółce, pełna wrzucanych w pośpiechu notesów, luźnych kartek, oderwanych kawałków gazet, maszynopisów, przewiązanych paczuszek z listami. Przeglądałam te dowody przemijania, świadoma że nigdy nie poznam ukrytych w nich kontekstów, aż trafiłam na tekst zatytułowany *Niespodziewane przyjście zmarłych* z czerwca 1998 roku. Przyjaciółka najwyraźniej pisała o pogrzebie Mirka Dereckiego.

O śmierci dobrego znajomego dowiedziałam się w środę. Odebrałam telefon od jego żony i wróciłam do przerwanej rozmowy. Jak zwykle mówiłam o błahostkach i tak, żeby przypadkiem nie powiedzieć nic o sobie. Parę łez wytarłam o tapetę w korytarzu, ale prawdę powiedziawszy wiadomość poruszyła mnie.

Następnego dnia starałam się nie myśleć o śmierci znajomego, właściwie z powodzeniem. Ochronna beznamiętność, w jakiej utonęłam, wydała mi się jednak podejrzana. I słusznie – pierwsza przedarła się przez nią babka, zmarła przed trzydziestoma z górą laty.

– Pamiętasz, jak przyszliśmy na ślub Karoliny? – powiedziała bezgłośnie. – Teraz każdy może sobie usiąść w kościele... – stwierdziła z lekkim żalem. A ponieważ nigdy nie mówiła niczego wprost, zgorszyła się gołymi plecami panny młodej, zamiast się zmartwić, że duchy krewnych jak za życia poddzielały się od siebie dawnymi urazami i zakamarkami domu Bożego.

Od ślubu Karoliny nie było powodu, żeby o nich myśleć. Przypominali się zazwyczaj z wiosną, swoimi upodobaniami do kolejno zakwitających kwiatów. Matka zachwycała się hiacyntami, lecz czekała tylko na bez i z rozpaczą wołała, że przekwita, zanim naprawdę się to stało. Pod wieczną lampką w domu ciotecznej babki więdły bukiety jaśminu. Natomiast babcia lubiła królewskie lilie, które naręczami nosiła świętemu Antoniemu, a których zapachu nie znosiła matka. Jednak teraz przyszła do mnie wyłącznie babka, która musiała znać rodzinę zmarłego znajomego. Spodziewałam się, że jak za życia będzie przestrzegała zasady: mowa jest srebrem a milczenie złotem – i rzeczywiście, ale przynajmniej ucieszyła mnie miła oczywistość przenikania się światów.

Moja przyjaciółka i Mirek pochodzili z tego samego miasteczka, z którego – a byli w tym zgodni – należało uciekać. Oczywiście, Mirek o Lubartowie opowiadał ozdobniej. Machał rękami, jakby zrywał zakurzone pajęczyny z kościoła Kapucynów, w którym jako chłopczyk służył do mszy i

następnie pokazywał, a raczej przedzierał się przez nienaruszone pajęczyny, w kierunku garbatej fary, którą lubił mniej, ale w której w czasach gimnazjum miał ulubionego katechetę, księdza Szulca. Łapał się za głowę i wołał: „tu późny barok i tu, tu i tu pieniądze Sanguszki, ale fara urodziwa i nieprzystępna, a Kapucyni przytulni – chociaż kościół w kolorze pożółkłej kości i zakonnych habitów i ten święty Wawrzyniec z miłością patrzący na oprawców, kładących się na ruszcie... w głównym ołtarzu."

Mimowolnie stałam się lubartowianką. Mirek wlókł mnie przez ropowne korytarze obu lubartowskich szkół, meandrował po obu gronach pedagogicznych przedstawiając barwniejsze postaci, opowiadał słabostki miejscowych notabli, przypominał sobie dawne nazwy ulic, a zwłaszcza miejsc, które dzisiaj mało kto pamięta. Taki wodociąg! – obiecująco zawiesił głos. – Mówiliśmy: wodokaczka... A dlaczego? A bo wybudowany za cara, a po rosyjsku pompować wodę, znaczy kaczat' wodu. Albo Kariera!!! Przed mostem nad torami jak kończyły się Zagrody, po lewej stronie, nasyp obrośnięty kocanką. Tu panienki z Lubartowa zaczynały karierę. Albo plaża Ligi Morskiej i Kolonialnej nad Wieprzem!" – cieszył się z międzywojennych aspiracji mieszkańców, którzy z najwyższą godnością, z kąpielówkami na zmianę i kompotem z rabarbaru okrążali plażę żydowską, w drodze na LMK.

Mijały dni – pisała przyjaciółka. – *Śmierć znajomego, która w niejasny sposób przebudziła duchy moich krewnych, niby z każdym dniem się oddalała, ale nie na tyle, żeby ją odwołać. Nadszedł dzień pogrzebu, a ja nie przyjmowałam do wiadomości, że znajomy nie zadzwoni pytając: znałaś mnie? To nie znasz, umarłem!*

Kiedy trzymając w ręce bukiet przewiązany wstążką z napisem „Ostatnie pożegnanie", zamykałam drzwi swego domu, wyobraziłam sobie, że idę do kawiarni, bo gdzieś wypadało dojść, choć ze znajomym spotykaliśmy się wyłącznie przypadkiem. Tym razem przypadek nie wchodził w grę. Jednak nic specjalnego nie czułam jadąc w ulewnym deszczu, przez który świeciło mocne słońce oraz patrząc na kłęby pary, które natychmiast podnosiły się z drogi w leśnych tunelach.

Pod wiejskim kościółkiem w Karczmiskach stało wiele aut, a wśród nich auto zakładu pogrzebowego Styks, z którego wystawała trumna. Obok wygrzewał się w piasku pies grabarza, za nim w ciężkim ornacie męczył się proboszcz oraz dwaj z wyblakłymi od słot chorągwiami. Mój znajomy chciał być pochowany z dziadkami, u których spędził trochę udanego dzieciństwa. Wydało mi się, że w popołudniowym upale rozbiła się nad trumną bania z szybko parującą pocztą, z niej wyskoczył chłopaczek z fujarką i nieprzytomnie popędził w stronę dzisiejszego dnia.

Weszliśmy tłumem do kościółka. Ta obecność należała się zmarłemu, choć także mogła być wyrazem bardziej powszechnej tęsknoty za pamięcią potomnych, niemniej była to piękna obecność.

Z łagodną rozwlekłością nieznaną miejskim pogrzebom rozpoczęła się ceremonia. Drugały lampki, organista śpiewał zamierającym ze znużenia głosem. Telewizja, jak zwykle bez czucia i taktu, wlazła w sam środek mowy proboszcza i bezceremonialnie zaglądała zgromadzonym w twarze. Babka syknęła mi zgorszeniem do ucha. Robiła to także za życia, dodając że kościół to nie teatr, jeśli tylko zauważyła, że liczę zapalone świece na ołtarzach.

Odszukałam we wspomnieniu przyjaciółki miejsce, w którym wyznała, z jaką rozwagą cedziła informacje na swój temat, a parę stron dalej drobiazgowo przeanalizowała stan swego ducha oraz liczących się duchów rodzinnych. Zdziwiła mnie ta niespójność. Przyszło mi nawet do głowy, że wreszcie odpuściła, ale następnie – czego jakoś wcześniej nie spostrzegłam – skojarzyłam, że także Mirek ograniczał bliższe poznanie do dobrze strzeżonego płotu. Olśniło mnie: to dziennikarstwo wyuczyło ich ostrożności wobec faktów stwarzanych własnymi słowami. Woleli żarcik, anegdotę,

złośliwość albo ucieczkę w szczegół, o ile nie mogli już się schować za wygodnie rozdmuchane uogólnienie – niż dać złapać się za konkret.

Zdarzyło mi się kiedyś dociekać przy Mirku kłopotliwych prawd historycznych i psioczyć na historyków, a rozdokazywanego spytać znienacka, czy widzi różnicę między dziennikarzami sportretowanymi przez Bułhakowa w Kijowie, a żyjącymi obecnie w Lublinie? I lubiłam przypominać mu ten moment zaskoczenia, po którym musiał przyznać, że jakkolwiek dziennikarstwo ma wielowiekową tradycję, więc i cechy przedstawicieli muszą się powtarzać, zatem... Jesteście głupi, chciwi i tchórzliwi! – wolałam za Bułhakowem, by napawać się protestem, jego rozwinięciem i zakończeniem oraz owym cudownym „aczkolwiek..." a po nim, poufnie i z pewnym namysłem, dorzuconym suplementem lokalnym, za którym mogło stać przykre doświadczenie. Mirek jak i moja przyjaciółka przeszli przez trening Peerelu. Zaatakowani lubili okazać, że nie zadławią się żadnym osaczeniem, albowiem właśnie nim się bawią. Nie godzili się na żadne en masse i dbali o swoją osobność, choćby mieli ją odpokutowywać po śmierci w kruchcie lubartowskiej fary.

Podniosłam z podłogi rozsypane kartki i wróciłam do czytania.

Żałowałam, że nie umiem się modlić. Trwałam porażona wspomnieniem twarzy mojego znajomego, ostatnio coraz bardziej podobnego do Che Guevary. Owinięty granatowym szlafrokiem trzymał się szpitalnego łóżka opowiadając dowcipy. Lubił to, dotarł do mnie czas przeszły! Zahipnotyzowana patrzyłam w trumnę. W ślad za bezwzględnie dokonaną formą czasu przeszłego babka wsączała mi przekonanie, że ona dokładnie widzę, ile warte są złudzenia. Twoje też – szeptała – chyba że jesteś wieczna? Zobacz, jak ludzie ładnie się modlą... To była cała babka, ale darmo się fatygowała. Nie potrafiłam się ładnie modlić – faks! – bo wiedziałam, że twarzowa pobożność, jak i wszystko inne, ważne dla dobrego wyglądu w naszym miasteczku, stawała się ważniejsza nawet od swego najgłębszego sensu.

W naszym miasteczku obowiązywała niepisana norma poprawności, określana poziomem oburzenia lepszych pań pozostających w programowej wrogości do wszystkiego co nowe – na przykład przybyszy ze wsi, zwanych chłopskimi torbami, których z każdym rokiem było więcej. Widoczna wyższość twórczyń normy – choćby tylko wobec chłopskich toreb – sprawiła, że szybko przestało mnie obchodzić co jest prawdą, a co jej pozorem. Z czasem tak wyćwiczyłam się w udawaniu grzechów lub cnót – zależnie od kaprysu, który z przewrotną przyjemnością uznałam za własną normę – że doprowadzona do przykościelnego teatrzyku zaczęłam domagać się ról aniołów lub bardzo pobożnych osób, i zagrywałam się nimi do nieprzytomności. Mój znajomy też miał słabość do teatru. Musiał też poznać urodę normy, skoro nawet po śmierci uciekł przed współczuciem jej strażniczek.

Z zachwytem patrzyłam na wszystko, co odbiegało od stworzonej w naszym miasteczku normy piękna: na odpryskującą z ołtarza białą farbę, girlandy sztucznych różyczek oplatające święte obrazy i oszczędny mrok, w którym świeciły twarze znajomych skądinąd żałobników. Z zachwytem – bo aż tak cieszył mnie wiejski wdzięk kościółka, sto razy piękniejszy od wymyślnego przedobrzenia wszystkiego, czego dotknęły się w naszym miasteczku panie obdarzone lepszym gustem. Ciągle pamiętałam pogrzeb członkini bractwa różańcowego, której trumnę udekorowano w środku lata choinkowymi lampkami, a zbyt zniszczone lichtarze osłonięto wiechciami amarantowych floksów.

Oczywiście próbowałam się modlić. Próżno i darmo. Ogłuszona bliskością śmierci, widziałam powracający wciąż, szeroki gest znajomego, którym zagarniał ku sobie jak najwięcej przestrzeni... – Praktyki brakuje, praktyki! – zaśniewał się grożąc po belfersku palcem.

W towarzystwie Mirek był kosynierem. Miało to urok i było praktyczne. Moja przyjaciółka natomiast wtapiała się w każdą tapetę. Jednak, gdy oboje ze sobą rozmawiali – porzucali ulubione formy bycia i przechodzili na swój lubartowski język. Właściwie nie musieli mówić. Podejrzewałam, że była to zdolność ludzi pochodzących z tej samej miejscowości, których łączy z pozoru nieistotna wiedza, że na przykład ganeczki i werandki nazywa się buduarkami, w co drugim domu wisi na drzwiach dyscyplina, a ulica Krzywe Koło jest wyśmiewana nazwą Gęsi Gaz. Podejrzewałam, że w Lubartowie nigdy nie mówiło się o najważniejszych sprawach, więc dobrze wiedzieli, o czym milczą w przestrzeni pomiędzy opowiadaną historią a tym, co o niej myślą.

Siedziałam kiedyś przy łóżku przyjaciółki w szpitalu, w którym parę pięter niżej rezydował Mirek i z najwyższym trudem zajmowałam się doprowadzaniem do absurdu skutku jej choroby. W drzwiach stanął Mirek. Ucieszyłam się, bo dużo wcześniej spostrzegłam, że nie rozmawiają ze sobą o chorobach. Więcej, nawet najbardziej trywialne okoliczności medyczne z miejsca traciły na znaczeniu wobec wdzięczniejszych tematów, które mieli do obrócenia – ku mojemu zdziwieniu – wyłącznie w stronę nonsensu.

Niespodziewanie, pośród zasuszonych pamiątek, wypatrzyłam w walizce rękopis gazetowej notatki, pisany obcą ręką i po chwili domyśliłam się, że jest to dzieło Mirka, o którym opowiadała przyjaciółka. Z najpoczytniejszej lubelskiej gazety, w którą wkleił tę właśnie ściągawkę, odczytał jej kiedyś nad szpitalnym łóżkiem wiadomość, że oto rankiem została poddana zabiegowi pobrania szpiku przy użyciu japońskiej igły Toshiby. Igłę kupił szpitalowi-właścicielowi owej najpoczytniejszej gazety, a następnie podczas wystawnego bankietu obdarował naczelnego drugim już z rzędu samochodem marki Peugeot. Moja przyjaciółka, po powrocie do zdrowia, mogła odebrać w sekretariacie przyznaną jej za dzielność i hart ducha – butelkę wody mineralnej. Przyjaciółka wytłumaczyła mi, że śmieli się nie tyle z dowcipu, co z szyderczej prawdy między wierszami, gdyż w świecie naczelnych personel zawsze był instrumentem. Przypomniałam to sobie, kiedy zastanawiałam się, dlaczego nikt z redakcji Mirka, w której najdłużej pracował – a pracując chorował dwadzieścia pięć lat – nie dowiedział się o jego białaczce.

