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

Józef Czechowicz

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

AKCENT nr 2 (116) 2009

a

2
(116) 2009

akcent

literatura i sztuka ● *kwartalnik*

Zmysły w prozie Wiesława Myśliwskiego ● Historia na stadionie piłkarskim ● Proza T. Chabrowskiego, J. Bieruta, D. Marksona ● Józef Łobodowski a Rosja ● Wiersze P. Gembala, A. Bazylewskiego, K. Grządziel, M. Maleckiego ● Wokół sceny – nowe książki o dramacie i teatrze ● Penderecki multimedialny ● Śpiewanie w Kazimierzu ● Jak powstał pomnik na Majdanku

akcent

kwartalnik literacki

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

Łamanie
MAG Arkadiusz Makowski

Konsultacja techniczna
Janusz Solecki

Stale współpracują:
Bogusław Biela (Francja), *Marek Danielkiewicz, Ewa Dunaj, Józef Fert, Ludwik Gawroński, Michał Głowiński, Andrzej Goworski, Magdalena Jartkowska, Alina Kochańczyk, István Kovács* (Węgry), *Marek Kusiba* (Kanada), *Jerzy Kutnik, Eliza Leszczyńska-Pieniak, Jacek Łukasiewicz, Łukasz Marciniczak, Anna Mazurek, Wojciech Młynarski, Dominik Opolski, Wacław Oszajca, Mykola Riabczuk* (Ukraina), *Małgorzata Szlachetka, Jerzy Święch, Bohdan Zadura*

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

Numer 2/2009 zrealizowano przy pomocy finansowej
Wojewódzkiego Ośrodka Kultury
ze środków **Województwa Lubelskiego**

„Akcent" korzysta w 2009 roku ze wsparcia
Kancelarii Senatu Rzeczypospolitej Polskiej
(projekt *Polskie rodowody, polskie znaki zapytania*)
oraz
Urzędu Miasta Lublin

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

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 352071

© Copyright 2009 by „Akcent"

rok XXX
nr 2 (116)
2009

a akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Na pierwszej stronie okładki:
Mauzoleum według projektu Wiktora Tolkina.
Państwowe Muzeum na Majdanku. Fot. Jarosław Wach

Na czwartej stronie okładki:
Śpiewaczki z Aleksandrowa, pow. biłgorajski, w konkursie *Duży – Mały* w Kazimierzu. Fot. archiwum Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Lublinie

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

Stronę www prowadzi Anna Golawska

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

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

Cena prenumeraty krajowej na okres jednego roku wynosi 38 zł.

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

W USA „Akcent" rozprowadzany jest przez następujące księgarnie:

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

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

We Francji sprzedaż prowadzi:

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

Wydawcy:

Wschodnia Fundacja Kultury „Akcent", 20-112 Lublin, ul. Grodzka 3
Biblioteka Narodowa, Dział Wydawniczy Czasopism Patronackich
02-086 Warszawa, al. Niepodległości 213
tel. 22 608-23-74, tel./fax 22 608-24-88
e-mail: czaspatron@bn.org.pl

Nakład 1000 egz. Druk ukończono 29 maja 2009 r.
Druk: Multidruk S.A., Lublin, ul. Unicka 4

Cena zł 10,-

Spis treści

Paweł Gembal: *wiersze* / 7
István Kovács: *Historia na stadionie piłkarskim* / 10
Karolina Grządziel: *wiersze* / 19
Tadeusz Chabrowski: *Białe nieszpory* / 22
Marcin Małecki: *wiersze* / 35
Jarosław Wach: *Zmysły w prozie Wiesława Myśliwskiego* / 39
Agata Chmiel: *wiersze* / 52
Jacek Bierui: *Hajs* / 56
Tomasz Pułka: *wiersze* / 75
Wasyl Machno: *Czortków* / 77
Edward Zyman: *wiersze* / 91
Iwan Matkowski: *Józef Łobodowski – tłumacz literatury rosyjskiej* / 94
Andriej Bazylewski: *wiersze* / 99
David Markson: *Kochanka Wittgensteina* / 102

PRZEKROJE

Wokół sceny
Elżbieta Rzewuska: *Dramaturgiczne puzzle (Jana Klossowicza)* [„Antologia dramatu polskiego 1945-2005"]; Jarosław Cymerman: *Obroty przestrzeni w telewizyjnym pudle* [Jerzy Limon: „Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego"]; Grzegorz Kondrasiuk: *Pawła Mościckiego bomba domowej roboty* [Paweł Mościcki: „Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej"]; Andrzej Molik: *Przyczyna przyczynkarstwa: Grzegorzewski* [„Kubły, kubły, miliony kubłów w zopie"]; Irina Lappo: *O petryfikacji* [„Grotowski powtórzony"] / 115

Nie tylko analitycznie...
Andrzej Goworski: *O podróży uczynionej z wielości* [„Poeta czułej pamięci. Studia i szkice o twórczości Janusza Szubera"]; Krzysztof Uniłowski: *Smutek pisania?* [Stanisław Rosiek: „[nienapisane]"]; Monika Torczyńska: *Wartości a sens życia według Krzysztofa J. Broziego* [„Antropologia integralna. W kręgu myśli filozoficzno-kulturoznawczej Krzysztofa J. Broziego]; Justyna Sułek: *To nie jest kraj dla młodych ludzi?* [„Jahrbuch Polen 2008 Jugend"] Małgorzata Szlachetka: *Biedni Polacy patrzą na siebie* [Joanna Tokarska-Bakir: „Legendy o krwi. Antropologia przesądu"]; Bogusław Kasperek: *Bema pamięci...* [István Kovács: „Józef Bem. Bohater wiecznych nadziei"] / 134

PLASTYKA
Magdalena Howorus-Czajka: *Trzeba dać świadectwo* / 160

MUZYKA
Maciej Białas: *Penderecki w świecie nowych mediów* / 169

BEZ TYTUŁU
Leszek Mądzik: *Symbioza* / 175

Noty
Janina Biegalska: *Festiwal bliski ziemi* / 177
Andrzej Molik: *Mirosław Derecki o Stedzie* / 185
Sławomir Matusz: *Poezja zaimków i poetyka ciemni – „martwe punkty" Macieja Meleckiego* / 187
Magdalena Grabias-Żurek: *Wajda widziany przez ocean* / 190
Olga Białek-Szwed: *Media i społeczeństwo* / 192

Noty o autorach / 195

EUROPEJSKA STOLICA KULTURY
LUBLIN 2016 KANDYDAT

PAWEŁ GEMBAL

WIERSZE RAKOWE I NIE TYLKO

Z letniego na zimowe

Właściwie to można by zacząć tak
Wieczorem zaczęło mocno prószyć śniegiem

Ale można też tak
Wieczorem zaczęło mocno prószyć śniegiem
Radio jednak podało że dopiero w połowie miesiąca
Nastąpi załamanie pogody i spadnie pierwszy śnieg

Można ten wiersz zaczynać na wiele sposobów
Ostatecznie załamanie pogody już nastąpiło
Jutro zmienić opony letnie na zimowe?

Na szczęście nie było dyskusji
Czy warto zmieniać powietrze w ogumieniu
Z letniego na zimowe

Wątpliwości

Jeśli starczy im sił
I nie powinie się noga
Jak pianista wespną się
Ku ostatnim akordom

Będą na mojej głowie...

Pierwszy wiersz rakowy

Przed prawie czterdziestu laty
Podczas wakacji nad Parsówką
Zetknąłem się z rakiem rzecznym

W listopadzie ubiegłego roku
Z niedrobnokomórkowym płuc

Dla pierwszego dojściem do pozycji
Było z pozoru nieistotne wydarzenie
W jednym z portów północnej Italii
Dla drugiego Centrum Onkologii w Warszawie
(styczeń 2009)

Drugi wiersz rakowy

W Polsce nie prowadzi się
Typowo fermowej hodowli jakiegokolwiek raka
W latach dwudziestych odłowy
Raka rzecznego przekraczały 610 ton rocznie
W latach siedemdziesiątych nie przekraczały 10 ton
Wprowadzenie czasowego zakazu odłowów
Nie poprawiło sytuacji
W latach dziewięćdziesiątych
Roczne odłowy wynosiły poniżej 3 ton
Poziom pozyskiwania raków
Stanowi odzwierciedlenie sytuacji
Nie tylko w naszych wodach

Trzeci wiersz rakowy

Ta wiedza
Przeniosła mnie w inny wymiar
W nocy trudno było mi zasnąć
Rano z przekonaniem powiedziałem
Nie łam się Pokonasz go
Wiedziałem że w takich chwilach
Ważna jest również pewność głosu

Nie wiem jednak dlaczego
Przekonanie i pewność
Pozostały w kapsule
Bezpieczeństwa

Czwarty wiersz rakowy

Na bezrybiu i rak ryba
Powiada polskie przysłowie
Co mniej więcej znaczy
Trzeba się zadowolić
Tym co dostępne

Teraz mój stosunek do życia
W pełniejszy sposób ujmuje
Obcojęzyczny odpowiednik
На безлучье и жона соловей

Piąty wiersz rakowy

Carmeny – pierwsze moje papierosy
Z Krakowskich Zakładów Tytoniowych
Bardzo mocno aromatyzowane
Krążyła pogłoska że także opiumowane
Ciemnoczerwone pudełko owinięte w celofan
Uchodziły w PRL-u za prawdziwy rarytas
Zastanawiam się Czy autor nazwy papierosów
Był miłośnikiem opery Może słynnej habanery z I aktu
Zaczynającej się od własnych słów Georges'a Bizeta
L'amour est un oiseau rebelle (*Miłość jest niesfornym ptakiem*)
Na opakowaniu nie było wtedy ostrzeżeń w stylu „Palenie zabija"

Jak Cyganka Carmen nikt nie czuł się odpowiedzialny
Za krzywdę którą wyrządza usidlonym

Szósty wiersz rakowy

Czwarty znak zodiaku
Przypisany urodzonym
Między 22 czerwca a 22 lipca
Niezbywalny...

Urodziłem się 25 czerwca

Siódmy wiersz rakowy

Wieczorem zajrzałem do gabinetu doktora
Od radioterapii Właśnie morzył go sen
Coraz głębiej osuwał się w szeroki fotel
Wyglądał jak pulchniutka rumiana mniszka
Zstępująca prosto z płótna któregoś z *pieredwiżników*
Dostrzegł mnie i spiekł raka... A ja pomyślałem
Żeby tak sprawnie poszło mu z moim

Paweł Gembal

ISTVÁN KOVÁCS

Historia na stadionie futbolowym

W maju 1976 roku przemierzałem z Sándorem Csoórim i Sándorem Sarą góry, doliny, górskie drogi i ścieżki, mostki nad potokami i skalne rzęsy „morskich oczu" w Tatrzańskim Parku Narodowym w poszukiwaniu miejsc do realizacji naszego filmu *80 huzarów*. Jako niedoświadczony alpinista amator dostałem udaru słonecznego i wieczorem, szczękając zębami, kręciłem się po Hotelu Kasprowym. Przedstawicielstwo Orbisu w Budapeszcie umacniało w nas zaufanie do tego właśnie hotelu, podkreślając, że został zbudowany przez Jugosłowian. W tej części Europy stanowili oni wówczas wzór do naśladowania, zarówno „na odcinku" wolności, jak i wiarygodności.

Ze wstrząsanego dreszczami snu wybudził mnie o północy telefon od Sándora Sáry. Mam zejść do poczekalni w holu, bo tam jest Andrzej Wajda i potrzebuje tłumacza. Wedle naszych ówczesnych wyobrażeń, planowany film miał powstać we współpracy z kierowanym przez Wajdę zespołem filmowym „Tor". O warunkach i szczegółach tej współpracy debatowaliśmy tamtej nocy, napomykając przy tym również o scenariuszu. Od chwili gdy wiosną 1962 roku obejrzałem w budapeszteńskim Teatrze Uniwersyteckim *Popiół i diament*, Wajda był moim ideałem. Dzieło to, prawie nieobecne w węgierskich kinach, które można było zobaczyć dopiero trzy-cztery lata po premierze, przy okazji jakichś nieoficjalnych projekcji, było dla mnie, zważywszy wpływ, jaki wywarło na kształtowanie się mojej osobowości, najważniejszym filmem wszystkich czasów. Rozmawiając z Wajdą, zdawałem się widzieć w głębi przy bufecie postacie Maćka i Andrzeja, jak krążą między płonącymi szklankami z wódką, co było dla mnie symbolicznym obrazem młodości rzuconej na pastwę historii. Nasz film, *80 huzarów*, miał mówić o tym samym: o młodzieży, która gotowa była poświęcić swą młodość na ołtarzu wolności zarówno w 1848, jak potem w 1956 roku.

Rozmowa trwała godzinę. Ten i ów udał się tymczasem na spoczynek w pogrążonym w ciszy hotelu. Gorączka, której nabawiłem się w następstwie udaru, przeminęła. Po tym spotkaniu poszedłem spać lekki jak piórko, w każdym razie uzdrowiony.

Podobnego, unoszącego nad ziemią wrażenia doświadczyłem dokładnie dziesięć lat wcześniej, także w maju. Otóż ostatniego dnia kwietnia 1966 roku dobiegał końca mój nadzwyczajny pobyt stypendialny na Uniwersytecie Warszawskim; stypendium to otrzymałem na jeden semestr od przewodniczącego Polskiego Komitetu Olimpijskiego. Na początku maja już powinienem być w domu, aby zebrać wszystkie podpisy i zaliczenia dopuszczające do sesji egzaminacyjnej na studiowanych przeze mnie kierunkach: polonistyce i historii... Tymczasem jednak pojawiła się okazja, bym pożegnał się z Polską doprawdy niecodziennym dokonaniem. 3 maja węgierska reprezentacja piłkarska rozgrywała z Polakami mecz towarzyski i chciałem za wszelką cenę wystąpić w roli tłumacza naszej drużyny. Aby to sobie zapewnić, odpowiednio wcześniej, już w pierwszych dniach kwietnia, zameldowałem się w Polskim Związku Piłki Nożnej, polecając swe usługi. Ustaliliśmy warunki. Do tamtej pory sądziłem, że coś takiego ma miejsce tylko w przypadkach poddania zamku albo złożenia broni...

Czułem, że czekają mnie niezwykłe czasy, ale to, że – historycznie rzecz ujmując – takie były również miesiące, które wcześniej w Polsce spędziłem, uświadomiłem sobie dopiero znacznie później. Mówiąc szczerze, mało w gruncie rzeczy wyczuwałem z owego napięcia politycznego, jakie przeniknęło Polskę w pierwszych miesiącach 1966 roku. Cóż tak bulwersującego miało być w fakcie, że wyszydzano pierwszego człowieka partii, Władysława Gomułkę, a chwalono pierwszego człowieka Kościoła katolickiego, Stefana Wyszyńskiego? Również w miejscach publicznych. Odwagę, otwartość, zdolność do jawnego wygłaszania poglądów uważałem za naturalne cechy Polaków. Ojciec jednego z moich warszawskich przyjaciół, studenta ASP, główny budowniczy którejś ze śródmiejskich dzielnic, u którego mieszkałem w czasie pierwszych miesięcy mego „prywatnego" stypendium, tłumaczył mi starannie i szczegółowo, z wielką dbałością o to, bym go mimo kiepskiej jeszcze polszczyzny dokładnie zrozumiał, że komunista to synonim rabusia, który z rewolwerem w ręku zmusza cię do oddania wszystkich kosztowności. W czerwcu, gdy przygotowywałem się do egzaminu z materializmu historycznego, zdanie to brzęczało mi w uszach bez przerwy.

Wiosną w Polsce, gdziekolwiek bym był, wszędzie biły w oczy takie same – w treści i formie – plakaty. Widniały na nich ruiny Warszawy pod gradem bomb z liter, składających się na powtarzane bez końca zdanie: *6 025 000 polskich ofiar – nigdy nie wybaczymy!* Oczywiście, wiedziałem, o czym mowa, choć nie tak dokładnie, jak później. Kraj od lat przygotowywał się do obchodów tysięcznej rocznicy utworzenia państwa polskiego. Symboliczne powstanie państwa wiąże się z przyjęciem chrześcijaństwa w 966 roku. Kierownictwo partyjne akcentowało państwotwórcze aspekty tej daty, podczas gdy Kościół katolicki widział w niej przede wszystkim symboliczny znak chrztu Polski, aktu o decydującym wpływie na przyszłe losy kraju. Przy okazji można było głosić, że już u samego zarania dziejów polskiej państwowości młode księstwo słowiańskie zagrożone było agresją ze strony Cesarstwa Niemiecko-Rzymskiego. Ale można też było przywoływać okoliczność, że trzy lata po męczeńskiej śmierci (997) biskupa Wojciecha, natychmiast kanonizowanego i niezmiernie popularnego w całej Europie, do jego gnieźnieńskiego grobu przybył z pielgrzymką cesarz Otto III, który potem – jak przypuszczają niektórzy historycy – wyznaczył polskiego księcia Bolesława Chrobrego na swego następcę na tronie cesarskim.

Z okazji obchodów milenijnych władze PRL-u zamierzały zbudować „tysiąc szkół na tysiąclecie", co zresztą obwieszczały niezliczone plakaty. Kościół z kolei planował ponoć, choć już bez akcji plakatowej, budowę tysiąca świątyń. Kierownictwo partyjne, które dziwnym sposobem stawało się tym bardziej zadufane i nieskore do dialogu, im bardziej pogarszała się sytuacja gospodarcza i społeczna, zareagowało alergicznie na tę nieoczekiwaną rywalizację. Wszelkie uroczystości kościelne, gromadzące olbrzymie rzesze ludności, były przez władze państwowe traktowane jako demonstracje przeciw ustrojowi i swego rodzaju wyzwanie, na które trzeba odpowiedzieć. Taka postawa skazywała komunistów na kolejne porażki. W tradycyjnych trwających wiele dni pielgrzymkach religijnych uczestniczyło w sumie więcej ludzi (w dodatku z własnej woli) aniżeli w kilkugodzinnych pochodach pierwszomajowych

bądź w uroczystościach komunistycznego święta 22 lipca, które faktycznie upamiętniało sowietyzację kraju. Dodajmy, że po 1945 roku wykreślono z kalendarza polskie święto narodowe, które swą patriotyczną uczuciowością oraz symboliką przypominało węgierskie święto 15 marca, a obchodzone było 3 maja, w rocznicę uchwalenia w 1791 roku sławnej konstytucji, dzieła Sejmu Wielkiego, będącej ukoronowaniem oświeceniowych reform w Polsce. W 1966 roku władze PRL-u programowo połączyły obchody międzynarodowego święta robotniczego ze świętem upamiętniającym powstanie państwa polskiego. Kościół natomiast chciał zwieńczyć uroczystości milenijne planowaną na 3 maja pielgrzymką na Jasną Górę. Na to święto kościelno-narodowe – od długiego już czasu organizowane i projektowane – episkopat polski, biorący akurat udział w soborze watykańskim II, zaprosił, w liście z 18 listopada 1965 roku, „katolickich pasterzy narodu niemieckiego". W liście tym znalazło się słynne zdanie „przebaczamy i prosimy o przebaczenie", na które polskie władze państwowe i partyjne odpowiedziały, posługując się całym arsenałem instrumentów propagandowych i podkreślając, iż Niemcy nie mają czego Polakom wybaczać. Polacy bowiem nie popełnili wobec nich żadnej zbrodni. Kościół bronił się, że inkryminowane sformułowanie ma znaczenie religijne i dodawał: *Chcieliśmy im powiedzieć, że jeśli po tysiącu lat, dla nas przeważnie ciężkich i przykrych, mamy żyć jako sąsiedzi, może się to stać jedynie na drodze wzajemnego zrozumienia, zawartego nie tylko w kodeksach, ale przede wszystkim w sumieniu i duszy narodów, zwłaszcza tych, co należą do Kościoła katolickiego. (...) Jesteśmy przekonani, że jako naród nie wyrządziliśmy przez wieki narodowi niemieckiemu krzywd politycznych, gospodarczych i kulturalnych. Ale też wyznajemy chrześcijańską zasadę, tak podkreślaną ostatnio również w niektórych dziełach literatury, że „nie ma ludzi niewinnych" (Albert Camus). Jesteśmy przekonani, że gdyby nawet tylko jeden Polak okazał się człowiekiem niegodnym, gdyby nawet tylko jeden w ciągu historii spełnił czyn niegodny, już mielibyśmy powód do wyrażenia: „przepraszamy", jeżeli chcemy być narodem ludzi szlachetnych i wielkodusznych, narodem lepszej przyszłości*[1].

Władze państwowe nie zezwoliły na przyjazd niemieckiej delegacji kościelnej, odrzuciły też – po pewnych przepychankach – propozycję złożoną przez Watykan, by z okazji uroczystości milenijnych przybył do Polski papież Paweł VI. Centralne uroczystości kościelne odbyły się, oczywiście, mimo wspomnianych zawirowań, na Jasnej Górze pod przewodnictwem prymasa Stefana Wyszyńskiego i biskupa krakowskiego Karola Wojtyły. Resort spraw wewnętrznych zorganizował wiele kontrakcji. Jedna z nich miała kryptonim „Pleban". Ustalano, kto spośród duchowieństwa zgadzał się z listem do biskupów niemieckich, a kogo – jako dobrego patriotę – list ów oburzał.

Do owych kontrdziałań władz komunistycznych należała również inicjatywa w sprawie meczu piłkarskiego Polska – Węgry. Otóż wedle pierwotnych ustaleń miał on się odbyć w terminie późniejszym i to w Budapeszcie, jednakże na prośbę Polaków (przekazaną z najwyższych szczebli władzy) rozegrano go 3 maja na znajdującym się 70 kilometrów od Częstochowy Stadionie Śląskim w Chorzowie. Ten wir skomplikowanych wydarzeń politycznych był źródłem najciekawszego doświadczenia osobistego w moim ówczesnym życiu; nawiązałem bliskie kontakty z ostatnią wielką drużyną piłkarską w dziejach futbolu węgierskiego i przez pewien czas mogłem w jakiś sposób uczestniczyć w jej codziennych zajęciach.

[1] Orędzie episkopatu biskupów polskich do Niemiec dla upamiętnienia na koniec millenium z dnia 10 lutego 1966 r. według zapisu w Internecie.

Reprezentacja Węgier przyleciała na podkrakowskie lotnisko w Balicach. W towarzystwie przedstawicieli Polskiego Związku Piłki Nożnej oraz oficjeli z Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach czekałem na tę wielką, oddziałującą z mocą iluminacji, chwilę... Kiedy zobaczę z bliska piłkarzy i... będę mógł ich zagadnąć!? Moje głębokie przejęcie zawierało ślad hołdu, jaki żywiłem do skazanych na dysydencki los członków „złotej jedenastki": do Puskása, Kocsisa i Czibora, ale tak naprawdę fascynowali mnie legendarni gracze nowej drużyny: Albert, Göröcs, Tichy, Sándor Csikar i Zoli Varga. Rola pośrednika językowego zdecydowanie pomaga w zawieraniu znajomości. Trochę blasku zawsze pada na tłumacza. Także moje starania od razu przyniosły mi sukces. Otóż jeden z futbolistów po obowiązkowym zwiedzaniu miasta, widząc, jak bardzo się chciałem wykazać, zwrócił się do mnie z następującymi słowy: *Dobry jesteś. Kiedyś w Hiszpanii nasz tłumacz kwitował pięciominutowe opowieści pełnego entuzjazmu przewodnika krótkim podsumowaniem: „Ten stary głupek powiedział, że ulica jest piękna, że dom jest wielki, że świeci słońce itp."*

Poczytywałem sobie za zaszczyt, że podróż z Krakowa do Katowic spędziłem na rozmowie z selekcjonerem naszej reprezentacji Lajosem Barótim. Od pierwszej chwili żywiłem doń zaufanie. Oprócz naturalnej uprzejmości i powagi miał w sobie coś z dawnych nauczycieli łaciny i greki, którzy po 1949 roku musieli przekwalifikować się na matematyków. Zakwaterowano nas w zbudowanym podówczas gigantycznym hotelu Katowice. Jako kibic Újpestu, szukałem w wolnym czasie przede wszystkim towarzystwa Göröcsa, Bene, Káposzty, Szentmihálya i Sóváriego, ale najsympatyczniejszy wydał mi się Zoltán Varga.

Dwaj najwyżsi rangą przedstawiciele Węgierskiego Związku Piłki Nożnej podczas spotkania z wojewodą katowickim opowiadali o swych przeżyciach, związanych z udziałem w ruchu robotniczym. Zapamiętałem z tych opowieści, że któryś z nich, kiedy naziści przyszli przeszukać mu mieszkanie, uciekał przed nimi, schodząc w rozkroku z piątego piętra po pokrytych pajęczyną ścianach lichthofu. Potrafiłem sobie wyobrazić człowieka w rozkroku, ponieważ widziałem kiedyś rysunki Beli Uitza z jego komiksowej serii *Generał Ludd*. Zdawałem sobie sprawę, że taka postawa może niekiedy uratować życie. Ale smak wódki, którą wtedy piliśmy, mimo wszystko lepiej wrył mi się w pamięć. Może dlatego, że o podobnych lichthofowych historiach czytałem już przedtem w jakiejś tandetnej powieści kryminalnej.

Mecz nie był zbyt pasjonujący; obserwowałem go z loży honorowej wypełnionego po brzegi chorzowskiego stadionu. Zakończył się wynikiem 1:1. Węgierski sprawozdawca radiowy, do spółki z dziennikarzami prasowymi, wieszał psy na drużynie, wieszcząc, iż nie ma czego szukać na mistrzostwach świata w Anglii. I że najlepiej byłoby w ogóle tam nie jechać. A potem w Liverpoolu zdarzył się cud. Rozegraliśmy jeden z najlepszych meczów w historii, bijąc 3:1 Brazylijczyków, mimo że sędzia nie uznał nam jednej, prawidłowo zdobytej, bramki. Po serii zwodów Ferenca Bene wielu kibiców wręcz straciło zmysły i dopiero ryk stadionu po strzelonym golu wyrwał ich z amoku. Oglądałem ten mecz w ośrodku wypoczynkowym w Balatonföldvár. Jako tłumacz bawiącej tam grupy studentów. Co prawda, nie mieszkaliśmy w tym ośrodku, tylko w olbrzymim obozowisku KISZ-u (węgierskiego ZMS-u – przypis J. S.), ale żywiliśmy się w tamtejszych restauracjach. W restauracjach nie było telewizji, zamiast tego oferowano występy orkiestry cygańskiej. A z kelnerem można było rozmawiać o koniugacji przedmiotowej i podmiotowej, nie tylko o futbolu.

Trzeciego maja 1966 roku kolacja w katowickim hotelu przebiegła w milczeniu. Przy jednym stole siedziała drużyna polska, przy innym – węgierska, przy kolejnym szwedzcy sędziowie, w których towarzystwie miałem po raz pierwszy możność sprawdzić swą znajomość języka szwedzkiego, którego uczyłem się pilnie u profesora Lakó. No cóż, surowy ten profesor nie miałby wielu powodów, by chwalić mnie za biegłość w tym języku. W każdym razie postanowiłem sobie, że do Szwecji z całą pewnością nie wyemigruję.

Gracze dostali na pamiątkę kryształową wazę. Ja również, taką samą. Nasz lewoskrzydłowy, dr Fenyvesi, powiedział, że ma już takich w domu około dwustu, więc dwieście pierwszą wolałby mi, jeśli mnie tym nie urazi, podarować, bo naprawdę nie ma już gdzie ich wszystkich trzymać. Za jego przykładem poszli inni. W drodze do Budapesztu, prowadzącej przez dwie granice, poprzez wielu strażników granicznych i jeszcze więcej celników, zaprosił mnie na obiad sam Tamás Vitray (legendarny sprawozdawca radiowy i telewizyjny – przypis I. S.). W restauracjach już jadałem, ale w wagonie restauracyjnym! Pół roku w Polsce kończyło się ciągle nowymi wrażeniami, a więc dobrze. Objuczony licznymi wazami dotarłem do domu. Mój przybrany ojciec długo nie mógł uwierzyć, że to podarki od piłkarzy. Ale po liverpoolskim tryumfie otrzymałem od Zoltána Vargi widokówkę podpisaną przez wszystkich członków ekipy węgierskiej, nawet lekarza i masażystę. Od tej pory w kręgu najbliższej rodziny nie byłem już podejrzewany o to, że wdałem się w przemyt kryształów... Nie musiałem też wysłuchiwać, że lada chwila można się spodziewać rewizji, aresztowania, wyrzucenia ze studiów, więzienia... i że wreszcie trafię tam, gdzie moje miejsce.

Gdybym nawet chciał, to chorzowskiego stadionu nie zapomnę nigdy. Jeden z moich studentów, János Tischler, uświadomił mi to w połowie lat dziewięćdziesiątych. Zebrał podówczas i wydał drukiem polskie dokumenty związane z węgierską rewolucją 1956 roku. W swej kwerendzie natknął się na zachowany w maszynopisie raport traktujący o rozegranym w Chorzowie meczu Polska – Węgry. Ale nie o tym, na którym bawiłem się w tłumacza. Do spotkania uwiecznionego w historycznej dokumentacji doszło osiem lat wcześniej. Mecz odbył się 18 czerwca 1958 roku, dwa dni po egzekucji Imre Nagya i jego towarzyszy, a trzydzieści jeden lat (bez dwóch dni) przed ich powtórnym pogrzebem... Na stadionie chorzowskim spotkały się wówczas drużyny Honvedu (po nieudanym występie naszej drużyny narodowej na mistrzostwach świata w Sztokholmie) oraz Ruchu. Mecz oglądało piętnaście tysięcy osób.

Wieść o tym, co wydarzyło się wtedy przed pierwszym kopnięciem piłki, nie dotarła na Węgry... Najwyżej w raportach opatrzonych klauzulą „ściśle tajne". Nie wspomniano o tym ani w radiu, ani w prasie. A tym bardziej w raportach adresowanych do powiatowych, miejskich, wojewódzkich i centralnych organów partyjnych. Otóż 18 czerwca 1958 r., bezpośrednio przed meczem Ruch Chorzów – Honved, na żądanie publiczności kilkunastotysięczna widownia wraz z piłkarzami i sędziami uczciła minutą ciszy pamięć przywódców węgierskiego Października, zamordowanych niespełna dwa dni wcześniej. Nie wiemy, czy wieść o tej – jakby to on z pewnością zinterpretował – kontrrewolucyjnej prowokacji dotarła do Jánosa Kádára. I tak miał już dosyć tego, w jaki sposób Polacy – wliczając przywódców partyjnych – oceniają węgierski Październik. Nawet w prasie partyjnej nie pisano o tamtych wydarzeniach jako o kontrrewolucji. Co więcej, „polscy przyjaciele" odmówili zorganizowania wystawy nadesłanych przez węgierskie Ministerstwo Spraw

Zagranicznych dokumentów fotograficznych, której celem miało być zaszokowanie widzów obrazami okropnych zbrodni dokonanych na Węgrzech przez „faszystowskich buntowników". Eksponaty te objeździły najrozmaitsze sale wystaw w krajach obozu socjalistycznego, zagraniczne instytuty kultury węgierskiej oraz siedziby bratnich partii na Zachodzie. Wedle raportów nadsyłanych przez ambasady, bardzo się wszędzie podobały... jedynie polscy towarzysze mówili, że „dobór fotografii jest prymitywny, schematyczny i nie oddziałuje przekonująco", jest zatem nie do przyjęcia.

Gomułka już na drugi dzień czytał raport o wydarzeniach poprzedzających chorzowski mecz. Jako jedyny spośród przywódców obozu socjalistycznego ze współczuciem odnosił się do Imre Nagya. Próbował nawet interweniować u Chruszczowa w celu uratowania mu życia. Pierwszy sekretarz KPZR, zajmujący się niegdyś uprawą kukurydzy, a na odcinku kultury preferujący muzykę dętą, obecnie zaaferowany problemami z utrzymaniem władzy odpowiedział Gomułce pokrętnie, że on nic tu nie może uczynić, bo nie może przecież ingerować w wewnętrzne sprawy suwerennego państwa i w kompetencje węgierskich towarzyszy. Szala wagi przytwierdzonej do sierpa, tnącego zapamiętale nici kremlowskiego żywota – w rezultacie węgierskiej rewolucji – przechylała się zdecydowanie (całkiem inaczej niż w przypadku Imre Nagya) na korzyść Gomułki. Wszak prosił on jedynie o to, by Sowieci zechcieli za polski węgiel płacić zgodnie z poziomem cen na światowym rynku, podczas gdy Nagy mówił o rzeczywistym partnerstwie, równej randze i równych prawach. Gomułka chciał ukrócić rolę wszędobylskich radzieckich doradców, a niektórych nawet wyrzucić z polskich ministerstw, zaś Imre Nagy opowiedział się za wycofaniem z kraju sowieckich wojsk. Gomułka głosił program demokratyzacji Polski (kiedy już zlikwidował organizujące się spontanicznie rady robotnicze) i zakwestionował przewodnią rolę Związku Radzieckiego i obecność jego armii w obozie socjalistycznym, tymczasem Imre Nagy próbował określenie Węgier jako państwa demokratycznego wzbogacić jeszcze dwiema przydawkami: niepodległe i neutralne, a także ogłosił wystąpienie z Układu Warszawskiego. Na ten ostatni czyn Imre Nagya Gomułka już nie znalazł – i nawet nie szukał – ratunku.

Kiedy Gomułka czytał raport o tym, jak 15 tysięcy jego rodaków oddało hołd pamięci Imre Nagya i protestowało przeciwko jego męczeńskiej śmierci, musiał pomyśleć, że od tej chwili to Imre Nagy będzie dla Polaków nieodwołalnie symbolem zmian, jakie przyniósł rok 1956. Dokładniej: symbolem skutków owych przemian. Imre Nagy jako wzorzec... Nie zaś on, Gomułka, którego fetowały wówczas, w październiku 1956, stutysięczne tłumy i nawet sam prymas Wyszyński, świeżo uwolniony z więzienia, traktował go jako sprzymierzeńca w trudnej, kłopotliwej i odpowiedzialnej walce o uspokojenie narodu. On, polityk pragmatyczny, za największe niebezpieczeństwo dla Polski uważał zachodnioniemiecki rewizjonizm. Utwierdził się w tym przeświadczeniu, gdy podjęta przezeń w końcu 1956 roku nieśmiała próba zbliżenia do rządu Niemieckiej Republiki Federalnej spotkała się na początku roku następnego ze zdecydowanym odtrąceniem wyciągniętej ręki.

Wedle Gomułki episkopat polski pod przewodnictwem Stefana Wyszyńskiego zwrócił się jesienią 1965 roku do przywódców Kościoła katolickiego tego właśnie, wrogiego wobec Polski, zachodnioniemieckiego państwa. Pierwszy sekretarz KC PZPR uznał, że przyszła pora, aby rozprawić się z polskim Kościołem. „Nigdy nie wybaczymy..." naszym mordercom – takie hasło zaczęło przyświecać polskiemu kierownictwu państwowemu i partyjnemu.

Hasło to nie odnosiło się, rzecz jasna, do katów katyńskich, znanych dokładnie społeczeństwu, zaś przez Gomułkę i jego otoczenie utożsamianych z niemieckimi faszystami. W 1966 roku Gomułka próbował rozprawić się z Kościołem katolickim w Polsce, w 1968 – z polską inteligencją, a w 1970 – z polskimi robotnikami. Bez powodzenia. W 1966 roku uciekał się do szantażu moralno-politycznego, w 1968 sięgnął po broń antysemityzmu. Dwa lata później użył już na Wybrzeżu prawdziwej broni, wymierzonej w strajkujących robotników. Sytuacja stała się wybuchowa, a wybuch można było zażegnać tylko poprzez poświęcenie postaci pierwszego sekretarza. Gomułka, który zmarnotrawił zdobyte w 1956 roku bezgraniczne zaufanie społeczeństwa, w dużej mierze przyczynił się do bankructwa gospodarczego i moralnego Polski. Krążył nawet dowcip, że zastrzegł sobie w testamencie, aby na kamieniu nagrobnym wypisano mu pod nazwiskiem tylko jedno słowo: „ekonomista".

Miejsce po nim zajął pierwszy sekretarz Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Katowicach Edward Gierek, który pojawił się już w tle wydarzeń 1956 roku i do końca potrafił chytrze w cieniu pozostawać. Wielki mistrz propagandy sukcesu, twórca sloganu „Polak potrafi". Zdanie to zostało potwierdzone nie tyle zbudowaniem podówczas i oddaniem częściowo w 1974 roku do użytku gigantycznej Huty „Katowice", co wielkim sukcesem piłkarskiej reprezentacji, która w tym samym roku otarła się o mistrzostwo świata. Tym sposobem obok hutników, górników i stoczniowców w szeregu oficjalnych bohaterów pojawili się również futboliści. Później hutnicy, górnicy i stoczniowcy obalili opierający się na nich i dla nich stworzony ustrój. Polscy piłkarze zaś mieli jeszcze potem pewne przebłyski...

Krzysztof Kieślowski powiedział niedługo przed swą śmiercią, która dopadła go w 1996 roku, że transformacja ustrojowa oznaczałaby prawdziwą zmianę wówczas, gdyby pewnego dnia wszyscy zaczęli sobie czyścić buty. Tyle że do ówczesnej sytuacji bardziej pasowało błoto. Nie zaszkodziłoby też, gdyby każdy, w imię moralnej przemiany i odnowy, zgodził się wziąć na barki krzyż społeczności, w której imieniu wcześniej przemawiał i działał... Szacunek należy się tym, którzy tak postąpili.

Jeśli chodzi o mnie, to czułem się szczęśliwy nie tylko w 1989 roku. W następstwie zmian, do których doszło w roku następnym, dwukrotnie było mi dane pracować w Polsce i robić to, co lubię i potrafię. W czasie tej mojej pracy wiele razy przeszywał mnie tak wstrząsający dreszcz, jaki odczułem w 1966 roku w Chorzowie i jaki odczułbym też zapewne w roku 1958. Stygmat wzruszenia i znak życia wiecznego.

W 2003 roku, w końcu zimy, dowiedziałem się, że w granicach mojego konsulatu reprezentacja Węgier w piłce nożnej rozegra mecz eliminacyjny z Polską. Stawką tego meczu miał być udział w finałach Mistrzostw Europy w Portugalii w 2004 roku. O Łotwie jako niebezpiecznym rywalu nikt wówczas nawet nie myślał.

Do meczu doszło 29 marca 2003 roku; odbył się na tym samym stadionie, na którym trzydzieści siedem lat wcześniej tłumaczyłem naszej narodowej drużynie. Protokół dyplomatyczny nie pozwalał mi na odegranie takiej roli po raz drugi. (Aczkolwiek w sytuacjach przymusowych nawet jako konsul generalny tłumaczyłem niekiedy słowa polityków polskich czy węgierskich.) Mogłem natomiast wystąpić w roli reżysera. Pragnąłem doprowadzić do niezwykłego – wymijającego pułapkę czasu i kuszącego wieczność – spotkania ojca z synem. Zgłosiłem się do prezesa Polskiego Związku Piłki Nożnej Michała Listkiewicza, zresztą hungarysty z wykształcenia. Tłumaczem

reprezentacji węgierskiej został mój syn. Był o rok młodszy niż ja wtedy... w tym samym miejscu.

Drużyna przybyła dwa dni przed meczem. Czekałem na nią w towarzystwie przedstawicieli PZPN-u oraz oficjeli województwa śląskiego nie w Balicach, lecz w położonych w odległości 12 kilometrów od Katowic Pyrzowicach, gdzie powstał tymczasem międzynarodowy terminal lotniczy. Drużynę, która grała niegdyś na Stadionie Śląskim, reprezentował teraz jeden tylko zawodnik, Kálmán Mészöly. Oczywiście nie występował już na boisku w roli gracza. Selekcjoner Imre Gellei był bardzo sympatyczny, czym przypominał mi swego poprzednika z tamtych lat – Lajosa Baróti'ego.

Wstęp do głównego meczu nie był przyjemny. W meczu reprezentacji olimpijskich, rozegranym dzień wcześniej, przegraliśmy z Polakami 2:3. Mimo że zagraliśmy dobrze. Pewnym pocieszeniem mogło być wysokie zwycięstwo 7:0 drużyny naszych parlamentarzystów nad jedenastką polskiego Sejmu. Mogło się zdawać, że polscy posłowie byli szczególnie wyczerpani wirami kryzysów politycznych. Ale i tak w ławach sejmowych nie przeżywali chyba takich stresów, jaki stał się udziałem nowego dyrektora Stadionu Śląskiego tuż przed meczem Polska – Węgry. Okazało się bowiem, że zawieruszyła się gdzieś taśma z węgierskim hymnem. Widocznie komuś bardzo zależało na pomieszaniu szyków dyrektorowi, uznanemu za „przyniesionego w teczce". Sytuacja byłaby do uratowania, gdyby zdecydowano, że także polski hymn nie zostanie odegrany, a jedynie odśpiewany przez publiczność. Nikt wszelako na taki pomysł nie wpadł, polski hymn odegrano, węgierskiego nie.

Wprawdzie polski tłumacz, którym był asystent z Katedry Filologii Węgierskiej UJ, po chwili zamieszania zwrócił się do Węgrów, aby swój hymn odśpiewali, ale w panującym tumulcie mało kto mógł cokolwiek usłyszeć.

W ocenach pomeczowych dominowały dwa określenia: „nudny" i „słaby". Pocieszające było tylko to, że remis 0:0 nie odbierał jeszcze szans awansu ani Polsce, ani Węgrom. Kilka godzin po meczu dyrektor pyrzowickiego lotniska żegnał odlatujących piłkarzy odegranym dla nich hymnem węgierskim. Ale poza nimi nikt o tym nie wiedział...

Nazajutrz w moim krakowskim konsulacie nie nadążałem odbierać telefonów z przeprosinami. Jedne z takich przeprosin przekazał dyrektor Liceum Ogólnokształcącego im. Zbigniewa Herberta Jerzy Giza nie tylko w imieniu nauczycieli i uczniów, lecz także mieszkańców małej górskiej wioski, Skomielny Czarnej. Dowiedziałem się, że górale pragną dać narodowi węgierskiemu zadośćuczynienie za to, co się zdarzyło na chorzowskim stadionie. Uspokoiłem go, że to, co uczynili na tym samym stadionie polscy kibice w 1958 roku, wynagradza nam wszystko na tysiąc lat z góry, tak więc przypadkowa nieuwaga, która przytrafiła się przed ostatnim meczem, nie liczy się w ogóle. Dyrektor Jerzy Giza poprosił mnie jednak, na wszelki wypadek, abym zdobył dlań kasetę z hymnem węgierskim i nuty. I to takie nuty, z jakich korzystają węgierskie orkiestry wojskowe.

Prawie w tym samym czasie, kiedy węgierskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych odwołało mnie ze stanowiska konsula generalnego, ale od tego niezależnie, prezydent Królewskiego Stołecznego Miasta Kraków powiadomił mnie, że na wniosek szesnastu organizacji pozarządowych samorząd miejski wybrał mnie jednogłośnie na honorowego obywatela Krakowa. Godność ta przypadła mi jako pierwszemu Węgrowi i pierwszemu dyplomacie. Przede mną zaszczyt ten spotkał pięćdziesiąt kilka osób w ciągu stu pięćdziesięciu lat.

W meczu, w którym spotkały się dwie wiadomości, zła i dobra, zdecydowane zwycięstwo, przyjmując za miernik moje odczucia, przypadło tej drugiej.

Uroczystość odbyła się 5 czerwca 2003 roku w sali galowej krakowskiego ratusza w obecności kilkuset osób. Wcześniej przyszło ich tyle, kiedy z inicjatywy „Tygodnika Powszechnego" urządzono tutaj sąd nad XX wiekiem (podobne procesy przeprowadzano wielokrotnie w średniowieczu). W role obrońców bądź oskarżycieli minionego stulecia wcielili się znani powszechnie przedstawiciele polskiej inteligencji. Byli wśród nich m.in. jedyny żyjący przywódca powstania w getcie warszawskim Marek Edelman, scenarzysta filmów Kieślowskiego Krzysztof Piesiewicz, światowej sławy reporter i pisarz Ryszard Kapuściński. Cała trójka należała do grona oskarżycieli. Po przeciwnej stronie znaleźli się obrońcy, np. Andrzej Wajda. (Ciekawe, po której stronie stanęliby bohaterowie jego filmów Maciek Chełmicki czy Andrzej, owe diamenty dziś już – pod grubą warstwą popiołu naniesionego przez historię – raczej nieosiągalne.) Urząd sędziego sprawował ówczesny przewodniczący Trybunału Konstytucyjnego profesor Andrzej Zoll. Przeciw XX stuleciu zostały wytoczone bardzo ciężkie zarzuty, ale nie skazano go na moralne dożywocie. (Krzysztof Piesiewicz zaproponował, aby przed sądem postawić również wiek XIX.)

W tej sądowej debacie niepełnoletni nie uczestniczyli. W uroczystości przyznania mi honorowego obywatelstwa Krakowa wzięło natomiast udział sześćdziesięcioro dzieci w strojach góralskich; byli to członkowie orkiestry dętej ze Skomielnej Czarnej. Okazało się, że to dla niej musiałem zdobyć zapis nutowy hymnu węgierskiego. W tej leżącej w odległości sześćdziesięciu kilometrów od Krakowa wiosce kilku franciszkanów stworzyło w krótkim czasie wspaniałe życie kulturalne. Obozy artystyczne, kółko teatralne, orkiestra dęta... I to wszystko dzięki bezprzykładnemu oddaniu jednego człowieka. No może dwóch... Tego, że gdzieś na małym skrawku ziemi można znaleźć więcej takich entuzjastów, nawet nie potrafimy sobie wyobrazić. Dzieci ze Skomielnej zagrały podczas uroczystości nadania mi tytułu honorowego obywatela Krakowa hymn węgierski, co było zadośćuczynieniem dla całego narodu węgierskiego... za Chorzów.

Opierając się o należne laureatowi krzesło, miałem wrażenie, że jestem tam, na chorzowskim stadionie. I trzy mecze przenikały się w moich oczach. Potem każdy z nich dobiegł końca. Jak za naciśnięciem guzika. Także ta baśniowa uroczystość, tak dla mnie zaszczytna. Wszelako na ekranie pamięci pojawia się jeszcze niekiedy przede mną – w towarzystwie Maćka i Andrzeja – piętnaście tysięcy tamtych ludzi... Każdy w białej koszuli z wyłożonym kołnierzem. W pozycji na baczność, w milczeniu.

Przełożył Jerzy Snopek

KAROLINA GRZĄDZIEL

Femina (czyli fotografia)

kiedy przechodzisz z formy siedzącej w kobietę
światło odwraca twarz

rysowana z uchylonymi ustami
każesz palcom rozmazywać miejsca
gdzie nawet bóg traci zimną krew
pulsuje

każde wejście w ciebie
to recytowanie języka zza warg
krajobrazów zza okien

coś jak powolne odcedzanie świata
z wilgotnych domów i światłoczułych drzew
dobieranie do kształtów słów
i pierwszych imion kobietom

którym mlecznych piersi nie ścina czas

okrążanie stołu zielonym butem

rośniesz brzuchem do dołu
przeponą rozpiętą na sznurach
w jaskinie pełne jezior
sączki ciszy

za szybą słońce
przepala balustrady
dzieci krzyczą
gubiąc mleczne zęby w parkach

rozchodzisz się w światło
czubkami palców
zahaczając o sufit
tyle tu przestrzeni na sny

pod podłogą mrówcze kopce
przetaczają ziemię
chwytam cię na tlen
dłonią mniejszą od monety

wyzwanie nocnego wędrowca

ani kroku bliżej
a przecież ciągle w ruchu
licząc gasnące światła ulic
odlewy stóp w ciepłym asfalcie
widma nocnych autobusów

przystanki dźwigają
zamroczone rozkłady jazdy
wiatr łapie mnie za ramię
zwołuje chmury

jeśli masz uderzyć
to teraz
w falochron mojego płaszcza

seks w autobusach podmiejskich

zaparowałaś wszystkie szyby
a teraz delikatnie splawiasz oddechy
w zatłoczonym przejściu

pachniało tanim winem i papierosami
dojazdami do pierwszego
każdego kolejnego miesiąca

a ty rozkołysana miałaś w sobie płynność
wahadła lewe i prawe biodro
opierały się o moje spojrzenia

wciśnięta między gazety
kaszel i opowiadania o jaskrze
wyglądałaś przez siebie na ulice

a one tak jak ty płynęły
przede mną
szeroko rozkładając nawierzchnię

przyjacielu ja ci mówię

na kobiety
nigdy nie jest za późno
nawet wtedy gdy gasną sklepowe witryny
a w baku ostatni litr
skraca drogę

stary
dżins można przepalić papierosem
na tysiąc sposobów
a jej paznokieć na karoserii
pamiętasz w bezsenność
tak jak na motocyklu
wiatr lepiący się do ubrania

na kobiety
nigdy nie jest za wcześnie
nawet przed wschodem mleczarza
i gazetą w pysku

na kobiety
zawsze
nawet nago pod prysznicem gdy *puka śmierć*
pokojówka sprzątająca butelki i pety

rozmowy z drogi

przekonaj ich maleńka

że nie zalegamy na zajezdniach
kurzem co się rozbijał po drogach całą noc
a twoje smukłe łydki w lusterkach
nie łapią powiek na zaciągnięte zasłony

są takie miejsca w nas
przy których nie ma postoju
a linie ciągle dzielą zbliżenia

i są noce dalekie od świateł
pola porozsiewane między miedzami
sny przez twoje ciało

gdy na kilka kolejek przed domem
nabieram pewności
że wiersze to bezdroża

to piach pod nasiona łopianu

Karolina Grządziel

TADEUSZ CHABROWSKI

Białe nieszpory, cz. IV

Od rana przytłaczała mnie pustka. Mój mózg jak kot zwinął się w tłusty kłębek i udawał, że drzemie. Nie miałem ochoty na nic. Za oknem padał śnieg. Podmuchy wiatru zderzały wirujące płatki i przyklejały jedne do drugich. Śnieżna zabawa nad klasztorem zaczęła się przed godziną, więc mogłem od początku śledzić jej szaleństwa.

Zazdrościłem przyrodzie, że ma w zanadrzu tyle pomysłów. Dachy w całym mieście zaczęły nagle znikać pod niepokalaną bielą, drzewa wystrojone w puszyste pióropusze szykowały się do wielkiej parady w ogrodzie. Wróble sądząc, że rozbudzone komary urządziły podczas śnieżycy wesele, rozpoczęły swoje napowietrzne manewry w tym samym czasie. Wszystko, co się w sąsiedztwie dzieje, trzeba przecież zsynchronizować, włączyć do jednej kapeli. Na ulicach przechodniom z minuty na minutę bielały kapelusze i kurtki, wnosili śnieg na ramionach do bram, sklepów i kościołów...

Gdyby mój leniwy mózg – myślałem – miał podobną zdolność prószenia białymi sylabami na puste strony w notatniku, miałbym już pół miliona słów, kilka tysięcy zdań, poupychanych w krótkie i długie wersety. Po śmierci moi współbracia mogliby je poukładać w cytaty, nagrać na taśmę magnetyczną, odróżnić rymy od szmerów, przypadkowe dźwięki od tych przypominających melodie gregoriańskie.

Choć podsłuchiwanie cudzych rozmów przeszkadza w patrzeniu, dochodzące zza ściany wysokie tony nie dają mi spokoju. Zwykły pomruk zmienia się w pisk, za chwilę rozkołysze dzwony. Na szczęście nie spoglądam na szczęki mówiących, nadęte powietrzem policzki i języki postrzępione czczą gadaniną. Wolę z takimi odyńcami porozumiewać się na migi i stać w pobliżu instrumentu, który można w sekundzie zmienić na strzelbę.

Padający za szybą śnieg koi moje wnętrze jak utopiona w łyżce miodu aspiryna. Mam chęć wybiec teraz na ulicę i na świeżo zasypanych chodnikach wykaligrafować dużymi literami alfabet łaciński i grecki. Takiego krajobrazu nic nie może ośmieszyć, jest inteligentniejszy od tuzina profesorów w togach z Jagiellońskiego Uniwersytetu, od Papieża, Hegla i Mistrza Eckharta.

*

Czy można potępić brata Filipa za to, że nie chce już być Filipem ani bratem Idzim, ani bratem Bartłomiejem, ani ojcem Bonawenturą. Zmieniły się czasy, nie musi liczyć tyle a tyle minut i sekund do tyłu – kiedy zaczął się post, a tyle – kiedy zacznie się karnawał. Nie musi razem ze śledziem połykać kalendarza, żeby przyzwyczaić żołądek do rygorystycznych dań w Wielkim Poście.

Próba nadzorowania każdej minuty w życiu może bardziej zaszkodzić niż pomóc. Nikt przy zdrowych zmysłach nie musi ciągle kodyfikować biblijnych metafor, oddzielać tomistycznych przyczyn od skutków, próbować

wyhamować bieg zdarzeń, które jak wartkie górskie strumyki wdarły się do miast i płyną ulicami. Umysł mnicha wzmocniony dyscypliną wieczystych ślubów: czystości, ubóstwa i posłuszeństwa, instynktownie wie lepiej, co jest dobre, a co złe w realnym świecie. Artykułowanie pojedynczych słów, pojedynczych uczynków, to strata czasu. Lepiej oddychać kurzem, który podczas nocnego czuwania przy Najświętszym Sakramencie ćmy rozpylają na ścianach, niż kosztować surowe warzywa i owoce z inspektów współczesnych agnostyków.

Dla mnicha czas płynie we wszystkich kierunkach. Może więc być albo i nie być. Może dzień, który przeżył wczoraj, powtórzyć jeszcze trzy razy w ciągu tygodnia. Wie z praktyki, że nie wszystkie rzeczy daje się ulepszać bez końca. Każda godzina będzie i tak taka sama jak przed miesiącem, skopiowana przez kalkę. Nie będzie można jej podzielić, zamarkować w notesie jako nietypowej ani poprawić. W klasztorze wszystko dzieje się według modułu skopiowanego z niewidzialnej matrycy, którą dla utrzymania boskiej tajemnicy aniołowie przenoszą z jednego bieguna na drugi, a na noc, dla zmylenia przorów, przysypują górą piachu na Saharze.

*

Wstałem z tępym, małowym bólem głowy. Na rozmyślanie do chóru poszedłem wymuszając na sobie każdy krok. Nie chciałem przed przyjęciem komunii świętej faszerować się lekarstwami. W ławce z klęcznikiem siedziałem jak na torturach. Sądziłem, że podczas rozmyślania ból zniknie. Tymczasem nie potrafiłem nawet skupić się na przeczytanym tekście Tomasza à Kempis *Naśladowanie Chrystusa* o tym, jak „Prawda mówi w sercu bez zgiełku słów". Moje myśli wędrowały w pustych przestworzach. Próbowałem zastanowić się, czym one tak naprawdę są wypełnione: pęcherzykami dwutlenku węgla, dwutlenku siarki, krzemu czy azotu. Czy pustka, w której nic się nie dzieje, musi być oddzielona od nas ołowianą płytą, bo inaczej jej ssanie wciągnęłoby nas jak czarna dziura wsysa meteory, planety i ich księżyce.

Zaraz po mszy odprawianej dla kleryków przez ich prefekta udałem się do swojej celi, żeby położyć się do łóżka. Nie miałem ochoty na śniadanie, które w tym czasie można było zjeść w refektarzu. Na szczęście była sobota, nie musiałem prowadzić wykładów w 10111 klasie naszego gimnazjum. Prawie natychmiast zasnąłem jak kamień.

Kwadrans po trzeciej ktoś zapukał do moich drzwi. Zerwałem się na równe nogi z uczuciem jakby stało się coś strasznego. Spałem w habicie, nie zdjąłem szkaplerza ani kaptura. Niczym wystraszona antylopa doskoczyłem do drzwi, próbując odsunąć zasuwkę i otworzyć je. W pewnym momencie moja uniesiona prawa ręka zatrzymała się w powietrzu. Całą siłą woli nie mogłem jej nakazać zbliżyć się do zasuwki. Ten bezruch trwał kilka bardzo długich sekund. W końcu zmogłem jej bezczynne zawieszenie, ale wewnętrzny wysiłek sprawił, że na moim czole pojawił się zimny pot.

Kiedy w końcu udało mi się otworzyć drzwi, u progu stał brat Marcin, jeden z bardziej uzdolnionych studentów z jedenastej klasy. Przyniósł mi pięć wierszy do przeczytania i oceny. Zdziwiony moim wyglądem, szybko zniknął w mrocznym rękawie korytarza. Słyszałem jego przyspieszone kroki po skrzypiących schodach na drugie piętro.

Zdeprymowany usiadłem przy biurku mimo woli biorąc się do czytania wierszy. Brat Marcin niejednokrotnie zaskakiwał mnie swoimi tekstami. Miał żywą i chłonną wyobraźnię. Czytał dużo i reagował na lekturę szybko.

Na ogół byłem w stanie rozpoznać autorów, których czytał i na których podświadomie modelował swój język.

Na początku był to Stanisław Wyspiański, jego dramaty i bardzo nieregularny, à la staccato, rytm wiersza. Potem Staff humanista, wielki erudyta i klasyk pięknie zbudowanych strofek. Do Bolesława Leśmiana długo nie mógł się przekonać, pewnie odstraszały go jego „zgrozy mgłą roześmianie". Potem przyszła kolej na poezję powojenną i współczesność. Grochowiak i Herbert przypadli mu od razu do gustu, Przybosia i Białoszewskiego przyswajał sobie z dużym oporem, choć wiedział, że jest to lektura szkolna rekomendowana do matury. Prawdziwe oczarowanie poezją i jej prostotą nastąpiło dopiero przy Różewiczu. Od Różewicza nauczył się, jak praktycznie stosować w wierszu złotą zasadę Przybosia „najmniej słów". Niewątpliwie duże wrażenie zrobiła na nim proza Ernesta Hemingwaya, jej wartki górski nurt i prostota, o jakiej trudno marzyć w polskiej literaturze.