Wyszliśmy za trumną bez pośpiechu zbierając bukiety – kończyłam czytanie. – *Nie byłam jeszcze na pogrzebie, na którym ktoś by nie opowiadał o świeżo kupionych meblach, które gdzieś się nie mieściły lub o przyjeździe kogoś, kto coś tam... I tym razem życie przebierało nogami, żeby szybko wrócić w stare tory. Wyprzedziłam grubasów omawiających pochodzenie tłuszczu wokół swych brzuchów, plotkujące aktorki: jedną z nosem jak gaśnica, a drugą smutną i pewnego aktora recytującego przepis na gołąbki, jakby usłyszany przypadkiem mógł dostać rolę życia – cienia ducha ojca Hamleta! – obsadziłam go ze złością. Skacząc przez rozrośnięte kępy lilii żałobnicy zajmowali miejsca wokół grobu. Wypatrzyłam schowaną pod kapeluszem z worka znaną aktorkę warszawską, a dalej jej prowincjonalną przyjaciółkę i cóż z tego, że młodszą... Właściwie nie wiedziałam, komu mogłabym jeszcze dokopać za to, że umarł mój znajomy, a został mi tylko pies grabarza, który obyty z powagą grzebania znów spał zwinięty na kupie piachu.*

Ale przecież i ja wracałam do normalnego życia, do którego przed tygodniem nie chciałam wpuścić śmierci. Raził mnie najdrobniejszy przejaw doczesności, bo może nie porozmawiałam z moim znajomym o sprawach – jak mi się kiedyś wydawało – zbyt ważnych, żeby zwyczajnie o nich mówić. Jakoś nie sądziłam, że będzie dla mnie ważne ustalenie – właśnie z nim – czym jest norma. Środkiem przymusu w obliczu gasnących przewag, marzeniem destylującym obyczaje? Czy pojęcie, które stworzyłam na swój użytek było przeczuleniem wobec dorosłego wroga, czy może zbliżało mnie do

idei normy, którą sama próbowałam sformułować. Skoro w tak zwanym swoim czasie mój znajomy uciekł z rodzinnego miasteczka, a kilka dobrych lat po nim uciekłam i ja z fibrową walizeczką na kolanach, to czy uciekaliśmy z tych samych powodów? Niespodziewanie uświadomiłam sobie, że od teraz całkiem co innego jest już dla mnie normą.

Normą stała się zmiana!

I zostawiłam za sobą spokój wiejskiego cmentarza z widokiem na pokarbowane pagórki.

Zamknęłam walizkę zazdroszcząc zmarłym, że jako duchy nie sprzątają. Bo jeśli chodzi o normy – nigdy się nimi nie przejmowałam.

Anna Bocian-Czyż

W poprzednim numerze:

Tadeusz Chabrowski: *Bliźniaczki* • Bohdan Zadura: *Word Center* • Jerzy Pietrkiewicz: *Dzień św. Szymona w Lublinie* • Anna Frajlich: *wiersze* • Jacek Kasprzak: *opowiadania* • Sławomir Rudnicki: *wiersze* • Wojciech Prochniewicz: *opowiadania* • Wojciech Kawiński: *wiersze* • Grzegorz Matwies: *opowiadania* • Jarosław Jakubowski: *wiersze* • Andrij Mokłycia: *Wołyń jako świat idealny...* • Maciej Cisło: *Listy do**** • Tadeusz Zubiński: *Joan Kross – bliski nieznajomy* • Kacper Bartczak: *wiersze* • Michał Legierski: *Woda i ból istnienia* • Media wobec pogranicza kultur (Bartmiński, Kapuściński, Kłoczowski, Oszajca, Pawlyczko, Sommer, Doroszuk, Winiarski) • Lechosław Lameński: *Jeszcze raz człowiek i sacrum, czyli słów kilka o malarstwie Tadeusza Kuduka* • Bartek Kruk: *Karnawał mitów i błazнów* • *To ja jestem wodzirejem* – rozmowa Magdy Opoki z Ryszardem „Tymonem" Tymańskim • Stanisław Jan Rostworowski: *Dysk gorejący. Wspomnienie o Edwardzie Stachurze* • **Recenzje** • **Noty** •

O Eugeniuszu Eibischu

rozmowa z Wiesławem Ochmanem – przyjacielem malarza

MIROSŁAWA PAROSZKIEWICZ: *Eugeniusz Eibisch to artysta, którego obrazy reprodukowane są niemal we wszystkich podręcznikach do historii sztuki, ale do dzisiaj niewiele wiemy na temat jego życia i twórczości. Płótna Eibischa leżą raczej w muzealnych magazynach. Wysoko są to notowane są na aukcjach, bo poszukiwane przez znawców sztuki na całym świecie. Pan był jego przyjacielem. Według pana Eibisch jest malarzem genialnym.*

WIESŁAW OCHMAN: Eibisch to przedstawiciel światowej czołówki artystów, jego malarstwo zachwyca, poprzez barwę wywołuje silne emocje. Po raz pierwszy zetknąłem się z jego malarstwem będąc studentem. Była to reprodukcja obrazu *Brzemienna*, którą – chociaż nie oddawała tego co przynosi nam bezpośredni kontakt z płótnem – pamiętam do dzisiaj. Później widywałem jego malarstwo na wystawach organizowanych przez Zachętę. Z kolei śpiewając w 1974 roku *Nieszpory sycylijskie* w Operze Paryskiej byłem na wystawie w Galerie Saint Honore, gdzie ujrzałem na jego płótnach wspaniałe ryby i bażanty. Te martwe natury były dla mnie rewelacją, więc natychmiast zadzwoniłem do artysty, ale nie udało nam się wtedy spotkać. Dzwoniliśmy do siebie często.

Kiedyś zaprosiłem go na *Toscę* do Teatru Wielkiego. On oczywiście oddzwonił do mnie i stwierdził, że w odbiorze dzieła przeszkadzała mu scenografia – po prostu malarskim okiem patrzył na każde zjawisko. I tak zaczęła się nasza przyjaźń. Odtąd w pracowni Eibischa na Konarskiego byłem bardzo częstym gościem. Obserwowałem mistrza jak malował. Potrzebował ostrego światła, które przesłaniało mu drzewo rosnące tuż za oknem. Niestety drzewo było zabytkiem przyrody i nie można go było usunąć. Kiedyś zastałem go malującego w łazience, przy świetle elektrycznym. Tam, gdzie powinny stać przybory do golenia, stało płótno, na którym rozpoznałem portret artysty, mimo twierdził, że była to martwa natura. Ten wizerunek Eibischa jest dzisiaj w posiadaniu bodajże Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

M.P.: *Jak wyglądał warsztat pracy artysty, którego barwy tak mienią się na płótnach i są prawie nieuchwytne.*

W.O.: Zaskoczyło mnie wówczas, że wyciskał farbę na brystol, prawdopodobnie by odciągnąć olej, by zmienić konsystencję farby. To, jak rozkładał barwy na brystolu było fascynujące, ta nieprawdopodobna wrażliwość na kolor. Żałuję, że nie zachowałem jego palety. Był mistrzem sąsiedztw kolorystycznych. Nie znajdziemy na jego płótnach żadnego fałszywego dźwięku, te plamy barwne to całkowita harmonia, brak jakiegokolwiek dysonansu.

M.P.: *Pisano o nim, że jest malarzem z rodziny velazquezowej, a jego płótna to drogocenny materiał przeplatany złotem.*

W.O.: Potrafił połączyć wiedzę dawnych mistrzów, ich świadomość kolorystyczną jak i formę nadając swoim płótnom zupełnie współczesny wyraz.

M.P.: *Określamy go jako kolorystę, ale właściwie nie można włączyć jego malarstwa do żadnego kierunku w sztuce.*

W.O.: Był zbyt wielką indywidualnością i nie poddawał się żadnym kierunkom, nie związał się z żadną grupą twórczą. Pracował na uboczu.

M.P.: *Wystawiał przecież z krakowskim Jednorogiem...*

W.O.: Chodziło raczej o wspólne prezentowanie prac, nie o ideologię. Jego malarstwo jest niezwykle żywe i atrakcyjne dla wszystkich: dla znawców i dla zwykłych ludzi, nosił w sobie ten uniwersalizm. Mówił często do mnie: „Obraz nie może być nigdy nudny. Niech będzie źle namalowany z punktu widzenia malarskiego, ale niech wzrusza, zachwyca. Artysta maluje by zwrócić uwagę widza".

M.P.: *Od 1922 roku, przez 17 lat żył i tworzył w Paryżu na Montparnasse. Jego mistrzem był Zborowski, który wystawiał i sprzedawał jego obrazy. Tam przyjaźnił się z Modiglianim, Picassem.*

W.O.: Tak, Eibisch opowiadał mi jak tuż po śmierci Modiglianiego Zborowski sprzedał dość dużo obrazów do Stanów Zjednoczonych. Jego przyjaciele natychmiast więc poszli do dozorcy, u którego Włoch zostawił płótna. Ale ten oburzony stwierdził, że były tak nieciekawe malarsko, że zrobił z nich sienniki, bo szkoda płótna było doskonałej jakości...Tak więc sztuka wykorzystywana jest różnie, nad czym ubolewał Eibisch.

Wczesne lata paryskie, jak wspominał artysta, były dość trudnym okresem, brakowało mu pieniędzy na farby, na płótna...

M.P.: *Ale też wspominał, że poznał wówczas wielu wspaniałych ludzi i pięknych kobiet, tam poznawał sztukę starych mistrzów.*

W.O.: Był młody, cieszył się życiem, poszukiwał ciągle własnego wyrazu w swoich barwnych obrazach, był wówczas artystą nie do końca ukształtowanym. Dopiero w latach 30. poznał dochodził do własnej formy wypowiedzi malarskiej, znikały płaskie plamy, pojawiła się rozproszona kolorystyka, która łączyła się w oku. Ale nie miało to żadnego związku z impresjonizmem, to była świadomie budowana konstrukcja obrazu za pomocą stosowaniu właśnie tych sąsiedztw kolorystycznych. To po prostu rozkosz patrzeć na te obrazy, bo dostarczają właśnie zmysłowej rozkoszy, dzięki harmonijnym barwnym.

M.P.: *Jego profesorami w Krakowie byli Malczewski i Weiss. Jednak nie zauważa się bezpośrednich wpływów mistrzów na płótnach ich ucznia.*

W.O.: Jeśli chodzi o Weissa, to może widoczna jest pewnego rodzaju estetyka kolorystyczna zbliżająca obu artystów, ale nie do końca. Weiss jest bez wątpienia wielkim artystą, ale z innej epoki. Eibisch nie tracąc z oczu natury przetwarzał ją niemal do abstrakcji. Nie narzucał się też materializm jego martwych natur, które pomału zatracały kontury i kształty, ale nadal były rozpoznawalne jako owoce, ryby, kwiaty.

M.P.: *Jakie tematy fascynowały mistrza najbardziej?*

W.O.: Kiedy był na południu Francji malował pejzaż, podobnie w Jugosławii i na Sycylii. Jego widzenie pejzażu jest mi bardzo bliskie, bo operował głównie plamą barwną, mniej obchodziła go forma. A jednak zawsze możemy określić rodzaj pejzażu, jego nastrój i miejsce geograficzne. Jest mistrzem martwych natur – barwnych bażantów, ryb, kwiatów. Artysta miał silną wewnętrzną potrzebę malowania. W czasie okupacji w Krakowie, kiedy nie było płótna, malował na prześcieradle i chociaż obrazy te ze względów technicznych są nieco rozwodnione, przejrzyste, to są wyjątkowe kolorystycznie. Sporo tych prac zostało u państwa Zolichów, którzy pomagali mu przetrwać wojnę. Powstało wówczas wiele portretów, wśród nich namalował swojego krakowskiego przyjaciela, sportretował go jako człowieka ze skrzypcami. To bardzo znany i piękny portret.

M.P.: *Czy przypomina pan sobie taki obraz „Lemu i Spójnia"?*

W.O.: Oczywiście, ale były i inne: *Na warcie*, *Wieś czyta*, *Spójniacy*... To czas socrealizmu w sztuce. To były obrazy średnie.

M.P.: *Czy wstydził się tego okresu?*

W.O.: Według mnie to było takie ubocze dziubanie w jego twórczości, nie mające większego znaczenia dla jego sztuki.

M.P.: *Ale wiem, że próbował odnaleźć się w tym nurcie, jego prace prezentowane były na wielu wystawach. Niestety, krytycy zarzucili mu, że jego kompozycje są nieuporządkowane, że nieustannie dominuje kolor nad treścią.*

W.O.: Tak było, bo socrealizm w sztuce polegał na dokładności odtworzenia sytuacji tych, którzy pracują i budują nową Polskę. On temat szanował, ale uciekał od kolorów lokalnego, stosując takie plamy barwne, które rozbijały temat. Jego sposób kładzenia farby, jego metoda twórcza, kompletnie nie przystawały do obowiązujących wówczas tez.

M.P.: *Mimo to Eibisch był wtedy wielokrotnie nagradzany i odznaczany, dużo wystawiał za granicą, chociażby Międzynarodową Nagrodę Salomona Guggenheima, którą otrzymał w 1960 roku w Nowym Jorku, czy XXXI Biennale w Wenecji w 1962 roku. Posypały się nagrody państwowe.*

W.O.: Nagradzany przecież był słusznie. Kontejsze władze bardzo chlubiły się, że szanują kulturę. A Eibisch to artysta, którego przyjaciółmi byli malarze z Montparnasse.



M.P.: *Zostawił ich w Paryżu wracając na zawsze do Polski. Ale ciągle podróżował, malował pejzaże w Hiszpanii, we Włoszech, bo w Polsce brakowało mu światła, przestrzeni i nieba.*

W.O.: W Hiszpanii jest zadziwiające światło, rzecz dla malarza fascynującą, bo wzmożone jest dodatkowo przez biel murów. Są tam niezwykle silne kontrasty, czernie, głębokie i pełne cienie i oczywiście wspaniałe widoki.

Natura obdarza nas widokami, a obraz trzeba zbudować. Eibisch potrafił wybrać z tego natłoku elementów w przyrodzie to, co jest absolutnie niezbędne i istotne do konstrukcji obrazu. W jego błękitnym niebie można było zobaczyć żar, to wynik geniuszu. Do dzisiaj fascynują mnie jego martwe natury, jego ryby to mistrzostwo w sztuce wielkie, to przekaz emocjonalny, jaki tylko malarz jest w stanie oddać. Kiedy kupowałem u niego obraz, pytałem: „Czy nie żal ci tego obrazu sprzedawać?" „Nie – odpowiadał – jeżeli skończę malować, jeżeli podpiszę swój obraz i ostatni raz na niego spojrzę i jest wszystko w porządku, to mój stosunek do niego się kończy".

Inną jego ciekawą cechą było nieustanne nanoszenie poprawek. Kiedyś poprosiłem go, by wypełnił miejsce, w którym nastąpił drobny odprysk farby. Chciał zmienić wszystko, siedziałem i przyglądałem się jak mistrz pracuje, malował szybko, ale z namysłem...

M.P.: *Malarz, uczył innych sztuki malarskiej, był przecież rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i profesorem malarstwa w Warszawie, pozostawił po sobie wielu uczniów.*

W.O.: Nie mogę go ocenić po wynikach jego pracy pedagogicznej. Z tego co wiem, wszyscy jego uczniowie mają znakomitą technikę malarską, ale pozostali sobą, myślę o Stanisławie Mazusiu i Olgierdzie Bierwiaczonku. To świadczy o wielkości pedagoga, nie produkował naśladowców i nie tłumił naturalnych zdolności uczniów. On tylko korygował i naprowadzał na sposób myślenia, który dla danego artysty byłby najlepszy.

Wszyscy poszli swoją drogą. On ich nauczył wrażliwości, estetyki i zamiłowania do koloru. Wszyscy są dzisiaj bardzo czuli na kolor i znakomicie operują barwą. Zarówno Bierwiaczonek, który maluje przepiękne portrety w stonowanej gamie pastelowej (tu

musiał mu profesor coś podpowiedzieć), jak i Mazuś mają ogromną wiedzę i świadomość malarską.

M.P.: *Obrazy Eibischa rozsiane są po całym świecie w muzeach i kolekcjach prywatnych. Ale w Polsce nie miał szczęścia do dużych wystaw. Ostatnia miała miejsce w 1994 roku w Galerii Akademii Sztuk Pięknych 3 A, na której prezentowano zbiory z Muzeum Narodowego w Warszawie.*

W.O.: To zakrawa na skandal, żyw jego rocznice, liczne okazje do prezentacji artysty przecież światowej rangi, ale my pokazujemy byle co ściągane z zagranicy. A Eibisch jest bezwzględnie jednym z największych malarzy świata XX wieku. A w Polsce nikt o tym nie wie. My Polacy nie szanujemy swoich artystów.

M.P.: *A jednak jego obrazy żyją na aukcjach i mają doskonałe ceny.*

W.O.: To rarytasy dla kolekcjonerów, a Eibisch to w salonach jedno z największych nazwisk w malarstwie powojennym na świecie. Ceny obrazów są zasłużone. Każdy obraz Eibischa jest dla mnie nowym odkryciem. Chcę tu skierować słowa pod adresem Zachęty: skoro była potężna wystawa Cybisa udokumentowana pięknym albumem, to trzeba wszystko zrobić, by jednego z największych malarzy XX wieku zaprezentować we właściwy sposób i we właściwym miejscu.

M.P.: *Dziękuję za rozmowę.*

Mirosława Paraszkiewicz

WIESŁAW OCHMAN – światowej sławy tenor. Debiutował w 1960 r. na scenie Opery Śląskiej. Uprawia także malarstwo.

Przy okazji koncertów wystawia swoje prace plastyczne, najczęściej pejzaże z elementami architektury.

Mówi o sobie: *Śpiew wypełnia mi życie bez reszty, a zjawił się nieoczekiwanie w moim życiorysie. To, że zostanę śpiewakiem operowym – zadecydował przypadek, w to, że zostanę malarzem, zawsze wierzyłem. I dalej wierzę.*

Słowa te można potraktować jako artystyczną prowokację ze strony najsłynniejszego polskiego śpiewaka operowego naszych czasów.

Ukończył technikum ceramiczne, następnie Akademię Górniczo-Hutniczą uzyskując tytuł magistra inżyniera na Wydziale Ceramicznym. Jednocześnie uczył się śpiewu u prof. Gustawa Serafina. Muzyczne studia kontynuował u prof. Marii Szlapak, Sergiusza Nadgryzowskiego i Jerzego Czaczka.

Wiesław Ochman śpiewał na największych scenach operowych świata: Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Mediolańskiej „La Scala", Staatsoper i Deutsche Oper w Berlinie, Teatro Colon Buenos Aires, Opera Paryska, teatry operowe w Chicago, Miami, Waszyngtonie, San Francisco, Barcelonie, Madrycie, Moskwie, Genewie, Zurychu, Monachium, Frankfurcie, Sewilli, Wiedniu, Tuluzie.

Koncertował z najsłynniejszymi zespołami symfonicznymi z Wiednia, Berlina, Pragi, Warszawy, Katowic pod batutą legendarnych dyrygentów: Herberta von Karajana, Kurta Bochma, Leonarda Bernsteina. Występił także w filmach muzycznych: *Eugeniusz Onegin*, *Carewicz*, *Don Giovanni*.

Krytycy piszą, że bogaty repertuar: koncerty symfoniczne, operowe, kameralne „świadczą o wielkich możliwościach interpretacyjnych i wokalnych, a jego „dźwięczny i nośny głos zachwyca piękną barwą i brzmieniem publiczność oraz krytykę na całym świecie".

Życiową pasją artysty jest malarstwo. Zawsze bliskie mu były płótna francuskich impresjonistów: van Gogha, Moneta, Laurena, a także współczesnych polskich malarzy, z którymi się przyjaźnił: Rzepińskiego, Eibischa, Beksińskiego czy Dudy-Gracza.

Wiesław Ochman śpiewa, reżyseruje, maluje, także organizuje i wspiera działalność charytatywną. Prowadzi aukcje dzieł polskich malarzy, z których dochód przeznacza m.in. na odbudowę i remont Muzeum Adama Mickiewicza w Wilnie czy zakup nowoczesnego sprzętu technicznego dla Opery Śląskiej w Bytomiu.

MIROSŁAWA PAROSZKIEWICZ

Zapomniany malarz – Eugeniusz Eibisch

Eugeniusz Eibisch, znakomity polski kolorysta do dzisiaj nie posiada swojej monografii, chociaż prace jego znane są miłośnikom malarstwa i kolekcjonerom. Warto więc przypomnieć życie i twórczość tego wybitnego artysty.

Urodził się w Lublinie w 1896 r. i tu spędził swoje młode lata. Malarstwa uczył się u Jacka Malczewskiego i Wojciecha Weissa w Krakowskiej ASP.

W 1922 roku rząd francuski ufundował młodemu artyście dwuletnie stypendium w Paryżu. Pobyt w tym wymarzonym dla artystów mieście przedłużył się aż do 17 lat i miał ogromny wpływ na jego życie.

Mieszkał i malował na słynnym Montparnasse. Dla francuskiej publiczności odkryli go marszandzi Leopold Zborowski i Georges Bernheim wystawiając i sprzedając jego płótna. Dlatego też przy okazji wystaw zaliczany bywa do grupy tzw. malarzy Zborowskiego. Jego obrazy eksponowane były w galeriach w Belgii, Szwajcarii, Anglii, Stanów Zjednoczonych. Często wystawiał ze swoimi przyjaciółmi takimi jak Utrillo, Soutine, Dufy.

Początkowo wszystkim dokwierała bieda, o czym wspomina Zborowski w listach do Eibischa: *piszę list i boję się. Że do Was bieda zacznie zaglądać znowu. Tu u nas to samo – prawie nie na życia. Rynek obrazowy w Paryżu i w N.J. = 0. Nikt nie chce mówić o kupnie. Panika! Prócz tego obrazy spadły na nic (...). Na Montparnassie malarze płaczą (...). Ten kujlak Mons nie chce nic dać więcej. Niech Pan do niego napisze, jak gdyby Pan o niczym nie wiedział proszące go o 4000 fr. jeszcze. Mówią, że jestem chory, więc dlatego Pan się do niego zwraca.*[1]

W Paryżu tymczasem zapomniano pomału o kubizmie, trwał za to kult Cezanne'a, wzorowano się na Bonnardzie i Vuillardzie.

Eibisch bywa także łączony z grupą krakowskich kapistów (S. Buraczok, J. Cybis, J. Czapski, J. Jaremus, A. Nacht-Samborski, T. P. Potworowski, H. Rudzka-Cybisowa, J. Strzałecki, M. Szczyrbuła, Z. Waliszewski) i malarzami z tzw. Ecole de Paris (J. Adler, L. Gottlieb, M. Kisling, R. Kramsztyk, Z. Menkes, M. Muter, E. Zak). Ale on nie identyfikował się tędy z żadnym kierunkiem w sztuce. Do Paryża przyjechał jeszcze przed artystami z Komitetu Paryskiego i samodzielnie poszukiwał swojej drogi twórczej, podczas kiedy koledzy z Krakowa poznawali Paryż i jego sztukę (tam przecież zetknęli się z autentyczną tradycją malarską) pod opieką swojego mistrza prof. Pankiewicza. Wszyscy jednak chcieli malować i marzyli o słowie.

Młodzi artyści z Polski odwiedzali często Luwr, poznając płótna dawnych mistrzów. Na sztukę patrzyli poprzez barwę. Eibischa fascynowali wenecjanie, Velasquez, XVII-wieczni Holendrzy, lekkie i barwne malarstwo Watteau. Ale ani Eibisch, ani kapiści nie stworzyli żadnej doktryny, według której powinien pracować artysta. *Świat, by istniał, by nie był chaosem, musi posiadać prawa, które nim rządzą. Uszanowania jest w nim hierarchia, która pozwala mu istnieć. Świat, który stwarza malarz, jest światem plastycznym. Nie mogą nim rządzić inne prawa prócz praw plastycznych.*[2]

Malarz tworzył na uboczu, doskonale zorientowany we wszystkich kierunkach i trendach współczesnej sztuki, ponieważ żył w samym centrum, do którego napływali artyści z całej Europy. Mieszkał z artystami z Ecole de Paris, z Chaimem Soutinem, Moise Kislingiem, Zygmuntem Menkesem i Amadeo Modiglianim, którego podobnie jak Eibischa wytańcował wspominany Leopold Zborowski. Tych artystów nie pociągał ani konstruktywizm, ani abstrakcja, nigdy nie odeszli od rzeczywistości, ale za wszelką cenę tam, w Paryżu, pragnęli oderwać się od swojej ortodoksyjnej żydowskiej religii, uciekali więc w magię koloru, w kierunku malarstwa przedstawieniowego.

Eibischa zawsze interesował kolor. On podobnie jak Tytus Czyżewski, Karol Tarnawski i Zbigniew Pronaszko odszedł w 1922 roku od formizmu i zupełnie niezależnie od kapistów zajął się barwą. Tak samo artyści z Krakowskiego Stowarzyszenia „Jednorożec"

[1] *Listy Leopolda Zborowskiego do Eugeniusza Eibischa. Zbiory ikonograficzne i fotograficzne Muzeum Narodowego w Warszawie.*

[2] Podaję za: *Jerzy Zanoziński, Katalog wystawy Eugeniusza Eibischa w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1967, s. 32.



Eugeniusz Eibisch: *Pejzaż*, olej, tektura, 1919

odrzucili „literacki bulast" na rzecz „syntezy formy i koloru". *Podobnie rozwijała się twórczość utalentowanego kolegi Fedkowicza z Kursu Wiekna, jakim był Eugeniusz Eibisch. Przebywał on dłużej od innego w Paryżu, bo prawie do wybuchu drugiej wojny światowej. Po wojnie obydwaj otrzymali katedry w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.*[3] Wcześniej, bo w 1939 roku, Eibisch powołany został na stanowisko profesora, dlatego opuścił Paryż, ale wojna przerwała jego pracę dydaktyczną. Malarz już jako rektor otrzymał w 1946 roku Nagrodę Artystyczną Miasta Krakowa. Uważano go już wówczas za malarza wysokiej klasy nie tylko w polskim życiu artystycznym, ale i za granicą. Krakowska Akademia nie posiadała wtedy jeszcze tradycji ani doświadczenia w zakresie zasad i budowy nowego systemu nauczania artystycznego: *Wobec tego dzisiejszy rektor nawiązuje nie do szkoły a do pracowni (...). Akademia dawała ostatnio dwór Mogilany, gdzie uczniowie wyjeżdżający na pejzaż będą nawiązywali tym żywszy kontakt z nauczycielem. Kontakt w pracy to moment, na który specjalną uwagę zwraca E. Eibisch. Przez ten kontakt mistrz przelewa na uczenia swoją wiedzę i wiarę życiową, która tworzy artystę. Drogą takiego przekazywania doświadczeń powstała wielka sztuka europejska. Tak powstaje sztuka polska.*[4]

W 1949 artysta obejmuje w warszawskiej ASP katedrę malarstwa i pozostaje w Warszawie na zawsze. Jednak bardzo często podróżuje do Włoch i Hiszpanii, skąd przywozi wspaniałe pejzaże. Zawsze odpowiadało mu południowe niebo i światło, którego brakowało mu w Polsce.

Baudelaire, który starał się wyjaśnić zainteresowanie artystów barwą i światłem, pisał: *Anglia to ojczyzna zrozpaczonych kolorystów; Flandria i połowa Francji toną we mgłach, nawet Wenecja nurza się w lagunach. Hiszpanie są raczej malarzami kontrastów niż kolorystami. Południe natomiast jest naturalistą: przyroda jest tu tak piękna i świetlista, że człowiek, nie mogąc nic więcej pragnąć, nie wymyślił nic piękniejszego nad to co widzi (...).*[5]

[3] Tadeusz Dobrowolski: *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*. Wyd. Ossolineum 1989, s. 322.

[4] Jacek Puget: *Na marginesie pierwszej ASP w Krakowie*. „Przegląd Artystyczny" 1946, nr 3, s. 4.

[5] Charles Baudelaire: *Salon 1846 r.* (w:) *O sztuce, szkice krytyczne*. Wybrała i przełożyła Joanna Guze, Warszawa 1961, s. 9.

Kiedy artysta żył w Paryżu, malował pejzaże, studia postaci, martwe natury w bardzo świetlistych kolorach, barwne, pełne powietrza i przestrzeni. Później płótna stają się brunatne, pobłyskujące złotem i czerwienią – są to bażanty, ryby, kwiaty. Podczas wojny, którą przetrwał w Krakowie przy ogromnej pomocy przyjaciela i kolekcjonera Karola Zollicha, powstają liczne portrety jego ukochanej żony Franciszki, później często maluje zmysłowe akty kobiet i coraz częściej wraca do pejzażu, który był niegdyś jego ulubionym tematem.

Roger Martin du Gard, literacki noblista, autor powieści *Rodzina Thibault*, w której umieścił Eibischa pod postacią młodego rewolucjonisty Sergiusza Zalewskiego i jednocześnie pod postacią angielskiego malarza Petersona, często obserwował przyjaciela w pracowni paryskiej przed sztalugami: *On wcale nie rysuje. Zdaje się ledwie zauważać formę i grę linii; zdaje się być wrażliwy jedynie na fenomen światła. Z zachłannością rzuca się na paletę. Rozgniata plamę farby na płótnie, modeluje tę plamę za pomocą dotknięć gorączkowych i subtelnych. Stara się jedynie o oddanie osobliwości i intensywności świetlnej, stwarza coś w rodzaju migławicy barwnej, która z wolna przemienia się, dopełnia, promieniuje.*[8]

Często portrety jego (*Portret rzeźbiarza Cornu*, *Portret kobiety w czerwonej bluzce*, *Portret żony*) czy kwiaty (*Maki*) są porównywane do płócien Olgi Boznańskiej, zapewne poprzez podobne układy kompozycji, sposób traktowania modelu czy to „mglawicowe barwy", ale jednocześnie dostrzega się u Eibischa „szerszą skalę kolorystycznych możliwości", a u Boznańskiej z kolei „większą wnikliwość artystyczną".[9]

Jego martwe natury z lat 60. – winogrona, brzoskwinie (*Owoce w koszu*) wyłaniające się z mroku dają nam ogromną przyjemność patrzenia. Trafne są słowa Punkiewicza, który mówił: *że sztuka musi być przede wszystkim rozkoszą, dzięki której objawiają nam się prawdy innymi drogami niedostępne*[9]. Kiedy patrzymy na płótna Eibischa zapełnione drogocenną barwą, doznajemy właśnie takich stanów i jeszcze traktujemy go *jako przyjaciela, z którym porozumiewamy się serdecznie, szczęśliwi, że możemy obejść się bez słów*.[9]

Artysta już w Paryżu szybko osiągał sukcesy przedstawiając obrazy na Salonie Jesiennym w 1925 r. i na Salonie Niezależnych w 1926 r., gdzie oceniono go bardzo wysoko. W 1928 r. Bernheim zorganizował mu indywidualną wystawę w swojej paryskiej galerii, następnie w 1933 r. Eibisch zaprezentował płótna w Nowym Jorku, później w Galerii da Silva w Marsylii. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych eksponuje dużo w Krakowie i w Warszawie, zwłaszcza w Zachęcie, a także za granicą: np. na „Międzynarodowej wystawie portretu w Rzymie" (1956), wystawia w Paryżu i Waszyngtonie. W 1960 r. w Nowym Jorku otrzymuje malarskiego Oskara – nagrodę Guggenheima za *Akt* i gości na prestiżowym XXXI Biennale di Venezia. Wreszcie w 1967 r. doczekał się ogromnej retrospektywnej wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie pokazuje obrazy olejne i rysunki.

Ostatnią prezentacją dorobku malarskiego tego wspaniałego artysty była wystawa 30 płócien zorganizowana w 1994 roku przez Galerię Akademii Sztuk Pięknych.

Malarz do końca swoich dni nie rozstawał się z paletą, aż do śmierci w 1987 roku wciąż powtarzając, że malarstwo jest dla niego „niemal biologiczną czynnością". *Jest mi tak potrzebne* – mówił – *jak jedzenie, jak picie, to jest moja bardzo osobista sprawa*.[10]

Mirosława Pamuła-Kiewicz

[8] J. Zamoyski, dz. cyt., s. 27.