Wiersze, które teraz czytałem, były owocem tych lektur i niemałego osobistego trudu. Posiadały konieczną we współczesnej poezji klarowność i prostotę. Nie lękały się zahaczyć o tematy z życia klasztornego, były nawet zadziorne i humorystyczne. Rozweselił mnie wiersz o *Bracie Sebastianie*, który Boga chciał chwalić *swoim lenistwem, błogim poczuciem klasztornej ciszy, obojętnością wobec cielesnych uciech i drobnymi jak mak cierpieniami*. Kolejny wiersz utrzymany był w podobnej aurze:

„Rady brata Wenantego"

Nim rozkwitnie biała róża radości
w twoim wnętrzu, musisz boso, bez pośpiechu
przejść po ścieżce żużlu w naszym ogrodzie,
na czczo wypić wiadro majowej deszczówki,
wspiąć się po krawędzi tęczy
na najwyższy budynek świata,
trzepot tęsknot w sercu ukoić kwaśnym winem,
pożądanie swego ciała skarcić głogową rózgą
i niechlujne kosze grzechów razem z chrustem
i jałowcem w szczerym polu spalić.

Przez niedzielę i poniedziałek starałem oswoić się z bólem lub go ignorować. Nie udało mi się jednak pozbyć wewnętrznego niepokoju, który sygnalizował, że coś groźnego może się stać z moim ciałem. Zawiadomiłem przeora ojca Efrema, że mam problemy ze zdrowiem. Jak zwykle zareagował chłodno, nie udało mi się przekonująco opowiedzieć mu o lęku, który coraz głośniej jazgotał w mojej głowie. We wtorek zdecydowałem się pójść do lekarza, dra Zygmunta Dobreckiego. Był zaciekawiony, co mnie znowu sprowadza do jego gabinetu. Zmarszczył siwe brwi, gdy opowiedziałem o znieruchomieniu prawej ręki na kilka sekund. Nie potrafił racjonalnie wytłumaczyć tego zjawiska. Skierował mnie do neurologa dra Jacka Sobola na dalsze badania, tego samego, u którego już byłem przed rokiem, kiedy zaczęła mi się trząść lewa ręka.

Najbliższa możliwa wizyta dopiero w poniedziałek. Domyślałem się, że będę musiał poddać się różnym badaniom i że zajmą one cały następny tydzień. Próbowałem telefonicznie skontaktować się z Urszulą, żeby ustalić, jak będę mógł się z nią zobaczyć. Kiedy zadzwoniłem, odezwała się jej siostra Iza. Z miejsca zasypała mnie tuzinem pytań, czemu nie pokazałem się u nich przez ostatnie trzy tygodnie, czemu nie dzwonię. I na koniec dodała, że Urszula wyjechała do babci Anny w Wieliczce, wróci dopiero w piątek.

– Co mam jej przekazać, wielebny panie Prokopie? Tytułowała mnie zawsze w ten sposób, żeby się ze mną przekomarzać. Nie mając jeszcze osiemnastu lat, flirtowała jak panna na wydaniu. Musiała brylować, ilekroć znalazłem się w ich domu w obecności Urszuli i ich matki. Były to błahe słowne igraszki, artykułowane aktorskim akcentem studentki drugiego roku szkoły teatralnej.

Nie mogłem doczekać się poniedziałku. Bóle głowy znikały i wracały jak duża wskazówka na zegarze. W poczekalni u dra Sobola był tłok, przeważali ludzie w starszym wieku. Ze względu na mój strój zakonny stałem się z miejsca obiektem zainteresowania. Tak jakby mnisi nie mieli prawa chorować, a już na pewno nie na schorzenia związane z układem nerwowym. Dr Sobol był bardzo niepokaźnym człowiekiem. Biała lniana koszula była za obszerna na jego chudych ramionach, granatowe spodnie w podłużne prążki luźno zwisały na szelkach wokoło bioder. Szczupłe dłonie, pomarszczona jak u żółwia szyja i mała, mocno już posiwiała głowa robiły na wszystkich wrażenie. Zjawiał się i znikał, zapraszając kolejnego pacjenta do swojego gabinetu.

Nim przyszła kolej na mnie, miałem okazję przyjrzeć się siedzącym pod ścianami chorym. Na ogół nie różnili się od pacjentów w innych poczekalniach. Nikt nie miał zabandażowanego kolana lub ręki ani zielonego plastra na policzku lub nosie. Naprzeciwko młody chłopak mamrotał coś do siebie, przymrużonych oczu nie otwierał nawet, gdy rozmawiał ze starszą kobietą siedzącą obok. On jeden mógł być przykładem patologicznego zachowania, ale do końca nie potrafiłem wywnioskować, czy jest hipochondrykiem, gastrykiem, czy krótkowidzem.

Zrozumiałem nagle ironię sytuacji. Pewne zewnętrzne cechy naszego ciała nie zawsze zdradzają nasze samopoczucie, sprawność umysłową czy skojarzenia roznamiętnionej wyobraźni.

Lekarz, na którego czekałem, po wysłuchaniu kilku moich mało precyzyjnych zdań, będzie w stanie zdecydować, do jakiej podłączyć mnie maszyny. Nie interesuje go to, że wielokrotnie uginały się pode mną nogi i traciłem przytomność na kilka minut. Powtórzy, co mówił już wielokrotnie ojciec przeor: padaczka jest powszechną chorobą, w Polsce cierpi na takie zaburzenia około pół miliona ludzi.

Po wejściu do gabinetu dra Sobola nie mogłem nasycić oczu widokiem świątków i figurek z całego świata. Najwięcej było ich z Afryki i Ameryki Południowej. Patrzyłem też na przeróżne gry z metalu, drewna i plastyku: do labiryntu pod szkłem należało wprowadzić kulki w odpowiednie pola, odseparować duże od małych, jeden kolor od drugiego. W elipsy ze srebra były powkładane trójkąty i kwadraty, koła zamontowane jak globus na jednej igle, popchnięte palcem, mijały się i spotykały wielokrotnie. Na ścianach wisiało kilka ciekawych współczesnych obrazów i półki z medycznymi książkami i atlasami. Po lewej stronie biurka, tuż przed oczami siedzącego pacjenta, stała naturalnej wielkości plastikowa czaszka, na powierzchni której były zaznaczone pola i węzły, sterujące funkcjonowaniem naszego organizmu.

Uświadomiłem sobie nagle, jak ważną rolę spełnia mózg. Czerpiąc informacje ze środowiska zewnętrznego, które prawie bezbłędnie percypują nasze zmysły, w ułamku sekundy analizuje nadesłany materiał i odpowiednio przekodowany natychmiast odsyła do punktu, z którego został przysłany. Mózg pracuje przysłowiowe 24 godziny na dobę i jeżeli spóźni się z odpowiedzią, dzieje się to, co stało się z moją ręką w ubiegły piątek.

Gdy dr Sobol wchodził do pokoju, w którym mnie posadzono, plastikowa czaszka była już na moich kolanach. Pomagałem sobie palcem zlokalizować odpowiednio ponumerowane miejsca, żeby na drewnianej podstawce czaszki odczytać ich pełną nazwę: 12 par nerwów czaszkowych, 31 par nerwów rdzeniowych, kłykcie potyliczne, otwór słuchowy i tak nerw po nerwie, jak na mapie szczegółowej małego powiatu ścieżka po ścieżce, drogi główne i poboczne.

– Widzę, że brat sposobi się do odegrania roli klasztornego Hamleta!

– Nie rozumiem pytania...

– Rozmawia ojciec z czaszką i najprawdopodobniej na tematy ostateczne?

– Ma pan doktór na myśli dialog ze śmiercią?

– Jeszcze za wcześnie na śmierć, ale na tematy metafizyczne!

Patrzyłem na jego ogromne jak gołębie jajka oczy. Oczy jasnowidza. Wiedziałem, że grzebie w tej chwili w moim wnętrzu jak kucharz w rondelku smażąc boczek do obiadu. W trzech zdaniach opowiedziałem, co mnie do niego przywiodło.

– Nie jestem tylko pewny doktorze, czy to, co mi się przydarzyło, ma związek z padaczką, która od czasu do czasu podcina mi kolana, czy to coś nowego?

– Nie jestem w tej chwili gotowy do postawienia diagnozy. Przejdźmy do następnego pokoju, gdzie znajduje się odpowiedni sprzęt.

Posadził mnie na twardej leżance, kazał śledzić swój palec, który ciągle zmieniał pozycje. Siłował się z moją lewą i prawą ręką, kazał zamknąć oczy i palcem dotknąć czubka nosa, głuchym młotkiem stukał w kolano. Prosił, żebym położył obie dłonie na czubku głowy, zamknął oczy i przeszedł możliwie prosto po niebieskiej linii na podłodze. Po tym wysłał mnie do swojej asystentki, która sprawdzała, po jednej i drugiej stronie szyi, drożność żył pompujących krew z serca do mózgu. Na czwartek wyznaczył mi następną wizytę w Wojewódzkim Szpitalu Specjalistycznym im. L. Rydygiera. Mają zrobić mi tam badania ultrasonograficzne mózgu.

Długo nie miałem chęci wrócić do klasztoru, przypominającego renesansowy zamek, budowany według wzorów włoskich, ze skarpami obronnymi i narożnymi wieżyczkami. Chodziłem po Krakowskim Rynku zaglądając do księgarń i sklepów ze sztuką sakralną. Miałem chęć wejść do Tygodnika Powszechnego na Wiślnej 12, ale skrzypiące drewniane schody z parteru na pierwsze piętro odstraszały mnie. To sama drewniana akustyka przypominała mi klasztor i starych ortodoksyjnych kawalerów. Wolałem ekscytować się stukającymi o chodnik wysokimi obcasami albo obserwować w parku przygarbionych krakowskich intelektualistów we francuskich beretach. Skręcając w ulice Krakowską i Stradomską mimowolnie nogi niosły mnie do Grodzkiej i do historycznego Kazimierza.

Po drodze często wstępowałem do kościoła św. św. Katarzyny i Małgorzaty i klasztoru oo. Augustianów. W mrocznym, zwykle pustym kościele, mogłem w myślach wracać do wątków wyczytanych w dziełach św. Augustyna. Fascynowały mnie jego spekulacje filozoficzne na temat Boga, w dużej mierze zaczerpnięte od pogańskiego myśliciela Plotyna. Plotyn zajmował ważne miejsce w światopoglądzie biskupa z Hippony i dzięki temu Bóg Ojciec Augustyna był zawsze bardziej Bogiem filozofów niż teologów i nie trzeba było Go stroić w biblijne alegorie.

*

Nigdy nie jestem pewny do końca, czy moją wyobraźnię ponosi wiatr łaski bożej, czy wiara we własne uzdolnienia, wydmuchująca mydlane bańki. Mogę uwierzyć, że podczas klęski głodu z nieba posypie się manna, że Bóg, który jest wszechmocny, może na swoich ramionach udźwignąć płaszcz ozdobiony drogocennymi kamieniami: sardu, topazu, jaspisu, chryzolitu, onyksu, berylu, czerwonego karbunkułu i szmaragdu, bo tak napisał w swoim proroctwie Ezechiel, syn kapłana Buziego.

Natomiast gdybym nawet próbował porównać mój język banalnego zdziwienia do języka, którym posługują się mistycy – ich utwory spisane prozą lub czterosylabowymi strofami zawsze będą lepsze od moich. Jestem bowiem przeciętnym akademikiem, który nie ma tak wyczulonej nadprzyrodzonej membrany, żeby improwizować z wiatru o tym, co Bóg powiedział przed wiekami. Dla mnie każde słowo jest kulą u nogi i z każdego muszę się tłumaczyć.

Niekiedy podczas dużych odpustów przypomina się pielgrzymom złaknionym cudów, że Wszechmocny Bóg może sprawić, żeby króliki i jaszczurki latały w powietrzu, żeby na tacy, z którą chodzi kościelny, znalazł się pierścionek zaręczynowy św. Józefa, muszle perłowe wyłowione z Siedmiu Mórz lub zęby wieloryba. Przekazali nam to średniowieczni mnisi, spisujący na grubych pergaminach dziwy, które działy się w tamtych czasach.

*

Czwartkowa wizyta w Wojewódzkim Szpitalu Specjalistycznym im. L. Rydygiera na osiedlu Złotej Jesieni była dla mnie nietypowym przeżyciem. Budynek nowy, wielopiętrowy, ładnie utrzymany. Windy dla gości i osobne dla chorych i obsługi szpitalnej. W korytarzach jeszcze nie tłoczno, ale zanosi się na to, że w niedalekiej przyszłości tak będzie. Pokój do badań ultrasonograficznych znajdował się piętro niżej od tego, na które wchodziło się z ulicy. O ultrasonograficznych badaniach wiedziałem niewiele. Sądziłem, że to inna odmiana prześwietleń rentgenowskich: wchodzi się za parawan, pielęgniarka lub technik pokazują gdzie ustawić płuco, kolano lub pęcherz do ekranu; potem technik znika na minutę, naciska guzik, rentgen grubo bzyka i koniec. Nic z tych rzeczy.

Najpierw musiałem pozbyć się wszelkich metalowych przedmiotów: zegarka, medalika, kilku drobnych monet. Potem umieszczono mnie na ruchomej platformie w pozycji leżącej na plecach. Obsługujący urządzenie technik włożył mi do uszu koreczki, pokrył skórę na głowie tłuszczem mineralnym, w celu uzyskania pełnego kontaktu głowicy aparatu z moją czaszką. Kazał zamknąć oczy, oddychać regularnie, po czym wsunął mnie głęboko do wnętrza aparatury.

Ogromny instrument cały czas był „w ruchu", kiedy znalazłem się w jego wnętrzu, ukryte motory zaczęły się po kolei włączać. Na początku usłyszałem wrzask popsutej trąbki, pewnie mocno podziurawionej, bo jej tony nie przypominały żadnego instrumentu z zestawu kameralnej orkiestry. Po chwili turkotanie kół lokomotywy po kolejowych szynach, zgrzyty i pęknięcia nigdy nie oliwionych łożysk.

Wrzaski i piski miażdżących się nawzajem zderzaków. Po sekundzie cisza, mrok i plusk miliarda kropel spadających na wygładzoną taflę jeziora. Nagle znowu zgiełk zsypywanych do rowu aluminiowych rur, miedzianych kotłów i baniek po mleku. Miażdżenie i walcowanie ich na blachę. Kakofonia

hałasów, wrzasków i skowytów nie milkła, niektóre powracały po raz drugi i trzeci lub z sykiem gasły jak rozpalone do białości pręty żelaza wrzucone do wody.

W czasie tego akustycznego seansu grozy zastanawiałem się, czemu moja czaszka nie pęka, a z uszu, nosa i ust nie wylewa się skowyt katowanego psa lub ryk przypominający podwawelskiego smoka. W pewnym momencie hałasy ucichły, a ruchoma platforma pode mną zaczęła wysuwać się z tunelu do światła. Osoba w białym kitlu asystująca przy zabiegu pomogła mi wstać i pozbierać części garderoby. Próbowałem na siłę nawiązać z nią dialog i upewnić się, że znowu jestem w realnym świecie.

– Po co te wszystkie hałasy, od których teraz pęka mi głowa?

– Po to, żeby uzyskać właściwy ultrasonograficzny obraz mózgu, podobny do tego, jaki daje klisza rentgena. Aby to osiągnąć, potrzebna jest pełna skala dźwięków penetrujących miękką tkankę mózgu, które na zasadzie echa sondy mogą być zapisane na kliszy. Na podstawie takiego zapisu lekarz może postawić diagnozę.

Przytaknąłem głową, że takie wyjaśnienie jest dla mnie zrozumiałe i logiczne, ale cała moja uwaga była skierowana na to, żeby z tego pomieszczenia wyjść bez fizycznych obrażeń, nie zawadzić o osoby, które będę mijał na korytarzach i jako mnich w białym habicie do kostek nie będę robił wrażenia człowieka pijanego.

*

Ojciec Piotr Jaśmin – wieloletni spowiednik na Jasnej Górze – jest przekonany, że będąc mnichem zakonu pustelniczego nigdy nie będzie prorokiem. Wyrwał się z takim stwierdzeniem podczas naszego spaceru po fosach. Nawet nie wiem, jak ten temat pojawił się w rozmowie. Spytałem mimochodem, co zamierza zrobić z wiedzą zgromadzoną przez te wszystkie lata. Pamiętałem, że kiedyś interesował się psychologią analityczną Karola G. Junga, często w dyskusji powoływał się na jego teorię kompleksów, zakładałem więc, że była mu ona pomocna w konfesjonale. Chcąc zachęcić do bardziej klarownej wypowiedzi, pociągałem go za język.

– Nie bardzo rozumiem to, co przed chwilą ojciec powiedział. Prorokowanie jest darem Ducha Świętego. Dlaczego więc łaska boska miałaby być mniej szczodra dla paulina, niż była dla proroków ze Starego Testamentu.

– W życiu zawodowym psycholog potrafi przewidzieć prawie w 90% zachowanie swojego klienta. W podobny sposób może zrobić to spowiednik. Obaj pracują w miękkiej i elastycznej materii ludzkiej świadomości. Obaj mogą, opierając się na indywidualnych doświadczeniach, orzekać na tematy zachowania grup zawodowych, środowisk miejskich czy wiejskich. Spowiednik, korzystając z pomocy Ducha Świętego, powinien mieć przewagę nad psychologiem. Jego umiejętność przewidywania negatywnych odruchów w zachowaniu ludzi może ułatwić ostrzeganie ich przed przyszłymi błędami i kataklizmami.

Oświeceni taką mocą prorocy w Starym Testamencie objaśniali i przepowiadali wydarzenia, które dopiero miały nastąpić. Czynili to opierając się na zażyłej intymności z Bogiem. Zwykle nim zostali wysłani z misją nauczania do ludzi, udawali się w ciche ustronia do jaskiń w góry lub na pustynie. W samotności i modlitwie przygotowywali się do przyszłej misji. Mogła ona mieć charakter etyczny, religijny lub polityczny. Przykładem może być biblijna postać proroka Izajasza. Jeśli trzeba, nie waha się on karcić króla Ozjasza

ani jego następcy sprzyjającego moralnemu rozwydrzeniu na dworze. Nie odpuszcza też kolejnemu władcy – Ezechiaszowi, który za cenę wierności Bogu Jahwe próbuje poddańczo negocjować z Asyrią.

W ciągu około 40 lat swojej działalności na terenie Królestwa Judzkiego Izajasz występuje jako troskliwy duszpasterz i kaznodzieja, pisarz i natchniony poeta oraz teolog i prorok mesjański. W naszych czasach kazanie o piekle, w którym kaznodzieja twierdzi, że po popełnieniu grzechu śmiertelnego katolik idzie do piekła na wieczne męki, jest takim właśnie prorokowaniem i przepowiednią. Groźby proroków były wyolbrzymione. W imieniu Boga przemawiali do narodów lub ich władców. Ich proroctwa musiały być groźne na wzór huraganu, zapowiedziane kary straszniejsze od kataklizmów. Ja jako spowiednik mam do czynienia z kruchym i wątłym człowiekiem. I to, że jakiś Jędrek z zapadłej wioski dał się ponieść chuciom i zgwałcił na stogu siana mało rozgarniętą Helenkę, nie może być powodem, żeby straszyć go piekłem i skazywać na dożywotnie potępienie.

W pewnym momencie odniosłem wrażenie, że ojciec Piotr nie wierzy w dogmat o piekle, ale zezwala swoim myślom, żeby zajmowały się tym tematem tak długo, dopóki nie wyssie z niego soków potrzebnych do prowadzenia dyskusji ze mną. Jakby sądził, że to, iż wie więcej niż osoba, która się przed nim spowiada, daje mu przewagę i prawo do kwalifikowania tego, co jest lub nie jest możliwe. I jeżeli jego zmysły nie dopuszczają istnienia po śmierci duszy, taka koncepcja nie jest do przyjęcia. Teoretycznie można o tym dyskutować w nieskończoność, tak jak się dyskutuje o postaciach z dramatów Szekspira, ale nie ma to praktycznego zastosowania.

Jako spowiednik może się dostosować do poziomu intelektualnego osoby, którą spowiada. Może swoje zalecenia zmodernizować, posłużyć się żargonem psychologa analityka, a może też doradzać jak „mistyk", który swoje natchnienie czerpie z kontemplacji. Wyraża przekonanie, że albo się coś stanie z naszą duszą po śmierci, albo i nie. W jednym czy drugim wypadku jesteśmy produktem tego, co się wokoło nas dzieje, i tego, z czego są sklejone nasze geny. Święty Augustyn też nie umiał sobie poradzić z tym problemem. W doktrynie o łasce skłaniał się do twierdzenia, że Bóg wybiera tych, których chce uszczęśliwić i obdarowuje ich łaską, a inni o własnych siłach muszą przepłynąć Morze Śródziemne z Kartaginy do Rzymu, żeby upomnieć się o swoje zbawienie.

Rozmowa z ojcem Piotrem trochę wysadziła mnie z siodła codziennej rutyny i monotonii kontaktów z ludźmi. Tych ostatnich prawie nie miałem albo ich nijakość nie wywierała na mnie wrażenia. Własne myśli jak małe chmurki wałały się po moim skromnym niebie. Tymczasem niespodziewany kontakt z zasuszonym jak korzeń chrzanu staruszkiem (na pewno nie przekroczył jeszcze sześćdziesiątki) i spoglądanie na jego ciemne oczy i blade, zamyślone oblicze od razu przerzuciły mnie w rejon rzeczywistości, na jaki w klasztorze jeszcze się nie natknąłem. Jego nieretuszowane wypowiedzi na tematy szczelnie opieczętowane formułą dogmatu brzmiały w moich uszach jak przekleństwo w ustach inteligenta. Do tej pory nie dopuszczałem myśli, że osoba w białym habicie może grzech śmiertelny tłumaczyć słabością zakodowaną w naszym ciele, nie czerwieniąc się przy tym po korzonki włosów ze strachu i zawstydzenia.

Godzinny spacer rekreacyjny był jednak zbyt krótki, żeby wdać się w poważną dyskusję. By usłyszeć, na podstawie jakich przesłanek doszedł do takich wniosków lub który z teologów współczesnych przekonał go swymi

argumentami. Moja znajomość awangardowych teologów była raczej słaba. Wiedząc, że nie będę już miał kontaktu z wojowniczą retoryką moich kolegów kaznodziejów, dobierałem lektury według klucza współczesnej filozofii i literatury. Najczęściej jednak kończyło się na tym, że czytałem klasyków, począwszy od Greków, poszukujących porządku w widzialnym wszechświecie lub jak Sokrates usiłujących poznać samego siebie. Czasami wracałem do filozofów, których nie przeczytałem na studiach, lub do takich, jak Piotr Abelard i Baruch Spinoza, którzy walczyli o niezależność rozumu i ryzyko dochodzenia samemu do prawdy.

Czytając dość regularnie dostępne w seminarium miesięczniki „Więź" i „Znak", dowiadywałem się o śmiałych próbach niektórych teologów, usiłujących zaadaptować współczesną wiedzę do myśli religijnej Kościoła. Od czasu do czasu trafiałem na teksty o poszerzeniu granic dialogu międzywyznaniowego. Tu i ówdzie pojawiały się nazwiska protestanckich teologów, m.in. Rudolfa Bultmana, znakomitego egzegety, Reinholda Niebuhra, zmierzającego do radykalnego zaangażowania religii w życie społeczne, i Paula Tillicha, teologa „troski ostatecznej". Omotany kiedyś dostojewszczyzną i „Braćmi Karamazow" interesowałem się też myślicielami prawosławia, m.in. Włodzimierzem Sołowiowem, prorokiem i męczennikiem Pawłem A. Floreńskim, a także ojcem prawosławnego ekumenizmu Georgesem Florovskym.

Od żadnego jednak nigdy nie powiało takim chłodem braku wiary, jak teraz od ojca Piotra Jaśmina. W dużym stopniu przypominał mi francuskiego ks. Jana Mesliera, który prowadził samotne, ascetyczne życie wiejskiego proboszcza we francuskiej Szampanii i uważany był przez swoich parafian za wzorowego proboszcza; ale pamiętniki, jakie po sobie zostawił (słynny „Testament"), były zapiskami ateisty, który totalnie negował istnienie Boga. Nie zdziwiłbym się, gdyby po śmierci ojca Piotra znaleziono w jego biurku podobny dokument. Na przeszkodzie zapewne stanie niska kultura piśmiennicza w naszym zakonie.

*

Czy można w zakonie żyć bez wiary w Boga? Znać znakomicie prawo kościelne i rzymskie, ale nie umieć dobrze wygłaszać kazań, bo wierzy się w przesąd, że przemawianie z piedestału nie służy dobrze prawdzie. Piszę znowu o ojcu Piotrze Jaśminie, który po trzeciej rozmowie stał się dla mnie jeszcze bardziej enigmatyczny i zagadkowy. W dalszym ciągu nie rozumiem, co chce w życiu osiągnąć. Czemu w obcowaniu z innymi jest oschły i monotonny, a jego argumenty w dyskusji są świadomie niecelnie. Robi wrażenie, jakby niespecjalnie przepadał za ludźmi, a już najmniej za kobietami, które jego zdaniem powinny rodzić dzieci i nie próbować wtrącać się do religii i Kościoła.

O Bogu nie lubi dyskutować, bo do tego tematu są mu potrzebne nowe skojarzenia, a teologowie jeszcze nie wprowadzili ich do języka. Nie cierpi scholastyki, która stała się poligonem czystej abstrakcji i nie jest przygotowana do naprawiania głupoty świata. Dla niego Bóg może być tak samo domem dla wiatrów, jak również klatką dla ptaków i wanną dla wielorybów. Jego szczęki mogą być porośnięte brodą lasu, tak samo jak podpórka lewej łopatki może stać się podpórką prawej ręki. Jego zęby nie zawsze da się odróżnić od skał, którymi mielił na proch stare kontynenty i księżyce.

Na co dzień ojciec Piotr właściwie niczym wyjątkowym nie zaskakuje. Nie lubi zbiorowych debat, na ogół milczy. Przypomina samotnego, zgorzkniałego mizantropa, którego pogryzły pszczoły. Ale myślę, że jest idealnym kandydatem na heretyka, jednak ze względu na wrodzone lenistwo nie ma potrzeby strzępić języka i stawiać na głowie wielu stereotypów, od dawna tolerowanych w zakonie. Kościół dla niego jest zlepkiem indywidualnych życiorysów, które interpretuje jednostkowo lub zbiorowo, zależnie od tego, gdzie kto pościeli sobie łóżko. Diakon może być siedliskiem wybuchów śmiechu, proboszcz żołądkiem niestrawionych myśli, a biskup kuźnią śpiewu dla całej diecezji. W zakonie język mnicha może być wiosłem jego ust na wzburzonym falami morzu albo żmiją w chaszczach i spopielonej ziemi.

Odnoszę wrażenie, że wygasło w nim zdziwienie światem. Widzi wokoło tylko rzeczy, które może dotknąć wzrokiem, odróżnić na nich kolory, ale nie usiłuje wniknąć do ich wnętrz, żeby sprawdzić czy pulsuje w nich życie. Monstrancja, którą unosi nad głową, świeci w jego rękach jak ogień, ale nie ogrzeje się przy niej, bo przestał wierzyć w przeistoczenie hostii w ciało Chrystusa. Jeśli przymruży się oczy, wszystko wygląda mrocznie i pesymistycznie. Krzywi się, gdy mówię:

– Wolę patrzeć na świat jak na ogromne i ciekawe zjawisko, które czasami dziwi i śmieszy, zaskakuje paradoksem, który w Kościele, pospolicie z dziada pradziada, nazywa się cudem.

– Bóg powinien mówić sam za siebie – odburkuje mi – nie trzeba Mu podpowiadać. Reguła cystersów na początku zabraniała używać jedwabiu, złota, srebra, kolorowych witraży, które pod wpływem słońca roznamiętniają od środka kościoły i klasztorne kaplice. Niepotrzebne są też przy ołtarzach rzeźby z gipsu lub kamienia ani obrazy na płótnie pomazane farbą, portretujące świętych i święte jak hollywoodzkich bohaterów i piękności. Bóg po stworzeniu świata nie ma już nic więcej do dodania. Wszystko, na co patrzymy, jest śmiertelnie proste.

– To bardzo surowa i jednostronna ocena. Mam wrażenie, że po odejściu penitenta od konfesjonału czuje ojciec, jak każdy człowiek jest inny, często beznadziejnie skomplikowany, sam nie wie, czemu znęca się nad własnymi dziećmi, bije żonę, wydaje ostatni grosz na alkohol.

– Dobrze to brat ocenia. Dlatego mam takie poglądy, jakie mam. Znerwicowany Amerykanin idzie do psychologa, płaci za wizytę 55 dolarów i jest przekonany, że w ciągu 20 minut wyrzuci z siebie wszystko, co go dręczy. Na dodatek otrzyma uspokajające pigułki na resztę miesiąca. Moje penitentki przychodzą, żeby się pochwalić, jak bardzo są wierne Bogu, ojczyźnie i Kościołowi. A kilka nieprawidłowości, które im przejdą przez gardło, są nieprawidłowościami ich mężów, sąsiadek i ich dzieci. Nic nie płacą za swoje utyskiwania, co najwyżej wrzucą kilka grosików na tacę podczas mszy świętej. Do swoich domów wracają jak wniebowzięte na skrzydłach wróbli.

– Myślałem, że spowiedź jako sakrament, w którym trzeba półszeptem przyznać się do popełnionych grzechów, spełnia bardziej oczyszczające funkcje. Że łaska boska jako rzeczyn nadprzyrodzony obmywa i leczy, koi i sublimuje naruszony przez nas porządek prawa.

Ojciec Piotr zmarszczył czoło niczym niedźwiedź, który za chwilę kichnie i wiatrem z nozdrzy zmiecie krzak jałowca stojący mu na drodze.

– Na szczęście nikt bratu nie zanieczyszcza uszu taką stęchlizną, jakiej muszę wysłuchiwać przez pięć albo sześć godzin każdego dnia. Grzech cuchnie jak spróchniałe zęby. Nigdy nie podjąłbym się roli scenarzysty, który na podstawie usłyszanych słów ma skleić tekst do filmu. Na spowiedzi każdy ukrywa prawdziwy stan swojego ducha. Pod maską uprzejmości

i wzniosłych słów kryją się frustracje, przebiegłe chwyty, chciwe pragnienia pozbawione moralnych hamulców. Nie zawsze chce mi się przez gardło sięgać do żołądka, żeby rzekomo skruszonemu penitentowi udowodnić, że grzeszy obżarstwem i łakomstwem. Albo dobrze zabalsamowanej perfumami damie przypomnieć, że jej miłostki pozamałżeńskie i przerywane ciąże prowadzą prosto do piekła.

Zastanawiałem się, jak to się stało, że daliśmy się obaj wciągnąć w rozmowę, która była stosunkowo szczera i bez nakładania masek. Musiałem dla niego być persona grata, skoro obdarzył mnie zaufaniem. Równocześnie wiedział, że nie jestem aniołem, skoro na moich skrzydłach nagromadziło się tyle niesprawiedliwości i cierpień. Mogłem więc towarzyszyć mu w demolowaniu snów, w które tyle osób wokoło nas wierzyło. Podświadomie obaj wiedzieliśmy, że nie możemy unieważnić roli, jaką przypadło nam grać w małej społecznej grupie odizolowanej od świata. Pozujemy więc do groteskowych portretów mnichów, które kiedyś już malował Francisco Goya na ławie pod ścianą w słabo oświetlonym refektarzu. Genialne pociągnięcia jego pędzla potrafiły każdą twarz tak zindywidualizować, że do dziś w Muzeum Chryslerów w Norfolk w Wirginii można oglądać ich wystraszone miny, znużenie i grymasy.

*

Wypełnianie zaleceń ascetycznych przełożonych stało się dla mnie bardziej istotne niż bycie sobą. Jestem więc ponury, wyzywający, posępny, podejrzliwy bez jednej zmarszczki uśmiechu dla innych. Podczas rannych modlitw zacząłem namiętnie wpatrywać się w obraz Matki Boskiej w ołtarzu, jakbym chciał ją na nowo ożywić. Śledziłem czy między jedną ręką a drugą zajdzie jakieś poruszenie, czy Dzieciątko Jezus zechce przytulić swoją główkę w ciepły zaułek jej szyi. Patrzyłem na światło, kolor i w głąb obrazu. Próbowałem dojrzeć rzeczywistość, którą obraz od dziesięcioleci promieniuje na okolice, która fascynuje rokrocznie miliony pielgrzymów. Przecierałem co trochę oczy, żeby jeszcze bardziej uwrażliwić receptory wzroku, by nie przegapiły delikatnych kolorów i linii dwóch ciał szczelnie przytulonych do siebie. Chciałem jak niepokorny mistyk dotrzeć do „miąższu" nadprzyrodzoności, która, żeby upokorzyć wyniosłych i uczonych, wybrała sobie zaciszne miejsce w naszym klasztorze.

Po niecałym kwadransie takiego skupienia poczułem, że stopy zaczęły mi się pocić, a po karku i plecach sączą się lodowate strużki. Przestraszyłem się: szybka utrata płynu może pozbawić mnie energii. Kilkakrotnie stykałem się już z taką sytuacją – zbyt raptowne wysuszenie skóry powodowało zgęstnienie krwi w żyłach i ogólne rozkojarzenie umysłu. Lekarz tłumaczył, że są to uboczne skutki wyczerpania organizmu po epileptycznym ataku. Bałem się jak ognia momentów, kiedy mój rozkojarzony wzrok nie potrafi odróżnić drukowanych liter na stronie, ale z niebywałą łatwością zapamiętuje całe zdania.

Teraz nachodziło mnie podobne uczucie. Wiedziałem, że jestem z innymi w chórze na rozmyślaniu. Słyszałem cykanie zegara powieszonego na bocznej ścianie, według którego zaczynaliśmy modlitwę. Pamiętałem, że przed sekundą wpatrywałem się w obraz Madonny i Dzieciątka z niespotykaną intensywnością, ale już nie musiałem śledzić technicznych detali, którymi kiedyś malarz chciał nasycić dzieło. W mgnieniu sekundy zrozumiałem, że widzialne nie jest tu przeciwieństwem tego, co niewidzialne, ale jego drugą

stroną i ukrytym wymiarem; że ten obraz nie jest kopią oryginału, ale samym oryginałem, w którym żyje to, co niewidzialne, co zasłonięte i nieuchwytne. Szok pozwolił mi na odzyskanie wiary w siebie i przywrócenie metabolicznej równowagi w całym ciele.

*

W głuchej pustce klasztornych korytarzy wszystko może się zdarzyć. Czasami maszeruję od punktu A, w którym wczoraj narysowałem kredą na ścianie gotyckie okno, do punktu B oddalonego o siedem metrów i maluję drugie okno, ale z uchylonym lufcikiem, żeby wpuścić trochę świeżego powietrza. Jest to proste działanie, nie muszę prosić przeora o zezwolenie, by je wykonać. Zapobiega to skostnieniu życia zakonnego, któremu laicka krytyka często stawia zarzuty, że „zdąża donikąd".

Dzięki takiej akcji ściany, które latami nie miały nic do powiedzenia, nagle uruchamiają wewnętrzne mechanizmy, słyszę, jak oddychają nieświeżym już eterem bądź jak odbija im się lasowanym wapnem. Mury klasztoru na Jasnej Górze mają bardzo wiele do powiedzenia. Czasami ogarnia mnie strach, że wpadłem na taki pomysł i jak historyk szukam ładu, wątku, który łączyłby mnie z narodem i krzepił, którego można bez irytacji wysłuchać, z którego każdy miałby jakiś pożytek.

Nie ma nic gorszego od przypadku, robiącego w życiu wyrwę albo wymuszającego ekwilibrystyczny skok poza zasięg przeciętnej świadomości. Wtedy fizycy dwoją się i troją, żeby takie wydarzenie zinterpretować naukowo, Kościół klasyfikuje je jako cud – znak widzialny wydarzenia nie z tego świata. Żeby wszystko to poklasyfikować, trzeba często uderzyć młotkiem w ścianę i usłyszeć, gdzie odezwą się nożyce. Na szczęście moje drobne ulepszenia, które próbuję wprowadzić do zakonnego życia, nie mają charakteru oficjalnego. Nikt nie musi traktować ich poważnie. Jeśli przeor nie chce wiedzieć, że trudzę się dodatkowym myśleniem, niech wszystko zwali na niedoskonałości papieru, na którym spisuję te uwagi. Wymówka, że nie wie nic, usprawiedliwi go przed sądem.

Ja i tak czuję się lepiej, bo udało mi się nawiązać dialog ze ścianą, od której dowiedziałem się, że wszystko wokoło może być czyste, bez żadnego brudu, wystarczy mieć dostęp do lasowanego wapna.

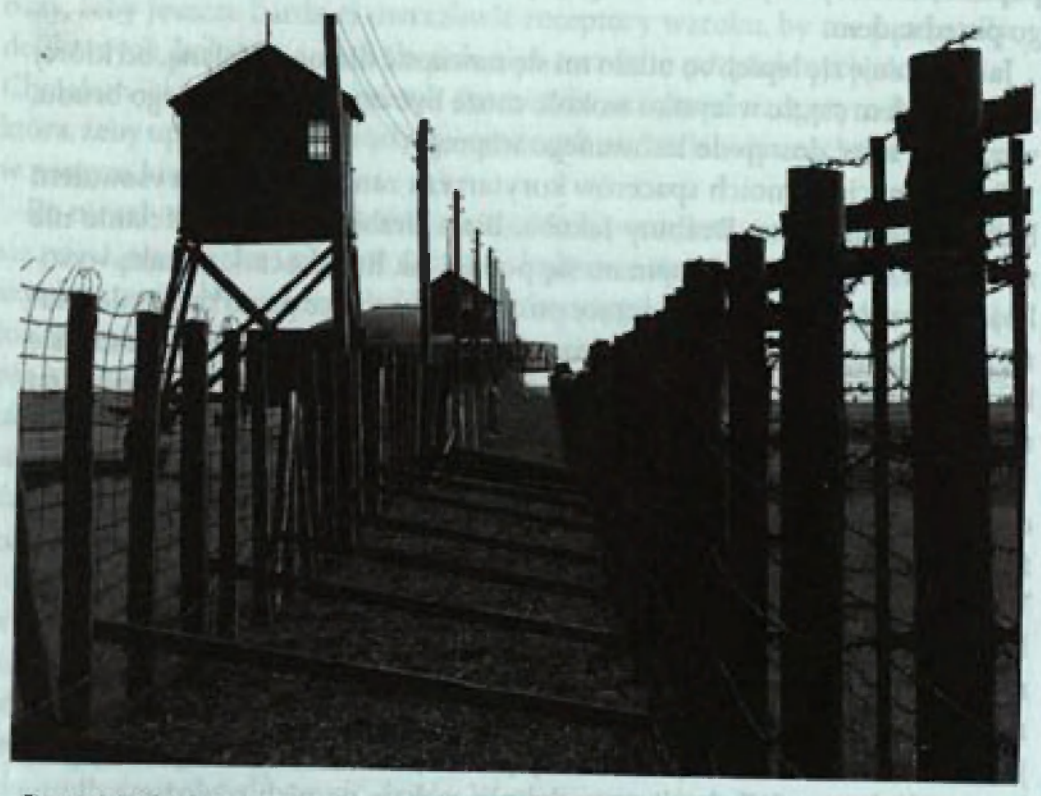
Przy punkcie C moich spacerów korytarzem zamiast okna narysowałem białą kredą fragment Drabiny Jakuba. Biała drabina na białej ścianie nie zwraca na siebie uwagi. Wspinam się po niej jak linoskoczek na taką wysokość, żeby usłyszeć wróble skaczące po dachu, skrobiące pazurkami miedzianą blachę. Raz, może nawet dwa razy słyszałem, jak anioł, który opiekuje się klasztorem, przylatując z nieokreślonego obłoku, lądował gołymi stopami na rozgrzanej blasze, kwiląc przy tym jak pisklę z bólu.

Żeby nie irytować naszych teologów, nigdy nie wspominałem o tym wydarzeniu publicznie. Logika dogmatu, do której przywykłem, nie uwzględnia żadnego odwołania, może dlatego nie zawsze podnieca moją wyobraźnię. Wolę chodzić zarośniętymi ścieżkami, którymi kiedyś chodzili Pseudo-Dionizy i Pascal, odkrywać idee, które nie pasują do przedmiotów, łączyć rzeczy nie z tego świata z dźwiękami akustycznie już sprawdzonymi. To, co myślę i czuję, może kiedyś stanie się natchnieniem dla innych, podobnie jak dla mnie od zawsze byli izraelscy prorocy. Oni skakali z wysokiej góry bez spadochronu. Wiedzieli, że w dolinie czekają na nich rozłożone dłonie Boga Ojca.

Punkt D będę starał się zbudować na niczym. W zupełnej pustce. Dopuszczając możliwość, że może się w nim coś zdarzyć. Na ścianie zaznaczyłem krzyżyk paznokciem, żeby móc go zidentyfikować. Ponieważ jest to gra, którą prowadzę sam ze sobą, i w tej grze n i c jest tematem, zastanawiam się, na jak długo starczy mi słów, żeby zbudować kontrapunkt, czyli głos drugi dokomponowany do tematu. Nie chce mi się teraz zaglądać do Hegla albo Spinozy, żeby ze względu na oszczędność czasu posłużyć się ich definicjami „nicości". Dla mnie „nic" zacznie się w momencie, kiedy przestanę kopiować rzeczywistość. I w tym momencie już wiem, że n i c nic ma wiele do powiedzenia.

Tadeusz Chubrowski

Wcześniejsze rozdziały tej powieści publikowaliśmy w „Akcencie" nr 1-2/2001, 3-4/2004 i 2/2008



Druty Majdanka wyznaczają perspektywę dla Mauzoleum projektu Wiktora Tolkina. Fot. A. Maluwski

MARCIN MAŁECKI

12. 02 Listwianka – Koty. Jadis.

Przypomina mi się Imre Nagy patrzący przez okno
burany wypełnione żywym wiatrem idą w jego głowie
śnieg mówi do niego
wystawia przecinki luf
jęczą kropki myślniki
pauzy zawodzą białym szumem
Imre Nagy siedzi
w oddali terkot
nowego języka

przychodzi mi do głowy ten obraz
kiedy język strzela słowem druzz-ja
rybacy spluwają między walonki wystawiają przecinki zębów
słychać jęki idących w górę torosów ich przeciągłe „ę" i „tia"
ich zmyślone kropki
język sam powtarza i budzisz się z karabinem w ustach

Imre Nagy
pojawia się w takie dni daleko na łodzie
idzie
ze związanymi rękami

Wokabularz z tańcem w tle

W środę bili świniaka
Inga Gill wjechała na drogę Popielawy – Cisów
stanęła w poprzek bijącej w oczy politury
widział ją Dujas od tego czasu zaczął pić
miała włosy Maryli mówili patrzyła na wierzby
w jej głowie biły w niebo kosmyki traw zgięte wpół skorupy drzew
w ogóle słowo „bić" było jej miłe

Dujas widział kiedyś ten film
uczył się grać w szachy gdyby jeszcze raz
nie stałby w pół drogi
wiersz-który-miał-być-sonetem-nie-chce-być-sonetem

dziewczynka-mówi-Polnik-Kol-ny[1]
Dujas zbiera słowa
„to jest wojna o każdy pierdolony dzień"
przestaje pić

Gurkenleben

Ten słoik z napisem Guber und Braun
chowała moja prababka
była tam wtedy tuszonka z bitej świni
śniegi szły gęsto gubiły świst cyrylicy
otwierałem go pięćdziesiąt martwych zim
dalej wyjmując tonące w syropie wiśnie
matka znosiła go w dół pedantycznie
(mijana w kuchni tonicznie stroiła nóż)
pamiętam jak stał w słońcu – rdza drążyła emalię –
w mętnym szkle od którego lupało w klatce
dwa małe wyszczerbienia
jedno kiedy robili cesarkę ojciec kupował sedes niósł matce
drugie gdy ciotka kończyła
myśl

Ten słoik wiszący
na krawędzi w który wsadzasz swój chudy anemiczny palec
(światło osocza ścieka ci w kierunku pachwin)
jego stała zmysłowa erekcja
jego wszeteczne „traubengurke" kojarzące mi się z „ja, ja!"
bawarskich kobiet
rozdęty ludzką pamięcią mam
szaleńczą ochotę
pchnąć delikatnie palcem wskazującym prawej ręki
i dojrzeć
błyskającą w mętnym oku
dziką
świadomość

Potknięty Picasso rysuje trzy czarne punkty

długa
czarna
rysa
długa czarna rysa
figurka Jezusa
opierająca swój chudy tyłek o wystrugany naprędce patyk

[1] Mariusz Grzebalski: *Wiersz.*

ręka w której
rozpalony do białości ron-de-l
patyna cherubinów
lata zbierania leszczyny
precyzyjne szarpnięcia pokrzyw
staccato nasion i pierza
przez które przechodzi zapach koziego mleka
wrażenie cierpkiej skóry
pierwszy erotyczny archetyp z postronkami obrzydzenia
zmieszanymi w ustach
i jeszcze
paranoiczny śledzący mnie wszędzie tom
z napisem „Apendyx"
mający w sobie zjeżone ze strachu włosy – wpadają-ce-w-u-szy-zimno –
i jeszcze
erekcje kurzu iskry
tańczące panienki marcepany – dziwota
a więc jest w tym pytaniu czas i to jest punkt pierwszy
kawa zostawiona przez matkę
plecy ojca
leżąca na ziemi cytryna
pościel
znów
pościel

dalej
nieprzyjemny ślizg potu
albo
gęste warczenie skaju
korytarz w którym Duchamp
postawił swoje brudzące myśli ready-made
chcę zadać matce pytanie ale nie ma w nim słów
kola bryk
miażdżą końskie kupy
mimowolne wciąganie woni słychać
syk
jest w tym pytaniu
zapach i to jest punkt drugi

zliczam słowa:
anty-po-dy
nagie-tki??
pogibał! – woń z niego uchodzi – i pisze się gładko
czwartara-no
babka-z-której-mo-kre-postronki-włosów

czekamy na ojca
słowa mają
właściwość pozostawiania
na końcu języka purchawek śliny
chcę zadać matce pytanie ale...

sypiemy piach
nie-wiedzia-łem-że-kuzyn-ka-nosi-takie-oku-lary
trzeba zanurzyć dłoń
aż po zwinięte zacieki gliny
współistnienie obrzydzenia z erotyką chłodu
kolory
w tym pytaniu są kolory
i dalej
na-drew-no-upadają-grud-ki-gliny
to jest punkt trzeci
siostra wymienia kierunki które
upadają tak samo:
przejrr-zys-tość-Farn-swor-tha
de-stijl de stijl – tłukący się miękko i przypadający matce do gustu
ryk-Mun-cha – złożony babce na ręce
Klimtry-su-je-wło--sy-Dana-e – które
siostra pokazuje mi gdzieś
obok spryskanych wodą
jaskrów

(chcę-zadać-matce-pytanie-ale
nie-ma-w-nim-siły)

kinderpsiura

Pisk pekińczyka o imieniu na pe – pewna
aluzja do słów
wiatr łechce
zwiewną aluzję do ruchu
w podmiejskim Toruń Główny-Kowalewo pierwiosnek
niesiony przez czarną kobietę?
posługuję się psem
pies
jest pełen aluzji
wypełnia go aluzyjna radość
aluzyjny liz aluzyjne
sadzenie kupy
aluzja
czy piesek by też poszedł?
aproksymacji
jest w nim aluzyjny mig susów ziewanie przy stole
wszechobecne podwójne „A" z czterema nogami
aluzyjny brak
reprezentatywności
zero
uważania

Marcin Malecki

JAROSŁAW WACH

Zmysły w prozie Wiesława Myśliwskiego

Jak stwierdza Henryk Markiewicz, *monografia dzieła literackiego jest właściwie zadaniem niewykonalnym. Badacz może poznawać i ukazywać jedynie różne układy jego elementów, właściwości tych układów, stosunki między nimi i ich funkcje, i to w kolejnych, wybranych przekrojach*[1]. Celem tych rozważań nie jest szczegółowa analiza, lecz rozpoznanie podstawowych kontekstów i funkcji, w jakich występują i używane są zmysły w prozie Wiesława Myśliwskiego.

Zobacz, usłysz, poczuj...

Zacznijmy od prześledzenia pisarskich działań ukierunkowanych na wywołanie określonych reakcji w wyobraźni czytelników, czyli na doznanie niesprzecznych z intencjami autora, naocznych, jakościowych własności, nazwanych przez Romana Ingardena „wyglądami"[2]. Sugestywne fragmenty znajdziemy we wszystkich powieściach Myśliwskiego. Oto przykłady z *Kamienia na kamieniu*: plastycznego opisu – *indor sąsiadów przylazł na obejście. Wielki był jak ciele i cały obwiśnięty czerwonymi koralami, jakby gałąź wiśni zamiast szyi niósł. Od tych korali poczerwieniało wkoło jak od czerwonej łuny. Stodoła, chlew, płot, ziemia, wszystko stało się nagle czerwone. Pies wyskoczył z budy, zaczął na indora ujadać i zalał się czerwoną złością. Kot wylazł z chałupy, kici, kici, był bury, a tu raptem czerwony. (...) I nawet z kosy stojącej pod stodołą czerwona krew zaczęła kapać, kap, kap, kap*; instrumentacji dźwiękowej – *A sala już się z wielkiej góry toczy. Hurgot, jęki, przekleństwa. Brzdęk butelek. (...) Sapanie tylko słychać. I noże chrzęszczące jak kosy we żniwa*; czy nagromadzenia wyrazów nazywających czynności i stany związane z działaniem na zmysły – *I to wszystko wzdycha, charczy, stęka i umiera co dzień*.

Uwagę zwracają – zwłaszcza w *Pałacu* – zmasowane ataki na kilka zmysłów naraz. *Żar lał się z nieba. Zdawało się, że to nie tylko samo słońce tak grzeje, ale i ziemia, budynki i drzewa, że nawet zwierzęta wganiane do chlewów i stajni roznoszą tę duchotę, że nawet ludzie, że to z zielonej ściany parku bucha jak z pieca to duszne, nagrzane powietrze, które lepiło się do ciała, zatykało oddech, gryzło w oczy jak dym. (...) Nie chciało się ani patrzeć, słyszeć ani myśleć. Jakaś przedziwna senność unosiła się w powietrzu, pachnąca słodko lipowym kwieciem. (...) Siedziałem na progu owczarni, kiedy coś zagwizdało jazgotliwie w powietrzu, rozbłysło i przeraźliwy huk rozniósł się w koronach przydrożnych topól. (...) Ludzie rzucili się do ucieczki (...). Zakotłowało się, zaroiło. Jeszcze tylu ludzi naraz nigdy nie widziałem we dworze.* W tym jednym, niedługim

[1] Henryk Markiewicz: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 94.
[2] Roman Ingarden: *O poznawaniu dzieła literackiego*. Warszawa 1976.

przecież opisie, uruchomionych zostaje aż 5 zmysłów[1]: temperatury, wzroku, dotyku, słuchu i węchu. Tak skonstruowanych fragmentów znajdziemy tu wiele. Nadmieńmy, że u Myśliwskiego tłem dla powieściowych wydarzeń jest wojna, naturalnie kojarzona z zamętem, kataklizmem i nieustannym zagrożeniem. Trudno wyobrazić sobie okoliczności angażujące percepcję w większym stopniu. Myśliwski we wszystkich utworach po mistrzowsku operuje zespołem napięć między treścią opowiadania i ukierunkowanymi na zmysły czytelnika technikami narracyjnymi. Ale to właśnie w *Pałacu* (oraz w *Nagim sadzie*) płaszczyzna ta, głównie ze względu na poetycko-oniryczny charakter obu tekstów, jest najintensywniej eksponowana i działa z największą siłą.

Sugestywność warstwy uschematyzowanych wyglądów wzmacniają liczne metafory, porównania i związki frazeologiczne, a także same reakcje bohaterów na doznane wrażenia. Ograniczmy się tu tylko do kilku przykładów: *a wszystkich gniotło ich własne bezradne milczenie, do którego jak do głębokiej studni wpadały mściwe pokrzykiwania odchodzącego brata-szwagra-kumpsa wściekłego* (NS)[1]; *Ale dźwięki kłócą mi się pod palcami, złoszczą się, tarmoszą nawzajem, skaczą na siebie jak poszczute psy* (P); *Chrząkał, dukał, potykał się jakby na wybojach. Aż mnie każde słowo nożem dźgało, bo mi się wydawało, że to ja tak napisałem* (KnK); *Zasłuchany w to jego milczące czytanie, w tę ciekawość jego z ócz mu kapiącą jak łzy, doznawałem wrażenia, że ojciec czyta mi w głos* (NS).

Oddzielnie warto przyjrzeć się związkom frazeologicznym. Najwięcej jest ich w *Kamieniu na kamieniu*, na ogół dotyczą zmysłu bądź narządu wzroku, np.: „nie zmrużywszy oka", „pot oczy zalewał", „gołym okiem widać", „łza się w oku zakręciła", „noc ciemna, że oko wykol", „panna w oko wpadła", „patrzyłem jak w obraz", „co tylko ci się przed oczy nawinie", „gdzie oczy poniosą", „śmierć zaglądnie w oczy", „coś miał z kręgosłupem i w oczach gasł", „biednemu zawsze wiatr w oczy", „a jakby rozumiała, bo prawie w oczach rosła", „nie pokazuj się na oczy", „człowiek śmierci w oczy patrzy", „mogło się w oczy rzucać"...

W prozie Myśliwskiego mamy do czynienia z przeniesieniem doznań ze sfery jednego zmysłu w obręb drugiego czy częściej – opisem odczuć rejestrowanych za pośrednictwem zmysłu innego niż ten, na który zadziałał bodziec. Momentami może to przypominać doświadczenia synestezyjne, lecz właśnie ze względu na uwypuklenie samego procesu relacjonowania, a nie bezpośrednich wrażeń, trafniej byłoby uznać to zjawisko za przykład szczególnego rodzaju synergii narracyjnej niż pojmowanej w sensie ścisłym synestezji. *Widzę tylko ich śpiew. Zewsząd śpiew. Ciemność śpiewającą w moich niewidzących oczach widzę* (P); *Czułem w ustach wilgotny, chłodny smak mgły* (Tr); *Od lasów niby ciągnęło żywicą* (...). *Jej zapach wydał mi się mdły, zwietrzały, jakby mało gorzki* (Tr); *Co jakiś czas stawiał kosę na sztorc i wpatrywał się pod światło w ostrze, to znów przykładał do ucha, sprawdzając, czy to ostrze już widzeniem być przestało, a stało się dzwonem, drżeniem, ciszą czystą, nieskażoną* (NS).

[1] Ze względu na odmienne receptory, odpowiedzialne za reakcje na konkretne bodźce, wyróżniane są następujące zmysły: wzrok (ponieważ jedne receptory odpowiedzialne są za rozpoznawanie koloru, a inne za rozpoznawanie jasności, można wzrok uważać za dwa osobne zmysły), słuch, smak (istnieje pięć rodzajów receptorów na języku, można zatem uznać, że jest pięć różnych zmysłów smaku), węch, dotyk, nocycepcja (zmysł bólu), proprioceptcja (zmysł orientacji ułożenia części własnego ciała), inny i kinestezyny (dostarczający mózgowi informacji o wzajemnym położeniu części i ruchu ciała) oraz zmysł temperatury.

[1] Tomaszę następujące oznaczenia: NS – *Inny świat*, P – *Pałac*, KnK – *Kamień na kamieniu*, W – [illegible], Tr – *Traktat o łowieniu ryb*.

Taka strategia narracyjna stosowana jest przez autora zwłaszcza we fragmentach dotyczących muzyki. Zdumiewające, że opisy gry na saksofonie z reguły nie są ukierunkowane – jak moglibyśmy przypuszczać – na zmysł słuchu. Gdy narrator *Traktatu...* opowiada o swoich ćwiczeniach, wyeksponowany zostaje przede wszystkim dotyk: instrument zawiesił na szyi, ustnik wetknął w usta, a korpus objął dłońmi. W opisie występu solo także nie pada ani jedno słowo na temat dźwięków wydobywających się z saksofonu. Wyobrażenie o grze narratora można sobie wyrobić wyłącznie na podstawie reakcji publiczności, w przedstawieniu której występują relacje ukierunkowane na zmysł wzroku oraz – w mniejszym stopniu – słuchu. Tak samo nie dowiemy się, co nauczyciel muzyki grał na fortepianie i jak to brzmiało. Za to możemy dosyć dokładnie wyobrazić sobie, jak wtedy wyglądał: *wciąż mam w oczach te jego ręce, gdy pijany siedział przy fortepianie. Tu jakby osobno pijany, a jakby osobno na klawiaturze te jego trzeźwiuteńkie ręce; miało się wrażenie, jakby muskał nimi po klawiszach*. Natomiast kilka informacji o brzmieniu muzyki znajdziemy w *Pałacu*, choć i tu dominuje obrazowanie poprzez doznania narratora oraz stany, w jakie go te dźwięki wprawiają.

Cechy bądź narządy zmysłów wykorzystywane są również w charakteryzowaniu postaci. Określają ich wygląd, stany, emocje: *bo w tym jego wzroku pełnym lśniącej karej maści, gdy spoglądał w moją stronę, kryło się nie tyle pragnienie, abym pochwalił urodę konia, ile prośba o wsparcie* (NS). Albo: *miała matka brązowe oczy, a gdy się w tych oczach niepokój pojawił, robiły się wówczas wielkie jak u zlęknionej sarny* (W).