[9] Mieczysław Porębski: *Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945-1955*, Warszawa 1956, s. 15.

[9] Helena Blumowa: *Koloryzm i koloryści w naszym malarstwie polskim* (w:) *Sztuka współczesna*. Praca zbiorowa pod redakcją J. Dudkiewicza, Kraków 1959, s. 98.

[9] Jacek Woźniakowski: *Kolor w malarstwie polskim 19 i 20 w. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1978.

[10] Eugeniusz Eibisch, „Sztuka" 1986, nr 2, s. 4.

noty

MAREK DANIELKIEWICZ

ŚLADY PO NIEOBECNYCH

Zawsze ze ściśniętym gardłem biorę do rąk książki pisarzy, którzy już odeszli z tego świata, a których lektury towarzyszyły mi w różnych sytuacjach, szczególnie w czasie corocznych wyjazdów w Tatry.

Ostatnio ponownie przeczytałem wspomnienia Juliusza Żuławskiego (1910–1999). W minionym dziesięcioleciu jego nazwisko rzadko pojawiało się w pismach literackich. Złośliwi mówią, że czas *nowej dyktatury proletariatu w literaturze* nie służy dawnym mistrzom. Być może jest w tej anegdocie cząstka prawdy.

Juliusz Żuławski urodził się w Zakopanem. Jego ojciec, Jerzy Żuławski, był poetą i pisarzem. Bracia, Wawrzyniec i Marek, również zajmowali się twórczością literacką, choć Marek był przede wszystkim malarzem, zaś Wawrzyniec kompozytorem i alpinistą. Tragiczna śmierć Wawrzyńca Żuławskiego pod graniami Mt. Blanc du Tacul w sierpniu 1953 roku przerwała jego karierę. Pozostały – niestety rzadko wykonywane – warianse fortepianowe, sonata skrzypcowa, pieśni czy suwerna na fortepian.

Zawsze z radością czytam jego piękne opowieści: *Sygnały ze skalnych tarasów* (1953), *Tragedie tatrzańskie* (1955), niedokończone *Skalne lato* (1957).

Juliusz Żuławski o wspinaczkach górskich z brćmi pisał w zbiorku opowiadań *Czas odzyskany* (1982). I tutaj właśnie odnajduję utwór *Zejście w dolinę* i takie wyznanie: *Czy zawsze kochałem góry? Zawsze i w każdych okolicznościach jedynie one – obok żeglarstwa morskiego i wojny – stwarzają sytuacje, w których człowiek bywa bez obawy sobą.*

Autor przekładów poezji Walta Whitmana, Henry'ego Longfellowa czy Williama Yeatsa zamieścił w zbiorze *Czas przeszły niedokonany* (wyd. II z 1982 r.) opowiadanie *Ślad*. Dotyczy ono czasów, gdy Zakopane odwiedzane było przez nielicznych turystów, gdy niektóre szczyty i przejścia tatrzańskie stanowiły jeszcze tajemnicę. Zapewne dzisiaj tamte wyczyny mogą śmieszyć młodych taterników czy himalaistów, ale przecież jakże inny był przed kilkudziesięciu laty świat, jakże nieporównywalne do współczesnych możliwości techniczne, wreszcie jakże inne obyczaje na szlakach. Pisał również o tym mój ulubiony, nie zapomniany pisarz Stanisław Zieliński w książce *W stronę Tyszmej* (1973).

Żuławski w opowiadaniu *Ślad* mówi o przypadkowej śmierci młodego mężczyzny, rzec by można „niedzielnego taternika". Autorowi bliska jest proustowska koncepcja czasu. Należył bowiem do twórców, którzy z pierwszymi tomami *W poszukiwaniu straconego czasu* zetknęli się we wczesnej młodości, w latach dwudziestych minionego wieku.

Czas. Tyle potrzeba go w życiu, aby za wszystkim zdążyć. Ciągle go za mało. Płynie jak potok zbyt bystro, aby można było się napić wreszcie do syta. Dnie, tygodnie, miesiące i lata, w których miało się wszystkiego dokonać i wszystkim zawładnąć, przeciekają przez nieuważne palce – potów jest tak znikomy.

Juliusz Żuławski kreśli delikatną kreską historię przemijania. Czyni to bez patosu, ze staroświecką elegancją, której dzisiaj na lekarstwo. Kiedyś był – już go nie ma. Śmierć nieznajomego w Tatrach była *pomimo swej monumentalnej scenerii w gruncie rzeczy równie pospolita, jak każda inna. A on w spotkaniu z nią równie samotny, jak każdy. I równie spóźniony w trosce o sens swojego życia – jak wielu.*

Śmierć w mroźny, słoneczny dzień w górach, śmierć bez świadków... Można ją porównać do śmierci Ikara. Ilu takich Ikarów za nami, ilu przed nami?

Przemijamy, odchodzimy – to tylko wiemy, to jest pewne. Żuławski nie ulega emocjom i nie dramatyzuje. Śmierć jest dla niego oczywistością, jak życie.

Pisze o zmarłych: *Wszystkie te twarze – dziś zestarzałe lub rozsypane w proch – są jeszcze pulsem codziennego życia. Jestem już z nimi. (...) Jestem w zaludnionej dolinie, która otwiera się ku innym dolinom (...). Już wkrótce inny dom mnie ogarnie i będę jednym z maszerujących tysięcy. Czuję się osaczony, ale i niesiony gdzieś naprzód ku jeszcze nie-znanemu klęskowisku zdarzeń.*

Juliusz Żuławski dożył sędziwego wieku. Pożegnany został przez nielicznie pisma. A przecież utrzymywanie tradycji narodowej polega i na tym, by głos pisarzy nie zamilkł na zawsze.

Dzisiaj w skupieniu odczytuję jego słowa: *A jednak pamięć – ten dziwny znak zwycięstwa nad naturą istnienia – potrafi zatrzymać w każdym momencie utrwalać bystrą strugę czasu. I tylko ta, jak w kantenie wyrytej, niezmożliwej do sfałszowania w sobie, dotkliwej i sprawiedliwej pamięci zawdzięczamy całe doświadczenie i cały nasz prawdziwy, osobisty sąd o tym, co się wokół nas dzieje.*

Jakże pożyteczne są książki umarłych pisarzy, jakże skutecznie chronią nasze uszy przed zupełną głuchotą.

Marek Dziekiewicz

MARTA CYWIŃSKA-DZIEKOŃSKA

SURREALISTA NAIWNY, SURREALISTA ABSOLUTNY, SURREALISTA MARTWY

Dokąd, dokąd podążać nieustannie, uparcie, z nadzieją poprzez mroki czarnego humoru w poszukiwaniu surrealisty modelowego, grzeszącego idealizmu oraz ideałów? Czy zapalić świecę tuż przed obliczem indywidualisty, czy błądzić w mieczymiłej galerii nadrealistycznych portretów?

Zapałka z pudełka jungizmu i oto stoimy przed słynnym obrazem Maxa Ernsta przedstawiającym twórców nadrealizmu, zatytułowanym *Na przyjacielskim spotkaniu*: René Crevel przy fortepianie, Ernst i Paulhan siedzący na kolanach ducha Dostojewskiego, Theodor Fraenkel, dalej Benjamin Peret, Johannes Baargeld i Robert Desnos. W drugim rzędzie: Philippe Soupault, Hans Arp z uniesioną ręką, Max Morise, duch Rimbaud, Eluard, Aragon, Breton, Giorgio de Chirico i Gala Eluard. Ów portret należy umieścić jedynie w metaforycznej czy może wirtualnej galerii obrazów surrealistycznych, jako że emanuje zeń szydercy uśmiech wielkich nieobecnych, między innymi Andre Bretona, twórcy powszechnie znanych i uznawanych „manifestów surrealistycznych", a zarazem niekonwencjonalnego jak na owe czasy psychiatry, łączącego praktykę medyczną z teoriami freudowskimi.

18 czerwca 1935 roku o poranku René Crevel skutecznie truje się gazem w mieszkaniu – surrealistycznej rekwizytorni przy rue Nicolo w Paryżu. „Nic nie jest tak bliskie zbrodni jak samobójstwo" – pisał Marcel Jouhandeau, oburzając Andre Bretona winą za przedwczesną śmierć przyjaciela. Śmierć Crevela rzuca światło, a właściwie cień na relacje, jakie panowały między surrealistami. Fascynację, której imię bezmiar nienawiść. Breton był bożyszczem, idolem, antycypacją wyobrażeń o współczesnych subkulturach młodzieżowych, autorytetem bez autorytetów, buntownikiem bez woli cierpienia, ekshibicjonistą duchowym na miarę uczestników współczesnych talk-show. Obaj bywali w cafe Le Cyrano, tam też po raz pierwszy wdali się w spór o literaturę, tam też narwali się między nimi przedziwna więź przeczuca istnienie autonomii surrealisty. Breton był „zawodowym" teoretykiem, formułował, wytyczał, wytrugał, strofował, uzależniał psychicznie. René Crevel był dlań wcieleniem surrealizmu twórczego, samospalającego się, depresyjnego, błyskotliwego, symbolem twórczości nieustającej, pomnikowym Adonisem w zbyt gustownym przebraniu. Crevel był śmiertelnie chory, dni, a może nawet godziny dzieliły go od przejścia na drugą stronę obrazu. Był widmowym wcieleniem literackiego modelu pacjenta, którego Breton zamierzał poddać głębokiej analizie gwoli poznania, interpretowania, nie leczenia. Breton, jakże wrażliwy na metafory i asocjacje interpretacyjne w nazwach własnych,

wielokrotnie przywoływał – jakby mechanicznie – imię René, od „renaître", odradzać się i „Crevel", od „crever" – po prostu zdechnąć. Sam – zbyt odwrócony by pozytywnie opisywać rzeczywistość oślepiającą przezroczystością interpretacji podświadomości, tworzył emballages fraz i pojęć oddalających jego samego od nadrealnej kopii Panteonu, który tak pracowicie tworzył.

Ten nagły strach owijający się wokół gardła... Breton, Crevel, Ernst, Eluard pochylają się nad wirującym stolikiem, który z zadziwiającą regularnością przemawia podczas każdego seansu spirytystycznego. Nie, nie chodzi przecież o przywołanie dusz i duszeczek. Wyzwolić „podświadome", opowiedzieć „cielesne" i „straszne". Breton ma ogromne trudności z obudzeniem hałkoczącego Crevela, po raz kolejny monologującego na temat gigantycznych obcasów olbrzymki bez twarzy, która tak sprawnie próbuje go zrównać z ziemią. Intonuje przedziwną pieśń, przenika i bawi. Breton skrupulatnie notuje zachowania Crevela, przyjemnie ujrzeć, jak życie przerasta literaturę. Ontyczny salon spóźnionych kochanków? Nie za dużo kandydatów do poszukiwania straconego czasu? A może stan literackiej lekomanii, nieustannego przedawkowania lektury prozy poetyckiej Nervala, opowiadań Theophile de Gautier. Urojenia, chwiejące się słupy graniczne pomiędzy jawą i snem, gonitwa za kobietą ideałem.

Breton nawet: inicjuje jej Nadja.

4 października 1926 roku widziany w księgarni przy rue La Fayette w kawiarence niedaleko Gare du Nord. Następnego dnia – u zbiegu rue La Fayette i rue de Faubourg Poissonniere... Kawiarnie, ogrody, ulice, dworce Paryża. Zakochane, choć nieobecne spojrzenia. Wreszcie niespodziewana wiadomość o chorobie umysłowej Nadji przebywającej już podówczas w odosobnieniu w szpitalu Vaucluse.

Rok później surrealistyczny mur zaczyna pękać. Pierwsza rysa: w szeregi Francuskiej Partii Komunistycznej wstępuje Eluard, potem Breton, trzecia rysa: Aragon.

W wierszu *Preludium dojrzewania* niczym we współczesnym talk-show wyznaje:

Śpiewam o GePeU
we Francji w dzisiejszej dobie
Śpiewam o GePeU dla Francji
Śpiewam o GePeU znikąd i zewsząd
Proszę GePeU o przygotowanie końca świata

Wzywajcie GePeU do przygotowania końca świata
żeby bronić tych którzy zostali zdradzeni
żeby bronić tych którzy wciąż są zdradzani
Wzywajcie GePeU wy których się łamie i których się łamie i
których się zabija (...)[1]

Aragon: zdradził czy tylko zrezygnował?

Rodzice! Opowiadajcie swoje waszym dzieciom! 15, rue de Grenelle, Paris 7e (ogłoszenie)

Czy surrealizm jest genialnym wcieleniem komunizmu? Biuro Badań Surrealistycznych. 15, rue de Grenelle, codziennie od 4 i jedna druga do 6 i jedna druga (również ogłoszenie)

Surrealizm was szuka! Szukajcie surrealizmu 15, rue de Grenelle, Paris 7e (ogłoszenie trzecie)

Jeśli kochacie miłość, pokochacie również surrealizm! 15, rue de Grenelle, Paris 7e (tudzież ogłoszenie).[2]

(Pod tym adresem „żył i pracował" Paul Eluard. Brzmi to jak niedokończony nekrolog, prawda?), a może należałoby barwniej i w pełnym brzmieniu: Eugène-Emile Paul Grindel z matki krawcowej i ojca księgowego, piewca, interpretator, reinterpretator miłości, poeta – najwyczajniej. Moralista, filozof miłości: „Miłość godna pożałowania zabija", „...jestem w

[1] Wiersz *Préludes au temps cerises* przytoczony przez Jeana Malaquais. *Le Homme Louis Aragon ou le jaunisme professionnel*, supplement do „Masses" z lutego 1947 [in:] Courtois, N. Werth J.-L., Panne, A. Paczkowski, K. Bartosek, J.-L. Margolin: *Czarna księga komunizmu. Zbrodnie, terror, prześladowania*. Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 289.

[2] R. Jean: *Eluard, Ecrivains de toujours*, Seuil, Paris 1979 (por. wcześniejszą datę tytułową).

stanie ciągłego zakochania już od wczesnej młodości".[1] Brzykromie żonaty, za każdym razem z inną, ale surrealistycznie rzecz biorąc za każdym razem z największą miłością swego życia! Jeśli nawet umarł, to jego kapelusze kłaniają się do dziś Kobiecie Idealnej wychylając się z lekka z obrazów René Magritte (ale bez konotacji samobójczych). Na szczęście nie dane jest mu ujrzeć, iż jego biografię pióra Józefa Waczkowa można dziś znaleźć wśród antykwarycznych gratisów jednego z renomowanych polskich uniwersytetów.[2]

A przecież jeszcze nie tak dawno cała upoetyczniona Europa Zachodnia powtarzała z nabożną czcią jego wiersz *Liberté*

(...) Na szybie niespodzianki
Na wargach czuwających
I ponad ich milczeniem
Piszę twoje imię

Na gruzach moich przystani
Na szczątkach latarni morskich
Na murach mojej nudy
Piszę twoje imię

Na ubóstwie bez pragnień
Na samotności nagiej
Na każdym stopniu śmierci
Piszę twoje imię (...)[3]

Poemat zrywalowy? Igraszki podświadomości? *Zaczynając pisać wiersz nazwany później „Wolność" Eluard był nastawiony na stworzenie erotyku. Przewidywał, że ta długa migotliwa inkantacja będzie miała na końcu jako jedyną konkluzję najdroższe mu imię. Ale stopniowo, w miarę rozwijania się obrazów, ruch narastających fal, który niósł poetę ku twarzy ukochanej, zaczął niepowstrzymanie zataczać coraz szersze kręgi.*[4]

Ulec wolności jak kobiecie? Czy aż tyle wymagał należy od surrealisty? Prościej chyba przeniknąć wnętrze obrazu niczym Wing-Fo z opowieści Marguerite de Yourcenar. Skłócić czas i wyobraźnię, otworzyć na oścież salony i greckie świątynie z obrazów Paula Delvaux. Wszak po flamandzkich przodkach odziedziczył on upór w dążeniu do harmonii między intencją artysty a odbiorem treści jego dzieła. Umiłowanie piękna wysublimowanego, które Breton – jakże bezczelnie – określał mianem „konwulsyjnego", obsesyjna wędrówka w poszukiwaniu otaczającego ideału sprawia, iż Delvaux – obok Salvatore Dali – stoi na piedestale nadrealistycznej sztuki. Cóż, gdy w naszych czasach miejsce erotyzmu zajmuje pornografia, a „znawykowa" – jak w nerwicy natręctw – potrzeba ekstenoryzacji bluźnierczych skojarzeń przesłania artystyczne prowokacje, traktowane przez nadrealistów jako ludyczny eksperyment na odbiorcy.