Oczy jako pole koncentracji znaczeń

Oczy zajmują w twórczości Myśliwskiego miejsce wyjątkowe, nierzadko stanowią punkt kondensacji znaczeń, chyba zupełnie wyjątkowy na tle współczesnej literatury. Są w tej prozie oczy po prostu „jak chabry niebieskie", „roziskrzone", „wrzące", „krwią nabiegłe", „zimne", „drapieżne", rzucające „błyski, kolory", „złe", „nieprzyjemne, pełne dziwnych ogników", „zawzięte", „spłowiałe", „jak u wilków", „zamknięte w pokorze", „patrzące nieledwie szparkami", „duże i ufne, jakby wychodzące ku światu z powiek"; można mieć w nich „kwitnącą dobroć", strach, ból, migającego diabła bądź zapowiedź śmierci... Podkreślmy, że nazwa narządu wzroku została użyta przez pisarza w różnych kontekstach ponad pół tysiąca razy (samych związków frazeologicznych nazbierałoby się kilkadziesiąt). Wzrok i oczy nierzadko stanowią podstawowe narzędzie weryfikacji czyjejś uczciwości, prawdomówności czy zamiarów (czasami funkcję tę pełni też słuch). Bywają instrumentem wywierania wpływu, nacisku i presji: *Czułem na sobie przenikliwy wzrok ojca, słyszałem prawie, jak bardzo pragnął, abym się pogodził, jak mnie tym swoim pragnieniem obłaskawiał, zagadywał, prosił* (NS). Albo: *Spojrzał w moją stronę, powiódł po mnie tym spojrzeniem niebieskim, aż się cały skurczyłem w sobie, pożałowałem gorzko siebie i tych słów, które przed chwilą rzekłem, i gdzieś w okno zachodzące uciekłem, potem na ścianę i znów w okno* (NS). Są też narzędziem, za pośrednictwem którego można wedrzeć się do czyjejś pamięci i pozostawić w niej trwałe ślady – na przykład w *Kamieniu na kamieniu* narrator, pochylający się nad pokonanym przeciwnikiem, odrywa mu rękę od zranionego oka i zmusza do spojrzenia tym „krwawym okiem", żeby „na całe życie sobie zapamiętał". Zresztą to właśnie doznania zmysłowe, nie tylko w tej powieści, najskuteczniej budzą pamięć lub stanowią dla niej najtrwalszy rodzaj nośnika.

W *Widnokręgu* oczy są najwyraźniejszym punktem na fotografii, „one jedne wydobywają" ją z szarości – a przecież od opisu zdjęcia ojca z synem zaczyna się ten utwór i takim opisem się kończy. To w wybitym oku kruczka wujek Władek ogniskuje wszystkie swoje niewypowiedziane bóle, udręki i cierpienia – całą gorzką i zawziętą niezgodę na los. Kiedy panny Ponckie uczą Piotra tańczyć tango, zalecają mu zawsze „patrzeć prosto w oczy". A korepetytor małoletniego bohatera-narratora uświadamia mu, że tego, co on widzi, nikt inny nie widzi! I co chyba najważniejsze, zarówno w *Widnokręgu*, jak i w *Kamieniu na kamieniu*, w symbolicznej wypowiedzi na temat oczu dokonuje się ocena całego wojennego pokolenia: *Oczy mu się tylko jakieś ostre zrobiły, że trudno mu w te oczy było prosto spojrzeć, bo jakby nimi ścinał, a dawniej miał łagodne, niebieskie. Ale przez wojnę wszystkim się oczy pozmieniały, jednym ze strachu, innym ze spania, a najwięcej z płaczu* (KnK). *Zwykle miał ojciec oczy łagodne, które patrzyły z jakimś wyrozumiałym smutkiem, ukrytym gdzieś głęboko, na dnie, lecz zarazem tak wyraźnym, że zapamiętywało się bardziej ten ich smutek niż ich kolor. I kiedy nawet się uśmiechnął, ten smutek nie opuszczał jego oczu. (...) A może wszyscy dorośli mieli wtedy takie oczy, lecz póki żyli, nie widać tego było, wychodzi to dopiero na fotografiach z tamtych lat* (W)[5].

Życie wyrażone w zmysłach

Myśliwski nieraz szczegółowo przedstawia funkcjonowanie konkretnego zmysłu, zwraca uwagę, co na ów zmysł najsilniej oddziałuje i jak zintensyfikować wrażenia nim odbierane: *A niech wszystko pachnie, czym może. I ma być gorące. Pamiętaj. W wargi niech aż parzy, bo to cały smak. Jak tak góra jedzenia przed tobą, a ty głodny, postny, żebyś żarł garściami, a nie możesz, bo cię parzy to cały smak. Wściekły smak. Tu gorące jak ogień. A tam w tobie wilki wyją. A nie możesz, tylko czubkiem łyżki, dmuchając, chuchając. Kąseczkami jak paznokcie. A niech pachnie, żeby mi nie tylko ślina szła, lecz i łzy, pamiętaj.* Albo: *Bo gdybyś podniósł, księże, kielich i spojrzał pod słońce, ujrzałbyś, jak* [wino] *szlachetnie się mieni, jakby tam gdzieś w środku drogi kamień się palił i rozsiewał czerwone promienie. Może jednak ksiądz spróbuje?* (...) *Tylko najpierw samymi wargami. Tak najlepiej złapać ten cudowny smak ni słodkości, ni goryczy* (P).

Zresztą akurat o smaku w powieściach autora *Widnokręgu* mówi się sporo. Przypomnijmy sobie choćby scenę wspólnego posiłku z początku tego utworu. Gryzienie, miażdżenie i roztłupywanie kości – wysysanie z nich tego, co najlepsze: szpiku. Słowa wujenki Ładwini, że „w kościach jest sam smak", oraz wujka Władka, dla którego „każda kość ma inny smak, inny z uda, inny ze skrzydełka, z szyi, a najlepszy jest w łepku". A także pełną politowania wypowiedź wujka Stefana, że matkę Piotrka, która zamiast wysysać kości, oskrobuje je nożem, „najlepszy smak (...) ominie". Chyba jeszcze wymowniejsze są wspomnienia narratora *Traktatu...* o pieczonych przez babkę wielkanocnych babkach, a zwłaszcza jego niemoc, gdy ma o nich opowiedzieć kochanej kobiecie, oraz momenty, kiedy uwagi na temat smaku niepostrzeżenie przeistaczają się w uwagi na temat ludzkiego losu: *No, ale jak opowiedzieć babkę. Można opowiedzieć kształt, że karbowana, bo w takich kamionkach się piekło, u góry szersza, u dołu węższa, tylko że nic z tego nie wynika. Najważniejszy jest smak, nie kształt. A jak opowiedzieć smak? (...) Jakikolwiek smak. Dajmy na to słodko. Co to znaczy słodko? Mogą być miliony słodkości. Tyle, ilu ludzi, może być słodkości. Jeden sypie łyżeczkę cukru do kawy i już mu słodko, a inny potrzebuje dwóch, trzech, żeby było mu słodko. W wojnę na przykład nie było cukru, gotowało się syrop z buraków cukrowych, obrzydliwy, gdyby pan spróbował, ale wszystkim było słodko jak przed wojną. O, słodko a słodko nigdy nie jest to samo. Słodko dzisiaj, słodko kiedyś, słodko tu czy tam, wszystko to inna słodkość.*

[5] Warto zwrócić uwagę na identyczną w istocie strategię: w *Kamieniu na kamieniu* narrator najpierw upina oczy bratra, by na chwilę dokonać uogólnienia obejmującego wojenną grupę ludzi, w *Widnokręgu* zaś punkt wyjścia dla takiej globalnej oceny stanowią oczy ojca.

Myśliwski opisuje też zjawisko wyostrzenia zmysłów i zintensyfikowania doznań w momentach niezwykłego napięcia lub pobudzenia: *I nagle, jakbym chciał zagryźć tę wielką winę w sobie, zacząłem gryźć ten obłamany kawałek. Trzeszczało mi w zębach, że po całym strychu było słychać. (...) Kłuło mnie w podniebienie, w język, w dziąsła. Ale gryzłem zawzięcie, w pośpiechu, jakbym bał się, że nie zdążę. Przez to nic chleba nie czułem, czułem się tylko cały podrapany w środku, a w gębie jakbym ranę miał* (KnK). Ale i rozregulowania percepcji, przypominającego stany derealizacji i depersonalizacji: *Choć być może wszystko wynikało z tego, że nie mogłem się przez całą drogę pozbyć zdziwienia, patrząc na tę tabliczkę, że to ja patrzę, ja siedzę na tej furze, mnie grzeje idące krok w krok za nami tą samą drogą słońce, a w tej trumnie między latami leży on, mój ojciec. To zdziwienie jakby się wahało między niewiarą, że to on, a dotkliwością, że to ja. A chwilami wszystko to rozmywało się, nikło, że widziałem na tej tabliczce tylko mak (...). I wydawało mi się, że nie jedziemy na tej furze ani niczego nie mijamy, wsi, pól, a jutro, pojutrze trzeba będzie znowu zaprowadzić ojca do lekarza* (W). Bądź momenty zupełnego jej wyłączenia: *Nawet taki drań, kiedy ma być zabity, śmierć mu uszy i oczy zatyka* (KnK). Istnieją również czynniki jakby idealne dla pracy zmysłów, na przykład cisza: *A kto zna dobrze wieczorną ciszę, ten wie, że się ta cisza sama wsłuchuje w człowieka, w jego milczenie, w myśli, życzenia. W tej ciszy słychać, jak stół stoi, jak obrazy wiszą na ścianach i jak garnki obsychają na kuchni, a mleko zsiada się w gliniakach, słychać, jak mróz bierze na noc i ogień stygnie pod blachą, jak się nafta z płomieniem liże; a pisklęta kłują się z martwoty w opałce pod stołem. W takiej to ciszy rodzą się przeczucia, szmery przemieniają się w przestrogi, a senność w śmierć* (NS). Co oczywiste, nie o same zmysły tu chodzi – będzie jeszcze o tym mowa.

Pisarz ponadto zwraca uwagę na selektywność, ułomność, niedoskonałość ludzkiej zdolności do odbierania i analizy bodźców oraz reagowania na nie: *Popatrz tam, masz lepsze oczy, moje już niedowidzą* (NS). Podkreśla swoistą zmysłową „autonomię": *oczy moje nie chciały uwierzyć w to, co zobaczyłem; choć powstrzymywałem się od płaczu, oczy niezależnie ode mnie płakały; uniosła przepełnione płaczem oczy, a właściwie te oczy wyrwały się jej same z powiek z jakąś nadzieją ku temu sufitowi* (W). Ale i wpływ na percepcję tego, co akurat zajmuje człowieka: *Samymi oczami nie znajdziesz, jak nie myślisz. Myśli widzą na przestrzał, a oczy aby po wierzchu. Oczy niby patrzą, ale widzą to, co myślisz* (W). Niekiedy też zupełnie odwraca perspektywę, jak na przykład w *Pałacu*, gdy narządy zmysłów tracą nadrzędną w stosunku do otaczającego świata pozycję i stają się jedynie pasywnymi receptorami oddziałujących na nie zjawisk: *Park mi w oczy wchodzi, niebo, światło zachodzące czerwono.* Sytuacja ta jest wyjątkowa jeszcze z tego względu, że została wewnętrznie sprzężona z zachwianiem statusu ontologicznego bohatera. Niepewność sytuacji potęguje zupełny bezruch oraz nagła cisza, która zapadła po nieprawdziwym, bolesnym i napawającym wstrętem śmiechu narratora wystylizowanego na widmo (stojący nieruchomo w „okuie, w parku, w niebie, w zachodzącym we mnie świetle dnia").

Doznania zmysłowe są też po prostu źródłem radości. Bohaterowie Myśliwskiego odczuwają przyjemność słuchając tang (W), kolęd (KnK), śpiewu kanarka (P) czy w ogóle muzyki – bo jak twierdzi jeden z nich: „Bóg jest muzyką, a dopiero potem wszechmocą" (Tr)*. Cieszy ich widok pięknego konia (NS), starych mebli, obrazów, przedmiotów (Tr), zapach rosołu (W) czy żywicy (Tr), smak grzybów przypiekanych na maśle (Tr). To ich marzenia: *Eh, uwaliłby się człowiek na takiej polance, powietrza powdychał, ptaków posłuchał czy choćby popatrzył, jak drzewa się kładą na niebie. A gdyby tak jeszcze z dziewczyną, to nie leśna polanka, a kawałek raju* (KnK); *Tak wsłuchać się (...) w to niebo, w ten zalew, w poranki, zachody, w noc, gdy księżyc w pełni, pójść w las, w te wszystkie drzewa, krzaki, zioła, w mchu się położyć. (...) Pochylić się nad mrowiskiem (...), to jakby pan się w międzygwiezdnej przestrzeni znalazł i wszechświata pan słuchał.* Takie chwile przynoszą im nie tylko radość, ale i wytchnienie.

Zdarza się również, że to, co bohaterowie widzą, słyszą, czują, wywołuje cierpienie. Niekiedy sfera doznań zmysłowych zamieniana jest z premedytacją w pole zmagań z samym sobą bądź z losem. Ale świadome podporządkowywanie wrażeń własnym celom tudzież przeciwnie – mimowiedne uleganie im bywa też próbą ucieczki od świata, z pełnej udręki codzienności czy przed samym sobą. Być może właśnie tak należy rozumieć spojrzenie ojca narratora *Traktatu...* oraz ojca narratora *Widnokręgu* utkwione w oknie lub w suficie. A może to po prostu przejaw głębokiego smutku? W każdym razie te działania na ogół nie przynoszą zamierzonych efektów: *Człowiek nie ucieknie od tego, że słyszy. Nie ucieknie, że widzi. Choćby nie chciał słyszeć, widzieć* (Tr).

Dotykanie człowieka i świata

Zmysły w prozie Myśliwskiego stanowią podstawowe narzędzie budowania relacji z ludźmi i światem – orientowania się w świecie, poznania drugiego człowieka, odkrywania jego myśli, wyrażania uczuć: doznania zmysłowe mogą coś inicjować bądź zapowiadać. Zanim mały Szymek w *Kamieniu na kamieniu* zje kromkę, schowaną przez ojca za krokwią, chce wyłącznie „popatrzeć na nią, jak wygląda chleb" (zresztą nieraz tylko po to zakradał się na strych), potem „dotknąć, pogłaskać", a gdy i to ma już za sobą – spróbować... W *Widnokręgu* starszina Iwan marzy, by przed jego wejściem do domu zaskrzypiały drzwi, co byłoby jednoznacznym sygnałem, że wrócił z wojny żywy, a nie martwy. Natomiast kiedy ojciec narratora *Traktatu o łuskaniu fasoli* po raz kolejny odpowiada żonie, by w lampie zrobiła wyższy płomień, dodając: *Nam by taki wystarczył, ale na twoje oczy musi być wyższy*, to trudno tę wypowiedź zinterpretować inaczej niż jako powściągliwe okazanie troski i miłości. W *Pałacu* jedno dotknięcie śpiącej „wielkiej pani" wystarcza narratorowi „za całą z nią noc, za całe z nią życie".

Doznania zmysłowe, co oczywiste, odgrywają pierwszoplanową rolę podczas erotycznej bliskości, organizują sposób opowiadania o niej. W istocie jednak rzadko kiedy są referencjalne wyłącznie wobec siebie samych, lecz przede wszystkim odsyłają do rzeczywistości wewnętrznej bohaterów. Przypomnijmy choćby zbliżenia wujenki Jadwini i wujka Stefana (od dawna pragnących dziecka!), w których pojawiają się przecież niemal dosłowne ustalenia: *I podkasuje wujence spódnicę, sadza ją sobie na kolana i huśtają się,*

* Nawiasem dla burmistrza z *Widnokręgu* „Bóg to tylko inna perspektywa" – globalna, uniwersalistyczna, odległa porządkująca świat, a nie, jak jest to w przypadku ludzi, wąska i zogniskowana przede wszystkim wokół pojedynczych szczegółów, detali. Ale Bóg według burmistrza „zmienia się z historią" oraz jest też „najdoskonalszym pojęciem".

czy Szymka z Małgorzatą – pierwsze, relacjonowane krok po kroku: *Objąłem ją za szyję, jej głowa wtuliła się w moje ramię (...). Gorąco mi było i czułem, jak skóra nasiąkła mi potem (...). A i ona leżała jak trusia, nie śmiejąc tak samo ani się poruszyć, ani coś powiedzieć. Jakbyśmy tak oparzeni byli tą nagością naszą albo w tej nagości poczuli tylko swoją obolałość, zamiast pragnienia. Pachniała jeszcze tym niedawnym płaczem i chciałem jej nawet powiedzieć, że pachnie płaczem. (...) Serce jej szemrało tuż przy moim i pod ręką, którą ją obejmowałem, i w poduszce, a tak drobniutko, że do serca niepodobne.* I słowa bohatera, które wypowiedział do Małgorzaty tuż przed samym zespoleniem: *Wszystko za pierwszym razem boli – bo wciąż miałem tę śmierć naszą w oczach.*

Także braterskie uczucia wyrażone są w *Kamieniu na kamieniu* za pośrednictwem zmysłów, głównie dotyku. Szymek, po powrocie ze szpitala, w którym przebywał dwa lata, kąpie Michała (wcześniej zapewniając go, że nie musi wstydzić się swej nagości, choć wiadomo, że Michał prawdopodobnie tych słów nie zrozumie): *I ostrożnie, żeby nie urazić niczego, obmydliłem mu plecy, piersi, ręce i całego. Skóra na nim drżała niczym na króliku, gdy się go po sierści głaszcze. Czułem i w sobie to drżenie, choć go ledwo dotykałem, i to więcej pianą niż dłońmi.* Potem brata strzyże i goli. A kto wie, czy poprzedzające owe wszystkie działania dotkliwe zbicie Michała nie jest po prostu nieporadnym i głęboko bolesnym wyrazem przyznania się Szymka do własnej bezsilności wobec losu i stanu brata?

W *Widnokręgu* też znajdziemy przypadki sygnalizowania jedności z drugim człowiekiem przez dotyk, na przykład gdy wujek Stefan gładzi wujenkę Jadwinię po włosach. Albo ze światem: *Wystawiałem twarz, bo lubiłem, gdy padało mi na czoło, oczy, nos, policzki, brodę, gdy nasiąkając całuteńki tym deszczem, od włosów poprzez ubranie aż do nóg, czułem jakby to przeze mnie padał od nieba do ziemi.* Trudna relacja narratora z ojcem oparta jest przede wszystkim na zmyśle słuchu: chwile ich największej radości i bliskości wypełniają opowieści o biwach. Uczucie Piotra i Anny ukazywane jest najczęściej poprzez zmysły dotyku i wzroku: *Ująłem tę jej rękę i tak po raz pierwszy dotknęliśmy się. Ten dotyk nigdy już nie znikł z mojej dłoni (...).* Natomiast gdy Anna prosi, by spojrzał na nią – na pęknięcie w kostiumie odsłaniające skrawek jej białej piersi, czytamy: *To nie takie jednak proste spojrzeć, gdy się spojrzeniem dotyka bólu.* Kiedy indziej zaś: – *Dotknij – powiedziała i domyślając się, że się zawahałem, chociaż trwało to nieledwie mgnienie, sama wzięła moją rękę i położyła ją na swoim wygórzonym brzuchu. – Czujesz?*

W *Nagim sadzie* ojca narratora łączą z ziemią zmysły wzroku i dotyku. Możliwe, że „zwyczajny szept" żony byłby go w stanie wyrwać z pustki, w jaką zapadał się, gdy matka narratora tak cichła w modlitwie, że *nieobecna się stawała, rozłączona z nim granicą dwóch światów, a tak niedostępna, że choć bliska, przez izbę zaledwie, wyobrażać prawie się dawała.* Z synem zbliżają się czy wręcz docierają do siebie również poprzez zmysł słuchu: *On miał swoją ziemię, ja swoją szkołę, i jedno tylko to czytanie mieliśmy wspólne, dzięki któremu wracaliśmy wieczorem do siebie, odnajdowaliśmy się na powrót jakby w jednej naszej osobie, w dawnej naszej osobie, jakbym swój głos zawdzięczał jedynie jego słuchaniu, a on to słuchanie mojemu tylko głosowi, tak że nas nawet czas nie mógł rozdzielić.* Jednak jeśli chodzi o przedstawienie ojcowskiej miłość do syna, chyba jeszcze wymowniejsze są opisy dotyku: *Zaraz za progiem wziął mnie ojciec za rękę, zwyczajnie, jak się dziecko bierze, i nie wypuścił aż do samych bram dworu. Słowa przez drogę nie rzekł, szedł ponury zamyślony, nawet pogody swoim wzrokiem nie ułaskawił, tylko trzymał mnie*

zachłannie tą swoją ręką. W tym trzymaniu zdawał się być cały pogrążony, to trzymanie starczało mu za słowa, przekazywał pamięci to trzymanie, aby je przez całą drogę czuć nie tylko w ręce, lecz w całym sobie, w swoich palcach, w krwi, i pilnował, aby mu nie zelżało, strzegł się przed myślami innymi, przed wdzięcznością dla pogody, przed pochwaleniem mijanej pracy ludzkiej. (...) Dłoń mi w jego ręce spotniała, lecz bałem się nią poruszyć, nie czułem już żadnej w niej władzy, tylko to splecenie gorące, lepkie, nabrzmiałe, a właściwie to jak swoją tę jego ciężką rękę. Doznawałem wrażenia, że jestem w jego garści zatrzaśnięty jak wróbel i już nigdy nie ulecę, gdyby nawet garść otworzył. Chwilami zresztą było mi dobrze w tej jego wielkiej zachłannej ręce, jakby roślinie w ziemi, ptactwu w powietrzu, a niedzieli w tygodniu.

„Ta śmierć objęła wszystkich tam"

Czasami percepcja jest jedynym gwarantem tego, że coś miało miejsce, czy nawet argumentem stanowiącym o istnieniu czegoś lub kogoś – jak na przykład „wciśnięte w szparę między deskami oko" Piotrunia, poza którym nic więcej nie „dawało świadectwa wujence". Ale doświadczenie zmysłowe może też prowadzić do zdziwienia czy wręcz poddania w wątpliwość samego siebie. Najczęściej tak jest, gdy bohaterowie przeglądają się w lustrze. Antoni Kępiński zwraca uwagę, *że obraz własnego ciała tworzy się na innej zasadzie niż obraz otaczającego świata. (...) Bezpośrednio oglądać można tylko części swego ciała – przednią część tułowia i kończyn; nie widzi się tak ważnej części ciała, jaką jest twarz (...). Twarz odbita w lustrze nie jest na ogół tą twarzą, którą widzi otoczenie, gdyż mimo woli przed lustrem robi się miny. Ze zdziwieniem ogląda człowiek siebie na zdjęciu*[1]. Wiele wskazuje na to, że tak właśnie dziwi się sobie Piotr, stojący z czerwonym krawatem przed lustrem; po raz pierwszy dostrzega *z osobna swoją brodę z dołkiem pośrodku, swoje usta nie za duże, swój nos wąski, prosty, swoje oczy niebieskie, rzęsy, brwi nad nimi, czoło*. Po czym stwierdza: *I w ogóle odczułem coś takiego, że to ja*. Gdy jednak sięgniemy do innych fragmentów, zaczerpnięte z Kępińskiego spostrzeżenia mogą okazać się niewystarczające.

Konstatacja „że to ja" jest jednym z ważniejszych sformułowań określających status bohaterów Myśliwskiego. Kiedy narrator *Traktatu...* w dzieciństwie przejrzał się w lustrze, najpierw przeląkł się: *że to ja. Jakbym pierwszy raz siebie zobaczył. Jakby przyszło mi dopiero zobaczyć, że w ogóle jestem*. Potem nie mógł uwierzyć: „że to ja". Wydawało mu się, że jest dużo starszy niż ten, którego „ku swojemu zdumieniu" zobaczył. Nastąpił rozdźwięk między autentycznymi doznaniami bohatera a tymi projektowanymi na jego lustrzane odbicie: *Pociągnąłem się dłonią po policzku, a choćby meszku nie poczułem, żeby mi się kłuł. I ten w lustrze też się pociągnął, ale on, miałem wrażenie, jakby poczuł już meszek. Stałem i stałem, i wahałem się, czy uwierzyć, że to ja. Tym bardziej, że nie podobałem się sobie*. Oczywiście nie chodzi tu o wygląd, który jest tylko jednym z elementów tożsamości. Lustro i zmysł wzroku zostały użyte w znaczeniu symbolicznym. Bohater spogląda na cielesną powłokę, ale w istocie to spojrzenie w głąb siebie, odkrywanie i próba ustalenia tego, kim się jest; redefinicja poprzez wyznaczanie granic „ja – nie ja". Ta świadomość jest zakłócona w obu powieściach, choć na pewno

[1] Antoni Kępiński: *Psychopatologia nerwic*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 32. Kępiński zwraca też uwagę na rolę słuchu, zapachu i dotyku w tworzeniu obrazu własnego ciała: ten głosi „inni mnie odbierają go otocznie (nieco wyższy)", gdyż „słyszy się siebie głównie za pośrednictwem przewodnictwa kostnego"; zapach „odczuwa się znacznie słabiej niż innych ludzi lub w ogóle się go nie odczuwa"; w dotyku zaś łączą się „dwa doznania – dotykającego podmiotu i dotykanego przedmiotu". Autor „obraz powierzchni naszego ciała, mimo że odbieramy za pomocą dalerecepторów, jak wzór otaczający, jest przypisany inaczej niż otoczenie: jest poza tym fragmentaryczny i niepełny" – konkluduje badacz.

nic w takim samym stopniu. Piotr przed lustrem wyobraża sobie, jak stoi na trybunie, a ludzie idący w pochodzie niosą jego portrety, „pozdrawiają lasem rąk", skandują imię, trwa to jednak tylko chwilę, zresztą, co nieporównywalnie ważniejsze, ostatecznie udaje mu się przecież określić własne miejsce w przestrzeni i czasie, rozpoznać i zdefiniować osobisty widnokrąg, przyjąć swój los. Natomiast narrator *Traktatu...*, stojąc przed lustrem – także w wieku dorosłym – nadal doświadcza bolesnego rozdwojenia oraz ma „wątpliwości, czy to ja". Mówi, że taka niepewność nawiedzała go przez całe życie: *Miałem poczucie, jakbym się rozdwajał na tego, który wie, że to on, i tego, który nie doznaje żadnej z sobą bliskości. Na tego, dajmy na to, który wie, że umrze, i tego, który nie dopuszcza myśli, że to on, tylko jakby ktoś drugi miał umrzeć za niego. I nigdy nie udaje mi się choćby na tyle być razem, aby przynajmniej w jedności sobie współczuć.*

Tę bezsilność człowieka wobec własnego odbicia potwierdza też kapelusznik, który przez całe życie obcował z tą „fascynującą tajemnicą" i niczym dziewiętnastowieczny starzec potrafi „od pierwszego wejrzenia" przeniknąć i odsłonić fundamentalną prawdę o odwiedzających go klientach. *Może on sam nie wie, kogo widzi, jakkolwiek stoi naprzeciw siebie* – stwierdza najpierw hipotetycznie, by za kilka chwil zwrócić się wprost do narratora: *Rzecz w tym, że pan się mija z sobą (...). Pan przechodzi obok siebie i nie poznaje się pan, że to pan. (...) w panu wszystko jest nie na miarę (...). Nie na miarę jest pańskim powołaniem (...), znamieniem pańskiego istnienia (...). Pan się po prostu obco w sobie czuje, pan się w sobie obija o siebie (...), nie przystaje do siebie. (...) Pana jakby coś niosło i nadawało panu wciąż inny kształt, a czasem jakby całkiem pana rozwiewało.*

Narrator *Pałacu* także dziwi się przed lustrem: „że to ja". Najpierw widzi siebie „jako małe niepozorne chłopię", więc najchętniej by się nie poznał. Wykonuje różne gesty, stroi miny, wypina się na tę postać, lecz ona robi dokładnie to samo. Wreszcie ogarnia go wstyd, „że się tak na siebie samego" zawziął, oraz lęk, że się tam spłoszy, zniknie, oddali „w głąb lustra" i powróci „do tej swojej wystraszonej maleńkości", w której nie będzie mógł się nawet rozpoznać. Zatem stoi i dziwi się: *swojej twarzy ogorzałej, swoim oczom niepewnym, płowej czuprynie, rękom zwieszonym bezwładnie po obu bokach jakby nie mojego ciała (...), całemu sobie, że to ja. (...) Że mogę tak stać sam przed sobą, jako ten sam i ktoś drugi zarazem, że mogę tamtemu kazać rękę podnieść (...), ale zarazem zniewolony przez niego muszę powtarzać jego ruchy. W końcu podejrzenie zaczęło mnie dręczyć, że może dwóch nas jest, jakby na duszę tam i ciało tu rozdzielonych, albo odwrotnie, na pragnienie siebie i lęk przed sobą, na zdziwienie i radość, oto wreszcie może odnalezionych sobie, może stęsknionych za swoją jednością, lecz naprawdę dwóch, tylko że żaden z nas nie wie, czy jest tym, który stoi przed sobą, czy tym, który na siebie patrzy. (...) Mimo to skryta radość mnie rozpierała, że oto stoję sam przed sobą. (...) Chciało mi się (...) coś zrobić (...), aby doznać aż do bólu tej dziwnej radości (...), zadusić ten lęk, który mnie tak onieśmielał przed samym sobą, nie dając uwierzyć, że oto jestem, ja, że się widzę. Bo jeszcze nigdy nie przeglądałem się tak w lustrze cały, jak w sobie.*

Podsumujmy: bohater najpierw widzi wystraszone dziecko, potem dziwi się swojemu jakby nie swojemu ciału, wreszcie – z rozpierającą radością, ale i lękiem – „całemu sobie, że to ja". W pośredni sposób do rozpoznania siebie i identyfikacji z własną materialną powłoką prowadzi tu władza nad nią. Ale, co ciekawe, sama nie jest wystarczającym tego gwarantem. Naturalnie rozwi-

jające się dziecko nagle uświadamia sobie własną indywidualność, odkrywa, że ono to ono – że ma władzę nad ciałem, które należy do niego, ale że jest też w tym ciele uwięzione. Zaś narrator *Pałacu*, by przekonać się, że oto jest – że od niego zależy podniesienie ręki, potrzebuje jeszcze zobaczyć odbicie tego aktu w lustrze, w którym można przejrzeć się w całości, zobaczyć swoją twarz. Tu jednak pojawia się wątpliwość, czy ten w lustrze to rzeczywiście „ja" i czy aby na pewno to „ja" rozkazuję sobie.

Być może pomocne okaże się odwołanie do wyróżnionych przez Jacquesa Lacana faz rozwoju podmiotowości. Na początku, w okresie przedwyobrażeniowym, wyłania się „ciało w częściach", które stanowi już pewien rodzaj zespolenia, ale przedstawia raczej ciało rozbite albo coś, co – w przeciwieństwie do ciała jako zjednoczonego organizmu – nazywane bywa „agregatem". Gdy w lustrzanym odbiciu nowo powstałe ego rozpoznaje siebie jako całość, oznacza to, że doszło do „hierarchicznego zjednoczenia w fazie lustrzanej". Podmiot jest w ciele, ale i jako ciało istnieje. Kolejny etap to rozpoznanie i odrzucenie. Lacan zaznacza, że tożsamość podmiotu nie jest dana raz na zawsze, ale musi być nieustannie podtrzymywana. Dezintegracja cielesnego obrazu może spowodować powrót do fazy „ciała w częściach", równoznacznej z brakiem tożsamości ze sobą. Ponadto podmiot trwale zachowuje w sobie ślad archaicznego doświadczenia, które ujawnia się m.in. w snach o rozpadzie ciała bądź w depersonalizacji.

Gdy tę psychoanalityczną teorię literalnie przyłożyć do „lustrzanych" scen Myśliwskiego, znowu wychodzi na to, iż tożsamość bohaterów uległa dezintegracji lub – co bardziej prawdopodobne – nie uformowała się we właściwym stopniu. Podmiot, choć zamknięty w ciele, jest z tym ciałem – ergo: samym sobą – rozdzielony, czy precyzyjniej: nie potrafi się z nim (sobą) w pełni zidentyfikować. Nie miejsce tu, by badać przyczyny tego stanu; zwróćmy jednak uwagę, że zarówno pragnienie zrozumienia, kim się jest (i w dalszej konsekwencji – zgody na siebie), jak i związane z tymi procesami lęk i niepokój, są naturalne dla każdego człowieka. *Świadomość* – podkreśla stary kapelusznik – *jest naszym losem* (...). *Czy życie nasze było warte życia* (...), *rozstrzyga dopiero los. Życie jest tym, co toczy się bez związku, bez celu, dzień za dniem, najczęściej z woli przypadku, jako że skoro jesteśmy, musimy być. Los natomiast ustanowił człowiek jako rodzaj uznania dla życia.*

Spróbujmy na chwilę tę metafizyczną perspektywę zredukować do biologicznego aspektu ludzkiej aktywności. By sprawę jeszcze ułatwić, przypomnijmy sobie z *Pałacu* natrętne, wielogodzinne wpatrywanie się jaśnie pani *w siebie, nie w siebie, jakby nie dość jej było tego, że wie jaka jest młoda, ale jeszcze widzieć się musi, aby nawet cień zwątpienia nie zasnuł w niej młodości.* Oraz wychyloną w przyszłość wypowiedź narratora, że jego żona *któregoś dnia przyjrzy się sobie i nie dojrzy już się więcej młoda, lecz zalękniona.* Zacznie bezwiednie unikać luster, by w końcu – zwodząc samą siebie – zdecydować, że w pałacu „wystarczy przecież jedno". A także opinię sprzedawcy kapeluszy, że najdokładniejszą miarą młodości jest śmierć.

Można zapytać: po co to wszystko? Zanim odpowiemy, przywołajmy jeszcze – w tym kontekście już po raz ostatni – jedną scenę z *Pałacu*. Polowanie. Narrator przystawia strzelbę do łba niezwykłego jelenia. Po strzale zwierzę przewraca się na trawę, lecz oczy jednak jeszcze długo trzymają się „przy życiu". Bohater widzi w nich siebie całego, „od stóp do głów". Czuje się „prawie bezcieleśnie", nie tu gdzie stał, lecz w oczach „gasnących powoli łza po łzie". Nie ma „ani krzty woli w sobie, ani myśli żadnej, ani chęci do niczego". Zdaje

mu się, że jest „sam sobie ostatnim swoim widzeniem", że widzi „siebie jako w śmierci swojej w tych oczach zwierzęcia". Czuje się z nią „jednością". *Ta śmierć objęła wszystkich tam.*

Jak zauważa Julia Kristeva, konfrontacja z własną cielesnością jest koniecznym warunkiem podmiotowości. Ale ciało jest śmiertelne, fizjologiczne, materialne, ma swój kres i obnaża go. Dlatego bywa usuwane z pola postrzegania. Dopóki jaśnie pani jest młoda, godzinami przegląda się w lustrach (choć i w tej zgoła kompulsywnej czynności więcej jest chyba obawy niż autentycznego zachwytu). Potem zwierciadła, poza jednym, znikają z pałacu. Sytuacja narratora *Traktatu...* ma zupełnie inny charakter, określają ją odmienne czynniki, lecz i on, gdy chce zilustrować swój wewnętrzny brak jedności, wysuwa przykład związany ze śmiercią: *Miałem poczucie, jakbym się rozdwajał na tego* (...), *który wie, że umrze, i tego, który nie dopuszcza myśli, że to on, tylko jakby ktoś drugi miał umrzeć za niego.* Ta problematyka najintensywniejszy wyraz zyskuje w *Pałacu* – w scenie agonii jelenia. Jak pamiętamy, już w starożytności doceniano moc ludzkiego oka – organu wyposażonego w wyjątkowe przymioty. Było zwykłą częścią ciała, umożliwiającą widzenie, ale i oknem w mrocznym ciele, tajemnym przejściem – wejściem i wyjściem; w źrenicy zamieszkiwała dusza (a także złe moce). Narrator *Pałacu* widzi „siebie jako w śmierci swojej" w oczach konającego zwierzęcia. Właściwie chyba nic nie stoi na przeszkodzie, by uznać, że człowiek całym swym życiem próbuje zaprzeczyć istnieniu śmierci; rozmnaża się, wychowuje potomstwo, gromadzi majątek, oddaje się pracy, tworzy kulturę, religie... A śmierć w zwierzęciu po prostu jest. Zwierzę to część natury, zaś ludzie, jak podkreśla Erich Fromm, oddzielili się od przyrody. Ceną za wolność i niezależność jest poczucie lęku i osamotnienia we wszechświecie. Człowiek to jedyne zwierzę, które „uświadamia sobie, że śmierć stanowi jego ostateczne przeznaczenie"[*]. Czy zatem dziwi to, że ktoś, kto na łonie natury przegląda się w źrenicy konającego zwierzęcia, jest tym widokiem „obezwładniony"? I że tak często nie potrafi dojrzeć samego siebie?

Wyobraźnia, sen i nieskończoność

Wyobraźnię i zmysły wiąże u Myśliwskiego sieć głębokich, mocnych i dynamicznych spoin. Ukrywający się za każdym razem na tym samym drzewie narrator *Nagiego sadu* zawsze i bezwiednie ulega swemu ojcu, który, szukając go, potrafi „na oczach z tego sadu las zmyślić". Przypominająca się małoletniemu bohaterowi *Kamienia na kamieniu* kromka, schowana na strychu, nieraz wywołuje swędzenie dziąseł, boli „jak bolący ząb", rozpycha się w brzuchu lub – zjadana przecież tylko w wyobraźni – chrupie tak, że przestraszonemu hałasem chłopcu zdaje się, iż wszyscy to słyszą. Ojciec bohatera pewnie wypowiadanymi słowami zmienia smak pieczonych kartofli w smak grochu ze skwarkami, kapusty z boczkiem, pierogów z serem, a nawet kurzej łydy „wielkiej jak bydlęcy burak". Piotruś z *Widnokręgu* nieraz widzi, jak rozpięte ręce odrywają go od ziemi i unoszą wysoko ponad dom, skąd ściąga go dopiero głos matki. Ojcowskie opowieści o bitwach uruchamiają jego zmysły w takim stopniu, jakby bitwy te nie tylko toczyły się w rzeczywistości, ale do tego tuż przed nim. Nie mniej intensywne i uszczegółowione doznania towarzyszą jego myślom o pannach Ponckich lub wygłaszanemu jedynie w wyobraźni przemówieniu z okazji siedemdziesiątej rocznicy urodzin Stalina. Narrator *Traktatu o łuskaniu fasoli*, wyobrażający sobie, że gra na

[*] Erich Fromm: Ucieczka od wolności. Czytelnik, Warszawa 1970, s. 50.

saksofonie, słyszy tę grę, czuje w „ustach smak ustnika", w rękach, że palcuje i dotyka opuszkami klap, na szyi pasek z zawieszonym instrumentem, zaś przed oczami ma remizę pełną tańczących ludzi. Nauczyciel słyszy muzykę uczniów dyrygowanych przez siebie – stojących nieruchomo (choć w szyku jak prawdziwa orkiestra). Organista – dźwięk przywalonych gruzami kościelnych organów, na których grał przez całe życie.

Nic nie stanowi tak żywej formy pamięci, jak doznania zmysłowe obudzone w wyobraźni i przez nią spotęgowane.

Jeśli chodzi o sferę imaginacji, wydaje się, że bohaterowie niekiedy intensywniej doświadczają tylko wrażeń z pogranicza snu. Narrator *Pałacu*, bezwładnie zapadający „w miękkość fotela", z przymkniętymi powiekami widzi „jak na jawie": *pokoje, komnaty, park, staw, a na stawie łabędzie, pałac przez drzewa prześwitujący niczym blask. Nawet wrony wielką chmurą kotłujące się w górze*, które „kraczą i kraczą". Senność przygniata go „jakby drzewo przez burze zwalone". Nogi *drewniane, ścierpłe, bez czucia. A od tych nóg czuję, jak drewnieję coraz wyżej, do pachwin, do pasa, potem do piersi, do ramion, już ręce mam nieżywe, jeszcze tylko w głowie słyszę jakąś szamoczącą się mysz, która próbuje wyrwać się z tego drewnianego uścisku, a nie mogę jej pomóc, jestem cały drzewem przywalony.*

Jak zauważa narrator *Pałacu*, zatrzymujący się przed portretem starego jaśnie pana, w jego *jastrzębich oczach* (...) *czai się jakaś zachłanna przenikliwość* (...). *Zdaje się, że widzi człowieka na wylot, widzi jego myśli, pragnienia, nadzieje, że wie o nim wszystko jak wróż, wie więcej, niż człowiek może wiedzieć o sobie, wie nawet, czego się człowiek w sobie nie domyśla, czego nawet nie przeczuwa.* Taką wiedzę, dogłębną i pełną, potrafi „od pierwszego wejrzenia" wyczytać z twarzy kapeluszuik z *Traktatu o łuskaniu fasoli*. Narrator zaś „na pierwszy rzut oka" rozpoznawał w dzieciństwie „które drzewo jest *szczęśliwe*, które nie". Owa przenikliwość czy intuicja, czasem przypominająca „szósty zmysł", na ogół bywa u Myśliwskiego uruchamiana z wyraźnym wyłączeniem pozostałych zmysłów. Kiedy przychodzą zabić burmistrza, pada stwierdzenie, że *burmistrz musiał coś przeczuwać, bo jak nigdy nie oglądał się w kościele, tak kiedy tamci weszli, zaraz się oglądnął* (...), choć *weszli cichutko, ani oficerki nikomu nie skrzypnęły* (...), *ani po drzwiach nie dało się poznać, że ktoś wszedł, a do tego aż trzech*. Podobnie „nagle jakby coś tknęło" wujenkę Jadwinię, która po wejściu wujka Stefana do izby nieruchomieje nad miednicą, choć przecież *nie widzi, nie słyszy, bo i oczy, i uszy ma zatkane pianą, a jeszcze szum szorujących rąk w głowie słyszy.*

Przez zmysły wiedzie droga do „najczulszych strun w człowieku". W dźwiękach kryje się „to, co najgłębsze, nieodgadnione" – oznajmia jeden z bohaterów. Kiedy narrator *Traktatu...* gra na saksofonie wyłącznie w wyobraźni, słyszy to on i jego psy, z uszami w sztorc, „jakby nie chciały niczego uronić". *W takim graniu, że tylko sam siebie pan słyszy, coś więcej pan słyszy niż tylko muzykę. Jakby pan przekroczył jakąś granicę w sobie* – mówi. A gdy w przeszłości patrzył na ukochaną kobietę, jak się rozbierała, czuł, jakby stawał się „bogatszy o wszystkie jej obolałości, o jej cierpienia, o jej przemijanie". Głębokie, wręcz mistyczne działanie ma na narratora *Nagiego sadu* wołanie matki: *Z tego strachu wyrywał mnie dopiero głos matki, która* (...) *wołała mnie na cały głos, a ten głos jej niósł się jak zaśpiew, zwielokrotniony przez śliwy, grusze i jabłonie, niczym przez figury świętych i ołtarze, w tym głosie pobrzmiewały litanie, psalmy, godzinki, tak że z miejsca, w którym stała, przetrząsała cały sad i sąsiednie sady, i nadrzecze. Ten jej zaśpiew przynosił mi wyswobodzenie.*

Sfera zmysłów stanowi w prozie Wiesława Myśliwskiego most do transcendencji. W *Widnokręgu* burmistrz dostrzega w psim oku pierwiastek metafizyczny (choć i ironiczny zarazem). Skondensowana w tym oku udręka wujka Władka może być ziarnem, które wyda myśl sięgającą nieskończoności. Wedle Kaziunia po przystawieniu ucha do brzucha krowy słychać, jak „cały świat się kłębi", zaś w jej oczach „nie ma dna" ani „brzegów". Widać, *jak się to oko rozlewa na łąki. To wszystko dookoła krowie oko, a my w jego głębi.* W istocie metafizyczne jest też odkrywanie ognia przez wpatrującego się weń Pawła, podobnie zresztą, jak obserwowanie palących się świec przez narratora *Traktatu...*: *I gdy tak patrzę, jak się palą* (...), *przestaję odczuwać, że to ja patrzę. Jakby ktoś tu był za mnie,* (...) *mam poczucie, jakbym się odnajdywał w nieznanym mi porządku.* (...) *wydawałoby się zwykłe świece. Palą się i milczą. Ale może w tym ich milczeniu jest coś więcej prócz milczenia* (...)?

W binarnie zdefiniowanym układzie ciała i ducha zdolność do odbierania bodźców stanowi sferę pośrednią, w której doznania fizyczne są przekształcane w psychiczne. Zmysły to przecież podstawowe i najbardziej elementarne narzędzie ludzkiego poznania. Wiesław Myśliwski – piszący z reguły dosyć powściągliwie o osobno pojmowanej cielesności bądź duchowości – tę pierwotną płaszczyznę percepcji uruchamia często. Co więcej, sfera ta w jego narracji pełni niejednokrotnie funkcję konstytuującą sposób istnienia bohaterów i powieściowego świata.

Jarosław Wach

Przeredagowana wersja wystąpienia na międzynarodowej konferencji *Ciało i duch w języku i w kulturze* zorganizowanej przez Koło Naukowe Filolingwistów Instytutu Filologii Polskiej w UMCS w marcu 2009 r.

Fragment Mauzoleum według projektu Wiktora Tołkina, Państwowe Muzeum na Majdanku. Fot. Jarosław Wach

AGATA CHMIEL

nowy, wspaniały

świat. kilka kartonowych pudel pozostałych po przeprowadzce
z całą dyskrecją przedmiotów zaznacza istnienie innych możliwości.
porządkujemy. papierosy bez filtra po poprzednich lokatorach.
zawijamy miotły w pajęczyny jak w papier do pakowania prezentów,
cierpliwość jest wstążką.
na parapetach ziemia, niektóre miejsca tak bardzo żyią,
że aż muszą się rozrosnąć.

okna sięgają wysoko, najdalsze bloki są pudełkami zapałek.
gdy wiatr nie niesie zapachu siarki, można by przysiąc,
że są zupełnie puste.
ustawiamy meble. wspinamy się na palce, tyczki zawiązują
wokół siebie węzły bluszczu.
z poocieranych rąk schodzą warstwy starego kurzu.
stukają o siebie przestawiane nadgarstki.

i kaszlą rury. przytrzymujemy chwilę w pół kroku.
niezależnie od miejsca pobytu jest w nas cisza sklepiona
jak poniemieckie bunkry.
za którymś zakrętem można odnaleźć radio gadające w nieznanym języku
i rozsypane naboje, okruchy dla innych ptaków.
któregoś dnia ktoś przez to zginie. tymczasem próbujemy jakoś się
urządzić;
zagłębiamy się coraz dalej. na ścianach ryjemy znaki.

fu, fu:

przechodząc przez furtkę, fukasz. furtka ma kształt dłoni,
matowy nalot mchu i zmarszczki rdzy. szeleści się strzępkami liści,
kiedy się idzie

zbyt szybko. liście szeleściłyby tobą, gdybyś szedł z namysłem, powoli.
dlatego dobieramy kroki jak bohaterów wyprawy nad chińskie morze,
gdzie z tafli mrugają do nas żółte, skośne dżonki.

fu, fu. jakby drobinka kurzu wpadła ci do nosa.
w tej bajce jesteś dzieckiem, które jeszcze nie umie prychać
jak rozzłoszczony kociak

albo jeżem, budującym tunel dla szorstkich łapek, nieco naostrzonym.

kiedy jeszcze nie umiałam zbyt dobrze prychać,
dziadek przynosił jeże z ogrodu,
żeby mi je pokazać. mamrotały pod nosem żółte zaklęcia.
nalewało się im mleka na spodek.

nocny pociąg, początek wakacji

tam i z powrotem ale bez hobbita
za to z butelką wódki w przedziale
kolejka pędzi jakby była elektryczna
jak gdyby dzieci bawiły się na pluszowym dywanie
aż nie sposób wymigać się od następnego łyka

o czwartej rano skacowany krajobraz
wciska się w szyby spierzchnięte od wiatru
dopiero na trzeźwo oglądamy nasze bilety
– życie jest dużo dalej niż wszyscy myśleliśmy
noc zostaje pod stopami jak wyjęty z ust ciszy paproch

zbrodnie, narzędzia, wiara

była taka historia – pradziadek opowiadał ją dziadkowi, a dziadek snom –

a pradziadek był znikąd, z tej śmiesznej krainy, w której trudno się zgubić,
bo wszyscy zbyt wytrwale oczekują dawno pominiętych znaków,
żeby tam trafić.

miasto było wąską strużynką wosku, miękką iskierką sosnowego zapachu;
wieczorami pod okiem zaułków oddychało się jeszcze ciemną,
brunatną kalką żaru.
pradziadek zarabiał siekierą, nadawał proste kształty,
odcinał od siebie zmiany;
w najcieńszych. szklistych od mrozu latach rąbał drwa na opał,
a potem je sprzedawał.
kolejka była jak usta, zaróżowiona od zimna i wiecznie otwarta;

to było w dalekim kraju, gdzie nie rozumiał drobnych
urzędników w szynelach
i wiecznie głodnych studentów; nigdy nie opanował cyrylicy
ani mowy źrenic,
dlatego długo pamiętał smutnego mężczyznę, który przychodził się
przyglądać: miał na imię fiodor,
mówił, że wyrąbuje słowa. i że gdyby miał taką siekierę do słów,
pewnie by kogoś

zabił. nie wszystko było takie proste. zasłony w oknach
zwijały się wieczorami jak kłęby szadzi:
kobiety zza smukłych szybek zmierzchu
pożyczały swoich ust na wysoki procent.
sny były dla nich gatunkiem mchu: wilgotnym,
wiecznie gnijącym, kurczowo
trzymającym się każdej namacalnej podstawy.
fiodor mówił o nich w domu pradziadka, cicho. potem

kredą języka rysował dla dzieci łakome zabawy
i długo, spiesznie się przypatrywał. to wyglądało, mówiła prababcia,
jak gdyby ostrzył na nich swoje życie.
światło przytulało się do krawędzi. podwórko traciło kształty,
powoli zarastało cegłami.

dziadek przybył później, szorstki jak kłębek włóczki. jego trzy małe
siostrzyczki długo nie nosiły żadnych imion,
tylko kilka pomniejszych gwiazdozbiorów korali. gdyby miały imiona,
czy jeszcze by żyły?

dziadek upierał się, że znalazł je potem w jakiejś pożółkłej książce,
zagubione i nieszczęśliwe.
dlatego w rodzinie długo jeszcze przechowywało się siekierę pradziadka
i inne ostrza:
żeby, gdyby to było możliwe, cofnąć czas i jednym szybkim ruchem
odwrócić ciążący na nich wyrok.

* * *

panna d'Arc przyszła późno. powoli przechodząc w karmel,
ściągała w przedpokoju paniofelki,
mówiąc, że objawił jej się Bóg – albo przynajmniej anioł. zaczynałem

rozumieć, skąd biorą się ci, którzy chcieliby zabić Boga.
zaczynaliśmy rozumieć wszyscy, cały
jej ogródek rozżarzonych fioletem ostów, zaczepnych wielbicieli;
tak długo czekaliśmy. a tutaj ona przychodzi i pogrąża
się w zamyśleniu. stojąc w oknie, opiera wargi na wierzchu dłoni
– czy czuje przynajmniej zapach skóry?

przecież trafiliśmy do niej nieomylnie, była jak stromé,
cichnące światło latarni,
dawała znaki z daleka. widywała znaki. zwierzęta lepiej od niej znały
reguły gry: jeżeli były miękkie,
zawsze trzymały się z dala. nie zostawiały za sobą tropów z iskier
– i nie myliły tropów;
mówiły ostrym językiem zapachów, nie widywały się we śnie z kimś,
po kim zostaje tylko grudka światła.

spytała, czy może otworzyć drzwi i wyjść na balkon.
śledziliśmy ją przez gałązki bluszczu –
miała poważne usta i nagle jakby pociemniała. oparła nadgarstki
na balustradzie i cały świat zgubił w ciemności drogę.
Bóg albo anioł. noc przyszła szybko, wpięta w wilgotny wiatr od morza:
jakby ją oblizywała.

gdyby znaleźć na plaży kamień, jeszcze przez moment paliłby
i pieczętował ręce uczuciom jak ogień.

mówiliśmy, że trzeba się jak najszybciej pozbyć tej przeszkody;
wszelkich przeszkód, w dowolny sposób.
jeszcze wczoraj powiedziałbym im, że wiersz – to nie licencja na zabijanie.

ale gdyby się tak dobrze zastanowić?

Agata Chmiel

VI Ogólnopolski Konkurs Poetycki Ziemi Lubelskiej im. Józefa Łobodowskiego

Konkurs ma charakter otwarty. Mogą w nim brać udział autorzy zrzeszeni i niezrzeszeni w związkach twórczych.

Warunkiem uczestnictwa jest nadesłanie zestawu pięciu wierszy w czterech egzemplarzach. Szczególnie promowane będą utwory nawiązujące do problematyki wschodniego pogranicza bądź inspirowane twórczością Józefa Łobodowskiego. Wiersze nie mogą być wcześniej publikowane ani nagradzane.

Zestaw utworów należy opatrzyć godłem. Jeden autor może nadesłać tylko jeden zestaw wierszy. Do tekstów należy dołączyć zaklejoną kopertę, podpisaną tym samym godłem, zawierającą imię, nazwisko, dokładny adres i telefon autora.

Wiersze należy nadsyłać do 31 sierpnia 2009 r. pod adres:

Związek Literatów Polskich
Oddział w Lublinie
ul. Dolna Panny Marii 3
20-010 Lublin

Ogłoszenie wyników oraz uroczystość wręczenia nagród przewidziane są w listopadzie 2009 roku. W uroczystości zapowiada udział rodzina Poety – patrona Konkursu.

JACEK BIERUT

Hajs

– Szykuj się – usłyszał zza drzwi.

– Jesteś już gotowa? – Spytał z niedowierzaniem, ale nie doczekał się odpowiedzi.

Niewiele tu ostatnio słów, za to za dużo mebli, za dużo obrazów, za dużo książek i płyt, za dużo źródeł światła i luster. Za dużo drewna, elektroniki, kosztownych drobiazgów. I ludzi też za dużo. Ludzi przede wszystkim. Przynajmniej o jedną osobę. A jeszcze tak niedawno w każdej mijanej na ulicy świetnej lasce widział jej niedoskonałą podróbę. Na pewno stała tam teraz z tą swoją miną niezadowolonej królewny. Teraz już wiadomo – królewna nigdy nie będzie gotowa.

– Idę, dziewczynko!

W każdej mijanej na ulicy świetnej lasce umiał do niedawna znaleźć jakiś feler, coś z włosami, nosem albo dłońmi. Jakąś krzywiznę w stopach. Gulkę w kolanie. Ale to się skończyło. Wstał od komputera i odwrócony tyłem do drzwi naciągnął kręgosłup, aż chrupnęło. Najwyraźniej to chrupnęło mu wnętrze. Na zewnątrz to człowiek coś zawsze za sobą ciągnie, za dużo mebli, obrazów, książek i płyt. Za dużo elektroniki i kosztownych drobiazgów. Za dużo drogich, niewypranych ciuchów skołtunionych po męskiej stronie szafy. Idziesz ulicą i masz na ryju ten cały balast. Żeby złapać kontakt wzrokowy z którąś ze świetnych lasek, musisz się już naprawdę świetnie ubrać, musisz wyglądać jak opiekun. Dopiero teraz zaczął myśleć, w co się przebierze na ten paskudny wieczór. Bo jak chcieć świętować zwycięstwo najlepszego kumpla, w dodatku jeśli jest ono jednocześnie własną klęską?

– Już, już! – Krzyknął.

Dobrze, że okien sporo i sporo przestrzeni, i nieba za oknami. Jakaś równowaga jest potrzebna. W świecie, zbudowanym z prostych przyjemności i jeszcze prostszych zdań, podobno wciąż są miejsca, w których ludzie masowo umierają z głodu. Czy wypada latać tam samolotem? Czy wypada latać tam komuś, kto wczoraj wieczorem w sklepie z drogimi winami kupił najdroższe wino, bo to było jedyne wino z jego rocznika, i wypił je z gwinta na ławce w parku, bo na świecie nie było już nikogo, z kim chciałby się nim dzielić, i żadnego miejsca, które lepiej by się nadawało do tego celu. Najdroższe wina to takie same oszustwa jak miejsca, gdzie ludzie masowo umierają z głodu. Czasami są to te same miejsca, w których niemal każdy mężczyzna ma przy sobie broń. Jaro bałby się umrzeć od postrzału z własnej broni, ale jeszcze bardziej bałby się tak pokierować swoim losem, żeby udało mu się umrzeć z głodu. Jaro miejsca, w których dzieci masowo umierają z głodu, miał poukładane obok pięknych miejsc w szufladzie z mapami. To była szuflada w dziewiętnastowiecznej komodzie, stojącej tuż koło okna. Czy można być nowoczesnym człowiekiem, trzymając swoje marzenia w nowoczesnej komodzie? Nie można. Okno z przyjemnością otworzył.

– Żyjesz? Zbieraj się.

Przynajmniej niebo w taki słoneczny dzień bywa ukojeniem, jeśli ktoś nie potrafi żyć na pustkowiu i osiągnąć samowystarczalność. Jaro nie potrafił wielu rzeczy i osiągnięcie samowystarczalności było tylko jedną z nich. Jaro pozbył się broni, ale to co innego doskwierało mu najbardziej. Nawet już nie to, że szyfrem była jego data urodzin i że matka Jara dobrała się do sejfu z bronią ojca Jara i strzeliła z niej sobie w brzuch, a potem czekała, aż ojciec Jara wróci od takiej młodej świetnej laski farbowanej na grafit i z naprawdę pełnymi piersiami, ale on wrócił dopiero następnego dnia po śniadaniu z nieświeżą cerą i bukietem świeżych róż. Matka Jara nie mogła przecież tak długo czekać w pustym domu. Te kwiaty wypadły mu z ręki i leżały na podłodze niemal do samego pogrzebu.

I tak dom matki Jara, choć do niedawna za jej sprawą był azylem ciepła i spokoju, stał się miejscem nie do zniesienia. Niewiele się tam teraz mówi, ale to nie ma nic wspólnego ze spokojem.

W domu zatrzymane powinno być tylko to, co wspiera jego niewystarczalność. Czy to oznacza, że w domu Jara zamiast map powinny być poukrywane świetne laski? Szuflada z brunetką, szuflada z blondynką, szuflada z rudą? I kącik dla dziewczyny z ogoloną głową? Żeby się człowiek nie musiał szwendać, a rano lecieć do całodobowej kwiaciarni. Tak, antykwariat, który sprzedawałby komody z takim wyposażeniem, łatwo wykosiłby konkurencję i nawet sklepy meblowe z nowoczesnym badziewiem. Jaro, jak nic, umiałby zaprojektować to wyposażenie. Kilka pomysłów na laski już mu przyszło do głowy. Która z nich miałaby ogolone włosy łonowe? Oczywiście ogolone nożem przez obcego mężczyznę, oczywiście przez niego samego. Włosy ogolone przez faceta, który codziennie wsadza sobie czupek w tyłek i już nawet nie wierzy, że mu to pomoże. Właśnie tak, w domu zatrzymane powinno być tylko to, co wspiera jego niewystarczalność. Reszta won. Szczególnie należy się pozbyć tych, którzy stoją ci na drodze do szczęścia i mają pretensje do całego królestwa. Chyba kurestwa. Tu myśli się, oczywiście, o jednej, bardzo pięknej osobie, którą jeszcze tak niedawno z przyjemnością ścigało się wzrokiem. Czy raczej przy zatrzymywaniu czegoś w domu chodzi tylko o wygodę, o łóżko, stół i kilka koniecznych drobiazgów? Podszedł do komody i otworzył tę szufladę, w której trzymał mapy miejsc, których nigdy nie odwiedzi, choć jeszcze niedawno planował do nich dotrzeć i nic nie miało mu w tym przeszkodzić. Stara szuflada pełna aktualnych map, jak się okazuje, to za dużo jak na jedno prawdziwe, nowoczesne życie, bo życie to znacznie mniej, niż nam się zdaje. Może to źle, że zamiast map nie było tam żadnej aktualnej brunetki, blondynki ani rudej. Może to źle, że nie było tam noża do zadań precyzyjnych. Nie było tam nawet pukla włosów łonowych żadnej z nich. Z powodu impotencji ludzie czasami odbierają sobie życie. Z samym chronicznym zatwardzeniem może dałoby się jakoś żyć. Chroniczne zatwardzenie jest podobno klasycznym przykładem choroby psychosomatycznej, nagła impotencja zapowiedzią choroby wieńcowej albo zawału serca. Miejsca nigdy nie leżą jedno na drugim, tak jak to bywa z mapami i ludźmi. Niestety, dużo łatwiej jest położyć na sobie mapy niż człowieka na człowieku. Dużo łatwiej jest się ich po prostu pozbyć, choćby wyrzucając je przez okno. Pozbywanie się ludzi jest trudniejsze, chociaż też można się w tym celu posłużyć oknem. A jak nie oknem ją, to drzwiami. Małpę.

– Wychodzę – powiedziała.

Nareszcie.

– Już! – Krzyknął przez zamknięte drzwi. – Mówię, że idę.

Zamknął szufladę, wyłączył komputer i udał się pod drewnianą szafę z okienkami w witrażach o ostrych cięciach i zestawieniach kolorów. Jednego dnia można kochać się w czerwieni, innego we fiolecie. Czy każdy człowiek zawsze musi się kochać w innym człowieku? Czyż nie jest prawdą, że w miłości bardziej od ceiu liczy się jakość uczucia? Czyż nie jest prawdą, że miłości nie ma, skoro z czasem robi się z nią coś takiego? Rozbierali się przed szafą bez słów. Lwy morskie też tak czasem leżą nago obok siebie w piasku, nie zwracając na siebie uwagi. Makijaż najwyraźniej był już gotowy. Fryzura również. W samej bieliźnie odsunęła drzwi, a on musiał czekać, aż będzie mógł dostać się do swojej strony szafy. Z czasem dzieje się coś takiego, że to kobieta jest silniejsza, a mężczyzna słabszy. Wtedy męska strona szafy przestaje być męska, zaczyna być podobna do mężczyzny wyobrażającego sobie siebie z nożem w ręku. Taki mężczyzna najbardziej boi się własnych myśli i zaczyna tracić chęć na wychodzenie z pracy. Zanuciła sobie coś pod nosem, jakby go tu w ogóle nie było. Zanuciła Marlenę Dietrich: *Sag mir, wo sind blume*... Ubrania zamknięte po jego stronie szafy zaczynały przypominać niepotrzebne mapy. Takie ubrania powoli stają się dziwadłami bez właściciela. Widzialna strona rzeczywistości przenika się ze swoją niewidzialną stroną, a to, co powstaje, jest utkane z poniechanych planów. To zrozumie tylko ktoś, kto robi kupę raz w tygodniu, ale za to codziennie czyta mapy miejsc, do których nigdy nie dotrze. Ileż to cierpienia. Może tak samo cierpi się w miejscach, w których ludzie masowo umierają z głodu. Nie wystarczy wyrzucić mapy, żeby miejsca znikły ze świata. A tak niewiele trzeba, żeby człowiek zniknął ze świata. Świat, jaki jest, też zniknie. Jaro powinien te ubrania położyć koło śmietnika, a potem chodzić ulicami i patrzeć, czy szczęśliwsi są ci, którzy w nich teraz paradują po tym świecie, który nie jest przecież wieczny.

Domowe ubrania leżały już każde na swoim oparciu skórzanego fotela z wybitym herbem Drezna. Przeglądała kilka rzeczy, wiszących na wieszakach. W szafie nie było ukrytego kochanka, nie było tam jej trupa ani dziewczyny z ogoloną głową. Było tylko to, dzięki czemu wciąż mogła być piękna. To można było kupić za pieniądze. Oczywiście, za jego pieniądze. Jakoś tak się dzieje, że pieniądze w pewnym momencie stają się alibi dla mężczyzny. Nie wiadomo, co to zmienia, ale jest to dotkliwa zmiana, prowadząca najwyraźniej do choroby wieńcowej albo zawału serca. Odeszłaby, gdyby nie miał żadnych pieniędzy i dłuższy czas miał ich nie mieć. Na pewno by odeszła. Można żyć z beznadziejnym impotentem o chronicznym zatwardzeniu i Bóg wie czym jeszcze, ale żyć z facetem bez pieniędzy?

Bez słowa wysunęła szufladę i zmieniła biustonosz. Ale potem, zniechęcona czymś, co zobaczyła w lustrze, zdjęła i ten biustonosz, jakby dziś wieczorem żaden jej nie był potrzebny. Żeby nie tracić czasu, podszedł do komody, ale nie do tej dziewiętnastowiecznej komody z mapami zamiast pukli włosów łonowych, i założył skarpetki. Czarne, nieużywane. Skarpetki statecznych i przegranych. Facet nigdy nie wygląda dobrze w białych slipach i czarnych skarpetkach, nawet kiedy nie patrzy na kobietę zmieniającą biustonosz na brak biustonosza. Zmienianie biustonosza na bark biustonosza chyba coś znaczy. Szczególnie, kiedy kobieta w trakcie tej czynności nuci o kwiatach, których już nie ma. Facet w slipach chyba nigdy nie wygląda dobrze. Dotyczy to również impotentów. Impotentów szczególnie. Facet w slipach zawsze wygląda źle, ale nigdy tak źle, jak facet, który nie ma po co tych slipów ściągać.

– Jak jest?

– Nawet, nawet.

Nawet na nią nie spojrzał.

– W tym nie zmarznę?

– Nie.

– Czy wziąć coś na siebie? No popatrz na mnie. Nawet cię spytać nie mogę. Nic cię nie obchodzi. Potem będzie chłodno.

Stała przed nim niemal naga z sukienką w ręku. Kobieta w stringach nie zawsze wygląda źle, nawet przy facecie, który nie ma po co ściągać slipów. Ta na nieszczęście wyglądała świetnie. Tak świetnie, że nawet teraz nie potrafił znaleźć u niej żadnego teleru. Świetnie nawet z tym niezdecydowaniem i z tą sukienką w ręku, z melodią urwaną w połowie frazy.

– To weź. Nie pytaj mnie, bo znowu będzie moja wina.

Poprawił włosy, zaglądając jej do lustra przez ramię. Kiedyś zobaczył ją na dworcu i ścigał wzrokiem spomiędzy ramion ludzi. Ci ludzie prawdopodobnie nigdy więcej nie spotkali się już w tym samym składzie. I to się już nigdy nie stanie. To jak postanowienie człowieka zdesperowanego, a jednocześnie brzydzącego się samobójstwem: ostatnią rzeczą, którą zrobię, będzie odebranie sobie życia. Niezły żart. Lepszy od szukania wina ze swojego rocznika. Jak to jest, że kiedyś ze ściśniętym gardłem ścigał ją wzrokiem spomiędzy ramion ludzi, a teraz nawet na nią nie spojrzał, przyklepał tylko niesforny pukiel na czubku głowy? W dzieciństwie nie przyklepywał, w dzieciństwie obcinał. To, że ktoś nie robi już rzeczy, które robił w dzieciństwie, jest oczywistym dowodem na zbliżający się koniec. Ciekawe, czy wtedy, na tym dworcu, miała na sobie biustonosz i czy zatrzymałby pukiel jej włosów łonowych, gdyby go wtedy otrzymał. Oczywiście, że zatrzymałby, ale go nie otrzymał. Ludzie powinni otrzymywać pukle włosów łonowych w odpowiednich chwilach. To byłoby lepsze od ludzkiej pamięci. Po ludziach zostawałoby coś więcej niż pewien majątek, zawiedzeni bliscy i nieprzydatne rzeczy. Być może ludzie sami powinni brać sobie odpowiednie pukle włosów łonowych w odpowiednich chwilach.

A może raczej to ludzie na dworcu, kiedy ktoś ściga wzrokiem kobietę spomiędzy ich ramion, powinni się zatrzymać i starać się, żeby ta chwila nigdy nie minęła, bo to jest jedna z najpiękniejszych chwil w świecie. Mniej więcej taka, kiedy ze skorupki wydobywa się pisklę. Ludzie na dworcu zatrzymują się tylko wtedy, kiedy ktoś umrze na ich oczach i patrzą na to spomiędzy ramion innych ludzi, którzy zatrzymali się z tego samego powodu. Dlatego, jeśli już trzeba umierać, to warto umrzeć na dworcu. I może właśnie tak to się stanie. Trzeba tylko przestudiować rozkład jazdy i wybrać chwilę, kiedy nikt nie będzie się spieszył.

Polizał palec i przyklepał swój niesforny, dorosły pukiel.

– Wszystko psuje się od głowy – zażartował.

– Bo głowa pierwsza pojawia się między udami.

– Głowa dotąd niezbyt ładna, staje się ohydną. Tu jej powinienem zrobić dodatkową dziurkę – popukał się w skroń, z zadowoleniem przyglądając się w lustrze swojej świetnie udawanej wisielczej minie, a także pewnej nadziei, którą dostrzegł w jej spojrzeniu. – Weź inne buty. Te z tymi paseczkami. Wiesz, te wiesz – uciął.

– Zmarznę.

– Weź.

– Nie. Ja tak chcę. Jakiś facet mi napluł dziś do samochodu.

– Jak niby?

– Na światłach. Myślałam, że chce zapytać o drogę, opuściłam szybę i napluł.

– Może miał powód? Ale jak, z samochodu?

– No, z takiego bez dachu.

– A potem?

– Pojechał.

– Nic nie powiedział?

– Nic.

– Musiał mieć jakiś powód. Faceci nie plują bez powodu.

Kot stał w przedpokoju i ocenił sytuację. Źle być kotem, który nie lubi sam zostawać w domu. Źle być mężczyzną, który wychodząc z domu, wie, że niedługo tu wróci, choć nie powinien. Ale czy źle być domem, w którym rzadko zdarzają się chwile spokoju? Już w spodniach i koszuli, ale jeszcze bez butów schylił się i do plastikowego woreczka wybrał z kuwety zbrylony piasek i brykiety kupek, wiszące na jednym ludzkim włosie. To był jej włos. Może taki włos powinno się zachować na pamiątkę w szufladzie?

– To cham jakiś był.

– Dzwoniłaś?

– Tak, wszystko w porządku. Śpiała z dziadkiem.

Dziadek to nie zawsze jest ktoś, komu można ufać.

Wyszli. Zachrobotał zamek. Cisza. Stan sprzed wysunięcia głowy. Oczywiście, znowu zapomnieli sypnąć kolację. Kot pobiegł na parapet odprowadzić ich wzrokiem. Nie wiadomo skąd, ale kot zawsze wie, z której strony domu wyjdą, a kiedy wracają, po stuknięciu drzwi na dole poznaje, że to oni. Właściciel kota śmiesznie wyglądał, w świeżej koszuli podchodząc z małym woreczkiem do wielkiego śmietnika wymazanego inicjałami okolicznych dziewcząt. Żadne z tych zdobień na pewno nie wyszło spod jego ręki. Żadne z tych zdobień nie było inicjałami jego żony. To też jest znak, że zbliża się nieubłagalny koniec.

Uchylił klapę, wrzucił woreczek i nie zamknął za sobą. Jakiś gość zerwał się z ławeczki pod drzewami, coś mówił, gestykulował. Miał staromodne buty z noskami zadartymi do góry. Takie buty wyrzuca się do kosza na śmieci, tak jak na koszu muszą pojawiać się wciąż nowe inicjały. Rzeczywiście gorąco i z takiego otwartego kosza pewnie śmierdzi. Pancio wzruszył tylko ramionami i odszedł. Gość z ławeczki podszedł do śmietnika i sam zamknął klapę. Coś krzyczał za nimi. Nie oglądali się, ona zaprezentowała swój sposób chodzenia, on wyprostował plecy i wyraźnie na pokaz poklepał ją po rozkołysanym tyłku. Dobrze jest przynajmniej wyglądać na szczęśliwych. Przecież tak na oko nie widać po człowieku, że impotent i że więcej pożytku miałby z klepania biedy. Ona też to nieźle zagrała. Chyba specjalnie dla tego tyłka założyła tę lejącą się sukienkę, w której na wykroku wyglądała niemal jak naga, tyle że lepiej niż nago, chociaż nago wciąż wyglądała świetnie. Zaraz zniknęli za rogiem kręgielni, ale choć ich nie było już widać, ten od śmietnika wciąż za nimi patrzył.

– Same straty – mruknął pod nosem.

Wtedy kot, jak zwykle, kiedy zostawiali go samego, podbiegł do drzwi wyjściowych i zaczął przeraźliwie miauczeć. Ciekawe, czy złodzieje chodzą od drzwi do drzwi, szukając miauczących kotów?

Która to mogła być godzina, kiedy usłyszał ich głosy? Ich i jeszcze dwa inne. Koty nie znają się na zegarku. Musiało być późno, bardzo późno, bo

ciężko już było spać bez kolacji. Jak zwykle winda musi stuknąć na dole, a potem tu.

– Ciii – ktoś syczał pod drzwiami, ktoś nieznajomy.

Szczęknął zamek. Wlali się do przedpokoju, on z nią i jeszcze jakichś dwoje. Hałasy.

– A gdzie macie bejbi?

– U dziadka.

– Fajnie macie.

Nie każdy dziadek to ktoś, komu można ufać.

Kot naprężył ogon, starając się ze wszystkimi przywitać. Jak na dorosłego kota, za bardzo kleił się do obcych nogawek. Fajnie, że u dziadka, czy fajnie, że bejbi?

– Kizi, kizi.

Przeszli do pokoju. Pokój niby połączony z kuchnią, w kuchni pusta kocia miska obok szafki z kocim żarciem, ale jakoś nikomu nie przyszło do głowy nakarmić zwierzę, przenieść z jednego miejsca w drugie to, co dla kota przygotował ktoś obcy. Trzeba się będzie przypominać. Trzeba będzie zwracać na siebie uwagę. Rozsiedli się, a on skoczył po butelkę, lód i szklaneczki. Nie chodził zbyt pewnie, bo prawie przydepnął kotu łapę. Butelkę wyjął z szafki z kocim żarciem, ale kociego żarcia nie zauważył. Nie zauważył też kota. Nic nie widzą ci ludzie.

– No to po jednym.

– Kiedy lecicie?

– Pojutrze.

– Fajnie macie.

Rozlał, starając się przede wszystkim nie pobrudzić obrusa, z miną: pewnie, że fajnie.

– Wiesz, jak znam swojego pecha, to nic dobrego z tego nie będzie – po zastanowieniu zmienił jednak minę.

– Znowu kraczesz? Zaraz to z ciebie zdejmę.

– Jak niby?

– Zobaczysz – wypił. – Jeszcze polej.

– Chodź, pokażę ci ten wisior – pani domu powiedziała do swojej koleżanki, wyraźnie zniecierpliwiona problemami swojego męża.

Kobiety wstały i przeszły do drugiego pokoju, oddzielonego od tego pokoju rozsuwanymi drewnianymi drzwiami, rozsuniętymi teraz na całą szerokość, tak że dwa pokoje stawały się właściwie jednym pokojem. Zaraz zadudniła muzyka, bo sprzęt stał w tym drugim pokoju, ale głośniki rozmieszczone były w obu, a także w otwartej kuchni i w łazience. Nie było ich tylko w głębi mieszkania, w pokoju dziecinnym i w sypialni. A właściwie tam też były, ale podłączone do innego źródła dźwięków. Można było chodzić w poprzek po mieszkaniu wciąż w tej samej muzyce albo wzdłuż mieszkania, przenosząc się z jednej muzyki do innej. Jak się ma pełny brzuch, można się też położyć na wznak na dywanie i słuchać, albo położyć się w przedpokoju, jednym uchem słysząc jedną muzykę, a drugim inną, ale nie warto się kłaść, bo to, co teraz puściła, nie było przyjemne w słuchaniu. Oni ostatnio wolą w muzyce niskie tony, dużo basu, aż drży serce, a przecież ładniejsze są wysokie. Wysokie tony sprawiają wrażenie, że coś pływa w powietrzu, a czasami nawet ma się wrażenie, że to samemu tak się pływa, jakby się było którymś z dźwięków i nie miało już ciała, jakby się było już samym sokiem powietrznym. Wysokie tony czasami sprawiają wrażenie, że są niepowtarzalne.

– Kupiłam go, wiesz, na starociach, normalnie za bezcen.

– Bezcen – Jaro ironicznie skomentował z drugiego pokoju. – Napaliła się – tłumaczył już koledze – a handlarz, taki wiesz, co udaje kolekcjonera, wydoił mnie jak dziecko. Wiesz, najpierw dużo mówił, wiesz, znasz ten bajer, jakieś nazwiska, wydarzenia, epoki, że chyba jakiś pułkownik napoleoński, odwrót spod Moskwy, wszystko poprzekręcał, pokazywał kafelki holenderskie z dziewiętnastego wieku i twierdził, że to siedemnasty, gada! i gadał, i tylko zerkał, jak się jej zapalają oczy, a cenę krzyknął na końcu i to on powiedział, że to za bezcen. Kurwa, tyle forsy, żeby to sobie w szufladzie leżało. Mówię ci, potrójnie przepłaciłem, ale żebyś ty widział wtedy jej oczy. Czasem myślę, że posiadanie w domu szuflad powinno być karalne!

– Ty akurat wiesz! – Odkrzyknęła mu z drugiego pokoju. – Ty wiesz, że czasem idziemy gdzieś na kolację, cały wieczór siedzimy przy jednym stoliku, a on następnego dnia już nie pamięta, jak byłam ubrana. W ogóle się na niczym nie zna człowiek.

Kolega sam się już obsłużył i dolał sobie pół szklaneczki.

– Duchota – powiedział, bo chyba miał ochotę coś powiedzieć.

Dziewczyny usiadły w fotelach i oglądały ten wisior, bo chyba chciały sobie czymś zająć czas i ręce. Jaro siedział, wyraźnie przybity, nie wiadomo tylko, czy bardziej zniechęcony do świata, czy do siebie.

– No to dawaj, zdejmę to z ciebie – kolega upił i mruknął, bo mu się chyba zaczynało nudzić. – Aż żal na ciebie patrzeć.

– Daj spokój. Ja się z tym od dziecka męczę.

– Tu siądź – wyciągnął rzeźbiony, dębowy stołek spod stołu i ustawił go na środku pokoju.

– Daj spokój.

– No siadaj, mówię, przecież wiem, co robię.

Czasem człowiek robi coś, choć nie chce tego zrobić. Usiadł. Ciężko i smutno. W ogóle jak gość upity na smutno, to szkoda gościa. Ten drugi podszedł do niego od tyłu, założył mu coś w rodzaju zapaśniczego nelsona na kark i zupełnie znienacka przegiął głowę, aż chrupnęło. Aż dziwne, że po czymś takim głowa wróciła do pionu.

– Ale ty jesteś spięty – skomentował, jakby to było wykręcanie drutu.

– Przestań – Jaro zerwał się ze stołka.

– Siadaj, trzeba w drugą stronę, nie można tak zostawić – złapał go ręką za ramię i posadził z powrotem. – Rozluźnij się trochę.

Łatwo powiedzieć – rozluźnij. Wręcz przeciwnie, przygarbił się i napiął mięśnie karku i pleców. Tamten próbował założyć mu ten sam chwyt, tylko w przeciwnym kierunku, ale nie wystarczało mu teraz rąk i siły.

– Daj spokój – Jaro znów zerwał się ze stołka.

Ten drugi, zdaje się zupełnie spontanicznie, wskoczył ma na plecy. – Ja to z ciebie zdejmę! – Krzyczał. Jedną ręką chwycił go za gardło, drugą ciągnął głowę w tę nienaprawioną stronę. Nogami oplótł mu brzuch. Właściwie to wisiał na nim, jak małpa uczepiona ze wszystkich sił mogłaby wisieć na innej małpie. Zaczęli się kręcić w kółko, a stołek natychmiast wylądował z hałasem na podłodze, odbijając się kilka razy od kafli niemal w zwolnionym tempie.

– Bobo, spierdalaj!

– Ja to z ciebie zdejmę!

Mogło to wyglądać na jakiś dziwaczny taniec, bo kręcenie odbywało się idealnie w takt uderzeń basu. Na akcenty werbla pan domu zaczął walić Bobem o ścianę, ale Bobo nie puszczał. Pani domu z koleżanką przybiegły

patrzeć. Na ścianie wisiała półeczka z pamiątkami z dalekich podróży i te drogie sercu pamiątki zaczęły niebezpiecznie tańczyć.

– No on rzeczywiście taki spięty – powiedziała któraś.

Pan domu kręcił się w kółko coraz szybciej, szukając czegoś, o co mógłby walnąć przyjacielem, nie rujnując domu. – Ja to z ciebie zdejmę! – Krzyczał Bobo. – Spierdalaj! – Krzyczał pan domu. Na tym tle zupełnie nieźle zaprezentowała się dzika solówka na saksofonie tenorowym. I nagle wszyscy usłyszeli miarowe uderzenia, pochodzące z zupełnie innej muzyki. To któryś ze zniecierpliwionych sąsiadów musiał walić hantlem w kaloryfer, bo źle się obudzić w nocy z powodu jakiegoś kutatona na dole. Pan domu się zawahał, Bobo ścisnął, coś chrupnęło głośniej niż te uderzenia metalu o metal i wtedy obaj wyrżnęli na podłogę. Bobo na dole, pan domu na górze, ale Bobo szybko wygramolił się spod pana domu, przekręcił go na brzuch i usiadł na nim okrakiem. I w tym momencie skończył się też utwór muzyczny, grany najwyraźniej przez jakichś prawdziwych artystów.

– Zdejmę z ciebie to całe nieszczęście i skłonność do depresji! – Krzyknął i przygniótł mu kark całym swoim ciałem. – Pomóżcie! – Krzyknął jeszcze do dziewczyn. – Stres zawsze siedzi w jednym miejscu, trzeba tylko umieć je znaleźć.

I rzeczywiście rzuciły się na pomoc. W tle pojawiły się dźwięki bardziej niespokojne niż te poprzednie. Żona siadła Jarowi na nogi, ta druga przycisnęła głowę i ręce. Bobo gniótł kręgosłup. Walenie w kaloryfer powtórzyło się, przybierając ton bardziej niecierpliwy, jakby ktoś się wkurzył już na dobre, jakby groził, że jeśli nie uspokoją się natychmiast, to zejdzie i wszystko załatwi, a jeśli nie zejdzie, to przynajmniej wezwie policję. Hantelek musiał być co najmniej trzykilowy.

– To tu mu siedzi! – Krzyczał Bobo szukając czegoś na przecięciu linii kręgosłupa i ramion – Czuję francę.

A co tam mogło siedzieć? Kot przyglądał się wszystkiemu z oparcia fotela. Bobo wczepił się dłońmi, jak szponami, w zaczepy mięśni.

– Ale on sztywny – poinformował dziewczyny.

– Nie zawsze, nie wszędzie – podchwyciła żona biedaczka, wyraźnie zadowolona z dowcipu.

Bobo pracował tak, że miało się wrażenie, że zaraz wyrwie świeże kawałki mięsa. Kot, jak należy karmić kastraty, jadał tylko karmy na wołowinie lub drobiu. Od tego nie przybywa zadowolenia. Spróbowałoby się kawałek człowieka. Ale Bobo niczego nie wyrwał, tylko zmienił metodę i rzucił się na to miejsce łokciami, napierając całym ciałem.

– O Jezu! Bobo, spierdalaj! – Krzyczał umęczony pan domu.

– Ależ on ci tylko chce pomóc – uspokajała żona.

Po tych słowach Jaro padł już zrezygnowany i bezradny, jak człowiek, który z całym światem musiał walczyć od dziecka i nigdy nie wygrał nawet jednej potyczki. Bobo zasuwał tymi łokciami od szyi do łopatek i z powrotem. A kiedy poczuł, że pacjent nie stawia mu już oporu, zmienił metodę i wykorzystał kolana. Wędrował po nim na kolanach tak jak ludzie w Częstochowie wędrują dookoła obrazu. Pan domu już tylko jęczał. Zdaje się, że po wypitym alkoholu, był już dość bliski torsji.

– Zaraz to sobie ułożę, a wtedy to jednym ruchem wyciągniemy i będziesz fertig.

Długo jednak trwało to układanie, aż paniom się znudziło i nieco zwolniły ucisk, bo i biedaczek przestał w końcu wierzgać i jęczeć. Pan domu wykorzy-

stał tę niewielką możliwość ruchu, odepchnął żonę na wspólną szafę i zgiął nogę w kolanie tak gwałtownie, że piętą kopnął Boba w potylicę i właściwie było po wszystkim.

– Przyjaciel, kurna – Bobo siedział w fotelu, trzymając się za tył czaszki.

– Bo kto to widział... – bronił się pan domu.

– Jak mnie tu ściągałeś, to mogłem przewidzieć, że planujesz mnie zabić.

– Co ty gadasz? Prosił cię ktoś?

– Bo nie mogłem już na ciebie patrzeć.

I rzeczywiście Bobo spojrzał na nogi żony swojego przyjaciela. Ta sukienka rzeczywiście miała swoje zalety. I jeszcze jak ona siadła, nie żeby siedzieć, tylko żeby wyeksponować łydkę i kolana, co tam wyeksponować, żeby łydka i kolana przyćmiły cały pokój.

– Przypominam ci, że teraz będzie się od ciebie oczekiwało więcej entuzjazmu. Ale nie takie trudności się pokonywało. Nerw sprawia ci skurczenie mięśni i cię bez przerwy stresuje. Prosta rzecz. Wystarczyłoby go zwolnić. Ale teraz to będziesz musiał sam z tym do mnie przyjść. Jak się ma szczerą pierś, która chce cię do siebie przycisnąć, to nie można bić po głowie – i tu Bobo spojrzał na pierś żony swojego przyjaciela, której ten strzęp sukienki tylko dodawał uroku, a jeszcze bardziej niemal uroczysty sposób oddychania jej właścicielki.

Jakże ta najnaturalniej pełna pierś wznosiła się przy oddechu i niemal drżała. Jakże wyznaczała wzorzec prawdziwej piersi.

– Zabieraj swoje rzeczy – odpowiedział pan domu, choć powinien powiedzieć – zabieraj swoje oczy.

– Jak zabieraj?

– A ile już tu leżą? Człowiek we własnej sypialni z twoimi brudami musi. Chwili spokoju.

I tu Jaro zrobił taką minę, jakby natychmiast chciał pójść do swoich map, a nawet zamknąć się z nimi w jednej szufladzie i umrzeć ze wszystkimi dziećmi, które właśnie umierają z głodu.

– Jareczku. Jaro. Ty już jesteś całkiem szorstki. Jak sobie nie będziemy mówić miłych rzeczy, to idę do domu.

– No – Jaro bardzo gwałtownie wyszedł z pokoju, ale nie do szuflady, bo po chwili wrócił z dużym czarnym workiem na śmieci i wysypał jego zawartość sobie pod nogi. – Tylko zabierz to ścierwo.

Nie wyglądało to dobrze, takie rzeczy można by znaleźć w torbie ukradzionej bezdomnym. Bobo podszedł i szturchnął je nogą, niemal z taką odrazą, jakby szturchał kawałek swojego życia, o którym chciałby jak najszybciej zapomnieć.

– I widzicie, dziewczyny. Nie przeczę. Ściągnął mnie tu, pracę załatwił, mieszkać tu mogłem, namówił w ogóle, ale już chyba awansowałem za własne zasługi. Co? Jaro?

– Gniłbyś tam i byś zgnił.

– Nie przeczę, że nie poznałbym mojej Anetki – tu się pochylił, żeby ją pocałować, ale złapał się znowu za tył głowy i zrezygnował. – Ale mieszasz skutki i przyczyny.

Jaro kręcił głową i masował sobie kark. A nawet próbował sprawdzić, czy da radę jeszcze przeginać głowę na boki. Anetka przykucnęła, żeby powkładać ścierwo z powrotem do worka, a przy okazji pokazać dwa swoje najlepsze atuty, wydepilowane, wymęczone kremem antycelulitowym i prosto z solarium.

– Zostaw to! – Krzyknął Bobo i kopnął worek, jakby chciał kopnąć własną przeszłość, a może nawet Anetkę, jak się okazuje, idiotkę, która nie rozumie mężczyzny.

– Nikt mnie nie rozumie. Ojciec mnie nie rozumie. Szef mnie nie rozumie. Żona mnie nie rozumie. A teraz nawet najlepszy kumpel stał się moim szefem. Zawsze tak jest – powiedział w końcu Jaro. – Wszyscy tylko by chcieli patrzeć, jak popadam ze skrajności w skrajność. A ty zapiłbyś się tam na śmierć samym gównem. Nienawidzę szefów. Po co mi to było?

– Bo ty masz złe metody – odpowiedział Bobo już zrelaksowany, patrząc na kształt brzucha żony swojego najlepszego kumpla i być może oceniając, jak do niego pasowałby jego własny brzuch.

Żona Jara udawała, że nie widzi tych spojrzeń i przymiarek. Bawiła się puklem włosów, ale nie puklem włosów lonowych, machała nogą założoną na nogę, a w końcu zaczęła kręcić sobie wskazującym palcem kółeczka na dolnej wardze. Aneta z kolei była dość pijana, żeby nie zwracać na to uwagi, choć możliwe jest również to, że też tylko udawała, że jest ślepa. Gówniary w najprostszych sprawach imają się najdziwniejszych sposobów. Wysypała zawartość worka ponownie na podłogę i też usiadła pokazać nogi.

– On sam siebie nie rozumie – zaśmiała się żona Jara. – Misiu Jogi.

– Czekam tylko na dzień, kiedy coś się stanie – Jaro nalał sobie, nie dosypując już lodu, jakby nie chciało już mu się ruszyć ciężkiego tyłka, i mruknął z ustami w szklaneczce.

– No, popatrzcie na jego ręce – ciągnęła dalej. – Ręce dziewczynki.

– Onanisty – Bobo sprostował.

– Cały mój problem polega na tym, że jako dziecko nauczyłem się zdobywać ludzką życzliwość, ale nie nauczyłem się mieć ludzi w pogardzie, i do dziś nie umiem się od tego uwolnić – Jaro schował wolną rękę pod pachę.

– Pewnie! – Bobo też sobie dolał. – Dalajlama – ironizował ze sporą dozą wigoru i odpowiedniej modulacji.

– A żebyś wiedział. Faszysto. Szefie jebany.

Żona Jara wstała, żeby też sobie dolać, Bobo podniósł się zupełnie leniwie i niby poszedł dosypać sobie lodu, tylko dlaczego, niby niechcący otarł się wierzchem dłoni o jej pośladek? Ten zadrżał niemal niewidocznie, ale prawie tak, jak drży końska skóra po szczotkowaniu.

– Wiesz, tak sobie myślę, że to całe zdarzenie, to kara za to, że miałem dobre serce i trochę oleju w głowie – Jaro się żalił już jak człowiek pijany. – Mogłem cię mieć w dupie, ale ja, kurwa, zawsze muszę być za dobry.

Podniósł się i stanął nad zawartością worka, szeroko rozstawiając nogi, niemal tak, jakby się chciał na nią odlać.

– Miałem odmówić? Porypało cię? Takich propozycji się nie odrzuca – Bobo wyraźnie mówił do niego, ale jeszcze bardziej do jego żony.

Jaro potarł zmęczone oczy i chyba żeby coś zrobić, wylał resztkę ze swojej szklaneczki na stare szmaty swojego najlepszego kumpla.

– Zwolnij się. I tak już będziesz miał duży plus w papierach.

– No zgłupiał człowiek – Bobo przejechał wierzchem dłoni po kręgosłupie żony Jara, aż do miejsca, gdzie zaczynała się sukienka.

– To ja się zwolnię. Ciekaw jestem, co z tobą będzie, jak przestanę dodawać ci sił. Zapijesz się i będzie po tobie. Błyskawiczna kariera, lecz krótka.

I Jaro odwrócił się bardzo gwałtownie i spojrzał tak, jakby zamierzał zmiażdżyć wzrokiem swojego najlepszego kumpla, który dziś właśnie stał się jego największym wrogiem.

– O mnie się nie martw – Bobo wracając na swoje miejsce jeszcze raz otarł się o pośladek żony Jara, tyle że teraz już otwartą dłonią.

Jaro i Anetka tego nie widzieli, bo dolne partie ciał ich partnerów zasłaniała szpanerska lada, wykombinowana z podstawy secesyjnego, restauracyjnego kredensu. Nadstawka wisiała na ścianie jako szafka.

– Masz może jakąś bardziej racjonalną linię perswazji? – Spytał Bobo rozbawiony i coraz bardziej pewny swego, bo nie uciekła mu tym tyłkiem ani nie zrobiła nic, co mogłoby go zdekonspirować.

– Mogę ci przypierdolić.

– Już to zrobiłeś – Bobo pogłaskał się po potylicy niemal tak samo czule, jak pogłaskał tyłek żony swojego najlepszego kumpla, który to nie tylko ściągnął go z zadupia, znalazł pracę i powód do życia, ale i pozwolił mieszkać u siebie, ile tylko Bobo miał ochotę. – Jak widzisz, nie działa. Posłuchajcie tego – i tu Bobo się wypiął i głośno pierdnął. – Pierdy to ja mam mistrzowskie. No nie? Lepsze od przyjaciół.

Anetka się zaśmiała bardzo głośno, ale i żona Jara wyszczerzyła zęby.

– On nigdy nie dorośnie – skomentował Jaro i chciał chlusnąć, co mu tam jeszcze zostało w szklaneczce, sobie w gardło, ale szklaneczka okazała się już pusta.

Chyba chciał pokazać, jak bardzo cierpi i jak daleko chciałby stąd uciec, najpewniej tam, gdzie masowo umierają dzieci, ale nie można wylać swojej whisky na syfiaste życie kumpla, a potem jeszcze się nią odprawić w lepszy świat.

– Zgadzam się, zgadzam – podchwyciła jego żona, ale kompletnie bez dezaprobaty w stosunku do Boba. – A tak w ogóle to mam dżin.

Schyliła się i wyjęła z kociej szafki kolejną butelkę, choć tamta jeszcze nie była całkiem pusta. Nalała najpierw sobie, ociupinkę, a potem podeszła dolać mężowi, nie poskąpiła też Anetce.

– Za przyjaźń – wzniosła toast.

– Za dupę – Jaro walnął wszystko do dna.

– Za dupę! – Podchwycił Bobo.

– A ja mam trawę – powiedziała Anetka, kiedy już wypili.

– Śpij, Anetko, śpij – powiedział Bobo, kiedy Anetka zupełnie pogodzona ze światem, czyli pijaniutka i uwalona trawą, przewróciła się na bok na dywanie i podciągnęła kolana do brzucha.

Jej nagie pięty wydawały się nienaturalnie twarde, jakby natychmiast należało je potraktować pumeksem, jednak żona Jara dostrzegła przede wszystkim, że Anetka ma na przedramieniu blizny w kształcie literek. Literki układały się w napis PIOTREK.

– Piotrek? – Spytała, jakby każde napisane słowo odnosiło się do jej życia, najważniejszego na świecie.

Bobo obejrzał się, co robi Jaro. Jaro zasypiał na szezlongu, jak znudzony facet lubi zasnąć przed telewizorem. Wyglądał na kogoś zupełnie bezbronnego. Bobo zerknął znacząco na żonę Jara i przyłożył palec do ust. Żona Jara łagodnie ściszyła muzykę. Kot chyba zwietrzył swoją szansę, bo zeskoczył z oparcia fotela, podniósł wysoko drżący ogon i znacząco miauknął. Tym razem to odniosło skutek, bo żona Jara bez zwłoki udała się do szafki z kocią karmą. Otworzyła najciszej jak umiała i bardzo ostrożnie przesypała z pudełeczka więcej niż zwykle. Kot mruknął i wziął się za rozgryzanie kółeczek z wołowiną i dziurką w środku. Wołowiny to tam było ze cztery procent,

dziurka była zdecydowanie zbyt duża, ale nie mógł grymasić, bo żona Jara wróciła już do pokoju.

Bobo stał tuż przy rozsuwanych drzwiach, ale tak, że nie było go widać z szezlonga Jara. Żona Jara dała mu się złapać za ręce i przyciągnąć do siebie. Bobo niemal natychmiast podniósł jej od tyłu sukienkę. Odwrócił żonę swojego najlepszego kumpla.

– Per anum – szepnął.

Nie protestowała, ale też nie powiedziała tego, co powinien usłyszeć. Cała akcja zresztą trwała niewiele dłużej niż ta chwilka potrzebna, żeby mogło wybrzmieć to krótkie słowo: tak. A może to powinno być słowo: ach? Po twarzach było widać, że oboje to kosztuje sporo wysiłku. Suchość świata zaskakuje podróżnych nie tylko w dalekich krajach i we własnych gębach.

– Bobo, pamiętasz, co było celem podróży? – Spytał Jaro z drugiego pokoju.

– Celem podróży była sama podróż. A potem mi się zmieniło, jak już przestaliśmy włóczyć się razem. Pamiętasz, od granicy do granicy, jak potłuczeni. Wszystko się zmienia, Bobo. Wszyściutko. Potem celem podróży był już inny podróżny. Kumasz? Inny podróżny. Lubiłem też przyjechać gdzieś późno w nocy i kiedy budziłem się rano, to jakbym odkrywał nowy świat. Fajne to było. Kiedyś wylądowałem gdzieś na południu w miasteczku pełnym budowanych właśnie domów, w nocy przypominało niemal krajobraz księżycowy, i wstaję rano, podchodzę do okna, a tam najpiękniejszy widok, jaki w życiu widziałem. Normalnie raj. Ale teraz nie ma już we mnie takiej ciekawości. Wiesz? Skończyło się. Ja już nie lubię podróży. No, nie lubię. Słuchaj. Nie lubię lokalnych potraw i nie lubię mieć problemu z obcymi językami. Nie lubię się kręcić między zabytkami. A już szczególnie nie lubię basenów o obłych kształtach z dupami topless. Najchętniej nie leciałbym. Najchętniej zostałbym sam w domu. Co tam mnie może czekać? No sam powiedz.

Bobo postarał się nie wydać żadnego tonu, ale pociągnął ją za włosy, jakby wiedział, że czeka na coś mocniejszego. Też nie jęknęła, przybrała tylko szczurowaty wyraz twarzy i niżej pochyliła głowę. Złapał ją za piersi i trochę pognioł. Ale zaraz zrezygnował, klepnął ją lekko w tyłek i sukienka opadła. Żona Jara przestąpiła kilka razy z nogi na nogę, jakby musiała sobie na nowo ułożyć to miejsce. Bobo zasunął rozporek, bo do tego też czasem służy rozporek w spodniach. Anetka przez sen włożyła sobie dłoń między zaciśnięte uda.

– Ona sobie to cyrklem zrobiła. W podstawówce – powiedział, jakby Jaro wciął im się w środek rozmowy.

– Co?

– No z tym Piotrkiem.

– Co zrobiła? – Spytał Jaro, zupełnie nieciekawy odpowiedzi.

– Wydziargała sobie na ręce imię chłopaka z równoległej klasy. Nawet nie pamięta teraz, jak miał na nazwisko.

– No to teraz nie pasujesz do jej ręki.

Nikt się nie zaśmiał z dowcipu. Żona Jara podeszła do męża. Rozleniwiona i smukła. Każdym krokiem pokazując, że jest tu po coś. Każdym krokiem pokazując, po co. Z rozpaczą na twarzy.

– Chodźmy spać – nakazała.

– A oni?

– Oni sobie poradzą. Ludzie sobie czasem ze sobą radzą.

– To ty, Bobo, idziesz spać z Piotrkiem? Trójkącik taki? – Jaro udawał, że nie rozumie aluzji.

– Ty się martw o swój trójkącik.

Jaro wstał i dolał sobie dżinu. Nawet uśmiechnął się dość szeroko. Nawet mogło się wydawać, że nie jest zmęczony i smutny.

– Idź sama. I tak w zasadzie śpimy w pustym łóżku. Wiesz, Bobo, w zasadzie lepiej mi się podróżuje, czytając książki.

– No, i może najwyższy czas z tym skończyć. Ty myślisz, że ja nigdy nie byłem w bibliotece i nie widziałem, jak to tam sobie stoi w porządku alfabetycznym i czeka na takich jak ty? Bierzesz coś z biblioteki i tak lepiej ci się żyje, lepiej zarabia i lepiej głuszy panienki, nie? Kłamstwo, kłamstwo, jak całe twoje życie. Ty myślisz, że ja nie wiem, że ściągnąłeś mnie tutaj, bo jesteś nie całkiem normalny? I jeszcze masz pretensje, że to ja zostałem twoim szefem. Sam nim powinieneś zostać. Normalny facet, bracie, robi kasę i jest szczęśliwy. Normalny facet nie myśli o gnijącym kumplu. Normalny facet ma i kasę, i uczucia na swoim miejscu. A ty masz w porzo szefa i niezłą żonkę, że się przyjemnie na nich patrzy, jak tak stoją koło siebie, nawet jak im się kleją oczy i chyba ci się w dupie poprzewracało z tego narzekania. Wiesz, że gdyby było odwrotnie, to ja bym w życiu o tobie nie pomyślał.

– Ty zostaw moją dupę w spokoju.

– Okej, okej, ale jeszcze ci na nią wsiądę – i tu spojrzał bardzo wymownie na tyłek żony swojego najlepszego kumpla, spojrzeniem specjalisty od zręcznego zdejmowania damskich majteczek bez żadnego wspominania o jakiejś tam miłości.

– Nie mów tak do niego, przecież on jest takim samym człowiekiem jak ty – żona Jara dość niepewnie wzięła swojego męża w obronę.

– W dupie mu się poprzewracało.

– Ty zostaw jego dupę w spokoju – powiedziała, poprawiając tylną część swoich stringów. – Możecie tu spać – wskazała miejsce, na którym drzemał przed chwilą jej mąż.

– Ona niech śpi na dywanie. Gówniara.

Jaro ze szklaneczką w ręku przeszedł się do pokoju za rozsuniętymi drzwiami i przyjrzał się Anetce.

– Cudowne – skomentował. – Jak ma zamknięte oczy, to wygląda jak anioł. Taka niewinna siksa, jakby nic jej jeszcze nie rozczarowało. Te włosy, popatrzcie, ona ma takie włosy, że dałoby się ją nimi udusić.

Schylił się, żeby lepiej się jej przyjrzeć. Teraz najbardziej zainteresowały go miejsca intymne.

– Zostaw to, to moje – Bobo poczuł się chyba zazdrosny.

– Ścierwo, nie? Leży sobie tu, nie, a ja dwa razy będę musiał pokonać kilka tysięcy kilometrów. Ale powiedz mi, z jakiego powodu je pokonam? No, z jakiego? Daj mi chociaż jeden dobry powód. Chociaż jeden. Nie lecę. Weź sobie jakąś koleżankę – powiedział już do żony.

– To może ja za ciebie? – zażartował Bobo.

– Ty? Ty to przy okazji chciałbyś mnie dodatkowo upokorzyć. Już widzę, jak byś ją wpakował w jakąś aferę na lotnisku albo w coś takiego, że i tak musiałbym lecieć za wami. Wiesz, ja dopiero teraz widzę, że cię wcale nie lubię, bo z ciebie po prostu kawał chama i gnoja. No, chodź na rękę, Szefunciu. Lecieć mu się zachciało. No chodź.

I Jaro usiadł przy stole, wbijając się łokciem w blat i prężąc mięśnie. Bobo podszedł do okna, z niemal martwym wyrazem twarzy spojrzał w rozgwieżdżone niebo.

– Sto razy już mi to proponowałeś.

– A ty już dziewięćdziesiąt dziewięć razy bałeś się przegrać.

Żona Jara podeszła do lustra. Opuszkami palców bardzo delikatnie przetarła sobie policzek od nasady nosa do szczęki.

– Chodźmy lepiej spać, wyglądam okropnie.

– Nieprawda.

– Prawda. Chodźmy spać. Te wasze rozmowy mi szkodzą. No szkodzą mi te wasze rozmowy. Na policzki mi szkodzą. Ty wiesz – zwróciła się do Boba – że on ma w szufladzie pukiel włosów własnej matki? Chodźmy spać.

– Spać, spać, czy ja kiedyś jeszcze będę mógł normalnie spać?

– Trzeba było dać sobie to naprawić – Bobo pokazał swój kark. – Czego ty w ogóle chcesz?

– Tego, co wszyscy.

– Tylko na tyle cię stać? – Bobo dręczył go dalej. – Tego, co wszyscy. Tego gówna?

– Tego nie stać nawet na porządną erekcję – prychnęła żona Jara. – I popatrz, on już wygląda jak brat swojej matki.

– A ty może jesteś lepsza? – Jaro się wkurzył. – Całe twoje życie to tylko zbiegi okoliczności, które nieuchronnie prowadziły cię do tego, żeby być z kimś takim jak ja. Nic, co by chociaż trochę zależało od ciebie. No to masz za swoje.

– Faceci zwracają w pierwszej chwili uwagę na oczy lub usta, no, niektórym rzuca się w oczy biust. A ty wiesz, na co on u mnie zwrócił uwagę?

– No i co z tego? – Bronił się Jaro. – To nic nie znaczy. To tylko o mnie dobrze świadczy.

– On zwrócił uwagę na mój głos – żona Jara wybuchnęła śmiechem. – Głos. Rozumiesz? Usłyszał, jak kupowałam bilet.

– On zawsze miał dziwne cele życiowe. Wiesz, że kiedy wszyscy się bawili, on kładł się spać jak dziecko, po dobranocce. Taki erotyczny cud, jak ty. I on na głos zwrócił uwagę. No, no. Cały Jaruś. Cały jareczek. Cudowne dziecko swojej mamusi.

– Ale ja przynajmniej jestem choć troszkę wolny, a ty musisz ciągle pieścić jakieś doskonałe piersi – Jaro trącił stopą pierś śpiącej Anetki. – Z taką małolatą to nawet nie wiadomo, o czym rozmawiać. A tak. Kładłem się spać i żałuję, że nie przespałem reszty życia. Ty nawet nie wiesz, jak to jest. Wstaję rano, bo za kilka minut zadzwoni budzik i już na pewno nie będzie się można dopchać do łazienki, no i idę do tej łazienki, ale zanim do niej dojdę, mam ochotę położyć się na podłodze, o tutaj – podszedł i pokazał stopą miejsce swojego upadku, tuż obok starych ciuchów Boba – i zwinąć się w kłębek. Ale nie tak, jak ta – wrócił i znowu szturchnął nogą śpiącą Anetkę.

– No... – mruknęła przez sen i odwróciła się na plecy.

Piersi Anetki rozlały się na boki pod koszulką, ale czy można o nich sądzić, że są to doskonałe piersi?

– Założę się, że słucha zupełnie innej muzyki, niż my słuchaliśmy. Co ty w ogóle wiesz o życiu? Jak ty się w takie coś pchasz?

– Co ja wiem? – Bobo prychnął. – Wszystko, co warto wiedzieć. Jak, z kim i kiedy rozmawiać. Co więcej, wiem, kiedy gadać, a kiedy milczeć. Kiedy milczysz, to pozwalasz gadać innym i od razu zyskujesz w ich oczach. Kiedy milczysz, to jakbyś podwójnie gadał, sobą i czyimś wyobrażeniem o tobie. To jest cała przydatna wiedza. Proste, nie? Tylko dlaczego to jest umiejętność nieosiągalna dla niemal całej populacji? Przydałoby ci się trochę tego liznąć – Bobo znacząco zerknął na miednicę żony swojego najlepszego kumpla.

– Świat jest, chłopie, po to, żeby się na nim dobrze ustawić. Po nic więcej. Jak z nią – tu Bobo podszedł i też lekko szturchnął nogą Anetkę. – Mówisz, że nie wiedziałbyś, o czym z nią gadać. To ty myślisz, że ja z nią gadam? W dupie ci się poprzewracało. Trzeba wiedzieć, kiedy gadać, a kiedy wygodniej jest milczeć. Ona ma klęczeć przede mną i robić, co do niej należy. Na przykład, jak pierwszy raz to zrobiła, to spytała z pełnymi ustami: co mam z tym zrobić. Kumasz? Co mam z tym zrobić? – Przedrzeźniał. – Teraz nie pyta. A z ludźmi rozmawiać trzeba tak, a już szczególnie z kobietami, żeby miały wrażenie, że cię ciekawią i że w ogóle ich życie jest całkiem doniosłe. To wystarczy. Najprostsze rzeczy na świecie. U każdego można coś znaleźć, jakąś pierdolę. Trzeba po prostu zadać jakieś pytanie, ale takie, żeby ten ktoś od razu znał odpowiedź, bez komplikacji i uważnie słuchać. Kobietę można spytać, gdzie kupiła takie ładne buciki albo skąd przywiozła ten wisior. To tylko tyle. Tak się zostaje szefem i ma się mnóstwo przygód erotycznych. Na przykład, jak ja bym rozmawiał z tobą, to bym ci pozwolił mówić o książkach. Na przykład, czy coś ciekawego ostatnio przeczytałeś. A wiesz, co w tych twoich książkach jest ciekawego? Nic. No chyba że autor kompromituje sam siebie. Ale takich to pewnie jest mało.

– Weźcie, przestańcie – wtrąciła się żona Jara. – Czy ty wiesz, ile on w życiu przeczytał książek? Nie wiesz. To ci powiem. Do końca to on nie przeczytał ani jednej. Książki go nudzą. Spać mu się po nich chce. Przeczyta ze dwadzieścia stron i już nieboszczyk. Książki to u niego leżą pod łóżkiem razem z kłębami kurzu. Jego to raczej powinieneś zapytać, czemu ciągle chodzi taki niewyspany.

– Książki doprowadzają mnie do szału.

– Idziemy spać.

– No i co z tą twoją matką.

– Nie pytaj go. Jego matka to jest jedyna osoba na świecie, która naprawdę umarła.

– Dobre.

– I teraz on sam jest swoją matką. Popatrz, jak on się zmienił. Popatrz na jego twarz. Aż trudno się zorientować, czy on ma jeszcze jakąś twarz. Idziemy spać, mówię.

– Twarz, twarz. Wszystko psuje się od głowy – zażartował.

– Bo głowa pierwsza pojawia się między udami.

– Głowa dotąd niezbyt ładna, staje się ohydną. Tu jej powinienem zrobić dodatkową dziurkę.

– Już to dziś słyszałam. Pewnie to gdzieś przeczytał, bo to chyba było na początku jakiejś książki, i teraz ciągle mnie zmusza do mówienia: bo głowa pierwsza pojawia się między udami. Zwariować można. Przeczytaj kiedyś coś dalej, może znajdziesz coś ciekawszego.

– Ty, a ten pukiel włosów w szufladzie. Czy to aby na pewno nie są włosy łonowe jego matki.

– Zabiję cię – powiedział Jaro.

– No, mówiłem. Wiesz jak stracić kumpla? Pożycz mu pieniądze albo zostań jego szefem.

– Przegiąłeś i się skończyła dobra zabawa.

– Ja ci mówiłam, ty nie tykaj jego matki.

– Gówno wiesz o życiu. To całe twoje gadanie i milczenie jest gówno warte. Ja ci powiem, co warto wiedzieć o życiu. W życiu warto tylko jedno, umieć zachować dystans wobec innych ludzi, a już szczególnie wobec kumpli. Chodźmy spać.

– I być takim samotnikiem jak ty. Myślisz, że oni nie wiedzą, że ty jesteś bardziej inteligentny ode mnie, lepiej oceniasz sytuację, potrafisz podjąć właściwe decyzje? Wiedzą. Ale to mnie zrobili szefem. Wiesz, dlaczego?

– Dlaczego?

– Bo nie wiadomo, jak cię ugryźć i co ty tam sobie naprawdę myślisz. Siedzisz w tej robocie i najwyraźniej masz kłopoty, żeby pójść do domu. Nikt nie lubi takich ludzi z problemami. Chodzisz do tej pracy, jakby to był gabinet psychiatryczny. Myślisz, że tego nie widać? Widać. Przychodzi się, a ty już jesteś, wychodzi się, a ty jeszcze siedzisz. Żebyś ty przynajmniej coś pożytecznego robił, ale siedzisz i coś dziamlesz, coś, co byle gówniarz w dziesięć minut zrobi. Idźcie już spać, bo mnie szlag trafi.

– Książki służą do tego, żeby móc się czymś zająć poza własnym życiem. Ty nigdy tego nie zrozumiesz. Dla ciebie poza twoim własnym życiem nie ma nic. Najlepsi goście dali ci trochę pożyć ze sobą, ale dla ciebie to jest badziewie ustawione w porządku alfabetycznym. Wgryzasz się w książkę, zamiast we własną rękę. Rozumiesz? To jest czytanie. Chociaż może rzeczywiście w rękę bardziej warto.

– Oj, chłopcy, chłopcy, nie da się już was słuchać. Spać, misiaczki.

– Bo ty walisz głową w niewidzialne mury – Bobo uderzył się otwartą dłonią w czoło.

– No wiesz, ty też się nie stałeś kimś, za kogoś się uważałeś. I w ogóle, jak tak niby umiesz milczeć, to po co tyle gadasz? Cały wieczór człowiek musi słuchać takich pierdół.

– Chcesz w ryj?

– Dawaj – Jaro się zerwał i niemal rzucił na Boba. – Już dawno ci się należało.

– Te, te.

Jaro popchnął Boba, uderzając go otwartymi dłońmi w piersi. Bobo stracił równowagę, ale się nie przewrócił.

– Wyluzuj.

– Chłopcy, przestańcie.

– Bo mnie wnerwił. Wypierdalaj stąd, ale już.

– Pewnie, że idę. Ty jesteś człowiek, który nie wie, po co wstaje rano i po co kładzie się wieczorem, a jeszcze by pomagał innym. Ty mi lepiej powiedz, że ja byłem ci bardziej potrzebny niż ty mi, a właściwie to miasto, bo do czego ty mi możesz teraz być potrzebny?

– Ja nie wiem? Ja nie wiem? A ty wiesz! Za forsę to byś nawet dupy nastawił. Wypierdalaj, mówię. Bo cię jeszcze dziś w nocy zakopię w parku i to będzie niezwykle przyjemne.

– Ty się martw o swoją dupę – Bobo znów popatrzył na miednicę żony swojego najlepszego kumpla.

– A ona? – żona Jara szybko zmieniła temat i wskazała na śpiącą Anetkę.

Śpiąca Anetka leżała na wznak na dywanie. Oddychała dość ciężko. Jej obfite piersi, jak słodkie zwierzątka, delikatnie wznosiły się i opadały z każdym oddechem. Wyglądała właściwie tak, że można było tylko na nią patrzeć, a już człowiekowi robiło się przyjemnie. Jaro podszedł i stanął nad nią w rozkroku. Zakręcił biodrami, jakby to był jakiś taniec.

– A ty sam do siebie podchodzisz zbyt poważnie – powiedział Bobo i poszedł do kuchni dolać sobie dżinu.

– Nic z tych rzeczy.

– Zostaw ją – poprosiła żona Jara. – Za wysoka dla ciebie.

– Na dywanie się wyrówna. Popatrz na jej cycki, jak jakieś śpiące zwierzątka. Każda z osobna niech będzie pochwalona.

– Wstydziłbyś się.

– Jak tak patrzę na takie cycki, to dopiero zdaję sobie sprawę ze skali swojego załamania.

– Z impotencją nie ma żartów – szepnęła.

– Pewnie kiedyś się przez nią zabiję – powiedział tak, że nie wiadomo było czy przez impotencję, czy przez Anetkę. – Cóż jest warty mężczyzna bez rozkoszy i pasji? A nie myślisz, że ta moja impotencja jest tylko jednokierunkowa? Że mam coś w rodzaju alergii na ciebie? Już mnie wszystko swędzi, wystarczy, że na ciebie popatrzę. Wystarczy, że wiem, że tu jesteś. Może z nią okazałbym się mistrzem brykania?

– Idź do lekarza – Bobo krzyknął z kuchni.

– Tu nie lekarz potrzebny, tylko specjalistka – Jaro pokazał na Anetkę.

– Obrażasz mnie – powiedziała jego żona.

– Obrażam.

– No to ją sobie bierz – żona Jara popchnęła swojego męża, tak, że potknął się o Anetkę.

– Co jest? – Spytała Anetka.

– Co? Teraz masz dwóch do pokłucia. Co dwóch, to nie jeden. Idę spać. Bawcie się dobrze, jak ty taki się czujesz na siłach. Jak cię tak swędzi. Chciałabym to zobaczyć. Obiecanki cacanki. Nie wezmą cię, mała, na dwa baty. Już ja to wiem. Powiem ci szczerze, że, że, że, że...

– W sprawach miłości nie ma oszczędności – odpowiedziała Anetka.

– Są takie rośliny, które odwracają się od słońca.

– Są takie kwiaty, które więdną w porę – odcięła się.

– Są też takie, które rosną na ostrym zboczu, leden deszcz i po nich.

– Wiesz, może i jestem głupia, bo żyję znacznie krócej na tym świecie i pewnie nie wiem, co tracę, ale nie lubię, jak wsadzają mi w dupę – Anetka tryumfowała, Anetka dała im znać, że przejrzała wszystkich.