Dali wiele czasu spędzał przed lustrem wpatrzony w najmniejszy szczegół swego oblicza. Czy istotny surrealistyczny bezkres dzieła, czy też wymownie surrealistyczna fizjonomia twórcy? Dali – największy egoista – geniusz surrealizmu – duszę zaprzedał pierwszej żonie Eluarda, czyniąc ją muzą, modelką, centrum prywatnego wszechświata. Nie przystoi jednak perorować o muzach w czasach i cywilizacji idoli.

I oto zbliża się godzina 10.45 jednej z wielce reulistycznych sobót 1966 roku. Za chwilę rozpocznie się ceremonia pogrzebowa Andre Bretona na cmentarzu Batigolles, który przed dwoma dniami zapadł w najbardziej surrealistyczny ze snów. Minęliśmy się w nie oznakowanych datami drzwiach. Poradził mi, bym z narodzinami poczekała do surrealistycznych wydarzeń roku 1968, zaś pierwszego milenijnego noworodka zimno zapytał, kto dyryguje i rządzi surrealistami naszych czasów.

Marta Cywińska-Dzierżyńska

[1] por. ibid. s. 38-39.
[2] por. J. Waczków: *Paul Eluard*, Czytelnik, Warszawa 1983.
[3] P. Eluard: *Wolność* w przekładzie K. J. Jeżewskiego, cit. [w:] ibid, s. 70.
[4] ibid., s. 71, przedmowa C. Roy do *Poezji* Eluarda.

SŁAWNI I OSŁAWIENI

Najsławniejszym Polakiem na świecie jest Jan Paweł II; wszyscy wiedzą, że jest on papieżem i mężem stanu. Niektórzy wiedzą dodatkowo, że to uczony, poeta, dramaturg, który bywał też aktorem. Tylko niewiele osobistości z kart książki Wiesława Kota mogłoby zostać przypisanych do tak różnych kategorii.

Stu – na stulecie: oto prosta idea, jaką się kierował Wiesław Kot... W gruncie rzeczy nie wiemy, który Wiesław Kot jest autorem *Portretów sławnych Polaków*, bo w naszym życiu publicznym jest trzech piszących Wiesławów Kotów, jeden ze Staszowa, drugi z Krakowa, a trzeci – z Poznania. Zapewne chodzi o tego poznańskiego, publicystę tygodnika „Wprost" i autora pewnej liczby popularyzacji literackich.

Każdy z stu „portretów" to półtorej stroniczki tekstu i kilka fotografii, bardzo skromnych, czarno-białych. Ilustracje autoryzował Jan Łoziński, który napisał też krótki wstęp do książki. Łoziński próbuje uzasadnić dobór tych a nie innych nazwisk. Nie powołuje się przy tym na sondaże opinii publicznej albo na jakieś autorytety. W końcu wychodzi na jaw, że owa setka jest po prostu wspólnym pomysłem Kota i Łozińskiego. Czemu nie, myślimy sobie, mamy trochę wolnego czasu, kochamy Polaków, przyjrzyjmy się selekcji wskazanej przez ten właśnie tandem, a popartej autorytetem wydawnictwa Prószyński i S-ka.

Pisanie żywotów sławnych mężów ma nader szacowną tradycję, sięgającą Plutarcha, a może i dalej. Wiesław Kot bardzo ładnie obraca piórem, unikając zarówno trywialności jak też na przykład dydaktyzmu. Stara się być neutralny, ale tak sugeruje postawę, że wszystkie wydają się raczej miłe niż nienawistne, zarówno bohaterowie jak i antybohaterowie tej książki. Są tu bowiem także antybohaterowie, nieco może wbrew intencjom zespołu autorskiego. Powrócę do tej szczególnej kwestii na końcu mojego szkicu.

Tekst Wiesława Kota jest głównie popularyzacją, obliczoną na odbiorcę masowego. Pan Kot nie lubi się jednak nudzić sam ze sobą – wiedzą o tym czytelnicy jego felietonów w „Wprost" – wzbogacił więc miarodajne *Portrety* o wiele anegdot, kuriozów, rysów charakterystycznych, co znakomicie uprzyjemnia obcowanie z jego kompendium. Popularyzując popularyzację Kota, powtórzę teraz może niektóre anegdoty i tak uprzyjemnię czytelnikom „Akcentu" recenzję z *Portretów sławnych Polaków dwudziestego wieku*...

...Na przykład Ignacy Jan Paderewski popisywał się jako dziecko grą na fortepianie przez ręcznik, rozłożony na klawiaturze. Paderewski, podobnie jak papież Karol Wojtyła, dałby się przypisać do kilku kategorii sławy, był artystą, mężem stanu, również bohaterem kultury masowej. W Stanach Zjednoczonych zaistniała moda „Paddymania", sprzedawano peruki à la Paderewski, lizaki w kształcie jego głowy itd. Premierem rządu polskiego był nie najlepszym, za to kwestarzem sprawy narodowej – wprost natchnionym. Zebrał na świecie prawie 100 milionów dolarów – dziś byłoby za warte 10 razy więcej – i przekazał je krajowi.

Innym mężem stanu z pretensjami do wszechstronności jest na przykład Roman Dmowski. Wydawało mu się mianowicie, że umie pisać powieści. Ukleił ileś fabuł, które jednak „słusznie powiększyły grono dzieł zapomnianych", jak powiada Wiesław Kot. Pseudonim literacki Dmowskiego to Kazimierz Wybranicki. I jeszcze ciekawostka. Dmowski ukończył studia przyrodnicze i napisał pracę magisterską pt. *Przyczynek do morfologii wymoczków włoskowatych*.

Któż by się domyślił, że prezydent Mościcki bywał tryzerem? Wiesław Kot dogrzebał się informacji, że przyszła głowa II Rzeczpospolitej strzygła głowy, przebywając w młodości na emigracji w Londynie. Wielkrotny zaś premier rządu RP Witos był za młodu drwalem w lasach księcia Sanguszki i manier drwala nigdy się nie wyzbył. Świetny portret Witosa dał Kadeu-Bandrowski w swoim *Maleuszu Bigdzie* (przeniesionym na ekran przez Andrzeja Wajdę, z niezapomnianą rolą Janusza Gajosa), o czym jednak Wiesław Kot nie wspomina. Ciekawe, czyje pióro i komera sportretują kiedyś sprawiedliwie Lecha Wałęsę, bohaterskiego przywódcę „Solidarności", laureata pokojowej Nagrody Nobla, aroganckiego prostaczka, wyśmiewanego zarówno przez postkomunistę Jerzego Urbana w tygodniku „Nie", jak i przez antykomunistę Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w *Dzienniku pisanym nocą*? Andrzej Wajda, jeden ze stu sławnych Polaków opisanych przez Kota, urządził Wałęsie ołtarzyk w swoim *Człowieku z żelaza* i dziś pewnie wstydzi się tej hagiografii.

Od Wałęsy moglibyśmy przejść do Turowicza, też postaci z książki Kota, redaktora jedynej legalnej gazety opozycyjnej w obozie komunistycznym, dziwnego fenomenu. Było takie słynne spotkanie Wałęsy z Turowiczem, gdy prymitywny plebejusz próbował pouczać

i obrażać mędrca, bo redaktor „Tygodnika Powszechnego" był zdaje się mędrcem. Od Turowicza tylko krok do księcia kardynała Sapiehy, który stworzył „Tygodnik Powszechny", a od Sapiehy pół kroku do marszałka Piłsudskiego. Kardynała z marszałkiem związał na zawsze niemądry, niepolityczny, wreszcie niepatriotyczny opór Sapiehy przeciw ko pochowaniu wskrzesiciela Państwa Polskiego w krypcie królów na Wawelu. Książę kardynał nie lubił Piłsudskiego za udział w PPS-ie i na przykład za luteranizm.

W *Portretach sławnych Polaków dwudziestego wieku* występuje bardzo wielu pisarzy. Oczywiście – wszyscy nobliści, żyjący i nieżyjący, także Stanisław Lem, autor najczęściej tłumaczony za granicą, prorok globalizmu Ryszard Kapuściński, biorący zawsze stronę biedaków, święty poeci Krzysztof Kamil Baczyński, zapowiadający się na wieszcza, zabity jako chłopiec. Towarzyszem tekstowi fotografia Baczyńskiego ukazuje nieziemsko pięknego 14-latka. Anioł zabłąkał się na ziemię i szybko ją porzucił. Jest anioł – powinien być też diabeł; jego rolę odgrywa w książce Kota Stanisław Przybyszewski. Miniesej poświęcony tej postaci jest jednym z najlepiej napisanych w *Portretach*. Ciekawa rzecz, trwała legenda Przybyszewskiego, ale książek owego „genialnego Polaka", jak go nazywano w modernistycznym Berlinie, raczej się nie czyta. Bo jest to przecież „przybyszewszczyzna"! Do klasy autorów święto-przeklętych zaliczylibyśmy Jarosława Iwaszkiewicza, wieloletniego prezesa ZLP, redaktora naczelnego „Twórczości", pana na Stawisku, człowieka opiekuńczego, zarazem lawiranta, nieraz półgrafomana (jak w poemacie ukleconym ku czci Bieruta). „Jestem komunistą praktykującym, chociaż niewierzącym", zwierzył się kiedyś cynicznie Iwaszkiewicz. Kilka opowiadań Iwaszkiewicza, garść przekładów i wiersze wypada jednak zaliczyć do arcydzieł.

„Bóg mu przeznaczył by mnie śpiewniczał dolu spotkała" – tak sobie rymował w wieku pacholęcym Władysław Reymont. Wcześnie poślubił zew artystyczny również Artur Rubinstein. „W wieku trzech lat wiedziałem, że będę muzykiem", napisał w memuarach zatytułowanych *Moje młode lata*. „Prymus Tysiąclecia" Wyszyński od dziecka chciał być kapłanem, zaś generał Grot-Rowecki, organizator Armii Krajowej – żołnierzem. Wiesław Kot nie zesbowin tych faktów, ale mógłby w każdym razie nam takie zestawienie umożliwić i ułatwić.

Wielu artystów to postacie prawie nie do ogarnięcia, przebogate, mówiliśmy już o tym imponującego Paderewskim lub częściowo o Karolu Wojtyle. Teraz wspomnijmy jeszcze Tadeusza Łomnickiego, aktora, który umiał zagrać wszystko, nawet rolę członka KC PZPR. W III Rzeczpospolitej zostałby może prezydentem, kto wie. (Ameryką długo rządził aktor, Ronald Reagan.) Łomnicki żył i umarł na scenie. Odbywały się właśnie w poznańskim Teatrze Nowym próby do *Króla Lira*, zanotowano, że zaraz po wypowiedzeniu kwestii: „Więc jakieś życie świta przede mną. Dalej, lejmy je, pędźmy za nim, biegiem, biegiem!" Łomnicki oddał ducha. Niezwykłą, seniorską postacią jest Gustaw Holoubek, który zresztą piastował funkcję senatora po 1989 roku. W Teatrze pojawia, a zawsze był też jakimś dyrektorem, prezesem, profesorem, nie gorzej uprawiając sztukę życia od sztuk scenicznych.

Wiesław Kot zgromadził w swych *Portretach sławnych Polaków* również zasłużonych uczonych. Przewodzi mu noblistka Maria Skłodowska-Curie. Jest jednak rzeczą zatrważającą, że i Nobel dla Skłodowskiej nie jest właściwie polski, tylko francuski; nasi uczeni nie lecą na świecie. Sympatyczni są na kartach książki dwaj filozofowie, Kotarbiński i Tatarkiewicz. Bardzo młody Tadzio Kotarbiński zakradł się do pokoju nauczycielskiego w swojej szkole i zajrzał do dziennika, w którym wyczytał, że uważa się go za chłopca „nie tylko uzdolnionego, co nader pracowitego". Wstrząsnęło to ambitnym Kotarbińskim. Postanowił, że zostanie „kimś" i został. Tatarkiewicz lubił brydż, szwajcarską czekoladę, konie arabskie i ubrania o kroju angielskim. Uważał się za „zbieracza". Napisał w swej autobiografii, że gromadził ludzkie myśli tak jak inni zbierają porcelanę, stare książki, obrazy lub motyle. Hippikę uprawiał nałogowo: na koniu obmyślił znaczną część swojej *Historii filozofii*. „Przy Grzegorzu Nyseńskim tak się zadumał, że spadł na ziemię i złamał obojczyk", informuje Wiesław Kot.

Z gigantami intelektu sąsiadują w *Portretach sławnych Polaków* idole kultury masowej; tu wspomnijmy tylko o Jerzym Owsiaku. Nie wszyscy wiedzą, że ten dyrygent Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy jest na co dzień profesjonalnym witrażystą. Wypasażył w kolorowe szkiełka na przykład kaplicę prezydencką w Belwederze.

Wspomniałem na początku tego szkicu o pewnej kontrowersji, o tym, że Kot z Łozińskim umieścili w rejestrze sławnych Polaków XX wieku także kilku niesławnych, w każdym razie nie powiedzieli wyraźnie, że chodzi o czarne owce. Nie da się ot tak pogodzić bohaterów z antybohaterami, Marka Edelmana, Janusza Korczaka, księdza Popieluszki z Bierutem, Gomułką i generałem Jaruzelskim, nawet jeśli tego ostatniego uznalibyśmy za postać tragiczną, wielotorodyczną. Gdyby książka nosiła jeszcze tytuł „Polacy głośni", to pół biedy. Ale „sławni" różnią się zawsze od „niesławnych" czy też „osławionych".

Istnieje taki znakomity wierszyk Mikołaja Biernackiego *Bezstronność polityczna*, którym można by spuentować zasłużoną tu kontrowersję czy raczej polawę tandemu Kot–Łoziński. Kto wie, czy i sam Biernacki nie nadawałby się do *Portretów sławnych Polaków*? Był dość znanym autorem i żył w XX wieku, choć niedługo, bo przeważnie w XIX. Ale Sienkiewicz, otwierający książkę, też należy przeważnie do XIX wieku. Zamykam moją recenzję z dzieła Wiesława Kota i Jana Łozińskiego rymami Biernackiego.

Bezstronność polityczna

Niech będzie konserwatystą,
Szarym, burym, żółtym, białym,
Najzacniejszym egoistą,
Arystokratą zachwalonym,
Byle dobrym był Polakiem,
To ja, ceniąc w nim patriotę,
I idąc bezstronnym szlakiem,
Najpierwszy mu przyznam cnotę.
(...)

Niech Polskę zdradzi, niech sprzeda,
Byle dobrym był Polakiem,
To ja, ceniąc w nim patriotę
I idąc bezstronnym szlakiem...
Zdaje się, że głupstwo piszę.

Wiesław Kot, *Portretowani jak Polacy dwudziestego wieku*. Wprowadzenie i wybór tekstów – Jan Łoziński, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.