Czasami na świecie pojawiają się słowa, po których zapada milczenie. To mogą być słowa o tym, że umarł ci ktoś bliski. Że leży w parku. Albo że leżą tam oboje. Jaro nie musiał patrzeć na swoją żonę i na Boba, żeby się zorientować w sytuacji. Kot też zeskoczył z oparcia fotela. Nikt nie szanuje kastrata, który nawet nie może wypróżnić się na ziemię, jak zwykłe koty, tylko musi do kuwety i niemal go już nie ma, bo nie może przecież, jak zwykły kot, przekazać swoich genów w związku pozamałżeńskim, ale ten niemal już nie kot wie o członkach swojej rodziny więcej, niż oni sami wiedzą o sobie. W gruncie rzeczy taki kot pojawia się w samą porę, kiedy jest potrzebny, jak człowiek jest nieszczęśliwy albo jeszcze gorzej. Taki kot radości sobie nie sprawi, ale innym tak. Wie, na czym polega jego praca. Podszedł i otarł się o łydki żony Jara. Skąd kot wie, kiedy jest potrzebny? Żona Jara schyliła się i wzięła kota na ręce. Położyła go sobie na piersi i ramieniu, chociaż nie był połową kołnierza. Kot zamruczał, jakby zależało mu tylko na tym, żeby lżej jej teraz było na świecie. Pewnie, że to nie jest normalne, mieć przyjemność z tego, jak ci wsadzają w dupę, ale tak samo nienormalne jest wyczulenie na zapach i w ogóle – poruszenia ciała. Potem i tak każdy ląduje w zimnej przepaści mieszkania starych ludzi, jak na złość własnego mieszkania i niewielu wtedy spotyka coś szczególnego, więc trzeba korzystać, póki jest okazja. Czasami można pomyśleć, że tak naprawdę nie ma po co przychodzić na świat. Bo przecież nie dla tych kilku chwil nieklamanej przyjemności, na które czasami trzeba czekać latami. Wszystkie kobiety powinny mieć na nazwisko: Niebyłazbytzadowolona. Ale niektóre powinny mieć nazwiska dwuczłonowe: Niebyłazbytzadowolona-Żałujeżebyłatakacnotka.

– Nie zmieniłeś się ani trochę – powiedział w końcu Jaro do swojego najlepszego kumpla.

– Niestety, nie da się tego powiedzieć o tobie – Bobo próbował obrócić wszystko w żart, ale minę miał z gatunku tryumfatora, gotowego przyjąć hołd, człowieka, dla którego nic nie jest tak żywe, jak jego własne życie.

– Owszem, czasami miewam problemy ze wzwodem i wytryskiem, ale to jeszcze nie powód – Jaro zacisnął pięść. – Kafka też miewał. Czasami mężczyzna może tylko zabić. Śpię, zawsze się budzę zdziwiony, że budzę się tu i z tą kobietą, owszem, bo powinienem budzić się gdzie indziej i wtedy byłbym na pewno zdrowy, ale to nie znaczy, że ty mi możesz tu takie.

Anetka przyglądała się wszystkiemu z uśmiechem i w dodatku pieściła sobie te anielskie włosy, którymi można by ją bez trudu udusić, co więcej, pieściła je tak, jakby pieściła cudze. Jaro miał ochotę też je popieścić. Jedynym zajęciem godnym człowieka jest dotykanie cudzych włosów. Podszedł i pogłaskał Anetkę po głowie.

– Jestem w ciąży – powiedziała tak cicho, że aż trudno było to zrozumieć.

– Przez pysk? – Spytała żona Jara.

– Oho! Mówiłem, że trzeba mi coś mocniejszego od tych czopków – Jaro najwyraźniej szczęśliwy zostawił włosy Anetki i w podskokach udał się do łazienki.

– Wybij to sobie z głowy! – Krzyczał Bobo, a potem naprawdę wyszedł. Jaro pobiegł za nim z okrzykiem „tato!" Zdążył tylko złapać w rękę buty.

– Chodź, dziś będziesz spała ze mną, przynajmniej dziś nikt ci się do gardła nie spuści – zaproponowała żona Jara, a Anetce nie pozostawało nic, jak tylko zgodzić się bez słowa.

Położyły się w nie całkiem świeżej pościeli. Właściwie pościel śmierdziała facetem. Impotenci wydzielają specyficzny zapach.

– Wiesz, ciążę da się przeżyć.

– My nigdy nie będziemy rodziną. On jest taki zmienny.

– To dzieciak. Fakt, dzieciaka trudniej złapać niż mężczyznę. A który to w ogóle miesiąc?

– Nie byłam u lekarza. Chyba drugi.

– Nie byłaś? Ty nie byłaś u lekarza, ale oni na pewno znajdą knajpę otwartą do rana. Tym się różni kobieta od mężczyzny. Pokaż.

I żona Jara położyła rękę na brzuchu Anetki. Brzuch był miły i ciepły. Nic dziwnego, że na taki brzuch ciosy nigdy nie przestają spadać. Anetka się rozluźniła, powietrze na zmianę wolno napełniało i wolno opuszczało jej ciało. Człowiek długo szuka rozkoszy, namiętności i przygód, aż nagle przyjemność zaczynają mu sprawiać obowiązki. Wtedy coś się zmienia w życiu, nikt nie wie, co to jest, ale zmiana odbywa się na dobre. Żona Jara chciała coś powiedzieć, ale nie była pewna, czy starczy jej sił, żeby uderzyć językiem o zęby. Chciała powiedzieć, że skończyła się epopeja niepowodzeń. Usłyszała kiedyś takie zdanie i od tej pory czekała na chwilę, do której będzie ono pasować. Ten brzuch był gładki jak jabłko, lśniący jak jabłko i soczysty jak jabłko. Zamknęła oczy i wyobraziła sobie odgłos jabłek spadających wieczorem za domem jej rodziców, kiedy ten dom był jeszcze jej domem,

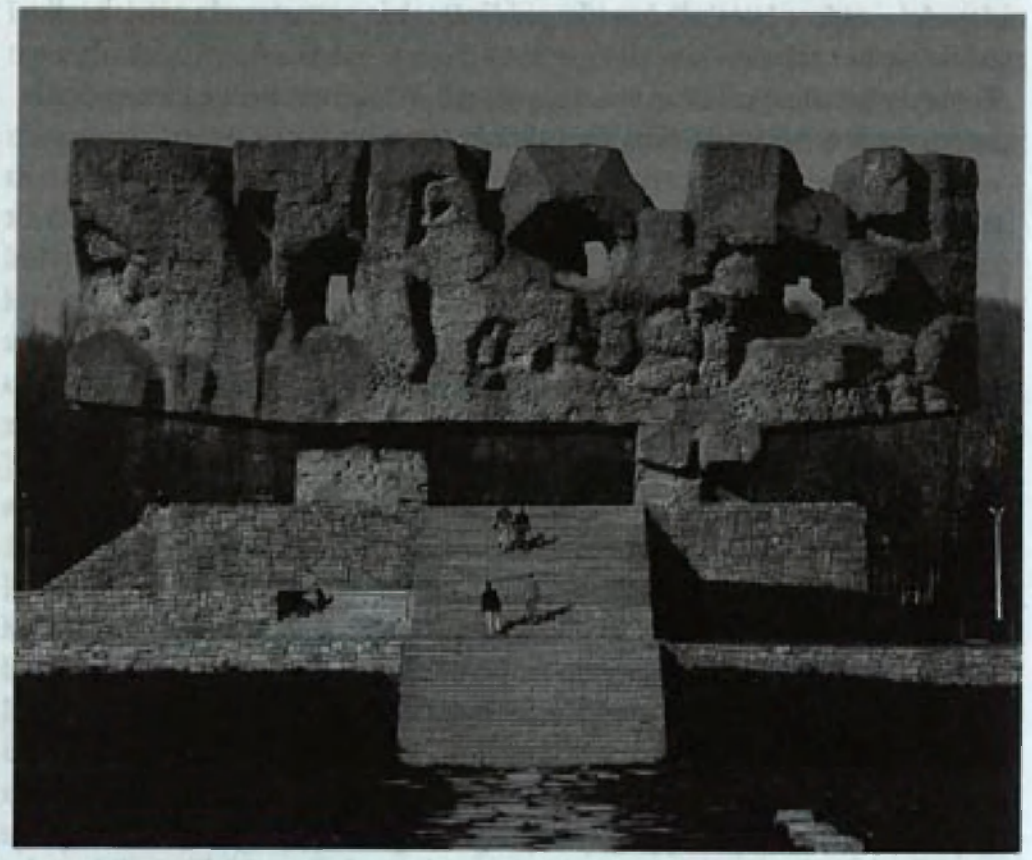
Wystarczy przypomnieć sobie ten dźwięk, żeby świat znów zaczął się podobać kobiecie. Anetka przekręciła głowę, jakby rzeczywiście została uduszona własnymi włosami.

– Dzisiejszej nocy powinni zapić się na śmierć. Do czegoś by się w końcu przydali.

Kto to powiedział? Dotknęła sutków Anetki. Zaczęła je przyciskać. A nawet ssać. Aksamitne kręgi zaczęły pęcznieć. Anetka westchnęła. Jej ręce same poszukały sutków żony Jara. Żona Jara również westchnęła.

Jacek Bierut

Fragment większej całości



Pomnik Walki i Męczeństwa według projektu Wiktora Tołkina od strony drogi do Mauzoleum. Państwowe Muzeum na Majdanku. Fot. A. Makowski

TOMASZ PUŁKA

Ukraina (1)

Na skraju mapy.

Obok oblok. Malpa.

Ukraina (5)

Przed snem czytam gazetę i śpiąc pracuję w gazecie,
rano się budzę pod drzwiami. Podnoszony, rozkładany.

Ukraina (6)

Wiersze z jednej nocy jak mycie sobie pleców,
dokładnie i powoli, z uwagą skupioną przez wodę.
Przystanek tramwajowy i piosenka w bucie:
chciałbym kropić i święcić, ale nie mam narzędzi.

Wiersze z jednej nocy jak mycie cudzych stóp,
dokładnie i powoli, z uwagą skupioną na misce.
Wsiadam w czternastkę i wyjmuję kamyk:
narzędzia są z drewna, drogie jak pieniądze.

Ukraina (9)

Na święta przyjechałem do domu rodzinnego.
Pomagałem w sprzątaniu i przygotowywaniu
potraw. Żeby zapalić, wychodziłem na zewnątrz.

Wiele się dzieje dookoła rzeczy. I mnóstwo
jeszcze miejsca mamy w myśleniu.

Wiele myślałem o początku rzeczy. I mnóstwo
jeszcze czasu wobec umierania (jest, będzie,
zostało?).

lecz przed chwilą słyszałem jak za grubą ścianą moi rodzice próbują się kochać, nieporadnie zachowując ciszę.

Ukraina (10)

Ewa mówi o kochance ojca, że jest *głupią suką* i, że wygląda jak *deska*, bo *nosi chyba 60A*.

Ojciec Ewy, stolarz, przed dotknięciem drewna zdejmuje swoją ślubną obrączkę. Widać po tym dobrze, jak szanuje swoją żonę.

Ukraina (12)

Nie do końca wiem jak to opisać:

Dzieci przy grobie. To w czerwonej kurtce puka w tablicę, to z drugiej strony spokojnie pyta – „Kto tam?"

Tomasz Pułka

Książki nadesłane

Poezja

Piotr Sommer: *Dni i noce*. Biuro Literackie, Wrocław 2009, ss. 85+4 nlb.

Jan Twardowski: *Nie przyszedłem pana nawracać. Wiersze 1945-2006*. Wybór i opracowanie Aleksandra Iwanowska. Posłowie Wacław Oszajca SJ. Wydanie 12 poszerzone. Drukarnia i Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań 2009, ss. 582.

Opętany przez poezję. Wiersze poświęcone Józefowi Czechowiczowi. Zebrał, opracował i wstępem opatrzył Tadeusz Kłak. Wydawnictwo Bestprint, Lublin 2008, ss. 161.

Psalmy Króla Dawida. Spolszczył Bohdan Drozdowski. Wydawnictwo ICHu, Warszawa 2008, ss. 277+3 nlb.

Przenieść Wilno do serca. Portret miasta. Zebrał i opracował, wykonał zdjęcia Romuald Mieczkowski. „Znad Wilii", Wilno 2009, ss. 157+3 nlb.

Artur Ilgner: *Człowiek mieszkający za kuchnią*. Towarzystwo Słowaków w Polsce, Kraków 2008, ss. 101+3 nlb.

Piotr Goszczycki: *Przed kurtyną świtu*. Komograf, Warszawa 2008, ss. 55.

Katarzyna Bereta: *Pojadę na wózku serca*. Wydawnictwo ASTRA, Łódź 2009, ss. 68.

Eugenisz Tkaczyszyn-Dycki: *Peregrinary*. Translated from the Polish by Bill Johnston. Zephyr, Brookline 2008, ss. 141+3 nlb. Tekst polski i angielski.

WASYL MACHNO

Czortków

Czortków to dla mnie teraz fotografie, najbardziej podobają mi się dwie i od nich właśnie zacznę.

Obie przedstawiają panoramę miasta – wielką szpilę kościoła, otoczoną domami jak pudełka zapałek, pomiędzy którymi przebijają się linie dróg, samochody, postaci ludzi. Jedna ozłocona jest jesiennymi drzewami i rozmazaną żółtą gliną powietrza, na drugiej, jak podpalony chleb, poczerniały śnieg na dachach tych samych jak pudełka zapałek domów – i to zimowe miasto.

Mogę sobie wyobrazić tylko zapachy tego jesiennego i zimowego miasta. Może dlatego, że zapachy najdłużej przywiązują się do miejsc, stając się pożywką dla twoich powrotów i nawrotów, zamykasz oczy i wąchasz ten chleb pamięci.

W jesiennym, być może, wyraźnie pachną dymy palonych liści, a dojrzewające orzechy trzaskają, rozbijając się o bruk starych ulic, pachnie też benzyna i solidol ciężarówek i traktorów, które wożą kartofle i buraki do punktów skupu i do cukrowni. Z ogrodów ciągnie tłustym zapachem czarnoziemu, zaoranego na zimę, spowolnił się nurt Seretu, mętnej rzeki, zielono pachnie rybą. I szczególnie pachnie kolej, nagrzane nasmołowane podkłady wydzielają czarną smołę jak sosna żywicę. Zapach złotych liści tytoniu, wczesnych jabłek i świeżo upieczonego chleba z piekarni długo wisi w ulicach i zaułkach.

Zima tym podpalonym chlebem śniegu karmi ptaki, które tu pozostały. Wrony, wróble i miejskie gołębie krążą nad drzewami i dachami albo drepczą po chodnikach i placu, szukając pożywienia, to znów podrywają się, spłoszone przez przechodniów. Zima pachnie bielizną, która dębieje na mrozie, przychodzi szarą kuną i rozmazuje swym ogonem wszystkie kolory, zacierając je do półtonów, po czym przestraszona chowa się w mroku. Mroźne powietrze skuwa zapachy jak cienki lód, który w nocy ściął Seret tylko do połowy nurtu. I ryby mają w rzece czym oddychać. Mróz zimą pachnie jak leki w aptece, a białe drzewa i budynki to miejscowi farmaceuci mojej pamięci.

Wszystko się rozrasta jak atrament na bibule.

Miasto, wypełniające samo siebie, staje ponad czasem i staje się czasem, czyli słowem.

To pewne, że oddalenie czasu i dystans do miejsca, o którym będę pisał swoją historię, zmusza mnie do wpatrywania się w najmniejsze detale i zauważam: nie tylko różne style architektoniczne – od klasycznej zabudowy doby austriackiej do szeregowego pięciokondygnacyjnego socartu, schwytane w jednej chwili lekkim naciśnięciem migawki, ale i nieobecnych na tych zdjęciach mieszkańców miasta, którzy zdaje się dopiero wyszli z budynków i zapełniają sobą, swoimi głosami ten miejski pejzaż, a ja się ich domyślam, bo nie jest w stanie ich uchwycić i pokazać żaden fotograficzny aparat.

Muszę ich przywoływać, bo bez nich moja historia nie warta byłaby złamanego grosza.

To nieustanne wracanie do miejsc, wobec których jesteś zobowiązany, a którym zresztą nic nie możesz dać prócz swojej pamięci o nich, kusi cię, aby mieszać gatunki i wspomnienia, składać fragmenty zdań w jeden jakoś

powiązany tekst, jakby iść jedną ulicą miasta, pomijając boczne, iść w nieznanym kierunku, wierząc, że to twoja droga.

Pierwszym miastem, które zobaczyłem w swoim życiu, był Czortków i dużo później dowiedziałem się, że tam się też urodziłem, a jeszcze później, jeśli mam być dokładny, dopiero w Nowym Jorku odczułem chęć powrotu do Czortkowa. Jednak powrót w moim przypadku, kiedy ma się przed sobą Atlantyk i całą Europę, prawie nie przewiduje fizycznej obecności, co swoją drogą trochę ułatwia proces wpatrywania się, ale utrudnia pamięci dostęp do zapachu przedmiotów.

Mimo wszelkich emocji, jakie budzi we mnie to miasto, w którym bywałem dość często, nie mogę uważać go za rodzinne. Mniej więcej orientuję się w jego głównych ulicach; pamiętam, że w kościele w latach 70. był jakiś magazyn, pamiętam jakieś sklepy, rynek, stare budowle. Dobrze znałem jeszcze drogę do dworca kolejowego, bo często jako uczeń, a potem student korzystałem z pociągów, jeżdżąc do dziadka i babki.

Wojna nie zrujnowała Czortkowa, więc pewne stare budynki w centrum przetrwały, te, które zbudowano jeszcze za Austrii czy za Polski. Obecność XIX stulecia w architekturze świadczy o prawdziwości miasta, jednak pagórkowaty relief Czortkowa nie sprzyjał klasycznemu usytuowaniu ratusza i uniemożliwił powstanie kwadratowego centrum, od którego rozchodziłyby się wszystkie ulice aż na przedmieścia. W Czortkowie kręte ulice i ostre spady pagórków i dolin jakby równoważą starą zabudowę, która umościła się wokół kościoła dominikańskiego i popełzła dalej miotami dwu- i trzypiętrowych budynków w dół i w górę, zachowując gdzieniegdzie na ulicach łuskę austriackiego i polskiego bruku, którą później pokryła gęsia skóra radzieckiego asfaltu.

Historyczne toposy Czortkowa są przede wszystkim etniczne i religijne: życie ukraińskie w Czortkowie aż do 1939 roku czy czortkowscy Żydzi, czy Polacy – wszystko to, zdawało się, zostało ugniecione walcem radzieckiej drogowej brygady remontowej, którym ubijano asfalt – co prawda długo się nie trzymał, ale okresowo go uzupełniano.

Bez wątpienia historia jest dla Czortkowa ważna, być może miast bez historii w ogóle nie ma.

Wikipedia podaje, że według stanu na 1931 rok z 19 000 mieszkańców Czortkowa 22,8% stanowili Ukraińcy, 46,4% – Polacy, 30% – Żydzi. Synagoga rabiego Szapiro i synagoga rabiego Friedmana, stare nazwy ulic, wspomnienia Florance Meier Leibich to wszystko, co pozostało po Żydach. Znani czortkowianie to przede wszystkim Żyd Szlemke Horowitz, rabin Nikolburgu, Pinkas Horowitz, rabin frankfurcki, Karl Emil Francoz, niemiecki pisarz, i Lee Strasberg: jasne, że był tam żydowski sztetl, a w czasie wojny getto, gdzie przebywało 500 osób, które wywieziono do obozu śmierci w Bełżcu. A także znana czortkowska chasydzka dynastia, którą założył Dawid Mosze Friedman. W Brooklinie, przechodząc obok sklepu Friedmanna, myślę, że ci Friedmanowie są z Czortkowa, kiedyś zapytam...

Moja nowa znajoma z New Rochel, osiemdziesięcioletnia Mrs Grigel, w tej części swego sklepu, która oddzielona jest od kupujących ciężką kotarą, stoi oparta o stół i rozmawiam z nią o Czortkowie. W sklepie, który znajduje się przy jednej z centralnych ulic tego miasteczka w pobliżu Nowego Jorku, już od kilku dziesięcioleci sprzedaje różne zasłony, naczynia, firanki i inne rzeczy. Na drewnianym stole igły, nici, szpulki, dwie maszyny do szycia, bo czasami klienci od razu chcą podłożyć kupione firanki stosownie do rozmiaru swoich okien i sufitów. Mówi ze mną po ukraińsku, cytuje z pamięci Łesię Ukrainkę i zatapia się we wspomnieniach – razem powracamy do Czortkowa lat 40., wchodzimy do getta, dokładniej to ona wchodzi, bo to nie mój czas i ja tam wstępu nie mam. Jej zwilgotniałe oczy, drżące usta i siwe rachelowe włosy wokół szlachetnej twarzy, która zachowała lekki ślad dawnej urody, opowiadają mi o Czortkowie, jej mieście i moim, naszym wspólnym mieście, choć to moje i jej oddalone są i oddzielone latami.

Wbrew wszelkim pretensjom i stereotypom, jakie dziś istnieją między Ukraińcami i Żydami, wydaje mi się, że rozmawiam z kobietą ze wsi, bo jej mowa jest na tyle nasycona miejscowym akcentem, że czasami mam wrażenie, że to moja babka jakoś zatrzymała się w New Rochel i opowiada mi historie ze swojego życia, które ułożyły się w jej pamięci.

Jednak mam przed sobą smutne oczy Racheli.

Czasem gubi się w językach i mówi po polsku albo wtrąca angielskie słowa, czasami jej wilgotne spojrzenie i czerwone żyłki w oczach robią się suche, czasami jej słowa stają się niezrozumiałe...

Rozbudowany wirtualnie Czortków we współczesnym Internecie jest przede wszystkim żydowski, trochę jest też polskiego, z nostalgią za Kresami i polskim życiem przed 1939, a najmniej jest ukraiński.

Radziecki Czortków zmienił się w typowe centrum powiatowe, choć nie całkiem ze względu na jednostki wojskowe, głównie lotnicze, które były jedną z forpoczt Przykarpackiego Okręgu Wojskowego; i to właśnie wojskowi przekształcili strukturę ludności miasta, bo radzieccy piloci wszystkich narodowości przyjeżdżali tu ze wszystkich stron wielonarodowego Związku Radzieckiego, podobnie jak żołnierze służby zasadniczej.

W mieście pojawiły się wojskowe targi, wojskowe jadalnie, wojskowe jednostki, które budowały wojskowe mieszkania. W tę sferę włączeni byli również miejscowi, ale nie wszyscy, po pierwsze, nie ci, których rodzice w czasie wielkiej wojny ojczyźnianej przebywali na okupowanym terytorium, po drugie, nie ci, których podejrzewano o sympatię do nacjonalistów (nie nadaremnie w 1973 roku wywieszono żółto-niebieskie flagi, co miasto wprawiło w szok), oprócz tego wszyscy, którzy mieli jakiegoś krewnego za granicą. Dlatego dla nich – miejscowych – wybudowano zakład remontowy, fabrykę cukierniczą, ATP i tylko szczególnie sprawdzonym pozwalano na pracę w wojskowej infrastrukturze.

Czas powojenny wypełniał strach i zapach śmierci, ukraińskie podziemie, partyzantka, garnizony, NKWD, śmierć i zdrada. To był czas chaotycznej wojny bez jakiejkolwiek linii frontu, wojny, która nacierała i odstępowała między dniem i nocą, między swoimi a zaborcami, wśród nieustannych podziałów, nieustannych strat, nieustannych podejrzeń i nieustannych śmierci.

Przybywali pierwsi wysiedleńcy z Nadsania i Łemkowszczyzny, całe wsie i rodziny trafiały w nowy wymiar, zmieniając ustalone przez stulecia sposoby życia, wracali ostarbeiterzy i ci, którzy trafili do radzieckiej strefy okupacyjnej, wracali także żołnierze radzieckiej armii, ci, których zabrano do wojska w 44 roku i zawieziono, jak mojego dziadka, do Samarkandy, a stamtąd rzucono na front w pobliże Kenigsberga.

Być może los wszystkich był przesądzony: przesiedleńcy wywoływali podejrzenia radzieckiej władzy o brak jej akceptacji, bo ta naruszyła ich tryb życia, ostarbeiterzy budzili jej podejrzenia o współpracę z Niemcami, żołnierze Armii Czerwonej o brak dostatecznej lojalności, a o brak dostatecznego patriotyzmu mogło oskarżać wszystkich ukraińskie podziemie, jednak miejscowi stawali się podejrzanymi o wszystko.

Wszyscy chodzili obok siebie: Moskale z banderowcami, kołchoźnicy z indywidualnymi, śmierć z życiem, zdrada z honorem. Trzeba było wybierać... ale szczególnego wyboru nie było.

Całkiem niedawno przeczytałem protokół przesłuchania ówczesnego przewodniczącego rady gminy ze wsi Bazar. Przesłuchanie przeprowadzono w lutym 1948 roku. Ten, kto przesłuchiwał, ukryty pod cyframi 20/3, w końcu przesłuchania podał dość ciekawy komentarz, który odnosił się do osoby przesłuchiwanego. Ujawniając swój talent psychologa, przyłapywał przesłu-

chiwanego na niedokładnościach, mataczeniu, w końcu na jawnej grze na dwie strony, dzięki której chciał przetrwać chaos i przeżyć.

Można sobie tylko wyobrazić, że w jakimś bunkrze siedzi dwóch: ten, kto przesłuchuje, i ten, kto odpowiada na pytania. Obaj mają niewiele czasu. Jeden dlatego, że musi dowiedzieć się o informatorach i współpracownikach NKWD i w ten sposób uchronić swych towarzyszy broni, drugi czasu ma jeszcze mniej, bo jeśli nie przekona oponenta o swej niewinności albo przynajmniej o tym, że działał pod przymusem, to czeka go rozstrzelanie.

Obaj wiedzą, że czyha na nich coś nieuchronnego.

Ponieważ Żydzi znikli w czasie wojny, a Polaków po wojnie wywieziono do Polski, narodowa polityka w pewien sposób zwyciężyła, nic to, że wszystkich przyjezdnych miejscowi nazywali Moskalami, a szczególnie starsze pokolenie nie mogło nauczyć się rosyjskiego, to znaczy dobrze go opanowali ci, którym przyszło poznać syberyjskie obozy, ale nie wszystkim im pozwolono wrócić do ojczyzny i nie wszyscy byli w stanie wrócić.

Teraz, oglądając w Internecie fotografie Czortkowa, zwłaszcza z początku XX wieku i późniejszego czasu, znajduję w nich jakiś szczególny świat, który pozostał na tych zdjęciach i czasami we wspomnieniach, historię XX wieku, jej tragizm, etniczne konflikty, mity i stereotypy Ukraińców i Polaków wobec Żydów, Ukraińców przeciw Polakom, Polaków przeciwko Ukraińcom, Żydów przeciw Ukraińcom i Polakom. Podział, który przetrwał w zbiorowej pamięci pokoleń tych narodowości, był i religijny, i społeczny, i etniczny, bez szczególnego pragnienia kogokolwiek, aby wzajemnie się poznać. Każda strona była urażona, uważała swoje argumenty za najlepsze, dlatego Czortków, jak inne galicyjskie miasta, do roku 1939 był wieloetniczny i wielokulturowy, jednak sfery tej wielokulturowości nie zawsze się w nim przecinały.

Buczacz początku XX stulecia „opisany" został przez Szmuła Agnona, a Drohobycz przez Bruno Schulza, chociaż słowo opisany to zbyt daleko idące uproszczenie, bo ani Agnon, ani Schulz swoich miast nie opisywali, oni tworzyli je na nowo, bo rzeczywiste miasto i miasto z wyobraźni, z artystycznego tekstu to dwa różne miasta.

Czortków był typowym galicyjskim miastem za Polski i typowym centrum rejonowym za Związku Radzieckiego.

W dawnej synagodze Sowieci otworzyli dom pioniera, wtedy też, kiedy zbudowano wojskowe lotnisko, a w mieście zakwaterowano różne wojskowe jednostki, przeważnie lotników, Czortków zmienił się w miasto wojskowych. Dlatego w latach 70.-80. wojskowe odrzutowce często latały nad głowami radzieckich kołchoźników i pokazywały im, że władza radziecka jest silna i przygotowana do boju.

Najdłużej w Czortkowie i jego okolicach przebywałem w czasie kręcenia filmu *Wiśniowe noce*, w którym przyszło mi zagrać niewielką epizodyczną rolę jastrząbka Romana – rolę mówioną, co mnie wtedy bardzo cieszyło. Nie szkodzi, że po dwóch miesiącach, które spędziłem na planie zdjęciowym – na ekranie pojawiłem się tylko w trzech epizodach, nie dłuższych niż dwie minuty, ale z mówieniem i w dodatku ze strzelaniem z karabinu.

Grupa zdjęciowa mieszkała w centralnym hotelu Czortkowa, po prawej był rajkom, na wprost pomnik Lenina, po lewej miejscowy uniwermag.

Był rok 1991, krajem targał kryzys, ale jakimś cudem kompania filmowa „Roś" wcielała swój projekt w życie.

Przyjechałem na zdjęcia, bo dostałem kartkę od asystenta planu Lidii Czupis, choć mój udział w filmie uzgodniłem już wcześniej, przynajmniej pół roku przed zdjęciami, w Tarnopolu, przy stoliku z reżyserem Arkadijem Mikulskim.

Już w pierwszy dzień pobytu w Czortkowie przymierzyłem swój aktorski kostium – kraciastą kurtkę, szerokie brązowe spodnie w szerokie białe prążki

i czarne niewygodne trzewiki, to, w czym przyjdzie mi zagrać jastrząbka Romana, i otrzymawszy pokój w hotelu i jeszcze przeszedłszy różne procedury u reżysera filmu, związane z finansami i planem zdjęć, zamknąłem się w pokoju i zasnąłem.

Ta rola dla mnie, niezależnie od tego, że była moim filmowym debiutem, wiązała się jeszcze z rodzinną historią Fedii, najmłodszego brata babki. Jej starszy brat, Wasyl, zginął pod Warszawą w 1944 roku jako żołnierz karnego batalionu, do którego trafił po aresztowaniu za działanie na szkodę radzieckiej władzy w 1940 roku, kiedy był jakimś urzędnikiem w dopiero co utworzonym kołchozie. Do kołchozu rodzinę babci zapisano jako przedstawicieli najbiedniejszego chłopstwa. Wasyl Pohribnyj chyba nie był żonaty, pamiętam jeszcze wyblakłą fotografię, jedyną w naszym rodzinnym albumie, chociaż babcia twierdziła, że po wojnie przyjeżdżał do nas jakiś *oficir* i jej matce, Julii Pohribnej, przywoził różne papiery i wojskowe odznaczenia syna. Zresztą, to umożliwiło prababce dodanie do jej żałosnej kołchozowej emerytury jeszcze wojskowej za syna.

Młodszy brat mojej babki Anny Pohribnej to Fedir Pohribnyj.

Niestety, nie pamiętam żadnej jego fotografii, po prostu nigdy nigdzie na nią nie trafiłem, wiem tylko z opisu babki, że był wysoki, czarniawy, miał na twarzy pieprzyk. Kiedy drugi raz radziecka władza przyszła do Bazaru, miał piętnaście czy szesnaście lat. Jego pokolenie miało trzy drogi: do ukraińskiej partyzantki, do Istriebitielnych Batalionów albo do kopalni Donbasu.

W trakcie rady rodzinnej, która składała się z dwóch prababcinych braci, Romana i Wasyla Czerwoniaków, oraz prababki, postanowiono, że najlepszym sposobem uchronienia młodego chłopca od niebezpieczeństw, które wówczas zewsząd czyhały, będzie pozostawienie go w domu. Właśnie ta decyzja go zgubiła. Większość Fedowych rówieśników, którzy z wielką rzecz jasna niechęcią pojechali do Donbasu, potem wróciła do wsi albo pozostawszy w Donbasie, ocaliła życie. Fedia zaś zginął, nawiasem mówiąc, w niewyjaśnionych okolicznościach. Zostawszy jastrząbkiem, dostał karabin bez zamka, ale wedle słów babki bardzo się z niego cieszył. Czy mógł zdawać sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie wiązało się z jastrzębkowym bytowaniem na wojnie bez wiadomej linii frontu? Z pewnością nie – skoro tego niebezpieczeństwa nie potrafili przewidzieć nawet jego matka i wujowie. Któregoś dnia wpadł do domu sam z karabinem i powiadomił, że jego trzyosobowa grupa otrzymała specjalne zadanie, więc wrócą za dzień dwa. To był ostatni raz, kiedy babcia się z nim widziała. Poszli do trzeciej wsi Poliwce, właściwie nie do wsi, a do jednego z chutorów w jej pobliżu. Wedle wersji babki, któryś z nich, może nawet Fedia, zobaczył pasiekę i postanowili spróbować miodu. Zaszli do chałupy i trafili na powstańców.

Zrozumiałe, że żywych nikt ich nie wypuścił. Któryś z jastrząbków mógł rozpoznać któregoś z powstańców albo potem mógł wskazać miejsce ich kryjówki, właściwie wszystkie wersje i przypuszczenia dają podstawy, by je przyjąć.

Przez kilka dni pod rząd prababka i babka chodziły po polach i szukały ciała Fedii, mówiąc, że widziały tu czy tam zabitych i przed świtem wychodziły na pola. Nie bojąc się czy właściwie przezwyciężając strach, szukały go pośród martwych. Tak mijały najpierw dni, potem tygodnie, potem lata i dziesięciolecia. Fedia z roku na rok przeistaczał się w rodzinną legendę, o nim zawsze rozmawialiśmy w niedzielę czy w święta, zwłaszcza kiedy przychodzili wujowie babci – Roman i Wasyl, którzy poczuwali się do winy za los Fedii, choć jak można było go ochronić?

O bracie babki, Wasylu, wszyscy przynajmniej wiedzieli, że został zabity na wojnie i leży w braterskiej mogile gdzieś koło polskiej wsi Studzienna pod Warszawą, ale Fedia, można powiedzieć, znikł bez wieści.

Kiedyś dopadłem protokół zeznań przewodniczącego bazarskiej rady gminnej Dmytra Mykuijaka, którego zniszczyła w 1948 r. SB, jako swego

potencjalnego informatora. Protokół opublikowano w latopisie UPA, gdzie Mykuljak dość szczegółowo podaje kronikę zdarzeń od 1944 do 1948 roku. Jednak żadnej wzmianki o tych trzech jastrząbkach tam nie znalazłem. Jest tam wiele informacji, rzucających światło na te zdarzenia.

Ale o naszym Fedii nic nie ma. Ci, co zabili Fedka, mogli i sami na drugi dzień wpaść w zaadzkę albo zginąć w bunkrze, albo zadenuncjowani przez swoich zostali zlikwidowani. Tego też nie wiadomo.

Wtedy, przymierzając kraciastą kurtkę, czarne spodnie i stwardniałe buty jastrząbka Romana i biorąc do ręki karabin, z którego miałem zgodnie ze scenariuszem ostrzeliwać się w nocnym boju, zostałem na ekranie Fedką, szesnastoletnim bratem mojej babki Anny, i wystrzeliłem w noc prawie cały, przydzielony przez pirotechnika zapas kul.

Zamek w moim karabinie był sprawny.

Wraz z innymi niezawodowymi aktorami, Wiciem Feskowskim i Matejem, wpadliśmy do czortkowskiej restauracji, żeby uczcić swój filmowy debiut. Prawdę powiedziawszy, Witia i Matej mieli większe doświadczenie. Witia był autorem amatorskich filmów krótkometrażowych i kierownikiem szkolnego studia filmowego. Matej miał być producentem naszego filmu o wędrownym teatrze, do którego pisałem wspólnie z nim scenariusz, nawet miejsce zdjęć było już ustalone i aktorzy wybrani z miejscowych i uczniów szkoły, gdzie Matej wykładał filologię rosyjską, jednak coś stanęło na przeszkodzie, chyba to, że wówczas zupełnie straciłem zainteresowanie tym pomysłem. W przeciwieństwie do nich miałem własne filmowe ambicje, mieściły się w *Wielkiej encyklopedii kina*, na którą trafiłem jeszcze w połowie lat 80. w Symferopolu (niegdyś we trzech wędrowaliśmy tam południowym brzegiem Krymu i przeżyliśmy te wszystkie przygody, jakie zdarzają się młodym bałwanom) i otworzywszy ją na literze „T", widząc nazwisko Andrieja Tarkowskiego, bez wahania zapłaciłem 25 rubli i woziłem ten gruby tom po całym Krymie.

Otóż encyklopedia ta informowała nie tylko o kinie radzieckim, ale i o światowym, które bardziej mnie interesowało.

Z takim właśnie kinematograficznym bagażem przyjechaliśmy do Czortkowa na zdjęcia *Wiśniowych nocy*.

Jednak może nie tylko z takim, bo poza barachłem, które pozwalali nam oglądać radzieccy cenzorzy, mimo wszystko przesączało się i dobre zachodnie kino, tak czy owak nazwiska aktorów Zbigniewa Cybulskiego, Daniela Olbrychskiego, Giny Lolobrigidy, Marcello Mastroianiego były znane, a nazwiska włoskich reżyserów czytało się i zapamiętywało jak wiersze – Antonioni, Fellini, Pasolini, i rymowały się one z kadrami filmowymi. Kadry z ich filmów zapamiętywało się jak płótna średniowiecznych mistrzów albo modernistów, uczących kompozycji: rozmieszczenia ludzkich ciał, twarzy, odzieży, budynków, wzgórz, kolorów, proporcji czerni i bieli. Takim źródłem informacji była kupiona na Krymie encyklopedia, bo gdzież mógłbym oglądać zamknięte seansy zagranicznego kina czy festiwalowe premiery. Być może najdłużej przyglądałem się w encyklopedii zdjęciu z filmu Pasoliniego *Ewangelia według Mateusza*: na wzgórzu, w białej szacie Jezus, jego prześladowcy i lud. Dużo później zobaczyłem również ten film, głośny jeszcze z tego, że do roli Jezusa zaproszono Eugeniusza Jewtuszenkę, co dodawało sprawie szczególnej pikanterii.

Skoro walił się Związek Radziecki, to w rejonowej restauracji też się to odczuwało: niedostatek produktów i alkoholi był dotkliwy (butelka wódki kosztowała wtedy aż 25 rubli, a ile cała reszta, już nie pamiętam).

Przy stołach siedzieli jeszcze radzieccy oficerowie, przeważnie lotnicy z niebieskimi pagonami i sznurami, trafiali się też z czarnymi – oficerowie łączności, jakieś miejscowe dziwki, faceci od ciemnych interesów.

Następnego ranka grupa wybrała się pod Ułaszkiwce, kręcono tam epizod z udziałem Kostii Petrowycza Stepankowa, którego na zdjęcia przywiózł dwumetrowy starszy sierżant inspekcji drogowej. Było widać, że po drodze

zdążyli pokropić grzeszną duszę, scena się nie kleiła, Stepankow coraz to zapominał teksu, reżyser się denerwował.

Potem w ogóle się rozpadało – i cała kawałkada filmowych aut powoli ruszyła w stronę Czortkowa.

Nocny boj kręcono w jakiejś wsi. Przyjechaliśmy zawczasu i przygotowywaliśmy się koło samochodu z bronią, każdy dostał swoje rużżo, a także pewną ilość ślepych nabojów. Kiedy reżyser z operatorem ustalali, co i gdzie będą kręcić, my spokojnie wymienialiśmy naboje na jabłka z miejscową dzieciarnią, która biegała koło nas już od rana; lekcje, rzecz jasna, zostały przełożone.

Już w Tarnopolu spotkałem się z Kostią Petrowyczem jak z dobrym znajomym, bolał go wtedy ząb i w ogóle nie był w nastroju do rozmowy, ale wyciągnął pieniądze, żebym zszedł na dół do restauracji po flaszkę. Obróciłem piorunem i zaczęliśmy leczyć ząb Kostii Petrowycza. Interesował mnie Paradżanow i Stepankow o nim opowiadał...

Gdzieś w połowie zdjęć, głębnką jesienią, reżyser postanowił zwolnić grupę na jakiś czas do domu, przeważnie to byli kijowianie i oni rano wyjechali do Tarnopola, żeby stamtąd dostać się do Kijowa. Reżyser Arkadij Mikulski, operator Saszko Mazepa i asystent planu Lida Czupis do Kijowa się nie wybierali, pewnie jakieś sprawy zatrzymywały ich w Czortkowie, zostałem też i ja.

Samochodem reżysera – czarną wołgą (GAZ-24) pojechaliśmy do wsi Bazar, przy wjeździe Mikulski kazał kierowcy zatrąbić na moją cześć, wieś miała się dowiedzieć, kto to dziś ją odwiedza, jednak klakson tylko spłoszył stado gęsi, które przechodziło przez drogę.

Była wilgotna jesień.

Pastwiska nad Dżurinką wyblakły.

Drzewa, które ciągnęły się po obu stronach drogi, straciły połowę liści. Cegielnia już zakończyła sezon i tylko dozorca ze swoim na pół ślepym starym psem siedział na schodach budyneczku, w którym nocował przez całe lato i zimę, i palił.

Pastuchowie właśnie zbierali się do domu.

Mgły znad rzeki i dymy palonych liści wisiały w powietrzu.

Lida wraz z babką zabrały się do szykowania kolacji, Mikulski z Mazepą oglądali rodzinne fotografie na ścianach i pytali mnie, kto jest kim.

Drzwi trzasnęły – wszedł sąsiad, miał jakąś sprawę do babki.

Kiedy ja przedstawiłem mu filmowców, babka wyjaśniała mu coś w sprawie kopania kartofli.

Filmowcy mnie pytali, o czym oni rozmawiają.

Już mówiłem, że Czortkowa nigdy nie uważałem za swoje miasto. Chociaż moja matka, w latach 60. studentka Czortkowskiej Szkoły Pedagogicznej, urodziła mnie w tutejszej izbie porodowej, to akt urodzenia wypisywał referent bazarskiej rady gminnej, stareńki Tywoniak, który dożył prawie do lat 90. i zmarł samotnie po tym, jak złamał nogę. Być może wszystkie zapisy nowo narodzonych w latach 50.-70. były zrobione przez niego, ówczesnego sekretarza gminy, mocnym charakterem pisma, a niektóre litery, zwłaszcza „k", świadczyły o tym, że chodził do polskiej szkoły.

W dzieciństwie byłem kompletnym nicjadkiem i moja babcia usiłowała z tym walczyć.

Jakoś dogadała się ze swą przyrodnią siostrą Mychajliną, która mieszkała w Czortkowie, żeby znajomi lekarze zbadali mnie i przypisali coś na apetyt. Mychajlina była jedną z babcinych sióstr po wujku Wasylu, pracowała w rejonowym zakładzie ubezpieczeń, wynajmowała jednopokojowe mieszkanie w centrum miasta i wychowywała swojego siostrzeńca Saszka, którego zabrała od młodszej siostry z Kazachstanu. Tę jej daleką kazachstańską siostrę widziałem na zdjęciu z akordeonem; zdaje się, nie bardzo jej się tam wiodło, a babcia nazywała Saszka bękartem. Saszko był starszym ode mnie o kilka

lat, dobrze zbudowanym chłopcem, nosił okulary, z oprawkami przytwierdzonymi drutem. Odznaczał się nadzwyczajną zuchwałością, przypominam sobie, jak na Pokrow, w święto, zdobył skądś cygańską igłę i wbił ją w koło traktora, którym ktoś przyjechał do sąsiada... Kiedy sąsiad i jego gość wyszli podpici z chaty, pomarszczone koło z zasępieniem patrzyło na traktorzystę.

Mychajliny nie lubiłem dlatego, że uważała się za najmądrzejszą na świecie i pouczała babkę i mnie. Miała głos paniusi z miasta, nad górną wargą rosły jej wąsy. Po wizycie u Mychajliny ja i babcia poszliśmy do doktorki, którą nam poleciła. Lekarka niczego mądrego nie wymyśliła i przypisała mi picie rybiego tłuszczu i piołun. Tran kupiliśmy w aptece i już zupełnie nie mając czasu, pojechaliśmy na dworzec autobusowy. Po drodze babka labiedziła, że skoro tak kiepsko jem, to jak mnie pokaże mamie, i straszyła, że jeśli nie będę pił tranu, to napoi mnie piołunem, a jeszcze nie wiem, jaki on jest gorzki...

U Mychajliny bywaliśmy nieczęsto, tylko z powodu tranu.

Bardziej lubiłem odwiedziny u rodziny babki w święta. Z reguły na początku jesieni wybieraliśmy się w czwórkę – dziadek, babka, wujek Fedko (brat mojej mamy, nazwany tak na część zabitego) i ja – do sąsiedniej wsi Pałasziwki, która po miejscowemu była Pawsziwką. Stamtąd pochodziła matka babki, Julia Pohribna; wyszła za mąż za wdowca z Bazaru – Onufrija Pohribnego, który miał już dwoje dzieci, a z nią jeszcze trójkę: Wasyla, Annę i Fedię. Ich małżeństwo nie trwało zbyt długo, bo Onufry zaczął pić i wyprzedawać ziemię i w końcu zatrzymał się w tejże Pawsziwce u swojej starszej córki z pierwszego małżeństwa i tam chyba umarł i został pochowany. Babka z trojgiem dzieci została sama, gospodarząc na małym kawałku ogrodu przy domu i mając jakieś pole, które dostała w wianie od swoich rodziców.

Cóż, żyło się jej nielekko. Babka opowiadała, że jej matka wracając w lecie późno z pracy, zbierała jak mak senne dzieci i tym, co udało jej się schować w czasie obiadu u pana czy gospodarza, karmiła je, popychając jedzenie palcem.

Miała dwóch braci, Romana i Wasyla, i siostrę Paraskę. Wszyscy mieszkali w Pawsziwce, jedno obok drugiego n a t e j g ó r z e.

Odpust w Pawsziwce był 28 sierpnia – jak mówili w pierwszą Matkę Boską. Koniec sierpnia jeszcze trzymał umiarkowane ciepło. Iść do Pawsziwki trzeba było gościńcem, kiedy minęliśmy cegielnię, to już była połowa drogi. Szedłem z babką za rękę, z tyłu dziadek, który co raz to kaszlał i przystawał, żeby odpocząć, i Fedko, który prawie nie wypuszczając dymu palił całą drogę ulubioną lwowską werchowinę.

Napierw zachodziło się do wujka Wasyla, nazywanego przez dziadka „proletariatem" za jego demokratyzm i szeroką duszę. Jego żona wtedy już chorowała na zaawansowaną sklerozę i całą gospodarkę prowadziła wujkowa córka Wirka z mężem, którego wszyscy nazywali Moskalem, choć pochodził z Winniczczyzny, ale jak wkrótce się okazało, był zatraconym pijakiem. Wirka z Moskalem mieli dwóch synów, starszy był nieudany, a młodszy – żywy i przytomny chłopiec. Lubiłem obu. Na odchodnym wujek Wasyl zawsze nas czymś obdarowywał, przeważnie w porwanej siatce babka niosła dla mnie młodego królika, białego albo szarego. Szare podobały mi się bardziej, bo białe miały czerwone oczy i różowe nosy. Po przyniesieniu do domu młodego królika, dziadek robił dla niego osobną klatkę i do moich obowiązków należało karmienie go, to trwało kilka tygodni, potem traciłem zainteresowanie, w następstwie czego królik tracił osobne miejsce i dołączał do reszty.

Z odpustu wracało się też na piechotę. Ciemność kryła gościniec, rzekę Dżurynkę, cegielnię i tylko wzgórza wsi Bazar gdzieniegdzie świeciły się słabym światłem, bo często gęsto tą jesienną porą pojawiały się lekkie mgły. Fedko z zasady się upijał i dziadek, także podpity, prowadził z nim pracę umoralniającą. Babka niosła w torbie królika i wypytywała mnie, czy będę go doglądał, potwierdzałem, ale mi nie wierzyła i ja sam sobie też nie wierzyłem.

Którejś jesieni straszliwie się przeziębiłem, nie pomagała pielęgniarka ani jej zastrzyki, których bałem się najbardziej. Kaszel był suchy i babkę niepokoiło, że może się do mnie przyczepić astma. Ktoś poradził jej coś takiego: musi mnie przyprowadzić rano przed przyjściem pracowników na farmę, do koszary, gdzie powinienem wdychać opary owiec, trzeba to powtórzyć kilka razy. Wtedy może odpuści. Ktoś jeszcze radził smarować piersi psim sadłem, ale psa trzeba było złapać i zabić, tę radę babka kategorycznie odrzuciła, bo to stworzenie Boże. Ja też byłem szczęśliwy, że nie będę jak stary Jakymec jeść psiego sadła i pachnieć psem. Zresztą, kto miałby mi tego psa zabić i skąd go wziąć?

Prawie tydzień wstawaliśmy przed świtem, koło trzeciej. Babka rozpalała ogień i grzała herbatę. Światła nie zapalała. Dlatego podrzucając węgiel i drwa do paleniska, otwierała drzwiczki i pozwalała językom ognia powiększać się i skakać po ścianach. A potem znowu zapędzała je do pieca. To była późna jesień, z deszczami, chłodnym wiatrem, błotem, ale przed świtem lekki mróz już ścinał grunt, drogę pokrywały zamarznięte ślady kół ciężarówek i rozsypane wysłodki, które utraciwszy swój kolor i zapach, krzywymi liniami wraz z zamarzniętym moczem i końskim nawozem znaczyły drogę, którą poprzedniego dnia wożono paszę dla kołchoźnianych krów i koni.

Rzeczywiście przychodziliśmy dużo wcześniej niż pojawiali się pierwsi pracownicy farmy. Babka umówiła się z dalekim krewnym, który zostawiał dla nas klucz we wskazanym miejscu. W koszarze było kilkaset owiec. Po wejściu do tego pomieszczenia pierwsze, co uderzało, to stęchłe owcze powietrze, które przesiąkło słomą, moczem i bobkami, oraz dawno nie bielone szare ściany w czarnych plamach. Owce były poprzedzielane, przegrodzone deskami – to tu, to tam trafiały się małe owieczki, jakie widziałem na mozaikach w cerkwi, co prawda, od cerkiewnych odróżniały się tym, że do sierści tylnych nóg przywieszone miały bobki, przypominające czekoladowe groszki. Babka sadzała mnie na desce i przytrzymywała, a ja musiałem głęboko wdychać owcze powietrze i owczy smród.

Prawie tygodniowa kuracja dała rezultaty – zacząłem lepiej odkasływać. I zaprzestaliśmy rannych wędrówek.

Czortków dla mnie podzielony jest na trzy czasowe wymiary: austriacki, polski i radziecki oraz na kilka ważnych topograficznych punktów: dworzec kolejowy, dworzec autobusowy, ratusz z zegarem i rzędy targowych budek.

Austriacki w pierwszej kolejności związany jest z austriackimi butami. Te austriackie buty dziadek najpierw trzymał na stryszku, po miejscowemu „na górce", nie wiem, skąd je przyniósł, całkiem możliwe, że od kogoś ze wsi albo kupił na bazarze w Czortkowie czy Buczaczu. Były grube, z kutymi blaszkami na obcasie i na noskach, zapinane na metalowe zatrzaski, ciężkie, nie mogłem ich podnieść, rude, przykurzone. Stały samotnie w specjalnie wydzielonym na nie miejscu, z początku dziadek chciał je sam nosić, ale okazały się za ciężkie nawet dla niego i obcierały mu nogi do krwi, więc postanowił je sprzedać.

Kilku kupców przychodziło w powszednie dni, pooglądawszy buty, zapewniali, że może je kupią, jednak więcej się już nie pojawili. W niedziele, kiedy przychodzili do nas krewni, po gościnie i kilku kieliszkach samogonu dziadek szedł do komory i wynosił buty, przetarwszy je wcześniej swą masywną dłonią. Wychwalając skórę oraz robotę proponował ich kupno, zachwalanie zaczynało się od tego, że to buty austriackiego żołnierza z pierwszej wojny światowej i że szczęśliwiec, który je włoży (bo tylko dureń może ich nie kupić), nigdy ich nie znosi, bo te buty są wieczne. Dziadek filozofował, daremne targi i pragnienie, by potencjalny nabywca zapłacił zupełnie śmieszną cenę 25 rubli, jaką dlaczegoś ustanowił i nie odstępował od niej na krok, jego tak samo zmęczyły i zupełnie nie rozumiał, jak można taki towar przepuścić.

Czas jednak płynął, buty dalej stały samotnie w komorze i tylko w niedzielę były wynoszone do kupców i przecierane, jednak to nie pomagało dziadkowemu pragnieniu, by się ich pozbyć.

Do austriackiego okresu można dodać czortkowskie austriackie koszary; wojsko i armaty wjechało do Czortkowa z początkiem pierwszej wojny światowej wraz z nowo wcielonymi, a z frontu włoskiego powróciło obdarte, zawszone, z opowieściami o tym, że gdzieś na Słowacji czy Zakarpaciu gospodyni częstowała makaronem z myszy. Na pierwszą wojnę wzięto kilkudziesięciu mężczyzn, nie wiem, czy wszyscy wrócili, ale ci, którzy wrócili, wzbogacili miejscowy słowny dyskurs o nowe wyrażenia, o nowe miasta u włoskich, węgierskich i właśnie austriackich, trochę poprzekręcanych nazwach, o opowieści o służbie wojskowej, musztrze, wojnie, niewoli, głodzie.

Polski – jakoś najbardziej żydowski: kilka żydowskich rodzin w Bazarze, kilku Żydów handlarzy, którzy obdartym wozem jeździli po wsiach i wymieniali rzeczy domowego użytku na zboże, cukier i inne produkty rolne. Ten czas jest także związany z emigracją do Ameryki (Północnej i Południowej). A również z powrotem kogoś stamtąd z pieniędzmi, z amerykańskim ubraniem, patefonami i płytami i poczuciem względnego bogactwa.

Radziecki – z przeniknięciem języka rosyjskiego, rajkomem i kołchozami, wielkimi tablicami z radzieckimi sloganami i portretami przywódców oraz z wojskowymi; właśnie jednostki wojskowe przypominały wszystkim o okupacji, język rosyjski o cudzej obecności, fabryka cukierków osładzała gorzką radziecką rzeczywistość, park autobusowy jak mógł skracał odległości wielkiej ojczyzny, zakład remontowy jak mógł remontował rolniczą technikę dla pracowników wsi, chemia rolnicza jak mogła zasypywała pola chemikaliami.

Moje dzieciństwo urwało się latem 1972 roku, kiedy zachorowała babka, choroba była długa i dziadek musiał często jeździć do Czortkowa, do szpitala. Nocowałem po sąsiadach i u rodziny, po pewnym czasie zaczęło mi się to podobać, nikt mnie nie doglądał, nikt nie pilnował, czy jestem najedzony, czy nie, całymi dniami błąkałem się nad rzeką lub w ogródku Jaworskiej albo na wzgórzu koło klubu.

Ogródek Jaworskiej sąsiadował z naszym ogrodem, wystarczało mi wybiec ścieżką koło szopy i trafiałem na zabroniony teren, ogródek Jaworskiej, miejscowej głupiej i strasznej baby, która chodziła od domu do domu i ściągała do swego obejścia wszelkie rupiecie i chowała je w starej chacie albo gdzieś opodal. W zimie u kogoś mieszkała, w lecie i w jesieni włóczyła się bez określonego celu.

Wokół chaty wszystko pozarastało, ziemia była wilgotna, tutaj naprawdę czuło się samotność i opuszczenie. Rzadko, ale Jaworska zaglądała do swojej chałupy, w jej ogródku zawsze pełno było dzieciarni, która bawiła się w chowanego albo szukała ulęgłych gruszek. W takiej chwili Jaworska przypominała sobie, że jest właścicielką tej chaty i ogródka, podnosiła rejwach, krzyczała, aż biała ślina tryskała spomiędzy jej rzadkich i zepsutych zębów, biegała za nami, wyganiając nas ze swego podwórza, porosłego trawą, wysokimi łopuchami, ostami i krzakami bzu. Ale szybko się uspokajała, siadała na kłodzie spróchniałego drzewa i patrzyła na nas, którzy wyglądaliśmy ze wszystkich kątów, czekając na dalszy ciąg tej niekończącej się zabawy.

Jaworska, siedząc na pniu, kłóciła się z nami, ale już nie tak agresywnie.

Jaworska umrze, być może przy końcu lat 70.; pochowa ją garstka sąsiadów. Ostatnie miesiące życia spędzi u rodziny, która się nią opiekowała i której ona ufała.

W tym ogrodzie, który wykarczują pod budowę nowego domu, już nigdy i z nikim nie będzie się kłóciła.

Potok podobał mi się najbardziej w tym miejscu, gdzie zbiegałem obok chaty pijaka Kucharskiego, który leżał w trawie na swoim podwórku i coś za mną krzyczał, więc przyspieszam, bo się go boję. Obok starego młyna, w dół do mostka, prowadzącego do Zawody, skręcam w lewo i trafiam w zarośla.

Dziadek przyjeżdżał z Czortkowa wieczorem i zabierał mnie do domu.

Pewnego razu przyjechał wyjątkowo smutny, powiedział, że babcię czeka ciężka operacja.

Ciepłego lipcowego przedwieczora szykowaliśmy sobie kolację, dokładniej, dziadek szybko usmażył jajecznicę i przyniósł z grządek kilka pomidorów, wielki ogórek i szczypior. Krojąc warzywa na sałatkę, dziadek opowiada, że po zakończeniu wojny ich oddział przerzucili na Węgry. Na jeziorze Balaton zakończył swoją wojskową służbę jako zwykły kucharz.

Nie podobało mi się, że mój dziadek był w wojsku zwykłym kucharzem; ale jajecznica smaczna, sałatka też, a herbata pachnąca.

Dziadek pyta: czy będę pił herbatę. Mhm – odpowiadam, bo usta mam pełne jedzenia.

Nałamawszy malinowych gałązek, dziadek wrzuca je do wrzątku.

Gotujemy herbatę na benzynowym prymusie, mieszam ukrop dużym malinowym patykiem, który dziadek zostawił specjalnie dla mnie. Od czasu do czasu wyciągam patyk i czekam, aż trochę wystygnie, wtedy go oblizuję, kwaśno-malinowy patyk parzy mi podniebienie, ale wytrzymuję.

Na drugi dzień, w niedzielę, wybraliśmy się z dziadkiem do Czortkowa. Jakie takie ubranie miałem, ale z obuwiem wyszedł problem: z dziadkowego punktu widzenia jedynymi odpowiednimi na podróż do miasta były buty zimowe, w których jeździłem też na łyżwach, bo w obcasach miały zrobione specjalne otwory.

Dziadek napastował buty i one czekały na ranek.