MAŁGORZATA SKORUPSKA

30 LAT TEMU ZMARŁ ARNOLD SŁUCKI

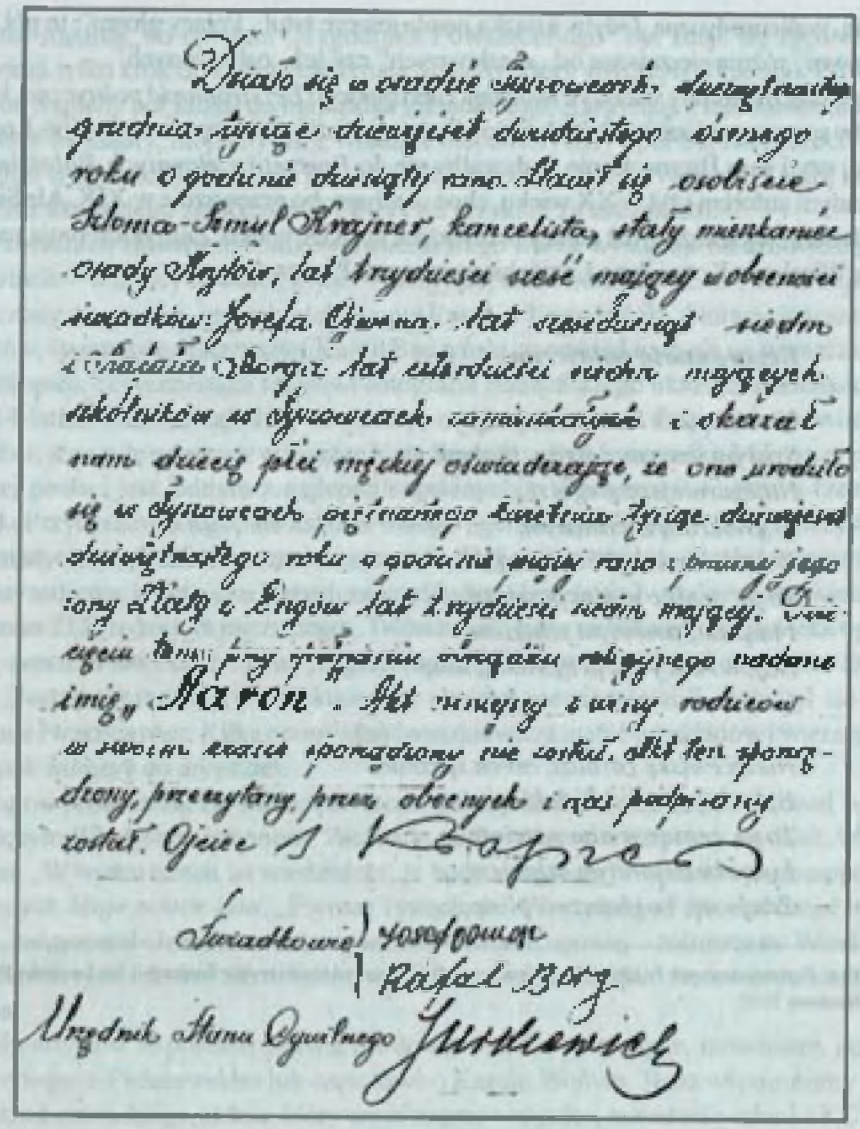
„Tyszowce – Szczebrzeszyn zmarł 15 XI 1972 roku w Berlinie Zachodnim przybrawszy postać Arnolda Słuckiego".[1] Tak Piotr Szewc rozpoczyna swoje epitafium dla „stepowego Żyda", jak razu pewnego określił go Słonimski.[2] Ale równocześnie poety „pewnego swej drogi", która rozpoczęła się – i tu sprostujmy utrwaloną informację – wczesnym rankiem 15 kwietnia 1919 roku (nie jak dotychczas twierdzono 1920)[3] w Tyszowcach na Lubelszczyźnie, na wstępie przybierając postać Aarona Krajnera.

* * *

Jeżeli można powiedzieć, że poezja jest sposobem istnienia najpełniejszym (...) to bez wątpienia liryka Słuckiego stanowi jedną z tych manifestacji, które (...) dosięgają rdzenia świadomości.[4]

Wszedł do literatury polskiej w roku 1945 jako ktoś, kto w niezbyt sposób zmieszał w sobie talmudyczność, komunistyczną partyjność i pokrętny marksizm; wszystko to w zaśpiewie starotestamentowych proroków, w niepoprawnej polszczyźnie...[5]

[1] P. Szewc: *Świerk Szagalewa*, „Twórczość" 1986, nr 6.
[2] Por. K. Mętrak: *Powrót Słuckiego*, „Radar" 1983, nr 3.
[3] Por. np.: *Polski słownik bibliograficzny PWN*, z. 161, tom XXXIX/1, Warszawa – Kraków 1992; *Nowa encyklopedia powszechna PWN* 1996; W. Wirpsza: *Śmierć wynalazku*, „Kultura" (Paryż) 1973, nr 1-2, W. Duszka: *O wierszach Arnolda Słuckiego*, „Znak" 1984, nr 8-9; S. J. Żurek: *...koty mnie pożarły*". *O motywach judaistycznych w poezji Arnolda Słuckiego*, Kraków 1999.
[4] L. Szaruga: *Przejrzyczenie. O poezji Arnolda Słuckiego*, „Opcje" 2000, nr 1.
[5] W. Wirpsza, jw.



Działo się w owodzie Żyrowarek, dwudziestego grudnia tysiąc dziewięćset dwudziestego dziewiątego roku o godzinie dziesiątej rano. Stawił się osobiście Szloma-Szmul Krajner, kanclista, stały mieszkaniec owady Augustów, lat trzydzieści sześć mający w obecności świadków: Josefa Chaima, lat czterdzieści siedem i Rafała Borga, lat czterdzieści siedem mających stałe miejsce zamieszkania w Żyrowarach, okazał nam dziecię płci męskiej oświadczając, że ono urodziło się w Żyrowarach piętnastego bieżącego tysiąc dziewięćset dwudziestego roku o godzinie siódmej rano z prawnej jego żony Zlaty z Engów lat trzydzieści siedem mającej. Dziecięciu temu przy przyjęciu obrządku religijnego nadano imię Aaron. Akt niniejszy z woli rodziców w swojem czasie sporządzony nie został, akt ten sporządzony, przeczytany przez obecnych i przez podpisany został. Ojciec i Krajner

Świadkowie: Josef Chaim
i Rafał Borg

Urzędnik Stanu Cywilnego Jurkiewicz

Poezja Sluckiego to zadziwiający i przykuwający styl liryki wzruszeniowej i liryki określonej przez surowe reguły intelektualnego rozrachunku ze współczesnością.[4]

Chciałam zadać pytanie: Czy ktoś jeszcze o nim pamięta, oprócz historyków literatury, nielicznych koneserów i garstki żyjących przyjaciół? – pewnie nie. Ale i odpowiedź na pytanie: dlaczego? – jest łatwiejsza niż mogłoby się wydawać, choć może nie jedyna. Jest to poezja kameralna, widnowiersko „nadprzyrodzona". Innym powodem „zapomnienia" jest fakt, że po roku 1968 – roku emigracji Sluckiego – stał się on poetą „niewygodnym" dla władz PRL (16 XII 1969 r. został skreślony z listy członków Związku Literatów Polskich) i do 1982 roku nie publikowany w kraju, z niewielkimi wyjątkami kiedy to w 1975 Iwaszkiewiczowi udało się „przemycić" kilka jego wierszy w „Twórczości", a w 1979 r. w 12 numerze „Zapisu" Jacek Bocheński dołączył do wspomnień o poecie kilka utworów z pozostającej wówczas w maszynopisie *Biografii anioła*.

16 XI 1980 r. powstał Komitet Porozumiewawczy Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych. W wystosowanym do premiera Józefa Pinkowskiego liście apelowali o zmianę polityki kulturalnej: *...sprawy nie cierpiącej zwłoki jest uchylenie zapisów cenzuralnych dotyczących osób, a więc sankcjonujących sprzeczny z obowiązującym ustawodawstwem zasadę podmiotowości kultury. (...)Szczególnie haniebnej jest nieobecność w jawnym życiu publicznym dzieł pisarzy i naukowców „niewygodnych", zmarłych w kraju lecz nie obecnych*[5] – i tu m.in. zostaje wymienione nazwisko Arnolda Sluckiego. Kolejne „interwencje" dotyczące nieobecności w polskiej literaturze pisarzy „niewygodnych" znajdziemy w „Polityce" (28 III 1981 r., artykuł K. Koźniewskiego) oraz w „Życiu Warszawy" (16 V 1981) – *Nieobecność Arnolda stawia nas w stanie oskarżenia* – napomina M. Grzeszczak.

[4] M. Wyka: *O poezji Sluckiego*, „Twórczość" 1965, nr 1.
[5] Określenia tego użył K. Meissner, jw.
[6] *Biuletyn Informacyjny KOR* 1980, nr 27, cyt. za M. Fik, *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944-1981*, Londyn 1989, s. 667-668.

W jakim stopniu apele w prasie wpłynęły na decyzje władz, trudno orzec. Faktem jest jednak, że na początku 1982 nakładem Ludowej Spółdzielni Wydawniczej (chyba nie przypadkiem, bo jednym z członków Komitetu Redakcyjnego był Marian Grzeszczak) ukazał się wybór poezji Sluckiego z notą biograficzną i wstępem Anny Kamieńskiej. We wrześniu tego samego roku ukończono druk ostatniego tomu poety *Biografia anioła*, który wstępem opatrzył Ryszard Matuszewski. Tym razem wydania podjął się Państwowy Instytut Wydawniczy, a redakcji Krzysztof Żak. Rok 1982 był dla poezji Arnolda Sluckiego zarówno rokiem zmartwychwstania jak i śmierci. Absencja Proroka – jak zwykli nazywać poetę koledzy po piórze – w literaturze polskiej wydłużyła się do dwudziestu lat. (Niewielki wyjątek stanowi 13 wierszy zamieszczonych przez Piotra Matywieckiego w antologii *Od początku*, Gdańsk 1997). Czym jest ona tym razem spowodowana? Bo przecież nie niechęcią władz. Pozostaje więc jedno banalne wytłumaczenie: – Jest zbyt trudna, zbyt widmowa?

Powstają, całe szczęście, od czasu do czasu artykuły i dysertacje na temat jego „sennowizyjnej" twórczości, dzięki czemu nieobecność Arnolda możemy nazwać za „milczącą obecność". Ale czy to wystarczy by określić poezję mianem żywej? Gdyby chodziło o język, powiedzielibyśmy – jak o łacinie – że jest martwy. Owszem, istnieje, ale kto tak naprawdę go zna? Kto nim mówi? Co to za narzecze?

Byłem tu, powiem,
przyszedłem, przypłynąłem, przyleciałem –
ciało stało się ciałem
i mity ubladły

(*** *W epicentrum*, *Biografia anioła*, s. 290)

Strofa ta jest jak rękawica rzucona Bogu w twarz. Czy Bóg ją podniesie, czy podejmie spór? Według Sluckiego prawdopodobnie tak, gdyż rękawic rzucanych Bogu w twarz były setki. Oto śmiertelnik podejmuje walkę z Bogiem, a jego jedyną bronią jest słowo i metafora. Kłótnią właśnie lub ostrą polemiką możemy określić twórczość poety z Szaglewa. Czymże innym był jego „pokręcony marksizm"?! „Głośny krzyk do Jehowy" to znany z tradycji talmudycznej i chasydzkiej styl modlitwy: *Kłótnia z Bogiem*.[7] Idąc tym tropem możemy dojść do wniosku, że awangardowa twórczość Sluckiego to nieskończona się żarliwa modlitwa. Tu należy zachować ostrożność. Nie należy zapominać, że początki jego drogi poetyckiej tkwią w komunizmie. Być może ta „modlitwa" to tylko mistyfikacja? Lub też wykorzystanie podniosłej formy do polemiki z „Nowym Bogiem". *Pieśń o żelazie* z pierwszego tomu poety *Ziemia jaśnieje* (1950) ma wyraźnie litanijny charakter:

Żelazo śpiewam – gwiazdę urodzonych
Żelazo z którego zrobione są miotły
Żelazo z którego zbudowano mosty
Żelazo tak lotne że służy za skrzydła
Żelazo którym spojono kołyskę
Żelazo które żłobi powietrze i ziemię
Ramię podane miastom i rzekom
Żelazo z którego kruszeją pasągi
Żelaza które chronią drzewa w parkach
Żelazo z którego ukuto broń
Dla walczących sprawiedliwych
Czołgi które wyzwoliły moje miasto
Żelazo gmachom nadające trwałość
Żelazo hartowane przez ludzkie ręce
Które obejmowały dziecko i żonę...

Jezu, Jasności światła wiecznego, (...), Jezu, wielkiej rady Zwiastunie, (...), Jezu, Drogo i Życie nasze," itd., niemal bluźnierczą analogią można by powiedzieć, że brakuje tylko – „zmiłuj się nad nami" błagalnie powtarzanego przez lud.

Ludzie proście odbierzcie żelazo...

Czyż nie taką właśnie funkcję pełni ten wers? I ponownie „kapłan".

[7] W. Wirpsza, *Przemówienie...*, „Kultura" (Paryż) 1982, nr 11.
[8] W. Panas: *Słowo: krzyk – przekleństwo. Motyw judaizmu w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, [w:] *Pisarze mniej... i bliżsi*, Lublin 1990, s. 34; por. też A. Żak: *Pomóż albo klnij z Bogiem*, „Więź" 1984, nr 4.

Tym co najeżdżają miasta i wyspy
Tym co jarmarkują po przedmieściach Paryża
Tym co demolują lokale redakcji
Tym co zabijają greckie kobiety...

Lud:

Oddajcie żelazo ludziom bez twarzy
Ludziom którzy nigdy nie kowalili żelaza.

... I ta niesamowita cisza by powiedzieć – AMEN.

Małgorzata Skorupska

JANUSZ GOLEC

BOLESŁAW FAC – PISARZ I POŚREDNIK MIĘDZY KULTURĄ POLSKĄ I NIEMIECKĄ

W niemieckim wydawnictwie Temmen ukazała się w bieżącym roku antologia poświęcona pamięci niedawno zmarłego pisarza gdańskiego Bolesława Faca (1929-2000), wielkiego przyjaciela niemieckiego noblisty Güntera Grassa, pośrednika między kulturą polską i niemiecką i niestrudzonego orędownika pojednania między Polakami a Niemcami. Antologia ta zawiera teksty wspomnieniowe poświęcone życiu i twórczości Faca oraz jego działalności społeczno-politycznej, wybór korespondencji między Facem a Günterem Grassem ukazującej najistotniejsze momenty w przyjaźni obu pisarzy, jak też teksty autorskie gdańskiego pisarza i poety. Już we wstępie wydawcy antologii podkreślają wielkość osobistych i literackich inicjatyw Faca pośredniczącego między obydwiema kulturami i mentalnościami. Günter Grass pisze w swoim wspomnieniu o intensywności przyjaźni z Facem, wybiegającej daleko poza literackie zainteresowania obydwu osobistości, podkreśla pomoc Gdańszczanina przy pisaniu powieści *Der Butt* (Turbot) i wreszcie wyraża swą wdzięczność Facowi za trud przekładania tekstów poetyckich i krytycznospołecznych publikowanych w polskich gazetach i czasopismach. Syn pisarza, Andrzej, wspominając ojca, podkreśla jego nieustanne dążenie do poszukiwania prawdy, podporządkowania swego oglądu świata hierarchii wartości, fascynację Niemcami i nawiązywanie rozlicznych kontaktów z niemieckimi intelektualistami.

Wybór korespondencji między Facem a Grassem od 1975 r. do przełomu w roku 1989 przypomina czytelnikowi skomplikowaną sytuację polityczno-społeczną Polski lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, próby zniewolenia i szykanowania twórców nazywanych wrogami państwa (dotyczy to także Grassa, któremu odmawia się wizy wjazdowej na seminarium ze studentami – prywatnie cierpi na tym także kaszubska rodzina autora *Blaszanego bębenka* przygotowująca uroczyste przyjęcie pisarza) oraz mizerię gospodarczą naszego kraju odbijającą się na twórcach (np. brakiem papieru, a tym samym uniemożliwiającą publikowanie dzieł, co jest zjawiskiem wprawdzie bardziej „naturalnym", jednak nie mniej irytującym niż problemy z cenzurą.

Antologia zawiera jeszcze inne osobiste wypowiedzi Faca. Kilka wybranych listów do Konstanze Radziwill, córki poetki i prozaiczki Anny Inge Radziwill, ukazuje gdańszczanina jako krytyka Polski po przełomie roku 1989, z przekonań socjalistę optującego za PPS-em, patrzącego z optymizmem na rozwijające się na nowo stosunki między Polakami a Niemcami. Szczególnie krytycznie ocenia Fac Lecha Wałęsę nazywając go demagogiem i artystą folklorystycznym. Pisarz skarży się także na nową, ukrytą cenzurę uniemożliwiającą wystawienie jego sztuki teatralnej krytycznej wobec antysemickiego kleru. W wybranych fragmentach wywiadów i rozmów publikowanych na łamach różnych czasopism Fac opowiada o swych związkach z Niemcami w RFN i NRD, podkreśla konieczność zwalczania ciągle

żywych uprzedzeń i nawiązywania kontaktów z młodymi twórcami niemieckimi, wreszcie odnosi się do skomplikowanej przeszłości Gdańska i problemu tzw. autochtonów.

Opublikowane w antologii teksty literackie Faca: jeden utwór prozą i trzy wiersze w języku polskim i w niemieckim przekładzie koncentrują się na problematyce związanej z „małą ojczyzną" – Gdańskiem i okolicami. Ta część literacka antologii uzupełniona jest różnymi formami artystycznymi autorstwa bądź to wydawców książki, bądź to innych pisarzy niemieckich, którzy wspominają w swych tekstach gdańskiego pisarza albo opisują swoje wrażenia z podróży do Polski i spotkania z Polakami pełne uprzedzeń, ale i zaciekawienia.

Od książki typowo wspomnieniowej nie należy zbyt wiele oczekiwać. Wydaje mi się jednak, że omawiana antologia godna jest uwagi. Przedstawia i przybliża czytelnikowi niemieckiemu polskiego pisarza jako niestrudzonego propagatora porozumienia między kulturami, przyjaciela wielu znaczących osobistości niemieckiego życia kulturalnego, pośrednika między ludźmi odmiennych kultur i tradycji oraz zwolennika porozumienia.

Janusz Golec

Inge Buck, Konstanze Radziwill, Wolfgang Schlott (hrsg): *Bolesław Fac (1929-2000). Dichter und Vermittler deutsch-polnischer Literatur*. Edition Temmen, Bremen 2002, s. 128.

BOGUSŁAW BIELA

ODSŁONY Z NIEDALEKIEJ PRZESZŁOŚCI

Sliczna Burgundio, kiedy witasz nas tak dostojnie jesienią ze swoimi liściastymi lasami i niezliczonymi ogrodami ukok najbardziej nawet domów z kamienia. A piękna jesteś, bo znasz sztukę życia i umiesz ją wszędzie pokazać tak, że pielgrzym nie może przejść obojętnie wobec twoich kolorów, zapachów i blasku.

Gardłowy akcent czarnych (w określeniu tym nie ma nic negatywnego – lepsze ono nawet od dość spłowiałego już i nieco pogardliwego „Murzyn", zresztą sami tak siebie nazywają) mieszał się w naturalnym, niknącym po wsparciale równym asfalcie autostrady, z rosłym szczupłym spółgłoskowo-słowiańskim. Hałaśliwa wesołość i pospieszne zjadanie kanapek pokazywały mi to wszystko, co lubię i cenię u nich, a czego nam ciągle brakuje. A jest to po prostu spontaniczna radość życia. W Vezelay zauważyłem ponadto, że są bardzo religijni. Tą religijnością pierwotną, nie na pokaz, jak często u nas, a ustającą związek z ciężką pracą, normalnym dniem = religijnością tak bardzo bliską dziękczynieniu średniowiecznych mistrzów sztuki kamiennej.

Medytowaliśmy po drodze nad wersetami z Ewangelii. Byłem sam, jeden biały pośród dziesięciu czarnych, mężczyzn i kobiet: salowych w szpitalu, sprzątaczek w biurze, kucharek w szkole, murarzy i kierowców. Byłem nim, biały, bo inni szybko dołączyli do swoich białych grup jakby zapominając po co tu przyjechaliśmy. Wiatr wiał nam delikatnie w twarz – jak na zamówienie – mocno świeciło słońce, a francuska fraza gładko formowała myśl. W niedzielę rano na burgundzkiej wąskiej, ale dobrze i solidnie wykończonej drodze, patrzyliśmy na siebie i powtarzali słowa starej i pięknej modlitwy. Śpiew mnichów i mniszek jest tak silny i tak czysty jak kamienie krużganków w Vezelay, które go podtrzymują. Surowość i dostojność budowli wypełnia ten śpiew, nie pozwalając nam ani na chwilę oderwać się od niego, tak jakby chciał zamknąć swoją krystaliczną czystością i niesłyszanej wcześniej głębią ostem minionych wieków. Śpiew mnicha, przewodnika chóru zawodzącego „Seigneur" mąci się w słonecznej poświacie i nie bardzo już wiemy, czy dźwięki to rzeki, czy światło spływające na nas poprzez tak niezwykły i tak długo ćwiczony głos.

W Vezelay w październiku słońce jest jeszcze mocne, mało już zielonych liści na drzewach, ale ten śpiew, ten śpiew – przenosi nas tak daleko, że wtopiony się w mszę i wszystkie, absolutnie wszystkie słowa liturgii odrywają do owego zespolenia pierwotnego Kościoła. Jego niebywałe dostojeństwo i powagę mogą z bizantyńskiej jeszcze liturgii nikogo pozostawić nie mogą obojętnym, ponieważ cała msza jest śpiewana, śpiew wypełnia nas tak

całkowicie, że staje się niemal modlitwą. Styl romański budowli – ziemia opadająca w dół – łączy się w cudownej harmonii z gotyckim, a więc lotem w górę.

Światła, które dosłownie wpadają przez wysokie okna, to światło Marii Magdaleny grzesznicy, ale jednocześnie apostołki apostołów. Symbolika upadku w wersji romańskiej i lotu – w ujęciu gotyckim – odpowiedniku dokładnie życie patronki świątyni. Pielgrzymi, którzy tu przed wiekami przybywali, zamykali za sobą drzwi, to znaczy odgradzali się od jednego świata wchodząc jednocześnie do innego, albowiem aby doświadczyć tajemnicy – musimy przygotować się psychologicznie. Jest to jednocześnie doświadczenie świata boskiego, czyli sfery, w którą wchodzi Chrystus oddzielając się od przestrzeni. Ta bogata w sakralne treści symbolika była punktem wyjścia rozmyślań architekta, twórcy świątyni – artysty.

* * *

Słuchają dźwięków mojej ojczystej mowy, podczas gdy ja siedzę za pulpitem w laboratorium językowym i staram się wydobyć z ich zdeformowanych szelestów krzyki dźwiękowy języka. To moi studenci. Przyszli właśnie, z końcem października, do Instytutu, aby zacząć się uczyć języka polskiego. Jak to ciekawie brzmi dzisiaj! Uczyć się języka polskiego we Francji w roku 2001 i 2002. A jednak jest ich wcale niemało. Tych, którzy – spośród 89 języków nauczanych w Instytucie – ten właśnie wybrali – i postanowili poznać jego niełatwą gramatykę. Pełni zapału i entuzjazmu, jak w dawno minionej epoce, ale z innych zgoła powodów, szybko zabrali się do pracy. Skromnie ubrani, bo na uniwersytecie francuskim nie przelewa się młodzieży, patrzą na mnie jakoś przyjaźniej, bowiem moja to w końcu wymowa i moje wskazówki będą kierowały ich żmudną pracą. Niełatwo opanować nasz język, i wymowa, i skomplikowaną w swoim historycznym zawikłaniu gramatykę nie podają Francuzom przyjaznej dłoni. Inne nawyki, inna składnia, odmienny opis świata, jakże odmienne brzmienie! Spotkanie dwóch języków to spotkanie spadających liści i delikatnego szumu wody. Spotkanie bardzo różnych dźwięków w tonacji, ale płodne i użyteczne dla partnerów dialogu, ponieważ w koncercie języków różne brzmią nam

* * *

Wczorajsza „Gazeta Wyborcza" przyniosła wymuszoną „spowiedź" mojego kolegi ze studiów Leszka Maleszki, wieloletniego, jak się okazuje, współpracownika Służby Bezpieczeństwa. Tyle lat wysłuchiwałem jego błyskotliwych wypowiedzi o literaturze, filmie, polityce i filozofii. Tyle lat oglądałem tę jakby wyprodukowaną w kamieniu twarz. Tyle lat siedziałem obok niego w akademickiej stołówce i patrzyłem, jak w pośpiechu opróżnia talerze z ziemniaków, by potem jednym, szybkim ruchem widelca wtłoczyć mięso do ust i przełknąć je w ciągu kilku sekund. Tyle lat przechylał przed nami kilogramowy, brązowy worek cukru i przeżuwając słodycz wprowadzał do swego długiego chudego ciała krzepiący płyn. Tyle lat te cienkie, osmolone dziesiątkami wypalanych dziennie papierosów ręce układały w powietrzu, no właśnie – co układały? Marzenia układały, snuły projekty. Snuły też wizje, podkreślały co ważne, streszczały przeczytane książki, a widmowi im mundurowy, mieczyły na zmęczenie w porę dnia i nocy głos.

Lubiłem go i czułem się dobrze w jego towarzystwie. Okazuje się dzisiaj, że już w 1976 roku podpisał dziekański cyrograf. Czy tak łatwo przejść od uznania, podziwu – do nienawiści? Jak przeczytałem ten długi elaborat-spowiedź, myślę, że nie tak do końca szczery, pozbawiony miłości. Bo oto okazało się, że to co było naszym marzeniem o innym świecie zostało ukryte, spisane według policyjnych stylistyk i prymitywnego słownictwa, mogła też być w każdej chwili wykpione, ośmieszone, wydrwione: mogła posłużyć również policyjnym zbirom do nękania i molestowania – w dzień i w nocy – kolegów, przyjaciół, znajomych.

Wielkim brzemieniem jest zdrada, Leszku! Czy da się ją kiedyś wybaczyć? Czy można wybaczyć sprzedanie za kilka set banknotów marzenia młodości? Wybór policyjnego pseudonimu Ketman, nazbyt może dowcipnie oddający ułan, dla którego pracował. Opowiadano nam, że rekrutuje się ich ludzi niedouczonych i zakompleksionych. Myślano się, ponieważ dzięki takim jak ty udało się im pozyskać wykształconych i czytanych w książkach z jasną kolumną na okładce, a wydanych – jak wiesz – w Paryżu. Kapuś intelektualista. Dlaczego nie – to nawet lepiej, im taki dobrze zna historię i nie ma złudzeń co do rządców tego świata. A skrupuły moralne? Wolne żarty, panowie! Kto się przejmuje takimi drobiazgami. Jakoś to będzie – i na pewno się nie wyda. A jednak się wydało.

Staszek Pyjas zginął, bo nie mógł się pogodzić z faktem, że Polska, w której przyszło mu żyć, parszywieje z dnia na dzień. Nie mógł się z tym pogodzić całą siłą swojej bujnej

natury, wrażliwości i ludzkiego sprzeciwu przeciwko wyrządzonemu złu. Nie mógł się pogodzić, że wydaje się przyjaciół i kolegów. Chciał, aby powstała Polska na miarę jego marzeń i na miarę jego wielkiej humanistycznej kultury. Nie wiem, jak by on oceniał twoją zdradę? On, dla którego przyjaźń nie była pustym słowem. On, którego oczy cieszyły się, gdy wymawiał twoje imię.

* * *

Paryż. W wyjściu tego słowa słyszymy spółgłoskę „ż", podczas gdy Francuzi w nazwie Paris, nie wymawiają końcowego „s". Najpierw jest to więc przejście od spółgłoski do samogłoski. Inne brzmienie, inne dźwięki. Następnie rzuca się w oczy gestykulacja. Raczej nerwowa, wspomagana wolno sączonymi łykami wina. Zapach tego znakomitego napoju towarzyszy nam nieustannie. Później jest kontur miasta i zieleń rzeki. Jego nazwa przywołuje rodzaj męski. I rzeczywiście – tempo, rytm, agresywność, wszechobecność kroków, krzyków, nawoływań mają w sobie coś z męskiej i brutalnej siły. Zapach potu i nadmiar benzyny tego miasta – nie stworzonego przecież do samochodów, lecz raczej do kontemplacyjnych spacerów – potęgują to wrażenie.

Miasto mityczne i magiczne tak znane, jak też z przesadzonych opowiadań i nadmiaru reklamy mało ciekawych polityków, ichdźwięcznych intelektualistów i nieuprzejmych już dzisiaj sprzedawczyń. Miasto bardzo ciężkiej pracy i łatwo wydawanych pieniędzy. Miasto niewątpliwie drogie i niezmiernie ciekawe ze swoimi licznymi i pięknymi parkami, mądrze obecną sztuką użytkową, szczęśliwym nurtowaniem przeszłości i współczesności. Miasto, które umie i chce się podobać. Bo przez kilka wieków nauczyło się sprzedawać piękno. Resztę zrobili pisarze, malarze, dziennikarze i zakochani. I tak już zostało.

Ale poza mitem, magią (dawnej estetyki) i legendą tętni tu życie: twarde, bezwzględne, z zapachem kaszul przepoconych od stania w kolejce w dusznych biurach zatrudnienia, z wyciągniętą ręką nieletniego żebraka lub rumuńskiego dziecka, albo polskiego klasztora, ze łzami wyrzuconych z ciasnych mieszkań czarnych lub arabskich lokatorów, z nożem lub pistoletem zaczajonego za węgłem opryszka (jak niemal we wszystkich dużych miastach), z wcale licznymi odrkami grzechu (jak niemal we wszystkich dużych miastach) zapraszającymi klientów do jednego z okolicznych hoteli na kilka chwil zmysłowych rozkoszy.

Paryż umie dopasować się do świata, ponieważ to miasto wiele widziało i doświadczyło, a patrzy na to światowe widowisko ze swoją gorzką wiedzą, doświadczeniem – i kto wie – może też z filozoficzną zadumą nad powtarzalnością ludzkich szaleństw, histerii, ludzkich pragnień i dążeń tych spełnionych i tych – niespełnionych.

Notre-Dame de la Sagesse w pobliżu francuskiej Biblioteki Narodowej. Ujmująco proste to materiału. Beton zaledwie wykończony i zostawiony samemu sobie jeszcze ze śladami pracy robotnika, ciemne drewno ławek z egzotycznego drzewa, drewniany, masywny, kwadratowy krzyż, skąpe światło padające z drobnych okienek, żółty kolor wiecznego ołtarz, posadzka z granitu przywiezionego z Pirenejów i w cieniu kaplicy werset z Psalmu 50: „I na bowiem umiłowałeś prawdę, niewiadome i skryte rzeczy mądrości swojej objawiłeś mi". To wszystko. Nie, może nie wszystko. Na prawo od ołtarza, w renesansowej szacie, Miriam z Nazaretu trzyma dzbanuszek z wodą w prawej ręce, zaś lewą podtrzymuje dziecięce z lokami na głowie – jeden z jego paluszków dotyka dziobka gołębia. Mały, rozbawiony uśmiecha się, a Miriam cała jest radością – tak jakby usta, oczy, policzki nawet – były zawsze -ü tylko radością, wychwyleniem, podziwem i dziękczynieniem.