Rano wkładam koszulę, czarne spodnie i wciągam napastowane wieczorem buty.

Letni mrok przesiewają słoneczne promienie.

Brudne, zielonawe światło powoli zalewa skraj nieba.

Idziemy na przystanek autobusowy.

W autobusie znalazłem rubla. To zdarzyło się zupełnie niespodziewanie: pochyliłem się, żeby poprawić spodnie i zobaczyłem, że przede mną leży rubel. Cicho powiedziałem o tym dziadkowi, bo właścicielem tego skarbu mogła się okazać otyła chłopka z naszej wsi, we wspaniałej chustce z wielkimi różami czy, jak u nas mówiono, rozami, zawiązanej pod brodą. Dziadek też się nachylił, kiwnął do mnie potakująco, a ja natychmiast znalazłem się pod fotelem, chwyciłem rubla i zacisnąłem w dłoni.

Wyobrażałem sobie, ile kilogramów karmelków, płatków czy lodów będę mógł sobie kupić.

Z takimi słodkimi myślami wjechaliśmy do Czortkowa i wyszliśmy koło sklepu numer 16.

Pierwsze, co wyciągnąłem u dziadka, to dwie szklanki wody sodowej z sokiem, zwykła kosztowała kopiejkę, z sokiem – trzy. Drugą dopiłem na siłę; żeby dziadek nie podejrzewał mnie o zachłanność, piłem wielkimi łykami, jakbym gasił wielkie pragnienie. Gazowana woda szczypała w gardło i język.

Lipcowego poranka ja jeden szedłem w butach, bo rówieśnicy, których spotykaliśmy, śmigali w lekkich sandałach. Wierzyłem dziadkowi, ale nawet on marszczył czoło, patrząc na moje buty, które gryzły mnie, pachniały pastą i kirzową skórą.

Szpital znajdował się na wzgórzu, z którego widać było podmiejską wieś Biłą. Przypominam sobie, że chore kobiety miały na sobie szlafroki, a na szpitalnym podwórku było wielu chorych. Lipcowy poranek, siedzieliśmy w cieniu na ławce i rozmawiali z babcią, dokładniej to ona szlorcowała dziad-

ka za moje buty, a dziadek niemarawo odbijał jej oskarżenia. Przed nami, trzymając się obiema rękami za wielki brzuch przechodziła tam i z powrotem ciężarna, zatrzymywała się i łapała powietrze.

„Nie może biedulka urodzić" – wyjaśnia dziadkowi i mnie babcia. Oni dalej toczą swoją wojnę na słowa, jakby babka była nie w szpitalu, a w domu gotowała śniadanie czy obiad, a jednocześnie wydawała swoje ważne polecenia albo komentowała dziadkowe filozofowanie. Z tego wszystkiego rozumiem tylko jedno: babcię czeka ciężka operacja, a mnie, być może, wyjazd do Krzywego Rogu, do mamy i ojczyma, i młodszego brata.

Wróciliśmy z dziadkiem ostatnim kursem, nie wiem, jak to się stało, ale zgubiłem rubla, choć ta zguba tak bardzo mnie nie niepokoiła; niepokoiło co innego – niechybny wyjazd do Krzywego Rogu. Wtedy pożegnałem się z dzieciństwem.

Za mojego dzieciństwa przy dziadku i babce niedaleko naszej chaty było wzgórze, do którego wiodła wydeptana ścieżka: chodziło się nią, gnali nią bydło, najbardziej odważni jeździli rowerem, trzeba było nie byle jakiej wprawy, żeby z rozpędu wpaść na ścieżkę i nie pochylić się i nie przewrócić...

Na tym wzgórzu stał zbudowany przez wiejską gromadę w 1920 roku budynek Czytelni, który już przy końcu lat 60. służył jako wiejski klub, do którego co niedziela schodziło się bardzo dużo ludzi, wtedy tańce nazywało się jeszcze zabawą. Miejscowy kinomechanik ustępował miłośnikom zabawy niechętnie, pod naciskiem, bo musiał wykonywać plan, zgadzał się, ale po rublu trzeba było zbierać.

Ówczesna muzyka – bajan czy akordeon, bęben, jeszcze bez mechanicznego urządzenia dla nogi, jakaś trąbka albo saksofon, albo cymbały, w zależności od tego, kto z miejscowych muzyków mógł grać tej niedzieli. W sali rozsuwano długie rzędy drewnianych krzeseł – zabawa zaczynała się od bajanowych dźwięków i haseł, drżała skóra bębna i cienko ciągnęły miedziane talerze, solo trąbki albo saksofonu – pary krążyły w polce, fokstrocie, walcu. Okna czytelni, a teraz klubu, przy dobrej pogodzie otwierały się na oścież i muzyka, uwalniając się z ograniczonej przestrzeni pomieszczenia, wylewała się na zewnątrz. W oknach stały przeważnie starsze wiejskie kobiety, które pilnie obserwowały, kto z kim się bawi, żeby od poniedziałku, dzieląc się wrażeniami z zabawy, domyślać się, kto komu się spodobał i kto z kim niewątpliwie pobierze się tej jesieni. Sporo plątało się też wiejskiej dzieciarni w różnym wieku, to ganiali grupkami, to stali na werandzie koło starszych chłopaków, którzy palili i słuchali różnych historii: bo ktoś wrócił z wojska, ktoś tej jesieni zamierzał wyjechać, ktoś opowiadał o łowieniu ryb, o motocyklach...

Kiedy muzycy robili przerwę, rozgrzani tańczący wychodzili na papierosa, dziewczęta i kobiety stały przy ścianie albo siedziały na ławkach, lipowych jak ul.

Gdy pod koniec zabawy ktoś wpadał do wnętrza klubu i wykrzykując wołał na pomoc swego ojca, stawało się jasne, że pod klubem wybuchła bójka. Muzyka się urywała – i więcej niż połowa ludzi wypadała na podwórze klubu. Tych, którzy się bili, rozgrzanych samogonem, który niedawno pili na balkonie, otaczał krąg ludzi w różnym wieku, patrzących w zdziwieniu na dwóch młodych chłopców w białych poplamionych krwią koszulach. Szarpali się jeszcze chwilę, ale jeden z nich ciężkim ciosem zwala przeciwnika, ten pada. Zwycięzca, zawzięcie się kołysząc, jeszcze raz kopie w bok pokonanego, którego już zdążyli podnieść i jego koszula jest w zielonej trawie i krwi.

Któregoś chłodnego poranka na wzgórzu zebrało się nas pięciu chłopców. Siąpił deszczyk. Iwasenko, od ojca którego dziadek odkupił niemiecki bajan za 200 rubli, kopie dołek, inni przymierzają dopiero co wyciosane paliki, szykujemy się wszyscy do gry. Gra nazywa się klipa. Iwasenko jest z nas najstarszy, największy zabijaka w tej okolicy, zawsze w asyście kilku chłopaczków, którzy mu służą, mocny i okrutny jak na swój wiek. Jego szajka zawsze szwenda się koło sklepu żelaznego, miejsca, gdzie sprzedają raz w tygodniu benzynę, po miejscowemu nazywaną „naftą". On już pali i przechwala się, że jego ojciec nieraz już widział go z papierosem. Przez wzgórze właśnie przechodzi Jaworska, wariatka, która chodzi po wsi, sama do siebie mówi, kłóci się ze wszystkimi, a zwłaszcza z dziećmi, które znęcają się nad nią. Z daleka podobna jest do Cyganki, bo ma na sobie kilka kurtek i spódnic, które ktoś jej rzecz jasna podarował. Z Jaworską jesteśmy sąsiadami, jej rozwalona chata i zapuszczony ogródek graniczą z dziadkową. Iwasenko rzuca spojrzenie w stronę Jaworskiej, rzuca patyk, którym właśnie wydłubywał dołek, i pokazuje jej charakterystyczny nieprzyzwoity gest, na jaki my nie moglibyśmy sobie pozwolić. Jaworska zbliżając się, zaczyna przeklinać: „A szlag by ciebie trafił!" i zamachuje się na nas kijem.

Wszyscy – w nogi. Ale Iwasenko spluwa w jej kierunku i z jakimś nie dziecięcym okrucieństwem podnosi swój patyk i zamachuje się w odpowiedzi, co Jaworską początkowo oszałamia, tak że na chwilę odstępuje, ale oprzytomniawszy krzyczy w przypływie nowej złości i rusza do natarcia. Ktoś z dorosłych, idących gościńcem, krzyczy na nas – i rozbiegamy się, chowając się za klubem. Iwasenko, znalazłszy kilka niedokurków, pali i proponuje nam, ktoś bierze, ale natychmiast się zakasluje, czym odbiera ochotę innym. Iwasenko poucza, jak najlepiej pozbyć się zapachu tytoniu, zagryzając piołunem, który wedle jego zdania zabija ten zapach. Wypaliwszy, proponuje zacząć grę w klipę i mówi, że ta wariatka już poszła. Pojedynczo wchodzimy na wzgórze, szukamy naszych patyków, Iwaseczko wydłubuje dołek, wybiera z niego ręką ziemię.

W klipę grało się tak: na dołek kładło się patyk, a gracz swoim wybijał go z dołka i już w powietrzu uderzał weń co sił. Wygrywał ten, który najdalej wybił patyk.

Tego ranka gra rozpoczęła się jak zawsze. Chłopcy podchodzili do dołka, podrzucali patyk i uderzali weń, patyk ze świstem leciał w powietrzu. Nie wszyscy trafiali w patyk w powietrzu za pierwszym razem, a wtedy Iwasenko mówił „no, kurwa, niezdatne" albo droczył się „powiedz dołek", a odpowiedź brzmiała „twój ojciec na matce". Czemu ojciec na matce, wtedy już rozumieliśmy... Ze swojej obory wybiega Iwancio, być może rówieśnik Iwasenki, czyli starszy od nas o rok dwa, stoi w pewnej odległości. Iwasenko woła go do grupy, ale Iwancio przecząco kiwa głową, po prostu lubi, żeby go prosić. Wszyscy wiemy, że Iwanciowi nie pozwalają się z nami bawić. Wiążą go jak psa, a za nieposłuszeństwo znęcają się nad nim: albo wrzucają na noc do piwnicy, albo godzinami klęczy w kącie na kukurydzy z wysoko podniesionymi rękami, trzymając kilka szkolnych podręczników, których nigdy nie czyta. Ręce mu słabną i książki się obniżają, ale ojciec smaga go paskiem po plecach i znów musi podnieść ręce do góry. Niedawno wysłali go do szkoły specjalnej w Prohiżnej, ale uciekł stamtąd do domu. Wiemy, że Iwancio będzie z nami grał w klipę do tej chwili, aż jego dziadek zauważy, że uwolnił się ze sznurka, którym rano go przywiązali.

Iwasenko przyjmuje Iwancia do grupy.

Iwancio podchodzi do dołka, podbija swój patyk kijem, którym gramy, i silnym uderzeniem posyła go daleko. Mierzymy, na ile kijów odleciał Iwanciowy patyk, wychodzi, że na 45. Po nim Iwasenko z wdziękiem podkłada patyk i uderza z całej siły, Iwasenkowy kij też odlatuje na znaczną odległość, szybko mierzymy i wychodzi 38 kijów. Iwasenko mówi „kurwa, to niemożliwe", przemierzamy, ale Iwasenkowy nie doleciał do Iwanciowego o parę kijów. Wszystko zaczyna się od nowa, podkłada Iwancio i wali, podkłada Iwasenko i wali, podkłada Iwancio i wali, Iwasenko podkłada i wali. Ile byśmy nie mierzyli, zawsze wychodziło, że Iwancio wygrał.

Iwancio stoi i uśmiecha się głupkowato.

Iwasenko, podbiegłszy do Iwancia, przez chwilę patrzy na niego z nienawiścią, a potem bije go w twarz tak, że pojawia się mała strużka krwi i dolna warga Iwancia momentalnie puchnie. Odwracamy wzrok, szkoda nam Iwancia, ale boimy się Iwasenki.

Iwancio odwraca się, rzuca swój patyk i podskakując biegnie w kierunku swego domu.

Iwasenko patrzy na nas i usprawiedliwiając się mówi „ten głupi Iwancio nie tak uderzał w patyk", nikt Iwasence nie zaprzecza, ale wszyscy wiedzą, że Iwasenko kłamie, po prostu boi się nas stracić. Pierwszy odzywa się do Iwasenki Misko. Reszta, jakbyśmy się umówili, rozchodzi się ze wzgórza w różne strony do domów.

Iwasenko głośno, żebyśmy słyszeli, mówi do Miśka: „no nic, przyjdzie koza do woza".

Parę lat temu przejeżdżałem przez Czortków. Można było wybrać inną drogę i do Czortkowa nie zajeżdżać, ale się uparłem.

Po lewej, przy wjeździe do miasta, spotkała mnie stacja autobusowa – dziwny owoc radzieckiej architektury, chociaż wyasfaltowano plac manewrowy, jakby nic się nie zmieniło: pomalowano tylko sam budynek.

Przypominam sobie, że sterczało tam kilku pasażerów, może chłopów z okolicznych wsi, kilka PAZ-ów i mikrobusy z secondhandu – oznaka nowych czasów, bufet i kioski jak należy, z najróżniejszym towarem, ale jakoś nikt nic nie kupował.

Dalej – mętna, zielonkawa woda Seretu i znajoma konstrukcja mostu nad nim, ze zmienionym transparentem-hasłem, kiedyś „Chwała KPZR", a teraz coś w rodzaju „Czortków – perła Ukrainy", jeszcze dalej nowoczesna cerkiew i austriacka część miasta, gdzieniegdzie z pozostałościami bruku, wszędzie nowe sklepy, kioski, lepsze i gorsze cudzoziemskie marki; żyguli, lady, moskwicze i zaporożce mkną przez miasto.

Zamiast kiedyś wypełniających miasto wiejskich kobiet w chustach i mężczyzn w garniturach, w kapeluszach i czapkach, bo tak wypadało jechać do miasta – teraz dżinsomania w różnych jej przejawach, ostrzyżeni niemal na zero nastolatkowie i różnobarwność kobiecych fryzur, dzięki firmom, które specjalizują się w produkcji farb do włosów.

Czasami wydaje mi się, że czas, w którym przebywa mój Czortków, włożyłem na papierowy statek ze szkolnego zeszytu w kratkę i puściłem na wodę, wpatruję się w wodę, w której odbijają się budynki, ulice, mosty, synagogi, cerkwie, kościoły, ulicami chodzą ludzie, słychać ich rozmowy, ale nic nie można zrozumieć.

To jakiś dziwny chór, w którym wszystko się przemieszało, ten ogromny bezład dźwięków, muzyka, której wariacje zmieniają tematy i nie powtarzają jedna drugiej, i którą coraz trudniej mi zapamiętywać. Z tych fragmentów historycznych epok, fragmentów kamienia i nagrobnych płyt, głosów rozpaczy w jidysz, ukraińskiego lamentu, polskiego milczenia, z austriackich hutów mojego dziadka, klipy, zgubionego rubla, wzgórza, jaworskiej i innych zapomnianych szczegółów składa się mój Czortków, a jeszcze – z rozwodu moich rodziców, dziadka i babki, mokrej kromki chleba posypanej cukrem i z wielu jeszcze innych rzeczy składa się moje dzieciństwo.

***

Ze wzgórza rozchodziła się banda chłopaków, w milczeniu, bez słowa, żeby nigdy więcej się już nie spotkać...

Przełożył *Bohdan Zadura*

EDWARD ZYMAN

Mikołaj Gogol kreuje rzeczywistość

Co jeszcze może nam się wydarzyć
naprawdę? Nos Kowalowa pojawi się ponownie
w upieczonym chlebie, nie we śnie, w książce, lecz w dotkliwej
jawie? W życiu bolesnym jak gwałtowna zdrada;
nagła i niespodziewana, pośród otwierających się pąków
kwiatu jabłoni, zniewalających zapachów bzów lub kląskań
słowika, nieświadomej tandety miłosnych wyznań,
które od dawna w klinicznej śmierci
są martwym depozytem – swą karykaturą
sprzed wieków, gdy na rzadko uczęszczanej drodze
człowiek mógł się spotkać z kimś z krwi i kości,
naprawdę, nie wirtualnie; wejść w jego życie,
zadomowić się w nim za jego zgodą
lub wbrew przyzwoleniu; teraz można być jedynie
obok, nigdy do końca i nigdy na serio.
Żaden nos Kowalowa nie wstrząśnie nami,
choć nie brak wśród nas Iwanów Jakowlewiczów,
rzekłbym: są w nadmiarze; gustujemy współcześnie
w odmiennych tragediach, możemy je przywołać
jednym kliknięciem pilota, lub w dogodnej chwili
skazać na łagodny niebyt;
świat grozy starych mistrzów wywołuje nasz uśmiech
drwiący, ironiczny: jak może być inaczej gdy mocą
demiurga możemy stworzyć nie w sześć dni mozolnych,
lecz w jednej chwili, nie jeden, ale wiele światów, pobawić się
jak dziecko śmiesznymi figurkami, łudząc się,
że z tamtej strony nikt nie zechce nam spłatać
podobnego figla

Rewizor

Zaprosiłem tu panów w celu zakomunikowania im
arcyniemiłej nowiny: jedzie do nas rewizor.
Zjawi się z Brukseli, Nowego Jorku,
Moskwy lub Berlina.
Całkiem niespodziewanie
i całkiem incognito;
Radzę wam, panowie, przewietrzyć sumienia,

wyjąć trupy z szafy albo schować głębiej.
Rzecz najważniejsza: należy być czujnym,
wyłapywać każdy gest dostojnego gościa,
patrzeć mu wiernie w oczy i zerkać na
ręce: nigdy nie wiadomo, kiedy ułożą się
w serdeczną łódkę, którą popłyną: nasze kariery,
awanse, zaszczyty;
nie marnujcie lekkomyślnie szansy;
Nazywa się Chlestakow, co można sprawdzić
łatwo w internecie, choć to zbędna mitręga,
ćwierkają bowiem o tym wszystkie swojskie wróble.
Z życzliwości więc radzę: przygotujcie konta
i wdzięczną obsługę; płeć obojętna,
chyba raczej męska; skoro nie ma pewności
obok smukłych chłopców niech nie zabraknie
tradycyjnych dziewic; wiem, że to sprawa trudna,
ale co dziś jest łatwe, nie dziwaczcie panowie,
weźcie się do dzieła;
jak sprawdzona wieść niesie nie jest źle:
jego groźna powierzchowność kryje głęboką mądrość
życia, takt i doświadczenie: wszystko można
załatwić bez stresów; Chlestakow nie jest
małostkowy, nie dybie na pryncypia,
imponderabilia zostawia w spokoju;
opłaci się opłacić dyskretnie i chojnie,
to sztuka ważna, nie sezonowa, na całe
życie albo, co najmniej, na długi okres
do następnej wizyty: nagłej i niespodziewanej,
którą we własnym (wyłącznie) interesie
powinniście polubić i oswoić;
dziś, gdy nie ma granic
musicie bezgranicznie wierzyć,
że nie ma złego, które nie mogłoby (wam)
wyjść na dobre

***

Coraz więcej dni
pustych jak zmęczone dłonie
matki, której głos dobiega
z pokrytych sepią zdjęć;

twoja pamięć zdejmuje z nich
warstwy czułej śniedzi,
dotyka pierwszych
słów

***

Czy znajdę Cię zanim
Biała zawładnie mną Pani
I zamknie na zawsze
W bezsłownej przystani?

Przychodzisz nie w porę

Od pewnego czasu liczy skrupulatnie dni,
Obraca je długo w dłoniach,
z troską patrzy w oczy, każdemu
z nich miałby coś do powiedzenia,
ale one nie zamierzają go słuchać;
ich obojętność dotyka go boleśnie, choć
nie dziwi: wszak do niedawna to on
mijał je wyniośle drwiąc z ich kruchych
godzin, które niosąc radość,
mówiły jednocześnie o śmierci;
nie dostrzegał jej, chociaż była obok,
nie odstępowała go na krok, dzieliła łoże
z namiętną kochanką, tkwiła w hałaśliwym
dniu, w miękkim oddechu jesiennego wiatru
i beztroskiej nocy; teraz mówi jej
ze skruchą: cierpliwa pani przychodzisz
nie w porę, jeszcze w mojej klepsydrze
kilka ziaren piasku wymiguje się zręcznie
prawu wszechciążenia; wstrzymaj swą
karzącą rękę, jeszcze przede mną
morze błędów, urokliwych złudzeń,
doznań, których mi skąpisz w swoim
buduarze; nie bądź tak zaborcza, zapomnij
o mnie, zagub w swym rejestrze;
nie żądam zbyt wiele, nic się wszak nie stanie:
zbierzesz i beze mnie nie najgorsze żniwo

Edward Zyman

Książki nadesłane

Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2009

Wisława Szymborska: *Tutaj*. Ss. 40.

Antoni Libera: *Godot i jego cień*. Ss. 419.

Tadeusz Gadacz: *Historia filozofii XX wieku. Nurty*. T. 1: *Filozofia życia, pragmatyzm, filozofia ducha*. Ss. 605 + płyta CD zawierająca bibliografię.

IWAN MATKOWSKI

Józef Łobodowski – tłumacz literatury rosyjskiej

Choć Józef Łobodowski[1] znany jest przede wszystkim jako tłumacz literatury ukraińskiej, to w jego obszernej twórczości o tematyce wschodnioslowiańskiej wyróżniają się również utwory poetyckie poświęcone Rosji, w tym przekłady z literatury rosyjskiej. Duża wiedza poety o kulturze tego kraju oraz świetna znajomość języka rosyjskiego były rezultatem pobytu w Moskwie w czasach pierwszej wojny światowej. Józef Łobodowski dokładnie opisał ten okres w artykułach publicystycznych, zwłaszcza w *Moich doświadczeniach pre-rewolucyjnych*[2] oraz *Moich doświadczeniach rewolucyjnych*[3]. Rodzina Łobodowskiego wraz z pięcioletnim Józefem przeprowadziła się do stolicy Rosji i zamieszkała niedaleko miejsca „Czistyje Prudy". Przeprowadzka owa była konieczna ze względu na udział ojca Józefa pułkownika Władysława Łobodowskiego, żołnierza armii carskiej, w wojnie. Przyszły poeta wspominał później, że najbardziej przerażające były manifestacje moskiewskiego proletariatu, organizowane na znak protestu przeciwko pierwszej wojnie światowej[4]. Prześladowania dotknęły także niemieckich kolonistów, którzy byli lojalnymi obywatelami Rosji już od XVII wieku. Po rewolucji lutowej, w 1917 roku, Łobodowscy na zaproszenie znajomych wyjechali na północny Kaukaz do miasta Iejsk, gdzie wiosną 1919 roku Józef zdał egzamin do pierwszej klasy Klasycznego Gimnazjum[5]. Poeta wspomina, że obok innych przedmiotów uczono tam również języka staroslowiańskiego[6] oraz literatury rosyjskiej.

Po repatriacji do Polski i debiucie literackim młody poeta nadal interesował się kulturą rosyjską, czemu szczególnie dawał wyraz w artykułach publicystycznych. Tematyka rosyjska w jego twórczości nie jest obecna w równym stopniu co ukraińska, hiszpańska czy orientalna. Tworzą ten nurt utwory poetyckie, przekłady z literatury rosyjskiej oraz artykuły w prasie.

W latach trzydziestych zainteresowanie Łobodowskiego literaturą rosyjską były ściśle związane z jego działalnością polityczną – przynależał do prorosyjskich kręgów komunistycznych (później zerwał z nimi i przeszedł do opozycji). Według danych biograficznych, Łobodowski często kontaktował się z „wybitnym działaczem KPP Szmulem-Berem Mejersonem[7], z którym *zapoznał się i odwiedzał go w celu wypożyczenia książek w języku rosyjskim i rozmów o literaturze*[8]. Wiersze poety o tematyce rosyjskiej (*Majakowski, Do Rosjan*[9], *Rozmawiam z Rosją*[9] oraz *Słowo o Dzierżyńskiem*[10]) mają charakter monologu, w którym autor wyraża swoją postawę wobec Rosji, kultury rosyjskiej i jej niektórych przedstawicieli. W okresie emigracyjnym charakter poezji nie zmienił się, o czym świadczą liryki: *Pochylony nad Puszkinem*[11], *Majakowskiemu*[12], *Trzy Natalie*[13], *List do Borysa Pasternaka*[14], *Na śmierć Pasternaka*[15] i *Anim Achmatowa*[16]. Tematyka rosyjska pojawia się także w tekstach drukowanych w czasopismach okresu międzywojennego (m.in. „Biuletyn Polsko-Ukraiński", „Wołyń"), okresu emigracji („Kultura", „Wiadomości") oraz w kolejnych tomach poetyckich. Możemy przypuszczać, iż Łobodowski planował w tym czasie opublikowanie zbioru wierszy o tematyce rosyjskiej albo kolejnego tomu przekładów z literatury rosyjskiej. Jednak plany nie zostały zrealizowane. Podobnie rzecz miała się z tłumaczeniami poezji ukraińskiej oraz pomysłem wydania tomu o tematyce orientalnej.

Już w 1935 roku poeta opublikował zbiór wierszy *U przyjaciół*, który zawierał tłumaczenia z literatury rosyjskiej. Znalazły się tam przekłady dzieł czterech wybitnych rosyjskich poetów: Michaila Lermontowa, Aleksandra Błoka, Siergieja Jesienina i Władimira Majakowskiego. Wybór tłumacz uzasadnia w komentarzach, *wybrałem autorów i utwory najbliższe mi uczuciowo. Niestety, najsilniejsze uczucia nie potrafią wpłynąć na ceny papieru i koszt druku. Tym należy usprawiedliwić nieobecność Niekrasowa, Wołoszyna i Gumilowa, który zostali usunięci niemal w ostatniej chwili. Z Puszkina, Brusowa i Pasternaka zrezygnowałem jeszcze dawniej*[17]. Wśród przekładów jest znany utwór Lermontowa: *Pieśń o carze Iwanie Wasylowiczu, młodym oprycznika i o udałym kupcu Kałasznikowie*. O doskonałości tego wiersza Łobodowski pisał: *zadziwiające, jak w tym utworze dwudziestokilkuletni poeta zdołał wczuć się w ducha epickiej poezji ludowej i ożywić stare byliny, nie wpadając ani na chwilę w powierzchowną stylizację*[18]. O swoim przekładzie Łobodowski mówił: *zastosowałem tu dziesięciozgłoskowiec, wpadający w częste odchylenia, jako jedyny rytmiczny odpowiednik oryginału. Biały wiersz wydawał się zanadto jednostajny. Regularne rymowanie wprowadziłoby za dużo hałasu. Zdecydowałem się pójść na kompromis, stosując rymy oddalone, które zbliżałem przy końcu każdej frazy poetyckiej*[19].

Autor przedstawił fakty z życia Lermontowa oraz jego dorobek poetycki. Warto tutaj wspomnieć o bardzo wysokiej ocenie tej twórczości – Łobodowski porównuje poetę z Puszkinem. Ten ostatni miał *niemal buntownicze chwile, a twórczość Lermontowa była jednym nieustraszonym buntem*[20] na tle historii carskiej Rosji. Znamienna była reakcja cara Mikołaja I, który na wieść o tragicznej śmierci poety na marginesie wiadomości napisał słowa: „Psu, psia śmierć"[21]. Łobodowski celnie charakteryzuje Lermontowa: *świetny liryk miał wysokie pojęcie o swoim powołaniu, był pisarzem zaangażowanym w pełnym znaczeniu tego słowa, uważał, że każdy twórca powinien być duchowym i moralnym przywódcą społeczeństwa... Przed jednym ze swych wierszy dał znamienne motto w języku francuskim, świadczące o jego stosunku do pisarzy lekce sobie ważących własne powołanie, frazeologów, handlujących słowem, mistrzów pustej retoryki*[22]. W twórczości publicystycznej znajdujemy informacje także o innych rosyjskich poetach, jednak stosunek Łobodowskiego do Lermontowa wyjaśnia fascynację rosyjską poezją. W innym miejscu pisał, że *lubi i wysoko ocenia literaturę rosyjską, a zwłaszcza poezję*, lecz jest wrogiem *mesjanistycznego imperializmu rosyjskiego, „Trzeciego Rzymu", mistycyzmów*

---

1 Józef Łobodowski (1909-1988) – od 1939 roku przebywał na emigracji. Znany w Polsce jako „rzecznik dialogu polsko-ukraińskiego".

2 J. Łobodowski: *Moje doświadczenia pre-rewolucyjne*, „Wiadomości" 1979, nr 1724/1725.

3 J. Łobodowski: *Moje doświadczenia rewolucyjne*, „Wiadomości" 1979, nr 1726.

4 J. Łobodowski: *Moje doświadczenia pre-rewolucyjne*... dz. cyt.

5 J. Łobodowski: *Moje doświadczenia rewolucyjne*... dz. cyt.

6 Znajomość języka staroslowiańskiego odgrywa ważną rolę w poznaniu kultury Słowian wschodnich, ponieważ do XX wieku był to na owych obszarach język kultury ukraińskiej.

7 R. Libera: *Józef Łobodowski (1909-1988). Szkic do biografii poety z mapą miejsc zamieszkowanych*, „Zeszyty Historyczne", Instytut Literacki, Paryż 2007, t. 539, s. 16.

8 Tom *W przedsionku*, Lublin 1932.

9 Tom *Rozmowa z epoką*, Warszawa 1935.

10 Tamże.

11 „Wiadomości" 1952, nr 35 (335).

12 Tom *Dwie książki*, Instytut Literacki, Paryż 1984.

13 Tamże.

14 Tom *Dyrymamby poetyczne*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1988.

15 Tamże.

16 Tamże.

17 J. Łobodowski: *U przyjaciół*, Warszawa 1935, s. 126.

18 J. Łobodowski: *O Michaile Lermontowie*, „Wiadomości" 1971, nr 37 (1328).

19 J. Łobodowski: *U przyjaciół*, dz. cyt., s. 126.

20 J. Łobodowski: *O Michaile*..., dz. cyt.

21 Tamże.

22 Tamże.

prawosławno-politycznych, rosyjskiej manii występowania w roli apostołów i wybawicieli[23].

O talencie Łobodowskiego jako tłumacza świadczy recenzja Bolesława Micińskiego: *Łobodowski umie z równą pełnością i swobodą wyczuć i odtworzyć monumentalną prostotę Lermontowa, jak i wyrafinować stylizację Bloka – bolesną „kukę" Jesienina i fanatyczną pasję Majakowskiego (...) Łobodowski umie być zarazem i Lermontowem, i Blokiem, i Jesieninem, i Majakowskim, nie rozrywając zamkniętych kręgów poetyckich*[24]. W komentarzach do tłumaczeń Łobodowski ocenial swoje przekłady mniej entuzjastycznie niż Miciński[25]. Artysta podarował polskiemu czytelnikowi także utwory radzieckich dysydentów – poetów i prozaików. Wspólnie z Jerzym Stempowskim (pseud. Paweł Hostowiec) przetłumaczył powieść *Doktor Żiwago* Borysa Pasternaka. W 1959 roku ukazała się ona w Paryżu z przekładami wierszy pióra Łobodowskiego[26]. Wiersze Pasternaka Łobodowski wspomina w artykule *Staraniem tłumacza*[27], w którym analizuje charakter talentu poetyckiego rosyjskiego pisarza, wskazuje słabe i silne strony jego poezji. Tłumaczeniom Józefa Łobodowskiego zawdzięczamy znajomość dwóch utworów Borysa Pasternaka o Chopinie: *Dwa wiersze* (tom *Drugie narodziny*) i *Trawa i kamienie* (tom *Gdy się rozhula...*)[28].

W 1983 r. w Krakowie ukazało się kolejne wydanie powieści Pasternaka z dodatkiem *Stenogramu ogólnego zebrania pisarzy moskiewskich z 31 X 1958 w sprawie B. Pasternaka*[29]. W tymże roku opublikowano ponadto utwór *Sąd idzie*[30] autorstwa Andrieja Siniawskiego, rosyjskiego pisarza-dysydenta. W 1961 roku w przekładzie Łobodowskiego została wydana komedia Iwanowa pt. *Czy istnieje życie na Marsie? – komedia (a może tragedia) w trzech aktach, z prologiem i epilogiem: akcja rozgrywa się w 1956-tym roku: prolog i epilog dzieją się w Moskwie; trzy akty – na Marsie*[31]. W tym samym roku ukazał się kolejny utwór Siniawskiego *Lubimow*[32], a wspólnie ze Stefanem Bergholzem (pseudonim Aleksandra Wata) Łobodowski opublikował *Opowieści fantastyczne*[33] julija Daniela. W 1967 r. w Instytucie Literackim w Paryżu wydano jeszcze jedno tłumaczenie Łobodowskiego. Była to powieść radzieckiej pisarki Galiny Sieriebriakowej *Huragan*. W tymże roku poeta przetłumaczył pracę *Rozmyślania o postępie, pokojowym współistnieniu i wolności intelektualnej*[34] Andrieja Sacharowa, który niebawem znalazł się w gronie laureatów Nagrody Nobla.

Kolejne prozatorskie utwory w przekładach Łobodowskiego publikowane były dopiero w połowie lat 80. Wśród nich znalazły się *Mówi Moskwa*[35] Julija Daniela oraz dwie powieści Aleksandra Sołżenicyna: *Zagroda Matriony*[36] i *Oddział chorych na raka*[37].

---

[23] Tamże.

[24] B. Miciński: *U przyjaciół*. Jest mowa przekładów Łobodowskiego [illegible] tytułem, materiały w Muzeum Czartoryskich [brak adresu bibliograficznego].

[25] *Przekładając, nie zawsze przestrzegałem wierności. Sądzę, że najwyższemu zadaniem tłumacza jest utrafienie w poetycką atmosferę utworu. Tam, gdzie zbyt pedantyczna wierność nadwerężała wartość artystyczną, nie [illegible] się tym mało przekonywającym postulatem. Zwłaszcza że dochodzi kłopot z metryką oryginału. Zresztą zawsze to zmienia się w anarchię. Przykład ilustrujący metodę pracy: W wierszu Jesienina „Jam ostatnim poetą wsi mojej" drugą linijkę pierwszej strofy dostawiłem brzmi „drewny jest most pełen z desek jaskrawszych". Chociaż zachował trójkę obrazu w rymowanie się [illegible] czwartej (brzozy zastąpiłem lipowym) oraz wyłączyłem [illegible] „[illegible] mostem pełen [illegible]". Powstała więc inna metafora, kosztem czego uratował się napis rytm (kładących kaszowiem [illegible]). Uważałem to za przestępstwo nie do wybaczenia, gdyby mi [illegible], że odchylenie [illegible] się – [illegible] nie jest jesieninowskie.* – *U przyjaciół*, dz. cyt., s. 126.

[26] B. Pasternak: *Doktor Żiwago*, Instytut Literacki, Paryż 1959.

[27] J. Łobodowski: *Staraniem tłumacza*, „Kultura" 1959, nr 6, ss. 41-48.

[28] „Wiadomości" 1971, nr 49 (1340), s. 6.

[29] B. Pasternak: *Doktor Żiwago oraz Stenogram ogólnego zebrania pisarzy moskiewskich z 31 X 1958 w sprawie B. Pasternaka*. Oficyna Literacka, Kraków 1983.

[30] A. Terc (wł. Andrzej Siniawski): *Sąd idzie*. Biblioteka „Kultury", t. 46, Paryż 1959.

[31] I. Iwanow: *Czy istnieje życie na Marsie? Komedia (a może tragedia) w trzech aktach, z prologiem i epilogiem: akcja rozgrywa się w 1956-ym roku: prolog i epilog dzieją się w Moskwie; trzy akty – na Marsie*. Instytut Literacki, Paryż 1961.

[32] A. Terc (wł. Andrzej Siniawski): *Lubimow*. Biblioteka „Kultury", t. 91, Paryż 1963.

[33] N. Artak (wł. Julij Daniel): *Opowieści fantastyczne*. Biblioteka „Kultury", t. 68, Paryż 1961.

[34] A. Sacharow: *Rozmyślania o postępie, pokojowym współistnieniu i wolności intelektualnej*. Biblioteka „Kultury", t. 162, Paryż 1968.

[35] N. Artak (wł. Julij Daniel): *Mówi Moskwa*. „CDN", Warszawa 1984.

[36] A. Sołżenicyn: *Zagroda Matriony*. Wydawnictwo Gieniołyście, Katowice 1984.

[37] A. Sołżenicyn: *Oddział chorych na raka*. „Margines", Kraków 1987.

Tłumaczenia poetów rosyjskich Łobodowski ogłaszał także w londyńskich „Wiadomościach". Były to przekłady najwybitniejszych utworów Lermontowa, opublikowane w 1971 roku[38]. Warto zauważyć, że utwory te zostały zamieszczone wcześniej w tomie *U przyjaciół*: m.in. *Na śmierć poety*, napisany po śmierci Aleksandra Puszkina; wiersz *Ojczyzna* i fragmenty *Pieśni o carze Iwanie Wasyłowiczu, o młodym oprycznika i o udałym kupcu Kałasznikowie*. Inne wiersze Lermontowa przełożone przez Łobodowskiego to: *Rycerz w niewoli*, *Poeta* oraz *Duma*. Niektóre z nich były publikowane wcześniej przez innych polskich tłumaczy, ale według oceny Łobodowskiego przekłady te miały mierną wartość.

Dla znawców i wielbicieli rosyjskiej literatury bardzo interesujące są przekłady wierszy mało znanego rosyjskiego poety – Maksymiliana Wołoszyna[39], które stanowią, według tłumacza, „trzecią część jego tomiku *Demony głuchoniemie*". Poezje owe zawierają historiozoficzne refleksje o Rosji. Dodatkiem do przekładów jest krótkie omówienie twórczości poetyckiej Wołoszyna – Łobodowski informuje m.in., iż w *wierszach o terrorze* i *Demonach głuchoniemych* rosyjski poeta zawarł potężną wizję rosyjskiej Apokalipsy i dopisał do niej swoisty komentarz historiozoficzny. Bolszewizm uznał za logiczną konsekwencję rosyjskich dziejów. Ożyły groźne cienie carów i buntowników, w całość złączyły się wielkodzierżawna tyrania i ślepa rebelia, zmartwychwstały cienie Dymitra Samozwańca, Stieńki Razina, Pugaczowa[40]. Historia się powtarza: „samodzierżawca – w każdym komisarzu, rewolucjonistą – każdy car"[41]. Łobodowski wysoko ocenił poezję Wołoszyna, twierdząc, iż niektóre wiersze rosyjskiego poety „graniczą z genialnością", a oceny historyczne są „nieomylne, (...) przyszłość potwierdziła trafność tej wizji bez reszty"[42].

Niemniej ciekawe dla czytelnika są wiersze Aleksieja Tołstoja, zamieszczone w londyńskich „Wiadomościach"[43]. Mają one charakter satyryczny, a utwór *Sen Popowa* posiada znaczenie szczególne – wyłania się z niego obraz rosyjskiej rzeczywistości, który nie stracił swej aktualności również w Rosji komunistycznej. Łobodowski lakonicznie omawia twórczość poety, który swobodnie pisał wiersze także po niemiecku i francusku. Podkreśla, że twórczość Tołstoja jest niestety w Polsce mało znana, choć poeta *był przyjaźnie nastawiony do Polaków, zjawisko w literaturze rosyjskiej owego okresu nieczęste. Dał on wymowny dowód swojej postawie podczas powstania styczniowego*[44].

Przekłady z twórczości innego wybitnego przedstawiciela literatury rosyjskiej – Josifa Brodskiego oraz komentarz tłumacza na temat jego twórczości, znajdziemy w jednym z numerów „Kultury"[45]. Łobodowski bardzo wysoko ocenił poezję Brodskiego: *Czytając zeznania świadków obrony w skandalicznym procesie Josifa Brodskiego, trzeba było przyjmować na wiarę ich zapewnienia, że chodzi o prawdziwego poetę. Zresztą, podkreślano głównie jego wartość jako tłumacza poezji, także polskiej. A wiadomo, że bywają doskonali tłumacze, którzy jako poeci nie reprezentują większej pozycji. I odwrotnie – nawet wybitny poeta nie musi być dobrym tłumaczem*[46]. W „Kulturze" zamieszczone są także przekłady wierszy innych poetów-dysydentów – Osipa Mandelsztama i Natalii Gorbaniewskiej[47].

---

[38] „Wiadomości" 1971, nr 37 (1328), s. 2.

[39] „Wiadomości" 1972, nr 49 (1392), s. 1. Maksymilian Wołoszyn (1877-1932) – pseud. Kirienko-Wołoszyn – rosyjski poeta [illegible] – [illegible] literatury rosyjskiej.

[40] Dymitr Samozwaniec – car Rosji w latach 1605-1606. Zdobył moskiewski tron przy pomocy Polski, jako ocalony syn Iwana Groźnego; Stieńka Razin – przywódca powstania przeciwko carowi w 1670 roku; Pugaczow – przywódca powstania przeciwko władzy carskiej w latach 1773-1775.

[41] J. Łobodowski: *Maksymilian Wołoszyn*, „Wiadomości" 1972, nr 49 (1392), s. 6.

[42] Tamże.

[43] „Wiadomości" 1977, nr 28 (1633).

[44] J. Łobodowski: [illegible], „Wiadomości" 1977, nr 28 (1633), s. 2.

[45] J. Brodski: *Wiersze*, „Kultura" 1965, nr 1-2, ss. 156-160 oraz następny numer.

[46] Tamże, s. 156.

[47] O. Mandelsztam: *Kamienie*. „Kultura" 1968, nr 6-7, ss. 150-151; N. Gorbaniewska: *wiersze*, „Kultura" 1969, nr 3, ss. 30-31.

Dla polskiego czytelnika bardzo interesujący jest utwór Iesienina *Polska*, pochodzący z jego tomu *Poezje* i wydany w Moskwie w 1968 roku[48]. Jak podaje Łobodowski, ów wiersz został napisany „w czasach pierwszej wojny światowej, najprawdopodobniej u jej schyłku".

Trzeba wspomnieć także o twórczości Galicza – Łobodowski napisał krótką informację o jego tragicznym losie[49] oraz przełożył na język polski jego wiersz pt. *Kadysz*. Poemat ów, jak pisze tłumacz, *jest poświęcony pamięci wielkiego polskiego pisarza, lekarza i pedagoga, Jakuba Goldszmidta (Janusza Korczaka), który zginął razem ze swoimi wychowankami z warszawskiej szkoły-ochronki „Dom sierot", w eksterminacyjnym obozie w Treblince*[50]. *Kadysz* był publikowany w tomie poetyckim, który ukazał się w latach 60. we Frankfurcie nad Menem.

Cenne uwagi dla tłumaczy i wielbicieli literatury rosyjskiej znajdujemy we wspomnianym już artykule *Staraniem tłumacza*. Autor pragnie zwrócić uwagę na melodyjność poezji wschodniosłowiańskiej. Dopatruje się jej w rymie, rytmie i w różnorodności form wersyfikacyjnych. Łobodowski określa również własną pozycję tłumacza: *technika tłumaczenia doczekała się już swoich teoretyków i uczonych w piśmie. Osobiście stoję twardo przy tak bardzo zwalczanej zasadzie ekwiwalentów, choć nigdy nie stosowałem jej rygorystycznie i po doktrynersku. Trzeba wyjść z założenia, że przekład, w najdrobniejszym szczególe powtarzający oryginał, udaje się niezmiernie rzadko – przełożyłem dobrych kilkadziesiąt tysięcy wierszy poetów rosyjskich, ukraińskich, białoruskich. Po wojnie – również hiszpańskich i katalońskich. Ponosiłem, rzecz prosta, klęski, zdarzały się i osiągnięcia. Doświadczenie mówi, że jedyna słuszna droga prowadzi poprzez ścisłe przestrzeganie hierarchii wartości.*

Awangardowe kierunki usiłowały niejednokrotnie podważyć znaczenie rymu i rytmu, zwłaszcza regularnego. Padały pogardliwe określenia, jak „kataryniarze", „strofkarstwo", „trzepaczki rymów"... (...) Ale nie ulega wątpliwości, że jeśli autor zbudował swój utwór na podstawie jednego stroficzno-rytmicznego wzoru, uczciwy tłumacz musi zachować wszystkie wersyfikacyjne cechy oryginału, gdyż stanowią one organiczną część artystycznej całości. Próby przekładania poezji prozą, nawet rytmiczną, odartą z rymów, pozbawioną wewnętrznej melodii, stanowią zwykle nieporozumienie. Takim nieporozumieniem była na przykład praca Paula Cazina: Pan Tadeusz w ogóle do czytelnika francuskiego nie dotarł. Równie dobrze można by swoimi słowami opowiadać koncerty Bacha czy symfonie Beethovena. Zwłaszcza rytm gra zasadniczą rolę. Jego utrzymanie należy do świętego obowiązku tłumacza[51].

Twórczość Józefa Łobodowskiego jest dzisiaj odczytywana przede wszystkim w kontekście jego zainteresowań kulturą ukraińską oraz zaangażowania w polsko-ukraińskie pojednanie. Jednak dzieło Łobodowskiego nasycone zostało także motywami wywiedzionymi z dziedzictwa kulturowego Rosji. Chociaż duża część tekstów nadal rozrzucona jest po licznych gazetach i czasopismach emigracji polskiej, prace rzecznika „dialogu kultur" czytelnicy mogą poznać coraz lepiej.

Iwan Matkowski

[48] Przekład polski w „Kulturze" 1971, nr 9.
[49] J. Łobodowski: *Aleksander Galicz*, „Kultura" 1978, nr 5, ss. 37-45. Aleksander Galicz (1918-1977) – rosyjski poeta-dysydent. Prześladowany w ZSRR wszelkimi możliwymi środkami, zdołał emigrować do Europy. Zmarł tragicznie, poniósł pędem.
[50] J. Łobodowski: *Aleksander Galicz*..., dz. cyt., s. 39.
[51] J. Łobodowski: *Staraniem tłumacza*, „Kultura" 1959, nr 6, s. 41.

ANDRIEJ BAZYLEWSKI

Antrakt
(zarys życia)

Kłamstwo powtórzone sto razy
staje się prawdą

1

porzuciliśmy wszystko
co było najdroższe
mówiliśmy: jutro
myśląc: tak czy siak się nie uda

wczorajsze słowa nic już nam nie powiedzą
w ten bezbarwny dzień
można mówić o wszystkim

2

jak ja żyję?
nie żyję
czy jest sens żyć
życie to jeszcze nie wszystko
dawno zmartwychwstałem z tego życia
i niczego nie mam przeciw śmierci

wypadłem z czasu
nie mam sił
wrócić
wciągnąć się
wcisnąć się z powrotem

4

już nie dojdę do siebie
z każdym krokiem jest mnie coraz mniej
czas biegnie na krzyż – na boki i w tył
z rzadka do przodu
nie trzeba mnie wspominać
nawet sam siebie nie pamiętam

niczego mi nie trzeba
nie chcę słyszeć niczego oprócz szumu
nie chcę widzieć niczego
oprócz dymu

6

za dużo widzisz
zbyt gorzko płaczesz
tacy jak ty
umierają śmiercią naturalną
wypaliwszy się od wewnątrz

usiąp mu on jest słabszy
pomóż mu on jest głupszy
nadstaw drugi policzek trzeci czwar
mniemaj, że umarłeś –
lżej będzie żyć

staraj się ciszej charczeć
inaczej cię dobiją
zaśnij
a rano zobaczysz świat
innymi oczami

7

jestem nikim
wszystko co robiłem wydawało mi się tylko początkiem
niczego nie robiłem

nic nie umiem
nie umiem żyć
nie umiem czekać
nie umiem kochać
nie umiem mówić
nie umiem

niczego nie mam
ani dla siebie ani dla ciebie ani dla nikogo
nie oczekuj ode mnie tego czego we mnie nie ma
jestem niczym

10

nie padaj na wznak
nie padaj na twarz
nie padaj na kolana
to nie jest to brzemię
od którego człowiek zwala się z nóg

to nie ten cios
od którego głowa odskakuje w tył
nie ta radość
od której w mózgu rozrywa się szrapnel
nie ten smutek
od którego noc zamienia się we wrzącą plazmę

nie umieraj w czwartek przecież tak kochasz piątek
nie umieraj we wtorek przecież tak kochasz środę
uchowaj siebie mój bracie
uchowaj mnie przed swoim strachem

1978

przełożył *Zbigniew Dmitroca*

Fragment Pomnika Walki i Męczeństwa oraz betonowego wąwozu z ostrymi głazami w bocznych ścianach według projektu Wiktora Tołkonu. Państwowe Muzeum na Majdanku. Fot. Jarosław Wach

DAVID MARKSON

Kochanka Wittgensteina

Na początku zostawiałam czasem wiadomości na ulicach.

Ktoś mieszka w Luwrze, mówiła taka wiadomość. Albo w National Gallery.

Oczywiście tak mogły brzmieć tylko wtedy, gdy przebywałam w Paryżu lub Londynie. Ktoś mieszka w Metropolitan Museum, mówiły, gdy byłam jeszcze w Nowym Jorku.

Nikt nie przychodził, oczywiście. W końcu przestałam zostawiać wiadomości.

Prawdę mówiąc, zostawiłam może tylko dwie lub trzy takie wiadomości.

Nie mam pojęcia, jak dawno temu to robiłam. Gdybym musiała zgadywać, powiedziałabym, że dziesięć lat temu.

Ale chyba było to dawniej.

I oczywiście byłam zupełnie szalona przez pewien czas, wtedy.

Nie wiem, przez jak długi czas, lecz przez pewien czas.

Czas wyrzucony z pamięci. Tej frazy nigdy dobrze nie rozumiałam, jak podejrzewam teraz, gdy jej używam.

Czas wyrzucony z pamięci, oznaczający szaleństwo, czy czas wyrzucony z pamięci, oznaczający po prostu zapomnienie?

W każdym razie zbyt wielu wątpliwości co do szaleństwa nie było. Na przykład gdy jechałam do tego obskurnego zakątka w Turcji, by zobaczyć starożytną Troję.

I z jakichś powodów koniecznie chciałam popatrzeć na rzekę, płynącą wzdłuż cytadeli do morza, o której także czytałam.

Nie mogę sobie przypomnieć nazwy rzeki, która okazała się tylko błotnistym strumieniem.

No, w każdym razie nie mam na myśli morza, lecz Dardanelle, które nazywane były Hellespont.

Nazwa Troi też została zmieniona, oczywiście. Hisarlik, tak nazywa się teraz.

Z różnych powodów moja wizyta tam była rozczarowniem, ponieważ Troja okazała się zaskakująco mała. Powiedzmy, że na długość jak ulica od jednego rogu do drugiego w zwyczajnym mieście i parę pięter w górę.

Jednak z ruin widać górę Idę, położoną tak daleko.

Nawet późną wiosną na jej wierzchołku leżał śnieg.

Ktoś poszedł tam umierać, tak mi się wydaje, w jednej z tych starożytnych opowieści. Może Parys.

Mam na myśli Parysa, który był kochankiem Heleny, oczywiście. I który został ranny pod koniec tej wojny.

Właściwie to Helena była osobą, o której najwięcej myślałam, gdy byłam w Troi.

Chciałam jeszcze dodać, że śniły mi się nawet przez pewien czas greckie okręty, osadzone na plaży.

Ach, nie byłoby przecież niczego niestosownego w takim śnie.

(...)

Białą farbą – tak były pisane te wiadomości. Olbrzymimi drukowanymi literami, w miejscach, gdzie byłyby widoczne dla każdego, kto by przychodził lub odchodził.

Paliłam różnego rodzaju obiekty, gdy przebywałam w Metropolitan Museum, naturalnie.

Właściwie przez całą zimę miałam tam ogień.

Ogień ten był inny niż ogień, jaki paliłam w Luwrze. W Metropolitan Museum rozpaliłam ogień w tym dużym holu, którym się wchodzi i wychodzi.

Faktem jest, że postawiłam też wysoki, wąski komin nad ogniskiem.

Musiałam jednak zrobić dziury w górnym oknie, gdy już skonstruowałam komin.

Dziury te przestrzeliłam pistoletem, bardzo ostrożnie, strzelając pod specjalnym kątem z jednego z balkonów, tak aby dym mógł uchodzić, ale nie mógł wpadać deszcz.

Deszcz jednak wpadał. Nie dużo deszczu, trochę.

Cóż, tak czy owak wpadał także przez inne okna, gdy potrzaskały. Lub gdy wiatr je rozbił.

Okna ciągle się tłuką. Kilka stłuczonych jest tutaj, w tym domu.

Ale teraz jest jednak lato. Deszcz mi nie przeszkadza.

Z górnego piętra widać ocean. Z dołu wydmy przesłaniają widok.

Właściwie jest to mój drugi dom na tej samej plaży. Pierwszy spaliłam doszczętnie. Do tej pory nie jestem pewna, jak to się stało, chociaż może akurat gotowałam.

Te domy na plażach to wszystko drewno, oczywiście. Jedyne, co mogłam zrobić, to siedzieć na wydmach i patrzeć, jak się pali. Palił się całą noc.

Ciągle widzę ten spalony dom, rano, gdy idę na spacer wzdłuż plaży.

Ach, ma się rozumieć, że nie widzę domu. Widzę to, co zostało z domu.

Człowiek jest jednak skłonny myśleć o domu jako o domu, nawet jeśli niezbyt wiele z niego zostało.

Ten, w którym mieszkam, okrył się patyną czasu bardzo ładnie, przychodzi mi do głowy. Następny śnieg będzie moim trzecim śniegiem tutaj, wydaje mi się.

Chyba powinnam zrobić listę miejsc, w których jeszcze byłam, choćby dla własnej satysfakcji. To znaczy zacząć od mojego starego loftu w SoHo, przed Metropolitan Museum. A potem podróże.

Chociaż już dawno straciłam rachubę tego wszystkiego.

Pamiętam, jak pewnego ranka siedziałam w samochodzie z kierownicą po prawej stronie i patrzyłam jak Stratford-on-Avon przykrywa się śniegiem, co rzeczywiście musi być niezwykłe.

No i raz tej samej zimy zostałam prawie potrącona przez samochód bez kierowcy, który zjechał ze wzgórza w okolicach Hampstead Heath.

Czego przyczyną było wzgórze, oczywiście.

Ten samochód też miał kierownicę po prawej stronie. Chociaż być może w tym przypadku nie ma to specjalnego znaczenia.

A w każdym razie popełniłam błąd, wcześniej, gdy powiedziałam, że zostawiłam na ulicy wiadomość, że ktoś mieszka w National Gallery.

W Londynie mieszkałam mianowicie w Tate Gallery, gdzie jest tak dużo obrazów Josepha Mallorda Williama Turnera.

Jestem zupełnie pewna, że mieszkałam w Tate.

Można to wyjaśnić. Wyjaśnieniem jest fakt, iż widać stamtąd rzekę.

Gdy się mieszka samemu, preferuje się widok wody.

Chociaż zawsze też podziwiałam Turnera. Właściwie jego obrazy przedstawiające wodę mogły po części przyczynić się do mojej decyzji.

Turner raz kazał się przywiązać do masztu na statku, podczas straszliwej burzy, żeby móc potem namalować burzę.

Ma się rozumieć, że to nie burzę zamierzał malować. To, co zamierzał malować, to było wyobrażenie burzy.

Język jest często pod tym względem nieprecyzyjny, jak odkryłam.

Właściwie ta opowieść o Turnerze przywiązanym do masztu przypomina mi coś, chociaż nie mogę sobie przypomnieć co.

Nie mogę sobie również przypomnieć, jaki ogień miałam w Tate.

Nawiasem mówiąc, w Rijksmuseum w Amsterdamie wyjęłam z ram *Straż nocną* Rembrandta, gdy się tam ogrzewałam.

Jestem zupełnie pewna, że zamierzałam w tym czasie jechać do Madrytu, ponieważ w Prado jest taki obraz Rogiera van der Weydena: *Zdjęcie z krzyża*, który zapragnęłam jeszcze raz zobaczyć. Ale z jakiegoś powodu w Bordeaux zamieniłam samochód na inny, zwrócony przodem w przeciwnym kierunku.

Być może jednak rzeczywiście przekroczyłam granicę hiszpańską i dojechałam aż do Pampeluny.

Ach, często wtedy robiłam rzeczy nieumyślnie, jak już wspominałam. Raz, z samego wierzchołka Hiszpańskich Schodów w Rzymie, bez żadnego innego powodu oprócz tego, że natrafiłam na bus marki Volkswagen pełen piłek tenisowych, zrzucałam na dół jedną po drugiej, setki tych piłek, tak że podskakiwały na stopniach i spadały rozpraszając się w różnych kierunkach.

Patrzyłam, jak uderzają w maleńkie zakrzywienia na wytartych kamieniach i zmieniają kierunek, starając się zgadnąć, jak daleko każda z nich potoczy się po placu na dole.

Kilka z nich potoczyło się w poprzek placu i doleciało nawet do domu, w którym umarł John Keats.

Jest tablica na tym domu, informująca, iż John Keats tam umarł.

Napis jest po włosku, oczywiście. Giovanni Keats, tak jest na niej nazywany.

Rzeka, która przepływa obok Hisarlik, nazywa się Skamander, przypomniałam sobie właśnie.

W *Iliadzie* Homera mówi się o niej jako o potężnej rzece.

Cóż, być może była wtedy taka. Wiele rzeczy się zmieniało przez trzy tysiące lat.

Mimo wszystko, siedząc pewnego wieczoru na odkopanych murach i patrząc w stronę cieśniny, byłam prawie pewna, że ciągle można zobaczyć greckie ogniska, rozpalane na brzegu.

Ach, jak już powiedziałam, może niezupełnie pozwoliłam sobie tak myśleć.

Chociaż nie byłoby niczym niestosownym myśleć o tak niewinnych rzeczach.

Świt następnego dnia uznałam z zadowoleniem za różanopalcą jutrzenkę, na przykład. Nawet jeśli niebo było mroczne.

(...)

Za oknem, przy którym siedzę, wiatr tarmosi tysiące liści. Słońce przenika poprzez drzewa świecącymi, centkowanymi pasmami.

Kwiaty także kwitną, w nadmiarze.

Jest to właściwie dzień na muzykę, choć nie mam środków, by jej sobie dostarczyć.

Przez wiele lat, gdziekolwiek bym była, potrafiłam zwykle coś wykombinować. Lecz gdy zaczęłam pozbywać się urządzeń, musiałam również zrezygnować z muzyki.

Bagażu, oto czego się pozbyłam. Rzeczy, właściwie.

Od czasu do czasu słyszy się jednak muzykę w głowie.

Jakiś fragment tego czy tamtego, w każdym razie. Antonio Vivaldi, na przykład. Albo Joan Baez.

Nie tak dawno temu słyszałam nawet urywek z *Trojan* Berlioza.

Gdy mówię, że słyszałam, nie mam oczywiście na myśli dosłownego znaczenia tego słowa.

Tak czy owak, może rzeczywiście został jakiś bagaż, choć byłam przekonana, że się wszystkiego pozbyłam.

Swego rodzaju. Bagaż, który pozostaje w głowie, czyli resztki tego, co się kiedyś wiedziało.

Na przykład dni urodzin ludzi takich jak Pablo Picasso czy Jackson Pollock, które to daty, jestem przekonana, mogłabym wyrecytować bez zająknięcia, gdybym tylko chciała.

Lub numery telefonów sprzed tych wielu lat.

Tutaj także jest telefon, za mną, nie dalej niż trzy, cztery kroki od miejsca, gdzie siedzę.

Ma się rozumieć, że mówiłam o numerach telefonów, które funkcjonują.

Jest także drugi telefon na górze, niedaleko parapetu wyłożonego poduszkami, skąd oglądam zachody słońca prawie każdego wieczoru.

Poduszki, jak wiele innych rzeczy tu na plaży, cuchną pleśnią. Nawet w najbardziej upalne dni czuć wilgoć.

Książki są przez to zrujnowane.

Książki były też częścią tego bagażu, którego się pozbyłam, nawiasem mówiąc. Nawet jeśli jest ich jeszcze dużo w tym domu, lecz były już tutaj, gdy przybyłam.

Może powinnam wspomnieć, że w tym domu jest osiem pokoi, chociaż używam tylko dwu lub trzech.

Prawdę mówiąc to czytałam, czasami, w ciągu tych lat. Zwłaszcza gdy byłam szalona, czytałam bardzo dużo.

Pewnej zimy przeczytałam prawie wszystkie starożytne sztuki greckie. W rzeczy samej czytałam je na głos. I gdy skończyłam kartkę, wydzierałam ją z książki i rzucałam w ogień.

Ajschylosa i Sofoklesa, i Eurypidesa puściłam z dymem.

Nie w dosłownym znaczeniu.

W innym, niedosłownym znaczeniu uczyniłam to z Heleną, Klitajmestrą i Elektrą.

Zaklinam się na własne życie, że nie mam pojęcia, dlaczego to robiłam.

Gdybym rozumiała, dlaczego to robiłam, nie byłabym szalona, ma się rozumieć.

Gdybym nie była szalona, nie robiłabym tego, ma się rozumieć.

Nie jestem zbyt przekonana, że te dwa ostatnie zdania są sensowne.

W każdym razie nie pamiętam dokładnie, ani gdzie czytałam te dramaty, ani gdzie paliłam kartki.

Możliwe, że było to po pobycie w starożytnej Troi, który to pobyt mógłby mnie naprowadzić na sztuki.

Czy może czytanie sztuk naprowadziło mnie na pomysł odwiedzenia Troi?

Trwało dosyć długo to szaleństwo.

Jednak niekoniecznie musiałam być szalona, gdy jechałam do Meksyku. Nie trzeba przecież być szalonym, żeby zdecydować się na odwiedzenie grobu własnego dziecka.

Na pewno byłam jednak szalona, gdy jechałam przez całą szerokość Alaski, do Nome, a potem wiosłowałam przez Cieśninę Beringa.

Nawet jeśli poszukiwałam map, w tym czasie.

Ach, i nawet jeśli znałam się kiedyś na łodziach. Niemniej jednak.

Po czym paradoksalnie przejechałam całą Rosję w kierunku zachodnim prawie nie posługując się mapami. Wyjeżdżając każdego ranka ze słońca i czekając aż pojawi się ono przede mną, w miarę upływu dnia, po prostu podążając za słońcem.

Dumając nad Dostojewskim podczas jazdy.

Właściwie przez cały czas wypatrywałam Rodiona Romanowicza Raskolnikowa.

Czy zatrzymałam się w Ermitażu? Dlaczego zupełnie nie pamiętam, czy byłam w Moskwie?

Ach, bardzo możliwe, że przejechałam bardzo blisko Moskwy, nie mając o tym pojęcia, przecież nie mówię słowa po rosyjsku.

Gdy powiedziałam, że nie mówię ani słowa po rosyjsku, chciałam oczywiście powiedzieć, że nie potrafię również przeczytać słowa po rosyjsku.

I dlaczego napisałam to pretensjonalne zdanie o Dostojewskim, gdy zupełnie nie mogę sobie przypomnieć, czy poświęciłam mu choćby jedną myśl.

Jeszcze jeden bagaż. Przynajmniej tu i teraz, gdy wystukuję to na maszynie, nawet jeśli nie wtedy.

Prawdę mówiąc, gdy zadokowałam łódź po ostatniej wyspie i wybrałam się na poszukiwanie jakiegoś pojazdu, byłam dosyć zdziwiona, że mają one rosyjskie napisy na tablicach rejestracyjnych. Będąc po części przekonaną, że znajduję się w Chinach.

Chociaż przychodzi mi w tej właśnie chwili do głowy, że pewien chiński bagaż też istnieje, oczywiście.

W pewnym stopniu. Nie ma sensu tego udowadniać.

Nawet jeśli akurat piję herbatę souchong, gdy to mówię.

No i w każdym razie Ermitaż równie dobrze może znajdować się w Leningradzie.

Ale nie ma wątpliwości co do tego, że zdecydowanie szukałam Raskolnikowa.

Używając Raskolnikowa jako symbolu można zdecydowanie powiedzieć, że szukałam Raskolnikowa.

Chociaż równie dobrze można powiedzieć, że szukałam Anny Kareniny. Albo Dymitra Szostakowicza.

(...)

Ta dziwaczna selekcja książek, jakie w tym czasie czytałam, wielkie nieba! W rzeczywistości każda z nich o tej samej wojnie.

Często wymyślałam nowe wersje tych historii, osobiste, pełne fantazji improwizacje.

Jak na przykład o Helenie, wymykającej się z murów i spotykającej się skrycie z Achillesem nad brzegami Skamandra.

Albo o Penelopie kochającej się z każdym z tych starających się o nią zalotników, gdy czekała na Odyseusza.

Nie robiła tego? Ależ oczywiście, gdy tak wielu kręciło się wokół niej. I jeśli rzeczywiście wojna trwała dziesięć lat, plus następne dziesięć, zanim ten jej mąż się zmaterializował?

Z jakichś powodów najbardziej podobał mi się zawsze fragment, gdy Achilles przebiera się za dziewczynę i ukrywa, aby nie być zmuszonym do walki.

Jest taki obraz Penelopy tkającej w National Gallery kogoś, kto nazywa się Pintoricchio.

Podejrzewam, że jest to niewłaściwie powiedziane.

Bo przecież Penelopa nie tkała w National Gallery. Tkała na wyspie o nazwie Itaka, oczywiście.

Która to wyspa nie leży ani na Adriatyku, ani na Morzu Egejskim, lecz na Morzu Jońskim, nawiasem mówiąc.

Proszę, jakie to różne rzeczy pozostają człowiekowi w głowie.

Powinnam być może jeszcze nadmienić, że National Gallery i National Portrait Gallery nie są tym samym muzeum, choć oba znajdują się w Londynie.

W gruncie rzeczy nie są one tym samym muzeum, nawet jeśli znajdują się w tym samym budynku.

Natomiast prawie nic nie wiem o Pintoricchio, chociaż kiedyś wiedziałam bardzo dużo o wielu malarzach.

Ach, wiedziałam bardzo dużo o wielu malarzach z tych samych powodów, co Achilles wiedział dużo o Hektorze, powiedzmy.

To, co sobie przypominam o obrazie Penelopy, to to, że jest tam kot, bawiący się się kłębkiem wełny.

Niewątpliwie jednak włączenie kota nie było zbyt wielką innowacją ze strony Pintoricchia. Niemniej jednak miło jest myśleć, że Penelopa miała jakieś ulubione zwierzę, zwłaszcza jeśli myliłam się co do jej zalotników.

Powinnam też już chyba bardzo dawno temu wspomnieć, że mam głębokie wątpliwości, czy ta wojna rzeczywiście trwała dziesięć lat.

Albo czy Helena była jej powodem.

Zwykła spartańska dziewczyna, jak ją ktoś nazwał. Mimo wszystko.

Ale o czym tutaj głównie myślę, to to, jak rozczarowująco małe okazały się ruiny Troi.

Powiedzmy, że na długość trochę większe niż ulica od jednego rogu do drugiego w zwyczajnym mieście i tylko parę pięter w górę, praktycznie rzecz biorąc.

No i z ludźmi, mieszkającymi także poza murami, na równinie.

Niemniej jednak.

W *Odysei* Helena, gdy jest już starsza, ma wspaniałe, promienne dostojeństwo. Czytałam te strony, w których syn Odyseusza, Telemach, przybywa z wizytą, dwa albo trzy razy.

Co oznacza, że nie mogłam ich wyrywać i rzucać w ogień, gdy czytałam te sztuki.

(...)

Nie mam pojęcia, dlaczego zawsze najbardziej lubiłam te fragmenty o Achillesie przebranym za dziewczynę.

Jeśli o to chodzi, to *Odyseja* mogłaby być napisana przez kobietę, ktoś kiedyś powiedział.

Gdy wróciłam do Meksyku, przez całą tę zimę nie mogłam pozbyć się nawyku odwracania każdego ranka butów, żeby skorpiony z nich wypadły.

Niektórych nawyków bardzo trudno się pozbyć. Przez wiele lat na przykład zamykałam drzwi na klucz.

No i w Londynie. Często starałam się jeździć po brytyjskiej stronie ulicy.

W rozpaczy Achilles zemścił się, zabijając Hektora, chociaż Hektor uciekał i uciekał.

Chciałam właśnie dodać, że mężczyźni robili wtedy takie rzeczy. Ale w rozpaczy Klitajmestra zabiła Agamemnona.

Potrzebując trochę pomocy. Niemniej jednak.

Mam takie niewyraźnie wrażenie, że mógł to być pomysł na mój obraz. Agamemnon w kąpieli, schwytany w sieć, w momencie zasztyletowania.

Pojęcia jednak nie mam, dlaczego ktoś mógłby być zainteresowany takim krwawym tematem.

Właściwie to tak naprawdę osobą, którą chciałam malować, była Helena. W niewoli, obok jednej ze spalonych łodzi na plaży, gdy skończyło się oblężenie.

Lecz z tym wspaniałym dostojeństwem, nawet wtedy.

Prawdę mówiąc, ustawiłam obraz dokładnie przy centralnych schodach w Metropolitan Museum. Pod tymi oknami w suficie z przestrzelonymi przeze mnie dziurami.

Łóżko natomiast ustawiałam na jednym z balkonów, z ładnym widokiem.

Łóżko wzięłam z jednego z pomieszczeń ze zrekonstruowanymi historycznymi wnętrzami, mam wrażenie, prawdopodobnie był to kolonializm amerykański.

Komin, który zbudowałam, przywiązałam do jednego z balkonów, żeby się nie przechylał.

Chociaż używałam wtedy jeszcze różnego rodzaju urządzeń. I miałam też elektryczne grzejniki.

I niezliczoną ilość lamp, głównie tam, gdzie stał obraz.

Mogłabym namalować trzymetrową Elektrę w blasku olśniewającego światła, gdyby mi to przyszło do głowy.

Dopiero jednak w tym momencie przyszło mi to do głowy.

Biedna Elektra. Żeby chcieć zamordować własną matkę.

Ach, wszyscy ci ludzie. Aż po łokcie w tym wszystkim, gdy się nad tym zastanowić.

Irena Papas byłaby jednak stosowną Elektrą.

W rzeczy samej była stosowną Heleną w *Trojankach* Eurypidesa.

Chyba nie wspomniałam, że obejrzałam również parę filmów, gdy jeszcze posiadałam urządzenia.

Jednym z nich były *Trojanki* z Irene Papas i Katherine Hepburn. Innym *Medea* z Marią Callas.

Moja matka miała sztuczne zęby, przypomniałam sobie właśnie.

W tej szklance na szafce obok jej łóżka, w tych ostatnich tygodniach w szpitalu. Boże drogi.

Chociaż przypominam sobie jak przez mgłę, że projektor, który przyniosłam do muzeum, przestał funkcjonować gdzieś tak po dwu czy trzech filmach i że nie starałam się go naprawić.

Gdy jeszcze mieszkałam w moim loftcie, na samym początku, przyniosłam ze trzydzieści używanych odbiorników radiowych i nastroiłam każdy z nich na inną częstotliwość.

Właściwie to działały one na baterie, nie na prąd.

Ma się rozumieć, że działały na baterie, ponieważ wątpię, czy potrafiłabym uruchomić generator w tym wczesnym okresie.

Moja ciotka Estber także zmarła na raka. Chociaż właściwie Esther była siostrą mojego ojca.

Tutaj przynajmniej dochodzi zawsze szum morza.

A w tym momencie kawałek taśmy, przyklejony do rozbitego okna w pokoju obok, poruszany wiatrem, wydaje odgłosy drapania.

Rankiem niektóre liście, mokre jeszcze od rosy, wydają się klejnotami, gdy najwcześniejsze słońce skrzy się na nich.

To mógłby być kot, który drapie, to odklejone pasmo taśmy.

Gdzie to mogło być, gdzie czytałam na głos te wszystkie krwawe historie?

Jestem prawie pewna, że zanim pojechałam do Europy, nosiłam na ręku te ostatnie zegarki, jeśli ma to tutaj jakieś znaczenie.

Wątpię jednak, czy noszenie trzynastu lub czternastu zegarków, od przegubu do łokcia, ma jakieś szczególne znaczenie.

No i przez jakiś czas także parę złotych zegarków na szyi.

W rzeczy samej ktoś nosił na sznurku na szyi budzik w powieści, którą kiedyś czytałam.

Powiedziałabym, że było to w powieści *The Recognitions* Williama Gaddisa, tyle że nie wydaje mi się, abym kiedykolwiek czytała *The Recognitions* Williama Gaddisa.

W każdym razie prawdopodobnie myślę bardziej o Taddeo Gaddi, nawet jeśli Taddeo Gaddi był malarzem, a nie pisarzem.

Ciekawe, co robiłam z tymi zegarkami, swoją drogą?

Nosiłam je, oczywiście.

Hm. Ale każdy z nich miał także swój własny sygnał budzikowy.

Zwykle nastawiałam na każdym z nich sygnał budzikowy, tak że co godzinę jeden dzwonił.

Dosyć długo to robiłam. Cały boży dzień, co godzinę, za każdym razem inny zegarek dzwonił.

Wieczorem nastawiałam znowu wszystkie czternaście na dzwonienie. Tyle że teraz nastawiałam wszystkie na dzwonienie jednocześnie.

To było niewątpliwie zanim nauczyłam się odczytywać czas ze słońca.

Rzadko kiedy to robiły. Dzwoniły jednocześnie, znaczy.

Nawet jeśli się tak wydawało, to zwykle czekałam na te, które jeszcze nie zaczęły dzwonić.

Gdy mówię, że dzwoniły, mam na myśli, że brzęczały – co jest bardziej zgodne z prawdą.

W mieście o nazwie Corinth, w stanie Mississippi, które nie leży w pobliżu rzeki Mississippi, zaparkowałam samochód na niewielkim moście i uwolniłam się od zegarków.

Tak mi się wydaje, że w miejscowości Corinth. Potrzebowałabym atlasu, żeby się upewnić.

W tym domu jest jakiś atlas. Gdzieś. Może w jednym z tych pokoi, do których przestałam wchodzić.

Przez cały dzień siedziałam w samochodzie i czekałam, aż każdy z tych zegarków zadzwoni.

Gdy zadzwonił, wrzucałam każdy po kolei do wody, jakakolwiek woda by to była.

Parę nie zadzwoniło. Nastawiłam je wtedy na nowo i spałam w samochodzie i dopiero wtedy je wyrzuciłam, gdy zadzwoniły rano.

Dzwoniły jeszcze, gdy je rzucałam.

Prawdę mówiąc zrobiłam to w jakimś mieście w stanie Pensylwania. Miasto nazywało się Lititz, Pensylwania.

Wszystko to na długo przed puszczeniem piłek tenisowych w dół Hiszpańskich Schodów w Rzymie, nawiasem mówiąc.

Wiążę ze sobą pozbycie się zegarków i zrzucenie po Hiszpańskich Schodach piłek tenisowych, ponieważ jestem pewna, że pozbycie się zegarków również wydarzyło się, zanim zobaczyłam kota, co było także w Rzymie.

Gdy mówię, że zobaczyłam kota, chodzi mi oczywiście o to, że wydawało mi się, że zobaczyłam kota.

A dowodem na to, że jestem pewna, że wydarzyło się to w Rzymie, jest fakt, że wydarzyło się to w Colosseum, które bezdyskusyjnie znajduje się w tym mieście.

Wydawało mi się, że tego kota widzę pod jednym z łuków, dosyć wysoko.

Jak się poczułam. W samym środku tego wypatrywania.

I popędziłam do supermarketu po puszki pokarmu dla kotów.

Jak tylko zdałam sobie sprawę, że nie mogę kota ponownie zlokalizować, dopiero wtedy.

A potem, każdego ranka przez cały tydzień, otwierałam kartony puszek i ustawiałam je na kamiennych siedzeniach.

Tyle puszek co Rzymian, oglądających chrześcijan, praktycznie rzecz biorąc.

Po czym wyspekulowałam, że kot prawdopodobnie się boi i pojawi się dopiero w nocy, więc zmontowałam jeszcze jeden generator i reflektory nawet.

Chociaż oczywiście w żaden sposób nie mogłabym stwierdzić, czy kot jadł z którejś puszki, gdy nie patrzyłam, ponieważ większość puszek i tak nie była pełna.

Mimo tego uważałam bezsprzecznie, że warto sprawdzać kilka razy dziennie.

Kota nazwałam Nero.

Chodź tu, Nero, wołałam.

Ach, podejrzewam, że próbowałam także wołać Juliusz Cezar i Herodot, i Poncjusz Piłat w niektórych chwilach.

Wołanie na kota Herodot było może stratą czasu w Rzymie, przychodzi mi teraz do głowy.

W każdym razie puszki niewątpliwie ciągle jeszcze tam są, poustawiane równo na tych wszystkich siedzeniach.

Chociaż z pewnością deszcze wymyły już ich zawartość.

Bez wątpienia nie było żadnego kota w Colosseum.

Wołałam też na kota Calpurnia, po pewnym czasie, gdy zdałam sobie sprawę, że na wszelki wypadek powinnam próbować wszystkiego.

Bez wątpienia nie było też żadnej mewy.

To mewa przywiodła mnie do tej plaży, o której teraz mówię.

Wysoko, wysoko w górze, na tle chmur, niewielki punkcik, spadający jednak w stronę morza.

Będę szczera. W Rzymie, gdy myślałam, że widzę kota, byłam niezaprzeczalnie szalona. Więc myślałam, że widzę kota.

Tutaj, gdy myślałam, że widzę mewę, nie byłam szalona. Tak że wiedziałam, że nie widzę mewy.

Od czasu do czasu rzeczy się palą. Nie chodzi mi o to, że tylko wtedy, gdy je podpalę, lecz same z siebie. Jakieś kawałki i części unoszą się w powietrzu, na ogromne odległości i zadziwiające wysokości.

W końcu się do tego przyzwyczaiłam.

Mimo wszystko wolałabym jednak wierzyć, że widziałam mewę.

W istocie rzeczy to zachody słońca przywiodły mnie prawdopodobnie na tę plażę.

Albo szum morza.

To znaczy, jak już definitywnie zdecydowałam przestać wypatrywać.

Czy wspominałam wypatrywanie w Damaszku w Syrii, w Betlejem i Troi, w Nowym Jorku?

Kiedyś niedaleko jeziora Como, przy kamiennych schodach przypominających mi trochę Hiszpańskie Schody, wrzuciłam do automatu kilka poniewierających się po moim jeepie monet, z zamiarem zadzwonienia do Giovanniego Keatsa.

Nie mam pojęcia, czy Keats był kiedyś nad jeziorem Como, prawdę mówiąc.

Przez kilka tygodni w Meksyku też jeździłam jeepem. Tak że udawało mi się podjeżdżać na cmentarz pod górę na skróty, nie szosą.

Ilu różnych pojazdów używałam, od kiedy to się zaczęło, chciałabym nagle wiedzieć?

(...)

Kot w Colosseum był w kolorze rdzawym, nawiasem mówiąc.

Mewa była normalną mewą.

W rzeczywistości był to popiół, unoszący się zadziwiająco wysoko i kołysany podmuchami wiatru.

(...)

Czy rzeczywiście tak bardzo chciałam odkryć innego człowieka, gdy jeszcze tak wypatrywałam, czy po prostu nie mogłam znieść własnej samotności?

Błąkając się po tej bezkresnej nicości. Od czasu do czasu, gdy nie byłam szalona, stawałam się liryczna. Naprawdę pozwalałam sobie myśleć o rzeczach w ten sposób.

Wieczna cisza tej nieskończonej próżni przeraża mnie. Tak na przykład myślałam.

W przenośni, w taki sposób myślałam o rzeczach.

Właśnie to zdanie podkreśliłam w książce pod tytułem *Myśli*, gdy byłam na studiach.

Bez wątpienia również zdanie o błąkaniu się po bezkresnej nicości podkreśliłam w jakiejś książce.

Kot, którego Pintoricchio namalował na obrazie tkającej Penelopy, był szary, mam wrażenie.

Kiedyś miałam marzenia o sławie.

Ogólnie rzecz biorąc, nawet wtedy byłam samotna.

(...)

Już jest jutro, o tyle, że oglądałam zachód słońca i przespałam noc, odkąd zaczęłam pisać te strony. Co zaczęłam wczoraj.

Może powinnam to notować.

Gdy las napełnił się cieniami i ten zakątek się ściemnił, poszłam do kuchni i zjadłam trochę jagód, potem poszłam na górę.

Wczorajszy zachód słońca to był abstrakcyjny ekspresjonizm. Turnera miałam ostatnio jakiś tydzień temu.

(...)

Było to maleńkie, kieszonkowe lusterko na tym samym stole obok łóżka mojej matki, w tych ostatnich dniach.

Nawet nie masz pojęcia, jakie to ma dla mnie znaczenie, Kate, że jesteś artystką – powiedziała pewnego wieczoru.

Nie ma tutaj w tym domu żadnych materiałów malarskich.

Chociaż było jedno płótno na ścianie, gdy tu przybyłam. Dokładnie nad i trochę z boku od miejsca, gdzie stoi maszyna do pisania, tak naprawdę.

Obraz tego właśnie domu, chociaż zabrało mi trochę czasu rozpoznanie go.

Nie dlatego, że było to niezadowalające przedstawienie, lecz dlatego, że nie patrzyłam wtedy jeszcze na dom z tej perspektywy.

Wyniosłam już obraz do innego pokoju, gdy zaczęłam patrzeć z tej perspektywy.

Mimo to byłam przekonana, że jest to obraz tego domu.

Po skonkludowaniu, iż jest to obraz tego domu albo że wydaje się być obrazem tego domu, nie wchodziłam już do tamtego pokoju, by skorygować moją konkluzję.

(...)

Prawdę mówiąc, rzadko malowałam portrety.

Te dwa, matki i ojca, są teraz w Metropolitan Museum, w jednej z głównych galerii na pierwszym piętrze.

Ach, wszystkie moje obrazy są teraz w Metropolitan Museum.

Poustawiałam je pomiędzy innymi płótnami stałej kolekcji tam, gdzie było wystarczająco dużo miejsca na ścianie.

Niektóre zachodziły trochę na te wiszące, ale tylko na ich dolne brzegi, właściwie.

Bardzo prawdopodobne jednak, że moje się zniekształciły.

To znaczy, od opierania się o ścianę przez tyle lat, zamiast wiszenia.

No i wiele z nich nie było nigdy oprawionych w ramy.

Poza tym, gdy mówię „wszystkie moje obrazy", mam na myśli tylko te, których nie sprzedałam, naturalnie.

Chociaż niektóre były także na wystawach zbiorowych lub wypożyczone.

Jeden z nich zobaczyłam czystym przypadkiem, gdy byłam w Rzymie, prawdę mówiąc.

Właściwie to zupełnie o tym zapomniałam. I nagle w oknie galerii miejskiej na pewnej ulicy niedaleko Via Vittorio Veneto zobaczyłam moje nazwisko na plakacie.

Właściwie to nazwisko Louisy Nevelson przyciągnęło najpierw moją uwagę. No ale mimo wszystko.

Siedząc w pojeździe z angielską rejestracją i kierownicą po prawej stronie, zaledwie dzień po tym, patrzyłam jak Piazza Navona pokrywa się śniegiem, co z pewnością jest rzadkim widokiem.

We wczesnym Odrodzeniu, chociaż również w Rzymie, Brunelleschi i Donatello mierzyli ruiny z takim zapałem, że ludzie myśleli, iż są szaleni.

Ale po tym Brunelleschi wrócił do domu do Florencji i zbudował największą od starożytności kopułę.

Z tego też powodu nazwali to Odrodzeniem, oczywiście.

I to Giotto wybudował piękną kampanilę tuż obok tej katedry.

Giotto, poproszony raz o zaprezentowanie próbki swoich prac, zaprezentował koło.

Ale chodziło o to, że było to koło doskonałe.

I że Giotto narysował je wolną ręką.

Gdy mój ojciec umarł, niecały rok po matce, znalazłam to małe lusterko w szufladzie pełnej starych fotografii.

Prawdziwy śnieg pada w Rzymie nie częściej niż raz na siedemdziesiąt lat, w gruncie rzeczy.

Czyli mniej więcej z taką samą częstotliwością, z jaką także Arno występuje z brzegów, we Florencji. Chociaż być może jedno z drugim nie ma nic wspólnego.

Jednak nie jest zupełnie niemożliwe, że ludzie tacy jak Leonardo da Vinci lub Andrea del Sarto lub Taddeo Gaddi mogli przeżyć całe życie, nigdy nie widząc chłopców rzucających gałkami śnieżnymi.

Gdyby urodzili się trochę później, mogliby przynajmniej popatrzeć na obrazy Brueghla, przedstawiające dzieciarnię tak się zabawiającą.

(...)

Gdy tu spadnie śnieg, drzewa kreślą dziwną kaligrafię na tle bieli. Samo niebo jest często białe, wydmy ukryte, i cała plaża jest biała aż do samego brzegu.

W pewnym sensie więc prawie wszystko, co mogę w takim razie zobaczyć, jest jak to moje trzymetrowej wysokości płótno, z czterema warstwami białego matowego podkładu kredowego.

Od czasu do czasu jednak rozpalam na plaży ogniska.

Tak, jesienią albo wczesną wiosną jestem najbardziej do tego skłonna.

Kiedyś, po rozpaleniu ogniska, zaczęłam wydzierać kartki z książki i zapalać je, rzucając na wiatr, żeby zobaczyć, czy powiew je poniesie i czy będą fruwać.

Większość kartek upadała tuż obok mnie.

Tą książką było życie Brahmsa, które stało przegięte na jednej z półek tutaj i które wilgoć trwale zdeformowała. Ale trzeba od tego zacząć, że przede wszystkim było wydrukowane na zadziwiająco tanim papierze.

Gdy mówię, że czasami słyszę muzykę w mojej głowie, nawiasem mówiąc, to często nawet wiem, czyj głos słyszę, jeśli jest to muzyka wokalna.

Nie pamiętam jednak, kto to był wczoraj w *Rapsodii na alt solo*.

Nie czytałam życia Brahmsa. Ale jedną książkę w tym domu czytałam, odkąd tu przebywam.

Można nawet powiedzieć, że dwie książki, ponieważ było to dwutomowe wydanie starożytnych sztuk greckich.

Chociaż właściwie to czytałam tę książkę w tym drugim domu, położonym trochę dalej na plaży, który spaliłam doszczętnie. Jedyną książką w tym domu, do jakiej zaglądałam, był atlas, gdy chciałam sobie przypomnieć, gdzie leży Savona.

Tak naprawdę to robiłam to niecałe dziesięć minut temu, gdy zdecydowałam, żeby przynieść obraz domu z powrotem do tego pokoju.

Co do którego nie jestem przekonana, czy jest to obraz domu, czy tylko obraz domu bardzo podobnego do tego domu.

Atlas był na półce dokładnie za opartym o nią obrazem.

I dokładnie obok życia Brahmsa, wydrukowanego na zadziwiająco tanim papierze, które stało przegięte w taki sposób, że zostało na trwale zdeformowane.

Przypuszczalnie była to zupełnie inna książka, z której wydzierałam kartki i je zapalałam, aby symulować mewy.

Chyba że były w tym domu dwa życia Brahmsa, oba wydrukowane na tanim papierze i oba zrujnowane przez wilgoć.

Kathleen Ferrier śpiewała w *Rapsodii na alt solo*.

Zakładam, że nie muszę wyjaśniać, że każda wersja każdej muzyki, jaka mi przyjdzie do głowy, to wersja, którą kiedyś bardzo dobrze znałam.

W SoHo miałam stare nagranie *Rapsodii na alt solo* z Kathleen Ferrier.

A teraz ten kawałek taśmy znowu drapie o okno w pokoju obok, jak kot.

Nie nadaje się imienia mewie.

Kiedyś, gdy przysłuchiwałam się sobie czytającej na głos greckie sztuki, niektóre wersy brzmiały, jakby były pisane pod wpływem Szekspira.

Raczej zdumiewające, jak Ajschylos czy Eurypides mogli znać Szekspira.

Przypomniałam sobie anegdotę o innym greckim pisarzu, który powiedział, że jeśli byłby pewien życia po śmierci, powiesiłby się zaraz tylko po to, żeby spotkać Eurypidesa. Jednak nie wydaje się to istotne w tym wypadku.

W końcu jednak przyszło mi do głowy, że to tłumacz niewątpliwie musiał czytać Szekspira.

Normalnie nie uznałabym uświadomienia sobie tego za jakieś wielkie odkrycie, lecz gdy czytałam te sztuki, byłam skądinąd niezaprzeczalnie szalona.

Właściwie to dopiero teraz uzmysławiam sobie, że wcale nie musiałam gotować, gdy spalałam doszczętnie ten drugi dom, i że mogłam go spalić w procesie wrzucania kartek wyrwanych z *Trojanek* do ognia, gdy przeczytałam obie strony.

Natomiast nie mam zielonego pojęcia, dlaczego stwierdziłam, że było to życie Brahmsa, którego kartki paliłam na plaży, gdy dziesięć minut przedtem zauważyłam życie Brahmsa obok atłasu za opartym o półkę obrazem.

Mogłoby się wydawać, że na niektóre pytania nie ma odpowiedzi.

Takie jak na przykład, co myślał mój ojciec, przeglądając stare fotografie i potem patrząc w to lusterko, które było przy łóżku mojej matki.

(...)

Tak więc w istocie prawie jednocześnie uświadomiłam sobie, że równie dobrze mogłabym zacząć od samego początku i napisać coś zupełnie innego.

(...)

Nawet jeśli ciągle musiałabym pamiętać, by trzymać się z dala od mojej głowy, gdy pisałabym o tym, oczywiście.

Niemniej jednak.

W każdym razie mogłaby to być bardzo interesująca powieść, na swój sposób.

Co oznacza, że byłaby to powieść o osobie, która obudziła się pewnej środy czy pewnego czwartku, i odkryła, że najwyraźniej nikt inny na świecie nie pozostał.

Nawet żadna mewa.

Oprócz warzyw i kwiatów.

(...)

Przełożyła *Elżbieta Wicha-Wauben*

Fragmenty książki Davida Marksona *Wittgensteins Mistress* opublikowane za pozwoleniem wydawnictwa Dalkey Archive Press, copyright 1988.

przekroje

Wokół sceny

ELŻBIETA RZEWUSKA

DRAMATURGICZNE PUZZLE (JANA KŁOSSOWICZA)

Niewątpliwym wydarzeniem wydawniczym jest dwutomowa, obszerna, bo zawierająca około sześćdziesięciu dramatów, starannie przygotowana i opatrzona historyczno-literackim wstępem oraz wyczerpującymi notami o autorach *Antologia dramatu polskiego 1945-2005* w opracowaniu Jana Klossowicza.

W dużym stopniu redaktor zachowuje i kontynuuje wzór stosowany przez poprzedników z czasów PRL-u (np. Jerzego Koeniga z roku 1976 oraz Stanisława Witolda Balickiego i Stanisława Marczaka-Oborskiego z 1981). Przygotowali oni podobnie pomyślane, choć znacznie skromniejsze dwutomowe wydawnictwa, w których dopiero drugi tom był poświęcony dramaturgii powojennej[1].

Klossowicz we wstępie powtarza także dawniej używane argumenty – podkreśla np. niedostępność tekstów dramatycznych. Pod tym względem sytuacja zmieniła się diametralnie: niedostępność uwarunkowana jest teraz tylko trudnościami w dotarciu do źle dystrybuowanych wydawnictw, których – szczególnie w porównaniu z dawniejszymi czasami – jest wiele. Poza niezawodnym, publikującym wciąż nowe teksty „Dialogiem", wydają swoich autorów teatry (np. Legnicki, Łódzki Powszechny i warszawskie Rozmaitości). Młoda dramaturgia ma już kilka antologii: oprócz słynnej edycji Pawłowskiego (*Pokolenie porno* i *Made in Poland*) można wymienić tom krakowskiej Księgarni Akademickiej *Echa, repliki, fantazmaty* z 2005 r. wydany w serii *Dramat Współczesny* (Księgarnia drukuje również dzieła poszczególnych dramaturgów), zbiór *TR / PL: Bajer / Kochan / Masłowska / Sala / Wojcieszek. Antologia nowego dramatu polskiego* opublikowany w piątym tomie serii *Nowa dramaturgia [TR]* (Warszawa 2006) i np. piękne wydawnictwo *Dramaty Modrzejewskiej. Antologia sztuk napisanych dla Teatru w Legnicy* (słowo/obraz terytoria 2007). Niezależnie od tego m.in. Villqist, Masłowska, Bizio wydali już po parę osobnych tomów. Coraz bogatszym źródłem informacji i tekstów, stale uzupełnianym o dzieła najnowsze, jest Internet. Sytuacja wydawnicza zmieniła się więc radykalnie, zwłaszcza jeśli idzie o młodych autorów, którzy często pracują w teatrach, występują w roli reżyserów i mają swoich wiernych, bliskich im wiekiem inscenizatorów. Na „własne" sceny (zwłaszcza liczne dziś tzw. sceny niezależne), mimo konfliktów z miejskimi samorządami, a czasem i częścią zespołu, wprowadzają nowe teksty. Wystawiania

[1] Jest także antologia Stwarzanie światów, zredagowana przez Bohdana Urbankowskiego i wydana w Wydawnictwach Szkolnych i Pedagogicznych w roku 1996, ale ma ona przede wszystkim charakter dydaktyczny, a teksty dobrane są nie ze względu na wartości artystyczne, lecz ideowe i tematyczne.

owych sztuk nie unika także teatr telewizji ani nawet „stare", profesjonalne teatry. Kiedyś ich repertuar był cenzurowany i zatwierdzany przez liczne partyjne i rządowe komisje – teraz liczą się tylko prawa rynku.

Niewątpliwie jednak istnieje potrzeba tworzenia antologii, obejmujących duży obszar czasu, dorobek kilku pokoleń i ważny okres historyczny. Nie można ignorować wielkich zmian w naszej kulturze. Rok 1989 jest kolejną, po latach 1956 i 1968, wyrazistą cezurą w literaturze. Trzeba pokazać zarówno to, co pojawiło się jako nowe, jak i podjąć refleksję nad tym, co pozostało z minionych prawie czterdziestu pięciu lat twórczości okresu Polski Ludowej.

Takich przewartościowań dokonano w stosunku do całej literatury polskiej, głęboko przeszacowując dorobek powieściowy, a także zmieniając ustalenia krytycznoliterackie dotyczące bardzo przecież różnorodnej i częstokroć wielkiej poezji. Historia najnowszego dramatu wyglądała trochę inaczej. Po ogromnym ożywieniu końca lat siedemdziesiątych i „karnawale Solidarności" w roku 1981 nastąpił całkowity zastój w latach osiemdziesiątych – dramat nie towarzyszył teatrom w ich wojnach, potyczkach i kryzysach, po prostu zamilkł lub oddał pole klasyce. Próbą włączenia się w sprawy, którymi żył kraj po stanie wojennym, był niedobrze przyjęty – jako wtórny – *Wieczernik* Brylla i teksty Mrożka, takie jak np. *Alfa* i *Ambasador*, których niezwykła aktualność szybko przebrzmiała (nie uwzględnia ich interesująca nas antologia). Dopiero w końcu lat osiemdziesiątych pojawił się nowy, rasowy dramaturg – Tadeusz Słobodzianek, a dzięki Janowi Peszkowi doceniono wreszcie oryginalną i niezwykle teatralną twórczość Bogusława Schaeffera. Gdy zaczęły działać instytucje i niezależne sceny teatralne, funkcjonujące już na zupełnie innych zasadach, a dawne awangardy teatralne przebrzmiały lub całkowicie zmieniły swoje programy i zadania, znowu pojawiły się teksty pisane głównie przez młodych twórców. Antologia nie daje co prawda orientacji, czym charakteryzowało się życie literackie związane z historią dramatu w poszczególnych dekadach, ale trudno jej czynić z tego poważny zarzut.

Sytuacja dramaturgii w okresie Polski Ludowej wyglądała inaczej niż innych rodzajów literackich. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych mówiono stale o kryzysie dramatu i braku wartościowych propozycji repertuarowych, jakkolwiek nie dotyczyło to kilku wybitnych artystów, którzy odnosili niemożliwe do zlekceważenia sukcesy na scenach europejskich. Zwykle trudno było o druk, jeszcze trudniej o dostęp do sceny – wielu autorów unicestwiono po prostu przemilczając, o innych zupełnie zapomniano. Czas najwyższy, by wszystko wyjaśnić i ustalić nową hierarchię tekstów – taki powinien być pierwszy obowiązek nowego antologisty. Trzeba też ustalić, co zostało z dorobku przeszłości, co nie straciło z czasem swojej wartości i rangi, zdecydować, jak należy oceniać dawne sukcesy teatralne tekstów, które dziś wydają się niemożliwe do obrony. Równocześnie trzeba odpowiedzieć na inne pytanie: jak układała się historia literatury dramatycznej, tak bardzo wrażliwej i zależnej od polityki, i na ile była ona świadectwem swoich czasów? Wreszcie, last but not least, co literatura dramatyczna proponowała teatrowi, czy towarzyszyła mu w dokonujących się przemianach i poszukiwaniach? Teatr przecież, który w tym okresie tak bardzo zmienił swój charakter i stosunek do literatury, poza dramaturgią współczesną odwoływał się do klasyki, do tekstów obcojęzycznych, a nawet, często prowokacyjnie, radził sobie bez literatury.

Wydaje się, że takich pytań jest zbyt dużo, by na wszystkie znaleźć odpowiedzi, ale trzeba je przynajmniej uświadomić. Jan Kłossowicz zna sprawy sceny jak mało kto: brał czynny udział w życiu teatralnym ubiegłego okresu, a także obserwował je z zewnątrz jako krytyk. O jego kompetencji świadczy też wstęp do antologii, w którym pozytywnie ocenia wielu autorów i teksty pominięte w wyborze. Jeśli chodzi o dramaty uwzględnione przez poprzednich antologistów, Kłossowicz nie dokonał zbyt wielu zmian, co może świadczyć, że żywi przekonanie o ich niezachwianej i nieprzemijającej randze. Oczywiście wielokrotnie musiał wybierać

i ograniczać obecność nowych dzieł poszczególnych autorów. Tu kryteria wyboru nie zawsze są zrozumiałe – najważniejsza dla niego okazuje się lista nazwisk, a nie tekstów lub ważnych przedstawień teatralnych.

Jako pierwszy pojawia się problem periodyzacji i związana z nim kwestia określenia okresu, który antologia obejmuje. Tytuł mówi o latach 1945-2005, ale już pierwsza data nie jest respektowana, ponieważ wybór rozpoczynają trzy teksty powstałe w czasie okupacji. Są to: *Aby podnieść różę* Trzebińskiego z roku 1943, *Orfeusz* Świrszczyńskiej z tego samego roku i *Święto Winkelrieda* Andrzejewskiego i Zagórskiego z roku 1944. Autor miał bardzo dobry pomysł, by uwzględnić w antologii dramaty, które zwykle pomijano, bo nie mieściły się w literaturze międzywojennej ani powojennej. Powodowały ponadto problemy ze względu na niechęć cenzury – poza *Świętem Winkelrieda* nie odegrały większej roli w życiu teatru powojennego, a w każdym razie były publikowane i poznawane znacznie później. Są to ważne i literacko ciekawe teksty, ale niezrozumiały jest brak wśród nich przynajmniej jednego dzieła Gajcego, autora najbardziej nielubianego przez władze polityczne PRL-u. Chodzi mi o *Homera i Orchidee*, utwór, który antologista docenia, ale ostatecznie pomija. Gdyby jeszcze dołączyć do antologii *Schyłek Amonitów* Ewy Pohoskiej, byłby to kanon niezwykle oryginalnej i mało znanej dramaturgii okresu okupacji. Wybór dzieł tylko trzech autorów nie jest wyjaśniony ani niczym usprawiedliwiony. Trzeba by chyba również przesunąć datę początkową przedstawionej edycji.

Z dramatów tuż powojennych włączony jest tylko tekst Lenna Kruczkowskiego. Nieobecność *Dwóch teatrów* Szaniawskiego jest nie do zaakceptowania – nie wystarcza tu niejasna formułka, że nie stało się to z winy redaktora ani wydawnictwa. Szaniawski zasłużył na szczególną uwagę. Poza *Dwoma teatrami*, które odegrały niezwykle ważną rolę w dyskusjach o powojennym realizmie i za które autor był szykanowany do końca życia, warto przypomnieć inny jeszcze tekst – dramat *Kowal, pieniądze i gwiazdy*. Był on niesłusznie – a może w złych intencjach – interpretowany po prostu jako baśń. Tekst ów można odczytać jako próbę przywrócenia dobrego imienia akowcom, niesłusznie pozbawionym na wiele lat czci i honoru. Ponadto autor wypowiada się tu na temat zawodności przekonań, że naturę ludzką da się dopasować do optymistycznych założeń programowych. Zamiast Szaniawskiego mamy bezpretensjonalną farsę autorstwa Stawińskiego i Słotwińskiego *Imieniny pana dyrektora*, która pewnie ma również wypełnić lukę po dramacie produkcyjnym z okresu stalinowskiego, słusznie zresztą przez redaktora tomu pominiętym. Koenig w antologii z roku 1976 zamieścił *Ostry dyżur* Lutowskiego, który dobrze oddawał klimat odwilży: dowodził, że lekarz o przeszłości akowskiej nie zabije na stole operacyjnym swojego pacjenta, choć to jego wróg klasowy. Zamiana Lutowskiego na *Imieniny pana dyrektora* nie jest chyba opłacalna, można by też w ślad za Koenigiem przywrócić ciekawy teatralnie tekst Skowrońskiego, mający zresztą świetną realizację filmową, pt. *Mistrz*.

Teksty z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie budzą kontrowersji, choć Klossowicz idzie tu śladem poprzedników. Te dramaty dobrze zna i lubi – jego decyzje można bez zastrzeżeń aprobować: wybór tekstów z *Zielonej Gęsi* Galczyńskiego, odważny wybór z *Teatru Osobnego* Białoszewskiego (redaktor błyskotliwie poradził sobie z kontrowersjami na temat autorstwa niektórych ważnych tekstów, których współautorem okazał się przyjaciel i mentor Białoszewskiego, Leszek Hering), *Imiona władzy* Broszkiewicza, cały Gombrowicz, wybór z Grochowiaka, Abramowa-Newerlego, Herberta, Wojtyły, Iredyńskiego. Jest także Schaeffer, doceniony przez teatr dopiero w latach osiemdziesiątych, *Rzecz listopadowa* Brylla i dwa najsłynniejsze teksty Kajzara. Wydaje się, że Myśliwskiego lepiej niż *Złodziej* reprezentowałoby ciekawsze i ambitniejsze teatralnie *Drzewo*, a Rymkiewicza budząca kiedyś zachwyt polonistów komedia serio *Ulani*, zamiast farsowego *Dworu nad Narwią*. W tak pomyślanej antologii można by chyba zrezygnować z autorskich adaptacji znanych i popularnych już wcześniej tekstów prozatorskich

– myślę tu o *Nocy czerwcowej* Iwaszkiewicza *i Cyklopie* Terleckiego. Można by także pominąć drugi dramat Krasińskiego – *Wkrótce nadejdą bracia*, i *Zegary* Łubieńskiego, które są po latach mało czytelne.

W prezentowanym wyborze nieobecny jest zupełnie polski dramat religijny, w dawnych układach politycznych celowo lekceważony. Nie dotyczy to oczywiście dramatów Papieża Polaka, których dowartościowanie nastąpiło jednak znacznie później, niż teksty powstały. Brak za to utworów Zawiejskiego (np. *Rozdroży miłości*), a z dzieł Brandstaettera pojawia się *Milczenie* – słusznie przypomniany dramat o stalinizmie, choć notabene mało znamienny dla problematyki twórczości autora *Powrotu syna marnotrawnego*. W dużym stopniu brak też dramatów historycznych, zwłaszcza tych, które towarzyszyły dyskusjom politycznym lat siedemdziesiątych o dziewiętnastowiecznych powstaniach, manipulacjach politycznych i zdradzie. Znacznie ważniejsze od tekstów Iwaszkiewicza, a nawet Terleckiego były utwory: *Dzień dobry panie Mochnacki* Mikkego, *Sto rąk, sto sztyletów* Żurka (ale jest tu zamieszczony równie dobry jego tekst *Po Hamlecie*) i *Wysocki* Zawistowskiego, a także niedoceniony teatralnie dramat Wojtyszki *Semiramida* z roku 1995. Oczywistym błędem jest pominięcie ważnego dla naszego życia publicznego *Poloneza* Jerzego S. Sity, powstałego w roku 1979, ale mającego prapremierę w 1981.

Największy kłopot miał Jan Kłossowicz z selekcją twórczości dwóch najważniejszych w tym okresie i bardzo płodnych twórców – Różewicza i Mrożka. Ten ostatni został tu po prostu zlekceważony. Antologia uwzględnia tylko dwa jego dramaty: debiutancką *Policję*, tekst ukochany przez analityków, ale od początku wyrzucany z teatru przez cenzurę, oraz niekwestionowane arcydzieło, jakim jest *Tango*. Nie ma za to jednoaktówek, które były teatralnymi przebojami: *Karol*, *Na pełnym morzu* i *Strip-tease*. Zrekompensowałyby one brak *Zabawy*, nad którym to brakiem redaktor ubolewa. Nie ma także zupełnie późniejszej twórczości, której znaczenie potwierdziły inscenizacje teatralne: *Emigrantów*, ale przede wszystkim *Pieszo* – manifestu światopoglądowego pisarza i świadectwa zwrotu w technice dramaturgicznej od poetyki groteskowo-parabolicznej na rzecz „mówienia wprost", jak to nazywał sam autor.

Z dzieł Tadeusza Różewicza odnajdziemy tylko trzy: *Kartotekę*, *Białe małżeństwo* i *Do piachu* – nie ma *Pułapki*, ważnej zarówno ze względu na temat społecznej roli artysty, jak i z powodu proponowanej tam wizji teatru i metateatru. *Kartoteka* została uzupełniona o odmiany tekstu, które pisarz dołączał kiedyś do kolejnych wydań dramatu, ponieważ pokazywały jego przygody z cenzurą. Dzisiaj nie są to już rzeczy specjalnie interesujące. Dużo ciekawszym rozwiązaniem byłoby, gdyby redaktor zamieścił *Kartotekę rozrzuconą* – niezwykły, zupełnie nowy tekst, otwierający się na inną współczesność.

Antologia, wzorem dawnych edycji, omija niestety całkowicie dramat powstały na emigracji, robiąc wyjątek jedynie dla Gombrowicza. Choć dziś literatura krajowa i emigracyjna całkowicie się zrosły, w kwestii dramatu zaległości jeszcze nie odrobiono. Ogromną pracę, wydając teksty i ich opracowania, wykonała Dobrochna Ratajczakowa, ale w świadomości odbiorcy jest to jednak tematyka mało znana. Wydaje się więc, że warto byłoby przywołać w tym miejscu przynajmniej trzy nazwiska najbardziej niezwykłych twórców: Stefana Themersona, Andrzeja Bobkowskiego i Mariana Pankowskiego.

Poza uwzględnieniem najwybitniejszych tekstów dobrze skonstruowana antologia powinna odzwierciedlać tło historyczno-kulturowe związane z przemianami politycznymi, pokoleniowymi, ale także metodologiczne – nastąpiła przecież w tym czasie również zmiana paradygmatu.

Szczególnie ważne jest zasygnalizowanie przeobrażeń, które dokonały się po całkowitym odzyskaniu niepodległości i likwidacji dawnego ustroju. Cezura polityczna, jaką stanowi rok 1989, w sprawach kultury nie zawsze jest wyraźnie widoczna. Jak wiemy – w literaturze, zwłaszcza w teatrze, zmiany następują powoli, a ich korzenie ujawniają się po czasie w tekstach dawno już napisanych i przyswojonych.

Pisząc o sytuacji w literaturze polskiej (szczególnie w powieści), Paweł Śliwiński nazwał to zjawisko „śladami przełomu". Ów przełom (nie dotknął on już pisarzy debiutujących w latach dziewięćdziesiątych) to przede wszystkim – a może tylko na pierwszy rzut oka – postawienie pytania o prawdę, lub właśnie rezygnacja z ambicji, możliwości dotarcia do obiektywnej prawdy o rzeczywistości. Teraz poprzestawano na ukazywaniu gorączkowych i histerycznych ekspresji poszczególnych bohaterów, które nie prowadzą do uogólnień i nie mają rangi paraboli. Gdy poprzednio dramat mówił o świecie, wyrażał jakiś światopogląd; teraz staje się tylko teatralną aranżacją jakichś „epizodów" – jak określił to Krzysztof Bizio. Trudno ustalić antagonistę, gdy konflikt dramatyczny jest niejasno zarysowany, a protagonista, zwykle reprezentant młodego pokolenia, oddany tylko swoim prywatnym czy rodzinnym sprawom, zachowuje się wieloznacznie. Wydaje się, jakby nie tylko świat, ale także sam bohater pulsował i zmieniał swą tożsamość – podejmuje często nieracjonalne i logicznie sprzeczne decyzje, przeżywa gwałtowne ataki buntu.

W tekstach z początku lat dziewięćdziesiątych starsi autorzy próbują rozwiązań niestosowanych wcześniej, a przyjmowanych przez odbiorców bez zrozumienia lub z mieszanymi uczuciami. Gdy piszą o współczesności, wykorzystują skrót i metaforę – służy temu np. zmiana miejsca akcji na bardziej egzotyczne niż własny kraj, co pozwala łatwiej formułować katastroficzne diagnozy. Tak postępuje Mrożek w *Miłości na Krymie* (1994), a potem Głowacki w *Czwartej siostrze* (1999). Inaczej Różewicz, który w *Kartotece rozrzuconej* (1993) po raz pierwszy poszukuje autorytetów – Piotr Skarga i marszałek Piłsudski stawiają tamę przed mętnym mułem współczesnego targowiska próżności. Te – pominięte w antologii – teksty stanowią, według mnie, najlepsze świadectwo przełomu, kryzysu i bezradności pisarzy wobec zjawisk, których nie da się już opisać zachowując stare reguły.

Tadeusz Słobodzianek, wbrew opinioni Kłossowicza[1], jest pierwszym pisarzem, który znajduje się już po drugiej stronie przełomu i podejmuje nowy dyskurs. Staje się dla młodych twórców mistrzem literackim, a także nauczycielem pisarstwa – prowadzi warsztaty i szkoły dramaturgiczne. Obecność w antologii tylko jednego jego tekstu trochę zaciera rangę tego dzieła. Szczególnie brak późniejszego dramatu *Sen piuskwy*, w którym autor, eksponując tradycje literackie podejmowanych tematów oraz intertekstualność, wprowadza nową jakość dramaturgiczną. W tym także kontekście sytuowałabym twórczość Koterskiego, w inny sposób mitologizującą rzeczywistość, zanurzoną w doskonałym wprost banale i trywialności. Zamieszczenie wskazanych tekstów pozwoliłoby uświadomić, na czym polega wspólnota literatury tworzonej w okresie „przedpostmodernistycznym".

Młoda literatura dramatyczna w ujęciu Kłossowicza jest przede wszystkim głosem kolejnego pokolenia twórców, debiutujących w latach dziewięćdziesiątych. Ci liczni, bardzo płodni autorzy nie stworzyli jak dotąd wielkich tekstów – siłą jest zmasowany atak, nie wyrazista nowa jakość. Promująca ich utwory dwutomowa antologia Pawłowskiego wyraźnie ujawniła słabości formalne i konstrukcyjne, ograniczenia problemowe, jednowymiarowość fabuł, brutalizację języka i ubóstwo myślowe. Nic więc dziwnego, że dramaty owe przyjęto z gwałtownym protestem. Odnaleźć w nich jednak możemy nową wrażliwość i postmodernistyczny relatywizm, który, być może, choć okaże się krótkotrwałą modą, wyłoni z siebie nową wartość[2]. Teksty te zalecają się bowiem teatralnością, niejako domagają się teatralnej ramy, prowokują do ciekawych rozwiązań w obrębie przestrzeni teatralnej i scenicznej, obrazów i rekwizytów, angażują nowe w teatrze środki techniczne i audiowizualne. Można powiedzieć, że są niezwykle teatrocentryczne. Symbioza z teatrem jest tu większa niż w przypadku tekstów poprzedników, którzy nieustannie popadali w konflikty ze sceną, domagając się większych praw dla literatury.

[1] Akcentuje on przynależność twórczości Słobodzianka do istniejących już wzorów.
[2] Tak było kiedyś w przypadku dramatu ekspresjonistycznego, który nie przetrwał próby czasu, ale zaważył jednak na przyszłości dramatu i teatru.

Jest to ciągle jeszcze fala narastająca, trudno z dzisiejszej perspektywy ustalać wartość poszczególnych tekstów, a nawet rangę autorów. Najwybitniejszym z nich jest niewątpliwie Villqist. Jego przejmujące opowieści o patologiach rodzinnych – wbrew opinii Klossowicza – znakomicie mieszczą się w opisywanym modelu młodej dramaturgii. Być może do historii dramatu wpiszą się teksty dziś jeszcze nieprzyswojone. Jan Klossowicz wykazał talent w dobieraniu dzieł, które mają bardzo mało wad znamiennych dla tej grupy utworów. Dokonał tego zamieszczając teksty nietypowe, za to świetnie skonstruowane: komedię, a właściwie farsę Saramonowicza *Testosteron*, i – wyjątkową ze względu na podjęcie tematu politycznego – *Norymbergę* Tomczyka.

Lista młodych autorów wciąż rośnie – wypadałoby uwzględnić chociaż Dorotę Maskowską. Wybór konkretnych tekstów, w większym stopniu niż nowych autorów, jest bardzo ryzykowny, dlatego warto wziąć pod uwagę ich karierę sceniczną. I tak, wolałabym tu znaleźć np. *Piaskownicę*, *Lucję i jej dzieci* oraz *Balladę o Zakaczawiu*.

Rok 2005 nie jest znaczącą datą, trudno zamknąć więc tę listę podpowiedzi i postulatów. Kolejne wydania antologii pozwolą pewnie coś istotnego dodać. Na razie wypada pogratulować podjętego trudu zbudowania całościowego obrazu dramaturgii powojennej. Jest ona bardzo różnorodna, choć rozwinęła się w innym kierunku, niż chciało powojenne „kierownictwo" ideowe, a także przedwojenni idealiści. Unika patosu i wieloslowia, chętnie karmi się ironią lub szyderstwem. Często przyznaje się do bezradności i rozczarowania rzeczywistością, ale nie popada w pesymizm. Mimo dyskrecji wypowiedzi widać jej związek z polityką i historią najnowszą. Nie można też chyba powtórzyć niegdysiejszych opinii, że jest zaściankowa, prowincjonalna i niezrozumiała dla cudzoziemców. To wszystko antologia Klossowicza dobrze ilustruje.

Antologia dramatu polskiego 1945-2005. Wybór i opracowanie Jan Klossowicz. Przypisy i S-ka, Warszawa 2007, t. 1, ss. 815, t. 2, ss. 855.

JAROSŁAW CYMERMAN

OBROTY PRZESTRZENI W TELEWIZYJNYM PUDLE

O Teatrze Telewizji, emitowanym zwykle w poniedziałkowe wieczory w pierwszym programie TVP, zwykło się mówić, że to największa scena teatralna w Polsce. Raz po raz pojawiają się dyskusje na temat jego kształtu, częstości emisji, nowych premier, a przy okazji kolejnych rocznic wspomina się złote lata, gdy gromadził przed telewizorami miliony widzów i stanowił fenomen na europejską skalę. Tego typu refleksja dotychczas wystarczała (i często wystarcza nadal) – masowość widowni nie przekładała się na krytyczną ocenę spektakli. Większość z wybitnych dzieł realizowanych na potrzeby szklanego ekranu nie doczekała się nawet prasowych recenzji, jakby krytyka uznała, że nie musi dokumentować i oceniać czegoś, co – w przeciwieństwie do tradycyjnego teatru – pozostanie w niezmienionym kształcie w postaci nagrania. W każdym razie trudno oprzeć się wrażeniu, że telewizyjny teatr bywa traktowany nie jako odrębne zjawisko artystyczne, a jako sposób popularyzacji sztuki teatralnej czy nawet po prostu dzieł dramatycznych.