W betonowej krypcie rozlega się śpiew gregoriański, w tym ostatnim kościele wybudowanym we Francji w dwudziestym wieku. Na zewnątrz czerwona cegła zdobiąca świątynię i liczne już dzisiaj wysokie, szklane domy, o których marzył Żeromski. Zacieki na murach i zmęczenie oczu nadmierną ilością linii rozcinających przestrzeń. Źle się starzeje ta architektura. Betonowy sufit kościoła pokazuje jeszcze na odchodne tyły pęknięć, bo mury ciągle pracują.

Dlaczego wstawiczne od lat wracam do kościołów, cmentarzy, parków, lasów? Może dlatego, że znajduję (chciałoby się powiedzieć spotykam) tam ciszę, której nie ma we mnie, w świecie, w tobie – czytelniku. A znajdując, spotykając ciszę – pokonuję i oswajam strach, który jest we mnie, w świecie i w tobie, i to w takim natężeniu, że tylko cisza może go poskromić, zatrzymać, ujarzmić, nadać inny kierunek, kto wie – może nawet uczynić twórczym.

Bogusław Bieda

PLUS GSM – mecenas

Plus GSM z roku na rok potwierdza swoją obecność w ważnych dziedzinach życia Polaków. Poprzez starannie zaplanowane oraz konsekwentnie realizowane działania sponsorskie wspiera istotne przedsięwzięcia i projekty związane z bezpieczeństwem, ochroną zdrowia, edukacją, kulturą i sportem; zaznacza również swoją obecność w działalności charytatywnej.

Najważniejszymi wydarzeniami kulturalnymi sponsorowanymi przez Plus GSM w 2001 roku były:

- wystawa *„Od Moneta do Gauguina". Impresjoniści i postimpresjoniści z Musee d' Orsay* w Paryżu w Muzeum Narodowym w Warszawie, Poznaniu i Krakowie,
- wydanie płyty *Głosy* Zbigniewa Preisnera,
- 7 Festiwal Filmowy i Artystyczny *Lato Filmów* w Kazimierzu Dolnym (4-12. 08. 2001),
- Jubileusz 100-lecia premiery *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie.

Biuro Regionu Plus GSM w Lublinie wspiera energicznie kulturę na obszarze swojego działania.

Do najważniejszych darowizn w tej części Polski należały m.in.: wsparcie renowacji Lubelskiej Katedry Archidiecezjalnej, Katedralnej Parafii Prawosławnej w Lublinie, kultury studenckiej i sesji naukowych w lubelskich uczelniach, zakup sprzętu medycznego dla lubelskich szpitali czy darowizny dla Domu Dziecka nr 3 w Kielcach.



kultury i sztuki

To właśnie dzięki Plus GSM w województwie lubelskim mogły odbyć się tak ważne wydarzenia jak:

- Lato Filmowe w Kazimierzu Dolnym,
- Dni Konia Arabskiego w Janowie Podlaskim,
- Festiwal Jazzowy w Hadesie,
- Plus GSM jest wyłącznym mecenasem Galerii Sceny Plastycznej KUL, w której wystawiane są dzieła najwybitniejszych współczesnych malarzy, grafików, rzeźbiarzy czy kostiumologów.

Plus GSM przeznaczył znaczące kwoty na usunięcie skutków powodzi, która w sposób szczególny dotknęła nasz region.

Wyrazem uznania kulturotwórczej roli PLUS GSM w Lublinie było przyznanie firmie przez redakcję „Kuriera Lubelskiego" głównej nagrody TRZOS MECENASA 1999 dla najhojniejszego sponsora kultury lubelskiej. W roku ubiegłym Plus GSM zajął w konkursie drugie miejsce: od władz województwa i organizatorów otrzymał MIESZEK MECENASA 2000.

Sukces rynkowy, możliwość wprowadzenia najnowocześniejszych technologii, wspomaganie wielu dziedzin życia społecznego czy kulturalnego są możliwe dzięki naszym klientom. Wszystkim tym, którzy zaufali sieci Plus GSM, którzy pomagają nam zmieniać świat na Plus, chcemy szczególnie serdecznie podziękować.

Wiesław Sikora
Dyrektor Regionu
Polkomtel S.A. w Lublinie



Informujemy Czytelników, że sprzedaż AKCENTU prowadzą m.in. księgarnie:

Lubelskie Centrum Taniej Książki „Lotos"
Wieniawska 3
20-071 Lublin tel. 532-54-41

Księgarnia „Ezop"
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin tel. 532-56-15

Księgarnia Medyczna
ul. Hempla 5
20-008 Lublin tel. 532-61-53

Księgarnia Uniwersytecka
Plac M. Curie-Skłodowskiej 5
20-031 Lublin tel. 537-14-13
Księgarnia prowadzi sprzedaż wysyłkową „Akcentu"

Księgarnia „Bibliopolis"
ul. Narutowicza 27
20-004 Lublin tel. 532-20-32

Księgarnia im. Kazimierza Szczepańskiego
ul. Rynek 6
20-111 Lublin tel. 534-63-87

Galeria ZPAP
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin

Księgarnia „Akcent"
Rynek Kościuszki 17
15-421 Białystok tel. 745-59-54

Księgarnia Wydawnictw Naukowych „Elefant"
ul. Podwale 6
31-118 Kraków tel. 422-90-57, 422-37-17

Księgarnia Akademicka
ul. Św. Anny 12
31-008 Kraków tel. 422-04-11 w. 167

Poznańska Księgarnia Naukowa „Kapitałki"
ul. Mielżyńskiego 27/29
61-725 Poznań tel. 852-45-16

Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa
ul. Krakowskie Przedmieście 7
00-068 Warszawa tel. 826-18-35

Księgarnia ORPAN „BIS"
ul. Twarda 51/55
00-818 Warszawa tel. 697-88-35

Księgarnia „Odeon"
ul. Hoża 19
00-521 Warszawa tel. 621-80-69

Księgarnia „Czytelnik"
ul. Wiejska 14
00-490 Warszawa tel. 621-36-35

Księgarnia WSP
Al. Wojska Polskiego 69
65-625 Zielona Góra tel. 326-35-20 w. 220

Tu do nabycia m.in. numery:

z 1996: 1 – szkice o Brunonie Schulzu i Johnie Cage'u; 2 – artykuły o T. Konwickim, prezentacja literatury „cyberpunkowej"; 3 – poematy (A. Sosnowski, D. Foks, W. Wirpsza, K. Brakoniecki, W. Michalski), sensybilizm K. Głazu; 4 – esej R. Kapuścińskiego, prezentacja polskiej liryki kobiecej i współczesnej twórczości Indian amerykańskich;
z 1997: 1 – m.in. szkic o twórczości M. Chagalla i „Noc poetów" B. Zadury; 2 – polsko- i anglojęzyczna twórczość „polskich Amerykanów"; 3 – najnowsza estetyka, poezja i proza ukraińska; 4 – poezja debiutantów i szkice o Herbercie, Kunce wiczowej, Kosińskim;
z 1998: 1-2 – nowe piosenki W. Młynarskiego, esej Ch. Simmonsa, 3 – pt. „Karol Wojtyła – poeta, dramaturg, filozof"; 4 – „Berlin – Lipsk – Wiedeń";
z 1999: 1 – proza T. Mirkowicza, S. Pokraki, A. Wiedemanna, korespondencja E. Stachury, listy Z. Kossak-Szczuckiej do J. Birkenmajera, 2 – sylwetka W. Maja, notatnik E. Zegadłowicza, rozmowa z G. Herlingiem-Grudzińskim, grafika G. Mazurka; 3–4 – 10 polskich poetów, szkice o twórczości ks. J. Twardowskiego, o kulturze Hucułów, poezja Węgrów z Siedmiogrodu;
z 2000: 1-2 – szkice o dramaturgii Gombrowicza, proza A. Appelfelda, grafika S. Baldygi; 3 – „Czytanie Ukrainy" (współczesna proza i poezja ukraińska); 4 – eseje o M. Głowińskim, H. Grynbergu, T. Śliwiaku i A. Zielińskim, proza M. Pietrzeli, Z. Mosternaka, T. Zubińskiego.
z 2001: 1-2 – m.in. eseje o femme fatale i Toulouse-Lautrecu, wokół „Hahanu" Kapuścińskiego; relacje warszawskie; 3 – wiersze M. Cisły, T. Melanowskiego, P. Macierzyńskiego, A. Stevenson, proza J. Bieruta, K. Bartczaka; 4 – Media wobec pogranicza kultur (Bartmiński, Kapuściński, Kowles, Kłoczowski, Owsiejczuk, Pawłyczko, Sommer).

Zainteresowani zakupem archiwalnych numerów mogą się także zwracać bezpośrednio do redakcji „Akcentu".

Wykaz salonów prasowych oraz wybranych punktów sprzedaży „Akcentu" w sieci RUCH SA

Andrychów, ul. Lenartowicza
Biała Podlaska, ul. Orzechowa 34
Białystok, ul. Raginisa 9/10
Bielsk Podlaski, ul. Mickiewicza
Bielsko-Biała, ul. Warszawska 28
Bydgoszcz, ul. Kruszwicka (Geant),
ul. Długa 11,
ul. Podwale 11,
ul. Magnuszewska 6 (ETC)
Chełm, ul. Lubelska 70
Ciechanów, ul. Warszawska 62
Częstochowa, Al. Pokoju
Elbląg, ul. 1 Maja,
ul. Batuckiego
Gdańsk, ul. Długi Targ,
Podwale Grodzkie,
ul. Złota Brama
Gdańsk-Żukowo, ul. Gdyńska
Gdynia, ul. Starowiejska,
ul. Świętojańska
Gorzów Wlkp., ul. Sikorskiego 126/128
Jasło, ul. Baczyńskiego 15
Jelenia Góra, Pl. Ratuszowy 26
Kalisz, ul. Narutowicza 1
Katowice, Al. Korfantego 9,
Dworzec PKP – hall główny,
Dworzec PKP
Kętrzyn, ul. Powstańców Warszawy
Kielce, ul. Paderewskiego 11,
ul. Warszawska 5
Kłodzko, ul. Rodziewicz 42
Konienice, ul. Warszawska
Kraków, ul. Bora Komorowskiego 37,
ul. Andersa 9,
ul. Kościuszki, ul. Pawia 20
Leszno, ul. Rynek,
Osiedle Armii Krajowej,
ul. Leszczyńskich 2
Lublin, ul. Kilińskiego
Lublin, ul. Zamojska 24,
ul. Krakowskie Przedmieście 59
ul. Peowiaków 12,
Dworzec PKP (peron 1),
Kmk. Przedmieście (Ogród Saski)
Łomża, Al. Legionów 50, paw. 8
Łowicz, ul. Browarna 9
Łódź, ul. Dąbrowskiego 60,
ul. Sienkiewicza 59,
ul. Zgierska 26
Malbork, ul. Dworcowa
Mrągowo, ul. Królewiecka
Nowy Sącz, Rynek 17
Olsztyn, ul. Dybowskiego, ul. 1 Maja
Opole, ul. Ozimska – „Opolanin",
ul. Piastowska (Urząd Woj.)
Ostrołęka, ul. Głowackiego 5 (księgarnia UNDERGROUND)
Piła, ul. Marwicja 16 B,
Hotel Ratio
Płock, ul. Kobylińskiego 2
Poznań, ul. Stary Rynek 83,
ul. Gwarna 11,
ul. Grochowska/Marcelińska
Puławy, ul. Centralna 10
Radom, ul. Toruńska 1 (E.Leclerc)
Rzeszów, ul. Zygmuntowska 5,
ul. Podwisłocze 6/4
Sandomierz, ul. Mickiewicza
Sanok, ul. 3 Maja
Sopot, ul. 3 Maja
Starogard Gd., ul. Paderewskiego,
ul. Sikorskiego,
ul. Hallera
Staszów, ul. Rynek 16
Suwałki, ul. Waryńskiego 18
Szczecin, pl. Hołdu Pruskiego 8,
ul. Czyckiego 3
Tczew, ul. Dąbrowskiego,
ul. Saperska
Toruń, ul. Grudziądzka 45,
ul. Kraszewskiego 1/3,
ul. Grudziądzka 162
Wałbrzych, ul. Pszkina
Warszawa, ul. Abrahama 12,
ul. Grójecka 26,
ul. Mikołajczyka 12,
ul. Wąwozowa (paw. 4),
ul. Kłobucka 8,
ul. Bagatela 14,
ul. Dobra 56/66,
Al. Jana Pawła II/ Elektoralna,
ul. Ekologiczna 8,
ul. Kochanowskiego 39,
ul. Ostrobramska 75A,
ul. Rembielińska 6
Włocławek, ul. Miedziana 2/4
Włodzisław, ul. Księżnej Konstancji 123,
ul. 26 Marca
Wrocław, ul. Kielbadzicza 7a,
Pl. Kościuszki 11,
Pl. Solny 6/7a / Ruska 68
Zamość, ul. Partyzantów (Nowe Miasto)
Ząbkowice Śląskie, ul. Rynek 31
Zielona Góra, ul. Bohaterów Westerplatte 19a
Złotów, ul. Wojska Polskiego

W ciągu minionych pięciu lat udzieliły redakcji wsparcia:
Fundacja Kultury, Fundacja Batorego, Rada Miejska Lublina, Rada Miasta i Gminy Zwierzyniec, Rada Miasta Nałęczowa, Ambasada Amerykańska, Ambasada Węgierska, Centertel SA.

Dziękujemy!

Wdzięczni jesteśmy Autorom, którzy zrezygnowali z honorariów za swoje publikacje w „Akcencie".

Wschodnia Fundacja Kultury AKCENT składa gorące podziękowania wszystkim, którzy dokonali wpłat na jej działalność. Byli to m.in: Ambasada USA w Warszawie, Ambasada Węgier w Warszawie, Aharon Appelfeld, Stanisław Bąk-Mostwin, Centertel SA, Tadeusz Chabrowski, Włada Chałko, Anna Frajlich-Zając, Fundacja Władysława i Nelli Turzańskich, Benjamin Harshav, Ferdynand Hebal, Alina Kochańczyk, Tadeusz Kuduk, Adam Lizakowski, Ryszard Löw, Sofia Majdańska, Wojciech Młynarski, Montex S.A., Alina Nowicka, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Mira Puacz, Magdalena Rudiuk, ks. prof. Tadeusz Styczeń, Western Union, Maciej Wolński.

Pamiętamy o poetach i krytykach, którzy w całości lub w części przekazali na konto Fundacji swe honoraria za udział w „wernisażach literackich" AKCENTU:

Monice Adamczyk-Garbowskiej, Elżbiecie Cichli-Czarniawskiej, Tadeuszu Chabrowskim, Marku Danielkiewiczu, Kate Delaney, Leszku Długoszu, Józefie Fercie, Krystynie Głowniak, Marianie Grześczaku, Michale Jagielle, Ryszardzie Kapuścińskim, Tadeuszu Karabowiczu, Marianie J. Kawałko, Tadeuszu Konwickim, Istvánie Kovácsu, Henryku Kozaku, Janie Leończuku, Ewie Mazur, Regine Möbius, Edzie Ostrowskiej, Bronisławie Pietraku, Stanisławie Popku, Tadeuszu Szkołucie, Jerzym Święchu, Bolesławie Taborskim, ks. Alfredzie Wierzbickim, Adamie Zielińskim.

Regularne otrzymywanie „Akcentu" zapewnia prenumerata!