Podobnie jak krytyka, również teatralna teoria rzadko spoglądała w ekran telewizyjnego pudła, unikała trudnych pytań o status tego rodzaju spektakli. Nie zląkł się ich jednak Jerzy Limon – gdański anglista i teatrolog, którego badania często idą w poprzek tendencji dominujących w polskiej refleksji naukowej nad sztuką sceniczną. Przede wszystkim w interesujący sposób dokonał rozgraniczenia pomiędzy tym, co w Polsce przyjęło się nazywać teatrem telewizji, a filmem. Przeciętny odbiorca z trudem dostrzega różnice między tymi dwoma dziedzinami sztuki, które zresztą zdarza się mylić również autorom telewizyjnych spektakli. Podstawowa różnica, zdaniem autora *Obrotów przestrzeni*, wynika z faktu, że film *ma zdolność udawania, że ukazuje realny świat sfotografowany, a nie kreowany przez struktury semiotyczne i konwencje*, które w teatrze telewizyjnym są czymś naturalnym. Widz, oglądając tego typu dzieła, ma wrażenie czasowej i przestrzennej łączności obu stron ekranu, które to odczucie wynika przecież przede wszystkim z konwencji. Teatr telewizji odgrywany jest w sztucznym, wspólnym dla wykonawców i widzów „tu i teraz" (faktycznie o łączności czasowej można mówić tylko wówczas, gdy mamy do czynienia z transmisją przedstawienia „na żywo"). Film nie udaje tego typu łączności – widz ma wrażenie, że wszystko, co widzi (co zostało sfilmowane), miało miejsce w przeszłości, już się wydarzyło, że ogląda tylko zapis tychże wydarzeń.

Z tego podstawowego rozróżnienia Limon wyprowadza specyficzne cechy autonomicznego zjawiska artystycznego, jakim jest telewizyjny teatr. I tak na przykład kamera, która w filmie znajduje się w tej samej przestrzeni co przedstawiane postacie, w telewizji pozostaje niejako na zewnątrz, poza kreowaną fikcją. Tym samym przestrzeń teatru telewizji liczy 180 stopni, co zbliża go do tradycyjnej sceny, podobnie jak znacznie większa rola słowa, budującego to, czego nie da się zobaczyć i pokazać. Wirująca przestrzeń telewizyjnego widowiska w pudle telewizora zawsze będzie tym samym bliższa teatrowi niż filmowi. Może również znacząco wpłynąć na kształt i wyraz artystyczny adaptowanego dzieła literackiego. Wystarczy porównać dowolną inscenizację *Wesela* Wyspiańskiego (w tym również telewizyjną, zrobioną zgodnie z regułami sztuki małego ekranu) z filmem Andrzeja Wajdy. Uchodzący za niezwykle sceniczny dramat Wyspiańskiego w teatrze zawsze będzie miał regularne, momentami bardzo dostojne tempo, odmierzane kolejnymi odsłonami „polskiej szopy" – postacie wchodzą, zamieniają parę zdań i wracają do tańca, by ustąpić miejsca kolejnym. Wajda tymczasem rozmowy te umieścił w samym środku tanecznej sali, bohaterowie mówią do siebie w tańcu, w ciżbie, widz jest wciągnięty w przestrzeń bronowickiej chaty, która ogarnia go ze wszech stron. Stąd można mieć wrażenie, że w konfrontacji z filmem Wajdy *Wesele* w teatrze wypada blado – zmieniające się figurki nie budzą w widzu emocji, w najlepszym wypadku pobudzają do refleksji. Być może twórca *Kanału* to właśnie miał na myśli, mówiąc, że dramat Wyspiańskiego czekał na film.

Teatr telewizji posiada również, według Limona, zdolność kilkustopniowego udawania – dotyczy to zarówno relacji aktorzy-widzowie, jak i temporalnego aspektu tego typu dzieł. W teatrze scenicznym obowiązująca konwencja nakazuje zwykle wykonawcom nie dostrzegać widzów, a nawet jeśli pojawia się wypowiedź „na stronie" lub bezpośredni zwrot do widowni, to zawsze mówi postać, a nie konkretny aktor – w przeciwnym wypadku zerwałby on po prostu przedstawienie. W telewizji rzecz jest bardziej skomplikowana: widz naprawdę nie jest widoczny, ale mimo to, zgodnie z teatralną konwencją, aktor i tak udaje, że widowni nie dostrzega. Jeśli natomiast mrugnie okiem „na stronie", to udaje jednocześnie, że publiczność znajduje się w zasięgu jego wzroku. *Ale przecież my, widzowie telewizyjni* – zauważa Limon – *wiemy, że w tym medium jest to niemożliwe, ponieważ rozdzielność obu światów uwarunkowana jest przyczynami technicznymi, a więc obiektywnymi, a nie konwencją. Dlatego w telewizji konwencje teatralne przybierają czasem inny kształt i stają się „udawaniem wyższego stopnia"*.

Taka relacja scena–widownia znajduje również swoje odbicie w strukturze czasowej telewizyjnych widowisk teatralnych. Nie licząc transmisji „na żywo" i charakterystycznych dla początków teatru telewizji spektakli bezpośrednio relacjonowanych ze studia, aktorzy muszą również pozorować teraźniejszość wykonawczą a, jak już wyżej wspomniałem, widz odnosi wrażenie, że czas odgrywania spektaklu pokrywa się z czasem jego odbioru. Jak jednak zauważa autor *Obrotów przestrzeni*, na

tę pozorowaną teraźniejszość nakłada się jeszcze dodatkowo montaż, który zbliża teatr telewizji do filmu. Zatem specyficzne rozszczepienie teraźniejszości odróżnia przede wszystkim teatr telewizji od scenicznego, a także od filmu, gdyż *w dziele telewizyjnym jest* ono *nie dwu- lecz trójwarstwowe: teraźniejszość wykonawcy jest bowiem rozdwojona (realna z przeszłości i pozorowana czasu emisji), odrębna od teraźniejszości widza i kamery oraz nietożsama z teraźniejszością umowną postaci.*

Limon zwraca również uwagę na odmienny kształt sztuki aktorskiej charakterystycznej dla telewizyjnych spektakli. Istnieje przecież (jak w filmie) możliwość zbliżania i wyróżniania poszczególnych fragmentów ciała aktora (przede wszystkim twarzy), co w tradycyjnym teatrze jest niemal niemożliwe do osiągnięcia. Podobnie jak to było z innymi elementami, Limon te łatwe do zaobserwowania cechy wpisuje w ogólną teorię. Zdaniem autora *Obrotów przestrzeni* kamera filmowa, ukazując szczegóły np. twarzy aktora ze zmiennej perspektywy, niemal zawsze sugeruje, że są to różne sposoby widzenia postaci, *w telewizji zaś to kamera najczęściej patrzy z różnych stron, niezależnie od ruchu postaci, co wprowadza silny sygnał obiektywności, a jeśli już wnika w psychikę postaci i ich sposób percypowania świata, to przez tę perspektywę nie zmienia się cały obraz ukazywanego świata, lecz jego fragment: możemy wówczas mówić o zjawisku subiektywnej metonimii, bardzo typowej dla teatru telewizji.*

Te niezwykle interesujące rozwiązania teoretyczne Limon wykorzystał podczas analizy kilku konkretnych spektakli telewizyjnych. Biorąc pod uwagę odrębność tego typu dzieł, przyjrzał się *Historii* Grzegorza Jarzyny według dramatu Gombrowicza – inscenizacja owa stanowi przykład wykorzystania możliwości telewizyjnego spektaklu do odkrycia głębokiego sensu utworu. Okazuje się, że selekcja i montaż materiału literackiego dokonana przez reżysera pozwoliła na ukazanie *metafory nie jednostkowej czy wycinkowej historii (...), lecz mechanizmu edycji i montażu – a więc kreowania – przeszłości, którą nazywamy historią.* Poza omówieniem *Historii*, Limon odniósł się także do takich dzieł jak: *Edward II* Macieja Prusa według Christophera Marlowe'a, *Związek otwarty* Krystyny Jandy i Edwarda Klosińskiego według Dario Fo i Franki Rame, *Podróż do wnętrza pokoju* Pawła Miśkiewicza według Michała Walczaka oraz pisanej specjalnie dla telewizyjnego medium sztuki *Squaring the circle* Toma Stopparda, której akcja rozgrywa się w Polsce w czasach pierwszej „Solidarności". Już w samym nazewnictwie widać przekonanie o autonomicznym charakterze telewizyjnej Melpomeny – Limon jako autorów wymienia nie dramaturgów, a reżyserów.

Obroty przestrzeni stanowią bardzo interesującą i w zasadzie pionierską próbę stworzenia teorii telewizyjnego teatru. Jerzy Limon to jeden z pierwszych badaczy, który spojrzał na tego typu spektakle jako na zupełnie niezależne dzieła sztuki, o własnej specyfice, odrębne zarówno od teatru scenicznego, jak i filmu. Pozostaje mieć tylko nadzieję, że ta nabierająca coraz większej samodzielności i samoświadomości dziedzina sztuki będzie miała szansę dalszego rozwoju w Polsce i nie padnie ofiarą kolejnych gier wokół telewizji publicznej.

Jerzy Limon: *Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego. słowo/obraz terytoria*. Gdańsk 2008, ss. 272.

GRZEGORZ KONDRASIUK

PAWŁA MOŚCICKIEGO BOMBA DOMOWEJ ROBOTY

Sztuka sceniczna ma tę ciekawą właściwość, że z magnetyczną siłą przyciąga najrozmaitsze teoretyczne koncepty – służąc za wygodny wehikuł przeróżnego formatu filozofom, antropologom, teologom, przenosi ich w nieznane regiony, zmusza myśl do zacierania lub przekraczania granic. W rezultacie współistnieją liczne sprzeczne definicje teatru i bardzo długa jest lista stawianych teatrowi zadań i postulatów. Wydana w 2008 roku książka Pawła Mościckiego *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej* idealnie wpisuje się w tę tradycję, zarówno ze względu na definicyjne ambicje, jak i deklarowany przez autora punkt widzenia – perspektywę „filozofa z zewnątrz". Z kilku powodów *Polityka teatru* jest książką ważną. Być może jej publikacja wyznacza pewną cezurę w dziejach polskiej myśli towarzyszącej teatrowi. Niekoniecznie nawet dzięki inspirującej głębi czy odkrywczości jej treści (choć zawiera fragmenty głębokie i inspirujące). Ale po kolei.

Lektura książki Pawła Mościckiego przebiegać może na kilku poziomach równocześnie. Najbardziej wartościowe wydaje się piętro „bazy intelektualnej" – autor nadpisuje nad dziełami swoich ulubieńców i patronów własne pomysły; sonduje, które myśli Sartre'a, Brechta, Alana Badiou czy Jacquesa Rancière'a mogą być dziś nośne. Najmniej ciekawe są zaś próby analizy dzisiejszego życia teatralnego czy konkretnych spektakli. Koncepcje Pawła Mościckiego nieustannie oscylują pomiędzy tymi dwoma biegunami: od ciekawego oświetlania subtelności teatralnych, do wywołujących zatenowanie krańcowych uproszczeń. Niezwykle istotny jest także kontekst „pozateoretyczny". Nie da się ukryć, że *Polityka teatru*, filozoficzny zbiór esejów o ambicjach uniwersalistycznych, pisany w celu naszkicowania modelu „angażującego" teatru przyszłości, stanowi przede wszystkim produkt określonego miejsca i czasu, a także konkretnego grona ludzi. Książce patronuje bowiem znane i budzące kontrowersje środowisko, skupione wokół czasopisma i wydawnictwa „Krytyka Polityczna". O poczynaniach „Krytyki" sporo się w Polsce dyskutuje, odkąd serię wydawniczą *Idee* – w której publikowana jest *Polityka teatru* – zainaugurował tom, zawierający wybór pism Lenina oraz próby rehabilitacji jego myśli przeprowadzone przez Slavoja Žižka. Do bardzo dynamicznych działań „Krytyki Politycznej", skupiającej w większości dziennikarzy, asystentów i doktorantów reprezentujących roczniki siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, wypada mieć jednoznaczny stosunek, trzeba być na tak lub na nie. Najbardziej zaś na tym zależy, jak się wydaje, samym ludziom „Krytyki", którym nieobce są tajniki intelektualnego marketingu, prowadzonego na wszystkich dziś dostępnych forach aktywności publicznej. Niezależnie zaś od oceny zjawiska należy przyznać, że jest to najdynamiczniejsze młode środowisko intelektualne, którego odpowiednika próżno szukać po prawej stronie sceny politycznej. Wydaje się ono na tyle silne, że niejako niweluje osobowości tworzących je autorów, spaja ich myśli, podpiera swoistym ponowoczesnym „kanonem" czy lewicową ewangelią, w którym role klasyków i proroków otrzymali m.in. wspomniany już Slavoj Žižek czy Jacques Lacan. Książka Pawła Mościckiego stanowi w tym kontekście fragment szerszej narracji, artykułowanej przez twórców „Krytyki Politycznej". W tekście pełno odniesień, cytatów, przykładów z dzieł reżyserów, myślicieli i publicystów bliskich ideom owego środowiska.

Polityka teatru powstała na podstawie cyklu wykładów „Teatr społeczny. Konteksty", wygłoszonych przez Pawła Mościckiego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Również i ta instytucja zajmuje jasno określoną, wyraziście lewicową pozycję. Podstawowym i wprost formułowanym celem działań zarówno „Krytyki", jak i Instytutu Teatralnego jest praca na rzecz zbliżania teatru (czy ogólnie – sztuki) i polityki. Ma to bardzo konkretne skutki – osoby ze środowiska „Krytyki Politycznej" nie tylko piszą o teatrze, ale też wchodzą w skład poszczególnych zespołów teatralnych, uczestniczą w powstawaniu przedstawień jako dramaturdzy (czyli „przepisywacze" klasyki na potrzeby najnowszych spektakli). Z drugiej strony wielu ludzi teatru należących do młodego pokolenia nie ukrywa intelektualnej fascynacji propozycjami „Krytyki". Nowa generacja w ciągu ostatnich lat włączyła się w niewiele tylko starszy, na zmianę przygasający i wybuchający ze zdwojoną siłą spór „młodego" i „starego" polskiego teatru. Tak więc

Sztukę angażującą należy czytać nie tylko jako wykoncypowany projekt minimalizowania dystansu filozofii i życia, ale – jako manifest nowego teatru politycznego i pierwszą próbę szerokiej jego definicji, swoistą ofertę intelektualną, filozoficzną, przeznaczoną głównie dla ludzi teatru debiutujących w ostatniej dekadzie.

Każdy z dziewięciu zamieszczonych w tomie esejów stanowi odrębną całość – domaga się osobnej, szczegółowej analizy. Czytane w zestawieniu składają się one na niejednorodny, na przemian irytujący i interesujący, zespół postulatów. Przytoczmy kilka charakterystycznych dla myślenia Pawła Mościckiego przykładów.

Książkę otwiera esej *Zaangażowanie i autonomia teatru*, w którym autor przedstawia założenia swojego projektu „sztuki angażującej". W odróżnieniu od sztuki zaangażowanej, której patronem był w XX wieku Jean-Paul Sartre, „sztuka angażująca" jest skierowana w przyszłość: *O ile sztuka zaangażowana jest wypowiedzią na temat sporów już zarysowanych w dziedzinie polityki, o tyle sztuka angażująca stara się wymyślać nowe linie podziałów, umożliwiać zajmowanie pozycji, które dotychczas wydawały się niemożliwe. Nie odpowiada ona na istniejące postulaty lub problemy polityczne, lecz wymyśla nowe pytania i formułuje postulaty, których dotychczas nie znaliśmy.* Jest to możliwe dzięki nieustannej grze sztuki angażującej z poziomem „meta" – poprzez redefiniowanie języka czy wręcz kwestionowanie własnych granic, kategorii, narzędzi. Po etapie destrukcji zastanych języków i praktyk artystycznych nastąpi etap budowania „nowego języka i idei sztuki" oraz znalezienia *nowego typu relacji między sztuką a przestrzenią społeczną*. Już tu odzwierciedla się wartościowanie, którego źródeł należy chyba szukać w ideologii awangardy początków XX wieku, z charakterystycznym dla niej prymatem nowości, wiarą w eksperyment. Tradycja ta jest wzbogacona o ponowoczesny „dyskurs podejrzliwości", o ponad pół wieku starsze, szerokie rozumienie ideologii jako nieuświadomionego obszaru społecznego uwikłania, o pogłębione pojęcie „krytyki" i „krytyczności" sztuki, w którym istotną rolę pełnią adaptowane z obszarów antropologii czy filozofii języka pojęcia gry i performatywności.

Jest w tych poszukiwaniach dojmująca wewnętrzna sprzeczność. Z jednej strony Mościcki przedstawia siebie jako intelektualistę, który „przygląda się trochę z boku" sporom i podziałom, analizuje pojawiające się argumenty i wnioski, zagląda pod podszewkę pojęć, nicuje definicje. Z drugiej – przykłady spektakli, którymi ilustruje swoje przemyślenia, a przede wszystkim inwektywy, jakie miota w stronę „konserwatywnego" skrzydła polskiego teatru (cokolwiek by to mogło znaczyć), jednoznacznie sytuują go w obozie „nowoczesnych" (pojęcie również niejednoznaczne). O ile sprawnie projektuje ideę nowego politycznego „teatru przyszłości" (szkicowanego ze swadą i sugestywnością), to trudności zaczynają się w momencie, gdy próbuje zmierzyć się z twardą teatralną rzeczywistością, odróżnić teatr „angażujący" od istniejącego tu i teraz. Ta fantastyczna, barwna konstrukcja myślowa pozostaje na tyle niedookreślona, że ciąży ku efektownemu, ale papierowemu konceptowi, skrojonemu na miarę „nowoczesnej" estetyki kilku ulubionych reżyserów. W dodatku w dość uproszczony, by nie rzec prymitywny sposób żywy, pełnokrwisty i wbrew pozorom różnorodny współczesny teatr polski postrzegany jest jako negatywny człon stworzonej na papierze opozycji. Tym samym Mościcki wali na oślep w wirtualną kukłę, opatrzoną etykietką „teatr konserwatywny", „tradycyjny"; lekką ręką do jednego worka wrzuca wiele często ze sobą sprzecznych szkół, poetyk, tradycji. Z godną lewicowego filozofa dezynwolturą rodem ze środowiskowych rozmów, negatywnych recenzji przeciwników „młodego" teatru i powierzchownych obserwacji (warszawski Teatr Polski?) lepi bezkształtny fantom, po to tylko, aby móc toczyć wygodny i w gruncie rzeczy bezpieczny, bo wyimaginowany, spór.

W rozdziale trzecim, zatytułowanym *Ideologia i techniki jej demaskacji*, tworzy taką właśnie syntetyczną karykaturę, gdy analizuje dominujące w głównym nurcie polskiego teatru ideologie. Według Mościckiego mamy w kraju do czynienia z hegemonią *konserwatywnego spojrzenia na teatr, który, z tego punktu widzenia powinien stanowić ostoję tradycji oraz ostatni szaniec estetyki piękna*. Hołdowanie tzw. ideologii obecności poprzez milczącą presję narzuca twórcom spektakli szereg założeń. Najważniejsze z nich to: konieczność budowania iluzji scenicznej przy użyciu słynnej diderotowskiej czwartej ściany, która „tworzy dramaturgiczne napięcia", „opowiada historię" i „wciąga widza", oraz „całkowita dominacja w teatrze emocji i uczuć", czyli – „antyintelektualizm". Inną dominującą ideologią jest „odpowiedniość" – powszechny według autora terror profesjonalizmu, oznaczający, iż głównym i jedynym kryterium oceny przedstawienia jest warsztat aktorów i reżyserów. Jeszcze inną – „zrozumiałość", w myśl której ogół, twórcy teatru i widownia, nie akceptuje treści, których nie rozumie.

Chciałoby się zapytać autora tych płomiennych tyrad – jaki teatr ma właściwie na myśli? Czy przypadkiem nie wysiadł on z wehikułu czasu po stuletniej podróży, tuż po wyjściu z jakiegoś przedstawienia warszawskich Rozmaitości (i nie chodzi mi bynajmniej o TR kierowany przez Grzegorza Jarzynę, a o Warszawskie Teatry Rozmaitości)? Oskarżanie „większej części" polskiego teatru o naiwną iluzyjność, uleganie psychologizmowi i antyintelektualizm świadczy najwyżej o skłonnościach autora do skrajnego upraszczania rzeczywistości, i to nazywając rzecz najłagodniej. Członek zespołu „Krytyki Politycznej" chciał, zdaje się, stworzyć intelektualną „bombę domowej roboty" i zdetonować ją w polskim teatralnym światku, w celu radykalnego przewietrzenia. Problem w tym, że światek ten nie jest wcale tak zatęchły i mieszczański, jak się autorowi wydaje, w związku z czym pocisk ten został fałszywie wycelowany. Zaś „łatwe", prowokacyjne stwierdzenia Mościckiego skutecznie zagłuszają doskonałe analizy i prezentacje takich złożonych problemów, jak zagadnienie oswajania w teatrze kultury masowej, dowartościowania komedii czy kwestia założeń sztuki krytycznej. Mam wrażenie, że zamiast o *panującej w polskim teatrze hegemonii konserwatywnego spojrzenia*, można mówić raczej o hegemonii w poszczególnych jego nurtach czy nawet zespołach, które dziedziczą czasem estetykę (i publiczność) dziewiętnastowiecznego teatru mieszczańskiego. Istnieje bardzo długa lista twórców, nie tylko tych wybitnych, „z podręcznika", których działalność była i jest całkowitym zaprzeczeniem wskazanych przez Mościckiego „dominujących" tendencji. A może cały ten niebagatelny projekt „teatru angażującego" tak naprawdę został już wielokrotnie zrealizowany? Chociażby przez Jerzego Grzegorzewskiego czy niektórych artystów z kręgu teatru tańca, nie mówiąc już o tzw. teatrze alternatywnym, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zdobywającym się na wypowiedzi znacznie wykraczające poza „zaangażowany" idiom.

We wstępie autor usprawiedliwia się, stwierdzając skromnie (a może – nieskromnie?), że jest w dziedzinie teatru „dyletantem". Zaraz jednak dodaje – *być może (...) samą postawę „znawstwa" powinniśmy (...) potraktować z dużą dozą podejrzliwości*. Specjalistyczna wiedza – uważa autor – nie powinna bowiem przesądzać o sile formułowanych na dany temat argumentów. Czytelnikom radzi traktować swoje rozważania jako świadectwo „aktywnego udziału w wymianie kulturalnej" i jednostkowe doświadczenie widza. Właśnie ta postawa „dyletanta" pozwala mu na formułowanie radykalnych, nieuzasadnionych ocen, ale w istocie jest czymś w rodzaju maski, za którą chce się ukryć ponowoczesny ideolog-rewolucjonista. Bezskutecznie – nie ma poglądów wygłaszanych bezkarnie, każda ideologia, w tym ta postulowana i kodyfikowana przez Mościckiego, zawsze jest narzędziem władzy, jak sam zresztą wnikliwie w eseju o ideologii wskazuje.

Politykę teatru uważam za książkę istotną dla polskiego dyskursu na temat współczesnej kultury. I to nie pomimo jej rozlicznych wad, ale właśnie ze względu na te wady. W dość systematyczny sposób prezentuje i objaśnia światopogląd zwolenników radykalnych przemian w dzisiejszym teatrze. Mościcki oznajmia

koniec epoki ekspertów, dyktatu krytyków teatralnych („policjantów sensu"), hegemonii konserwatystów, terroru profesjonalizmu. Udowadnia, że można dziś pisać i wydawać książki o teatrze, w których historia zaczyna się na Brechcie, kończy na paru przykładach spektakli z ostatnich kilku lat, a pomiędzy początkiem i końcem pojawiają się wyłącznie lektury filozoficzne. A może każda rewolucja na własną rękę musi wyważać otwarte drzwi?

Paweł Mościcki. *Polityka teatru. Eseje o sztuce zagrażającej*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, ss. 261+3 nlb.

ANDRZEJ MOLIK

PRZYCZYNA PRZYCZYNKARSTWA: GRZEGORZEWSKI

Nie ulega wątpliwości, że tytuł *Kubły, kubły, miliony kubłów w zupie* jest tyleż intrygujący, co pociągający. Trudno wszak odmówić sobie przyjemności sięgnięcia po dzieło z tak absurdalnym nagłówkiem, co najmniej po to, by się dowiedzieć „kie licho". Mało przy tym kto pamięta (bo powieść ta jest dziś trochę zapoznana czy może lepiej – zapomniana), że cytat ten pochodzi z *Pod wulkanem* Malcolma Lowry'ego. Tymczasem interesująca nas publikacja stanowi owoc studencko-doktoranckiej konferencji naukowej o takim samym tytule, mającej miejsce w dniach 22-25 kwietnia 2008 r. w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, a poświęconej teatrowi Jerzego Grzegorzewskiego. Można się więc zastanawiać, co ten okrzyk ma do bohatera obrad?

Wyjaśnienie znajdziemy w drugim z otwierających książkę tekstów – *Manifeście*, podpisanym przez Pawła Płoskiego i Mateusza Żurawskiego, pod których kierunkiem pracował zespół redakcyjny i którzy – jak można się domyślać – byli co najmniej współorganizatorami konferencji. Okazuje się, że cytat o kublach otwierał akcję *Powolnego ciemnienia malowideł, jednego z najpiękniejszych i zarazem najbardziej osobistych spektakli Grzegorzewskiego* – pilny widz dzieł Grzegorzewskiego ma prawo to pamiętać, chociaż podczas przedstawienia pozostawał być może bez świadomości, iż to wyimek z Lowry'ego. I tu następuje clou *Manifestu*: *Chcielibyśmy, aby ten – pozornie bezsensowny – okrzyk bezsilnej rozpaczy Konsula, nie potrafiącego znaleźć słów do wyrażenia swojej miłości i swojego bólu, stał się mottem naszej konferencji*. Błyskotliwe! Mistrz umarł niemal równo trzy lata przed poświęconą mu konferencją, ból pozostał, może nawet urósł, a bezsilna rozpacz (jak „ugryźć" jego teatr?) – jakby jeszcze bardziej. Explicite, w następnym i ostatnim zdaniu *Manifestu*, brzmi to tak: *Problem, z którym chcemy się zmierzyć, to próba znalezienia uniwersalnego języka* (co warto podkreślić – przyp. A.M.) *do mówienia o teatrze Jerzego Grzegorzewskiego – o ile tylko znalezienie takiego języka jest w ogóle możliwe*. Póki co: bez komentarzy!

Dygresja: poza dyskusją pozostawmy potrzebę organizowania takich konferencji i publikowania podsumowujących je prac. Janusz Majcherek, były (1996-2006) redaktor naczelny czasopisma „Teatr", ojciec duchowy przedsięwzięcia, w krótkim a sugestywnym wstępie – *Nocie*, nazywa Grzegorzewskiego ostatnim wielkim sukcesorem Wyspiańskiego. Dopełnia on szeregu, w którym Majcherek umieszcza z przedwojennych twórców Schillera i Osterwę, a z powojennych – Dejmka i Swinarskiego, Grotowskiego i Kantora. O tych ostatnich i o Grzegorzewskim pisze: *Niezależnie od zasadniczych różnic estetycznych i ideowych, jedna ich jak myślę łączyło: przekonanie, że teatr został powołany do celów nadzwyczajnych, zapewne tych, o których Mickiewicz mówił w „Lekcji XVI"*. Z nutą goryczy autor *Noty* stwierdza ponadto, że nie widzi w dzisiejszym teatrze następców Grzegorzewskiego. I – zmierzając ku finałowi – uzupełnia: *Ale są jeszcze ci, którzy zostali owładnięci jego sztuką i chcieliby swój zachwyt – olśnienie wyobraźni – wyrazić, opisać i zrozumieć*. To zaiste bardziej niż dostateczny powód, żeby teatrem Mistrza Jerzego się zajmować. Pytanie, na ile te – tu poddawane próbie oceny – starania przynoszą satysfakcjonujące skutki? Czy efekt końcowy nie należy do dziedziny – nawet bez zbyt pejoratywnej notacji – przyczynkarstwa? Nie jestem fachowcem, w krytyce dzieła sui generis naukowego raczkuję, ale mam dziwną, częściowo intuicyjną obawę, że tak jest.

Może w odniesieniu do Wielkiego Człowieka Teatru stwierdzenie to zabrzmi mało poważnie, ale warto chyba przypomnieć reakcję samego Grzegorzewskiego, opisaną w zamykającym księgę *Wspomnieniu* Krystyny Kamler. W czasach studiów artysty w łódzkiej PWSSP (dziś ASP) była ona drugim podmiotem w ich, jak to sama określiła, „znajomości damsko-męskiej". Kamler pod koniec memuarowego odprysku pisze, iż od początku towarzyszyła jej świadomość, że ma do czynienia z kimś genialnym, że była świadkiem czegoś wyjątkowego. Ale zdejmuje też maskę z twarzy partnera: *Mówiłam mu o tym, a on się złościł. Chciał być kochany jak mężczyzna, nie jak artysta*. Może również – przy całym uznaniu dla konferencyjno-wydawniczej roboty wykonanej w stołecznej Akademii Teatralnej – warto pamiętać o tym, o czym napisali sami redaktorzy pracy: Płoski i Żurawski, we wspomnianym *Manifeście*? *Że sam Grzegorzewski – zupełnie inaczej niż Kantor i Swinarski – nigdy nie dbał o to, co pozostanie z jego teatru, wydawał się zupełnie obojętny na niszczące działanie czasu. A nawet – wręcz przeciwnie: ulotność i niepowtarzalność chwili wydaje się być tym właśnie, co w teatrze fascynowało go najbardziej*. Wniosek pozostawiam na podsumowanie, a póki co, trochę więcej konkretów o efektach konferencji.

W księdze *Kubły, kubły, miliony kubłów w zupie* nie zachowano układu obrad. Na skrzydełkach okładki możemy przeczytać, że program składał się z czterech sesji referatowych o odrębnych tytułach (pisanych małą literą) – „słowo-obraz-przestrzeń", „biblioteka Grzegorzewskiego", „egzorcyzmowanie Kantora" i „portret artysty w wieku dojrzałym". Z dziesięciu referatów wydrukowano osiem. Ekskomunikowane (układy?, cenzura?, poronienie?, a może – co najbardziej prawdopodobne – pokrywanie się tematów z innymi?) dwa to: Joanny Jopek (UJ Kraków) *Powroty Odysa: Kantor – Grzegorzewski* i Elżbiety Zimnej (IS PAN Warszawa) *Grzegorzewski jako twórca teatru aktualnego*. Znalazł się też w publikacji zapis spotkania z udziałem dokumentalistów teatru Jerzego Grzegorzewskiego zatytułowany *Tak, żeby nie było nic widać*, ale – o dziwo! – zabrakło podobnego zapisu zamykającej konferencję dyskusji panelowej pod tym samym co tytuł księgi hasłem – i to jest powodem zdziwienia. Jedyny ślad tego panelu zachowano na ostatniej stronie okładki, wykorzystując fragment wystąpienia Ewy Bułhak. Ma układ wertykalny i wygląda tak:

epifania	klisze pamięci
erotyka sztuki	postromantyzm
hipermateria	wyjście z teatru
dżyg-dżag	melancholia
non serviam	aktualność
biblioteka Grzegorzewskiego	mistrz
dzieło otwarte	enklawa
noc czy dzień	awangarda
spektakl jako doświadczenie	teatr formy
lustro Foucaulta	bezradność
śmietnik cmentarz pejzaż	Walter Benjamin
skandal	Walter Benjamin
prywatyzacja przestrzeni	Walter Benjamin

Aż strach diagnozować, co było przyczyną zaniechania.

Czym zajmują się autorzy referatów opublikowanych? Skondensujemy opis według kolejności książkowej (na podstawie programu ze skrzydełek okładki dodaję w nawiasach uczelnie czy instytucje, które reprezentują referenci – w publikacji ich nie ma).

Agnieszka Jakimiak (UW Warszawa) w tekście *Powidok widza. O doświadczeniu w teatrze Grzegorzewskiego* proponuje za Susan Sontag odejście od interpretacji, po czym dziarsko zabiera się za *Nie-Boską komedię* Jerzego Grzegorzewskiego wystawioną w 2002 roku na Scenie przy Wierzbowej w Teatrze Narodowym. Stwierdza, że można postawić cały szereg pytań – w domyśle – bezsensownych, w rodzaju: *Dlaczego leżący w wannie Leonard jest ustylizowany na umierającego Marata z obrazu Jacquesa-Louisa Davida?* Ustala z samą sobą, że za punkt wyjścia, jako doświadczenie „własne i cudze, obce i zarazem bliskie", można uznać pytanie, czy na scenie panuje dzień, czy noc? Proponuje skoncentrować się na momencie śmierci Marii (jak wyglądała owa scena, ktoś, kto nie widział spektaklu, nie ma zielonego pojęcia), w której umierająca zmusza Henryka, by na nią spojrzał. Tu następuje efektowna hiperbola z wykorzystaniem *Spojrzenia Orfeusza* Maurice'a Blanchota i wszystko zaczyna zajeżdżać... interpretacją. *Czy nie wpadam przypadkiem we własną pułapkę i próbuję przetłumaczyć język Grzegorzewskiego na inny?* – pyta w pewnym momencie autorka, ale i z tej pułapki potrafi dzielnie, acz w sposób piramidalnie zawiły wybrnąć. Na koniec z Blanchotem wygrywa Michel Foucault, bo Agnieszka Jakimiak dochodzi do konkluzji, że to on przed laty we wprowadzeniu do *Słów i rzeczy* wyznaczył miejsce widza w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego. Rzecz w tym, że Foucault w tekście *Człowiek i jego sobowtóry* opisuje słynny obraz Velasqueza *Las Meninas* (*Dworki*). Autorka referatu odkrywa z entuzjazmem, że opis ten *właściwie mógłby pokrywać się z opisem „Nie-Boskiej..."* i – już w pewnej obawie przed przeszarżowaniem – dodaje: *a raczej z pewną refleksją o możliwości przedstawienia*. Ciekawe, który twórca – Grzegorzewski czy Foucault – podskakuje w grobie z radości na taki brak interpretacji?

Dorota Mieszek (UŁ Łódź) w *Sygnaturze kobiecości Grzegorzewskiego* straszy na początku, że zamierzała przemyśleć ten temat z perspektywy „teorii gender, być może nawet teorii queer". Piszący te słowa nie należy do feministów, a tym bardziej feministek, terminy te ma niedostatecznie przyswojone, musiał więc najpierw rzucić się na słowniki, by sprawdzić, czy nie jest przypadkiem obrażany. Ale i tak ucieszyło go, że autorka od zamiaru odstąpiła. Wygląda, że uczyniła to pod wpływem pewnego cytatu z rozmowy z Grzegorzewskim, jest on tak urodzy i tak zdobi ciężki, naukowy teren, po których stąpamy, że warto go tu przytoczyć. – *Pana praca magisterska miała tytuł „szafa eleganckiej Pani". Co to takiego? Żart? Temat obrazu?* – drążyła dziennikarka (Krystyna Nastulanka w „Polityce" 1977, nr 2). A Grzegorzewski: – *Nie, studiowałem na Wydziale Projektowania Odzieży. Miałem zaprojektować zestaw garderoby niezbędny współczesnej elegancie. Uważałem, i nadal tak sądzę, że nie należy eleganckich pań pozbawiać prawa do kaprysów.* Dorota Mieszek zajęła się *zamkniętym w jednym przedstawieniu najdojrzalszym confessio pochwały kobiecości we wszelkich jej aspektach*. Za takie przedstawienia uznała *On. Drugi Powrót Odysa*. Dowód przeprowadziła zgrabnie, podpierając go analizą wcześniejszej *Duszyczki*, która ponoć pozwoliła przejść Grzegorzewskiemu w myśleniu o kobiecie *od „baby nie mają pojęcia o męskiej naturze" do parafrazy wyznania, którą Dostojewski włożył w namiętne usta Rogożyna: „Gdy cichnie szelest twojej sukni, serce we mnie zamiera"*. Wszystko to jednak – i niech to będzie wyrazem śledzonego tu przyczynkarstwa – nie budzi w miłośniku teatru, który nie miał, jak niżej podpisany, szczęścia obejrzeć osobiście *Onego* (czy *Duszyczki*), nieprzepartej chęci nadrobienia zaległości (gdyby to, cztery lata po śmierci Grzegorzewskiego, mogło się jeszcze udać!).

To samo przedstawienie jest obiektem zainteresowania Weroniki Szczawińskiej (IS PAN/AT Warszawa). Tej *Prospero poza azylem. „On. Drugi Powrót Odysa" Jerzego Grzegorzewskiego* jest regularną recenzją, tylko – w intencji, a może i przekonaniu autorki – lepszą niż wszystkie poprzednie. *Wyrafinowana gra z polską tradycją teatralną, tym razem bardziej złożoną niż kiedykolwiek, z widzem i przestrzenią, którą Jerzy Grzegorzewski podjął po raz ostatni, została właściwie niezauważona. Prawdziwe artystyczne powody, dla których przedstawienie wywołało skrajne reakcje wśród publiczności, nie zostały odkryte. Nawet tak wytrawne interpretatorki, jak Elżbieta Morawiec i Ewa Bułhak, autorki najlepszych opisów „Drugiego Powrotu Odysa", ujmowały problematyczność tego spektaklu wyłącznie w kategoriach personalnego sporu, który już od dłuższego czasu toczył się wokół twórczej osobowości Jerzego Grzegorzewskiego* – przygania Szczawińska koleżankom po piórze i zabiera się do analitycznej roboty. Przyzwoitej, niekiedy ciekawej, bywa że i porywającej (odkrycie pomysłu Grzegorzewskiego, dotyczącego przewrotnego przeformułowania najważniejszej wersji Odysowego mitu). Ale to wciąż „tylko" recenzja – z rozpoznaniem nawiązań do Kantora (maluczki czytelnik musi niestety doskonale znać dzieła twórcy *Cricot 2*), wskazaniem przestrzeni teatralnej zaprzeczającej wbrew logice intymności, muzyczności tego spektaklu – muzyczności lamentu... Nie zmieni tego faktu piękna konstatacja kończąca recenzyjny referat: *Bohaterowie jego poprzednich spektakli, postaci z najważniejszych dla niego lektur – Bloom-Ulisses, Giacomo Joyce, konsul z „Pod wulkanem" Malcolma Lowryego – ucieleśnieni zostali w figurze błąkającego się Odysa. Grzegorzewski stał się w ten sposób wielkim kontynuatorem Wyspiańskiego i Kantora, dla których egzorcyzmowanie własnych demonów szło zawsze w parze z przywoływaniem upiorów rodzimej historii.*

I tak dalej – mowa oczywiście o kolejnych referatach. Przyczynkarstwo ex definitione: opracowania cząstkowe, bez ogólnej idei przewodniej, bo za taką trudno uznać samą osobę twórcy, któremu konferencję i książkę poświęcono. *Ja mistrz!* Konrada Szczebiota (AT Warszawa) to próba odpowiedzi na pytanie o obecność Grzegorzewskiego w naszej współczesnej sztuce (pamiętać należy, że sam artysta nie zadbał o wychowanie kontynuatorów). Zaczątkiem tej próby stała się ankieta wysłana do reżyserów. (Ciekawostka lokalna: ogromnymi, by nie rzec głębokimi entuzjastami Grzegorzewskiego okazali się: zamieszkały od niedawna w Lublinie i tu zamierzający kontynuować pracę Paweł Passini oraz od kilku lat reżyserujący liczne przedstawienia w Teatrze Osterwy Tadeusz Bradecki, autor najzwięźlejszej definicji mówiącej o tym, czego Grzegorzewski uczył.) Wojciech Świdziński (AT Warszawa) w *Filmotece Grzegorzewskiego* sam przyznaje, że podejmowane przez niego zagadnienie *nie jest materiałem na książkę; co najwyżej na przyczynkarski referat* (fakt, że z możliwością przypadkowego – co zostało zrealizowane!) *uchylenia bocznej furtki do muzeum wyobraźni bohatera konferencji*. W przypadku *Strindbergowskich inspiracji w twórczości Grzegorzewskiego* Katarzyny Urbaniak (AT Warszawa) wszystko mówi już sam tytuł, najlepiej zresztą pasujący do drugiej sesji referatowej zatytułowanej „biblioteka Grzegorzewskiego" – mrówcza praca została nagrodzona. W referacie *Wokół teatru śmierci: Kantor i Grzegorzewski* Jarosław Wójtowicz (UJ Kraków) uznał, że można czytać dzieła autora *Onego* na pewnym tle kulturowym i podjął się rozbiórki tematu poprzez łączące Jerzego Grzegorzewskiego z Tadeuszem Kantorem słowa: „śmietnik", „kosz", „śmierć". Wreszcie, współautor konferencji i współredaktor książki, Mateusz Żurawski, podał nam na tacy *Dżyg-dżag. Narodziny Jerzego Grzegorzewskiego z ducha Jamesa Joyce'a* (w czasie konferencji był to drugi referat, w publikacji zostawiono go na deser). Tekst ten – chyba najciekawszy, najbardziej przemyślany i świetnie udokumentowany – kończy się stwierdzeniem, że próba zebrania joyce'owskich motywów w teatrze Grzegorzewskiego to zadanie na lata.

Dopełniający wybór referatów zapis spotkania z udziałem dokumentalistów teatru Jerzego Grzegorzewskiego z 24 kwietnia 2008 pt. *Tak, żeby nie było widać*

to już wyłącznie czysta ciekawostka o niekiedy anegdotycznym (jak to z fobiami Mistrza trzeba się zmagać) charakterze. Dużo bardziej interesujące są dwa teksty samego Grzegorzewskiego: *[Gdy wreszcie pozwolono mi pójść do teatru]* i *[Współczesny teatr przypomina nudne muzeum]*. Mają wartość nie tylko dokumentacyjną. Oba pochodzą z roku 1963, kiedy to artysta rozpoczynał studia na Wydziale Reżyserii warszawskiej PWST, i zaświadczają o wysokiej artystycznej świadomości pierwszoroczniaka (co prawda, już po jednych studiach). Podobny walor niesie zamykające książkę *Wspomnienie* Krystyny Kamler (nie tylko ze względu na znaczący dla niniejszego wywodu cytat).

Czas na obiecany konkretny wniosek z tej lektury i wieloletniej obserwacji życia teatralnego. Każdy, kto zna działający tu (w mieście „Akcentu") i teraz (oby jak najdłużej!) teatr Leszka Mądzika – Scenę Plastyczną KUL, doskonale wie, że żadna z niezliczonych już publikacji, stanowiących efekt sesji naukowych i mozołu zastępów autorów indywidualnych, nie zastąpi w żadnej mierze żywego obcowania z jego spektaklami. Dlatego w pełni świadomy tego Mądzik potrafił zachować do ciągłej eksploatacji tak leciwe swe dzieło jak *Zielnik*, a także kilka innych. Tam – w teatrze, na spotkaniach w zupełnej ciemności, kolejne pokolenia poznają dzieło wizjonera nie zaśmiecone słowem, nadinterpretacjami i pokracznymi asocjacjami uczonych głów. Tymczasem redaktorzy książki i autorzy wstępnego *Manifestu* już w trzy lata po śmierci Jerzego Grzegorzewskiego komunikowali: *W repertuarze Teatru Narodowego wciąż znajduje się kilka jego przedstawień, nie są one jednak zbyt często grane i powoli już schodzą z afisza.* Tę oto prawdę potraktowali jako trampolinę do zorganizowania konferencji i wydania książki. Bez obrazy: jak zostało zauważone, cenne to działania. Jednak program na dziś powinien być inny, bardzo konkretny: należy uruchomić wszystkie siły Dobra i Zła (czasem się przydaje), poruszyć z posad Ziemię, żeby zachować jako żywą materię te sceniczne dzieła Jerzego Grzegorzewskiego, których nie zdążył nikt kompletnie zdestruować. Sam pofrunę radośnie do Teatru Narodowego, by je zobaczyć, bo mam – wstyd się przyznać – w tym względzie spore zaległości. A kiedy już je obejrzę, z wielką chęcią sięgnę po dopełniające to doświadczenie *Kubły, kubły, miliony kubłów w zupie.*

Kubły, kubły, miliony kubłów w zupie, [illegible] Jerzego Grzegorzewskiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2008, s. 130.

IRINA LAPPO

O PETRYFIKACJI

W ramach obchodów Roku Grotowskiego nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria ukazała się praca pod redakcją Stanisława Rośka *Grotowski powtórzony*. Można by stwierdzić, że publikacja owa jest książką zarówno o Grotowskim, jak i Grotowskiego. Można też powiedzieć, że nie jest ani o Grotowskim, ani Grotowskiego. To próba ocalenia kilku godzin z życia mistrza, próba wszechstronnej, wielogłosowej rekonstrukcji spotkania, które odbyło się w Gdańsku w 1981 roku. Wymyka się ona jednoznacznym definicjom określającym gatunek i autorstwo, ale wpisuje w mityzujący ciąg głosów i komentarzy do Wielkiej Księgi jednego z najstaranniej opisanych artystów polskiego teatru.

Prawie trzy dekady temu Grotowski czytał i komentował „bardzo specyficznie wybrane" – jak sam je określił – fragmenty *Fałszywych proroków* Martina Bubera, później odpowiadał na pytania słuchaczy. Przebiegu spotkania nie zarejestrowano. Wypowiedzi Grotowskiego zostały zrekonstruowane „z pamięci" i notatek, które prowadziły trzy uczestniczki spotkania. Owa potrójna rekonstrukcja – podzielona na fragmenty, właściwie akapity, zaopatrzone odredakcyjnymi śródtytułami – jest trzonem publikacji i składa się na rozdział pt. *Słowa, słowa, słowa*. Był on już, wraz z komentującym wstępem Stanisława Rośka, drukowany 23 lata temu (w kolejnym tomie serii *Transgresje* pt. *Maski*). Wyraz „powtórzenie" w tytule tłumaczy się więc na kilku płaszczyznach: jako powtórzenie słów Grotowskiego, jako trzykrotne powtórzenie tego samego w nieco różniących się zapisach i jako powtórzenie publikacji sprzed lat.

Przedruk wiąże się jednak nie tylko z jubileuszem (w 2009 roku mija dziesiąta rocznica śmierci Jerzego Grotowskiego, pięćdziesiąta – objęcia kierownictwa Teatru 13 Rzędów w Opolu przez Ludwika Flaszena i Jerzego Grotowskiego, i ćwierćwiecze od samorozwiązania Teatru Laboratorium) – pretekstem, nadającym publikacji rangę księgi wyznaniowej, jest wzbogacenie dotychczasowego przekazu o list Grotowskiego, w którym ustosunkowuje się do zapisu własnych wypowiedzi i komentuje publikację w *Maskach*. Jak twierdzi Stanisław Rosiek we wstępie pod znamiennym tytułem *Powtarzanie powtórzenia: Odkąd Grotowski krytycznie przeczytał zapisy swoich słów i dał temu wyraz w liście, „Słowa, słowa, słowa" musimy już czytać inaczej*. Ta „legalizująca lektura" (według określenia redaktora tomu) nie tyle przywraca Grotowskiemu prawa autorskie, ile nadaje publikacji znamiona niemal ewangelicznej pretensji, podszytej niezachwianą wiarą w sens i ważkość poszukiwań mistrza.

Paradoksalnie, wartością nadrzędną publikacji jest nie treść, lecz forma, obnażająca skomplikowany mechanizm recepcji wypowiedzi. Z całokształtu wyłania się kilkupoziomowa struktura przekształceń. List Grotowskiego, w którym aprobuje treści zapisanego wykładu, odsyła do pierwszego poziomu deformacji: intencje mówiącego nie zawsze są dokładnie wcielone w słowa – swoisty przekład myśli na wyrazy daje początek zniekształceniom. Punkt 18, traktujący *O tym, co wypływa z głębi i kieruje się ku niej*, zawiera fundamentalną nieufność wobec słowa wypowiedzianego: *A. Ja to mówię językiem bardzo nieudolnym. Ale w ogóle nie można mówić w udolnym: B. Brak zapisu; C. Mówimy o tym w języku bardzo nieudolnym. Ale tak, jak istnieją słowa, które muszą bardzo mylić, tak istnieją słowa – droga, jakby je człowiek tkał* (ss. 68-69). W liście, prostując omyłki, Grotowski niejednokrotnie zastrzega: *ale to może ja nie sformułowałem jasno, musiałem mówić o tym niedokładnie; musiałem mówić niejasno.*

Następne odkształcenia powstają w relacji nadawca-odbiorca. Każdy słuchacz odbiera wypowiedzi na swój sposób. Linearny zapis unicestwia gestykę, dopowiadającą, uściślającą, interpretującą myśli. Wszystkie podrozdziały składają się z trzech konkurujących ze sobą zapisów o ważkich tytułach: *O uzasadnianiu się życia, O pierwszej i drugiej połowie życia, O pytaniach i niewiedzy, O lęku tych, którzy myślą inaczej* itd. Powstaje w ten sposób trójgłos, dający wgląd w meandry recepcji tekstu. Delikatne wahania sensu unaoczniają fakt, iż każdy słyszy coś innego: poszczególne notatki cechuje nieco inna konstrukcja zdań, inaczej rozstawione są akcenty. Wstęp Stanisława Rośka z 1981 roku pt. *Pod powierzchnią tego, co zapisane* w dużym stopniu poświęcony został analizie tego właśnie zagadnienia. Zapisy różnią się długością i dokładnością, np: *A. Trzeba być samym. B. Trzeba umieć być samym obok. C. Być samym – to nie znaczy być samym, samotnym, to znaczy być samym obok siebie* (ss. 72-73), a także składnią, interpunkcją i interpretacją. Na przykład punkt 19, zatytułowany *O nieomylności*, dotyczy relacji uczeń-mistrz – mówiąc o instytucji guru, Grotowski odwołuje się do źródła: *A. W Indiach jest to proste. B. W Indiach jest pod tym względem lepiej. C. Inaczej, bardziej prosto jest w Indiach* (s. 70). Jak więc jest, według Grotowskiego, w Indiach przeciwstawionych kulturze europejskiej? Jak ocenia on ów pakt o nieomylności mistrza, zawarty między guru a uczniem? Osoba A usłyszała nienacechowaną aksjologicznie opozycję „skomplikowane – proste", osoba B zdecydowanie waloryzuje sytuację, umieszczając ją na osi „gorzej – lepiej", zaś osoba C delikatnie

łączy obie opcje: „inaczej" nie oznacza gorzej, „bardziej prosto" zawiera akcent aprobujący. Trójgłos ujawnia napięcie między zrozumianym a niezrozumianym. *Notatki słuchaczek przekazywały w większym stopniu to, co zostało przez nich usłyszane, niż to, co było powiedziane* (ss. 6-7). Jednak w zamykającym publikację liście Grotowski stwierdza, że dzięki trzyosobowemu odtworzeniu *przekaz zapisany jest ściślej, niż gdybym próbował zapisać go ja sam. Nawet charakterystyczny styl języka, mój „sposób mówienia", formułowania – jest tam uchwycony.*

To, co odczytujemy podczas lektury tego potrójnego zapisu, stanowi już następny stopień kreacji. Wybierając lekturę linearną, czyli zapis jednej tylko osoby – dla przykładu tekst A, ponieważ podany jest jako pierwszy, na dodatek wyróżniony graficznie (jeden akapit na parzystej stronie, nieparzysta została oddana zapisom B i C) i merytorycznie (Grotowski w liście uznaje ten właśnie konspekt za najbardziej adekwatny) – odbiorca może błyskawicznie zapoznać się z przebiegiem spotkania. Myśl wyrażona słowem wydaje się przejrzysta i jednoznaczna. Przyjmując zaś grę zaproponowaną przez wydawcę, czytelnik staje się uczestnikiem spotkania – sens tego, co zostało powiedziane, staje się bogatszy, ale mniej jednoznaczny – bardziej dokładny i bardziej migotliwy zarazem. Powtórzony trzykrotnie chwyt retoryczny („jeszcze raz to samo" czy „innymi słowy") obnaża proces komunikacji – pokazuje, jak słowa kłamią myślom, a jednocześnie myśl w trzech różnych przebraniach słownych uwalnia się w pewien sposób od formuł i definicji. Zmuszony do wyboru między trzema wersjami czytelnik kreuje własną wizję wydarzeń – pomiędzy tym, co zostało mu zaproponowane.

Forma publikacji jest paradoksalnie jej ujemną stroną. *Grotowski powtórzony* kolejny raz demonstruje nieistnienie w polskiej teatrologii linii demarkacyjnej między wyznawcami a znawcami Grotowskiego. Wśród radykalnie aprobujących głosów i powszechnie demonstrowanej postawy „na klęczkach" tylko nieliczni pozwalają sobie na obrazoburcze opinie i wspomnienia. W 2005 roku puszkę Pandory próbował otworzyć Jacek Dobrowolski, gdy w tekście *Jerzy Grotowski, guru i wampir* („Res Publica Nowa" 2005, nr 3), doceniając teatralne zasługi Grotowskiego, odsłonił też pewną cechę jego osobowości: *był narcyzem o ogromnej potrzebie uznania, adoracji i sławy, narcyzem spragnionym rządu dusz.* Dobrowolski dość obcesowo ujawniał intencje poteatralnego okresu poszukiwań: *ambicją jego było też stanie się przewodnikiem duchowym, apostołem ducha, takim guru.* Jednak na dalsze wyznania demaskatorów i ikonoburców przyszło jeszcze poczekać, tama nietykalności nie została przerwana, a wysiłki hagiografów-egzegetów, pragnących kanonizować mit Grotowskiego, owocowały kolejnymi publikacjami. W kwietniu tego roku ukazał się wywiad Łukasza Drewniaka z Krystianem Lupą pt. *Fałszywy prorok teatru* („Dziennik", 4.04.2009). *W pewnym momencie ktoś, kto zostaje otoczony płotkiem z napisem „sacrum", ma u nas zabezpieczoną nietykalność... Grotowski chciał takiej nietykalności* – mówi Lupa, któremu przeszkadza wielki wysiłek, jaki wkładał Grotowski w kreowanie swojego image'u. Jednak starania mistrza kontynuują badacze, starannie zabezpieczając „sakralną" spuściznę na wszelkie możliwe i niemożliwe sposoby. Fragment wywiadu z Krystianem Lupą doskonale nadaje się na swoiste didaskalia spotkania, których zabrakło w obu wstępach: *po powrocie z Indii wszedł właśnie w swój okres lipisowski. Mówił bardzo cicho, w zgodzie z manierą najbardziej zaawansowanych i wykształconych lipisowskich guru. Ten antyekspresyjny sposób bycia miał oddziaływać na publiczność następująco: jeśli pragniesz się czegoś dowiedzieć, weź to sam ze mnie. To po co w ogóle rozmowa? Uściśnijmy sobie ręce, dotknijmy się, pozbądźmy się wzajemnych podejrzeń.*

Namaszczenie, z jakim dopracowano tom, może zachwycać, ale także odstręczać. Zetknięcie z Grotowskim urasta do rangi Spotkania, blahostki (notatki z lekcji) są odpowiednio preparowane i obudowane dwoma wstępami (z 1985 i z 2008 roku), podobizną kartek z tekstem Bubera, na którego bazie snuł swe

rozważania mistrz, fotoreportażem *Obraz wędrówki, 1980* (7 zdjęć), listem Grotowskiego, reprodukcją listu Grotowskiego i komentarzem do tego listu. Całość urasta do ponadstustronicowej książki, ofiarującej „duchowy pokarm". Rozkaz doznania przeżyć metafizycznych strukturalnie zawarty jest w publikacji poprzez odwołanie do pewnego gatunku literackiego. Tom *Grotowski powtórzony* składa się z trzech ewangelii, zaprojektowano go więc w ten sposób, by sugerował dzielenie się wiarą za pośrednictwem natchnionych autorów (notatki sporządzone przez trzy uczestniczki spotkania, zawierające narracje o nauczaniu mistrza i jego rozważania o sztuce życia). Mistycyzujący kod budowany jest na wyzyskaniu (świadomym czy nie) odniesienia do znanej od tysiącleci struktury przekazu ewangelicznego, zamaskowanej dyskursem naukowym. Byłby to kolejny krok na drodze petryfikacji obrazu guru, gdyby pośrednio nie potwierdzał niegdysiejszej tezy Dobrowolskiego, iż jako przewodnik duchowy Grotowski „wypada bardzo blado".

Grotowski powtórzony. Wstęp i opracowanie Stanisław Roszak, słowo/obraz terytoria we współpracy z Instytutem im. Jerzego Grotowskiego, Gdańsk 2009, ss. 112.

Mauzoleum według projektu Wiktora Tołkina. Państwowe Muzeum na Majdanku. Fot. Jarosław Wach

Nie tylko analitycznie

ANDRZEJ GOWORSKI

O PODRÓŻY UCZYNIONEJ Z WIELOŚCI

Fenomen twórczości Janusza Szubera może nasuwać skojarzenia z diabelskim pazurem – rośliną pochodzącą z południowej Afryki. Ów okaz flory potrafi długo czekać na moment, kiedy będzie mógł ukazać się światu. Pozorny spokój skrywa jednak nieustanny ferment – pod ziemią nasiono rozrasta się, tworząc skomplikowany system korzeni. W ten sposób, ze zgromadzonego materiału, powstają podwaliny przyszłej nasłonecznej formy. W sprzyjających warunkach pogodowych roślina wydostaje się z ziemi, a potem niezwykle bujnie kwitnie i owocuje. Działalność literacką Szubera można podzielić na etapy analogiczne do tych, które wyznaczają rozwój diabelskiego pazura. Ma ona również okres utajenia – poeta, który nie zdążył w latach 60. i 70. XX w. zaznaczyć swojej obecności w świadomości czytelników, powrócił z Warszawy do rodzinnego Sanoka i zaczął pisać „do szuflady". Ma okres kwitnięcia – dopiero spóźniony debiut w 1995 roku pozwolił Szuberowi zaprezentować teksty szerokiemu gronu odbiorców. Szuber objawił się od razu jako poeta dojrzały i świadomy własnej roli artystycznej – w niespełna kilka lat uzyskał spory dorobek książkowy. Równie szybko pojawiły się liczne komentarze do jego dzieł – od chwili debiutu opublikowano dwie książki w całości poświęcone twórczości Szubera, napisano ponad sto artykułów, felietonów, opracowań krytycznoliterackich, kilka prac magisterskich, dokonano również kilkunastu przekładów tej poezji na języki obce.

Jak inspirująca jest to poezja, przekonuje wydana pod koniec 2008 roku nakładem Biblioteki „Frazy" książka *Poeta czułej pamięci. Studia i szkice o twórczości Janusza Szubera*. Obszerna, prawie czterystustronicowa, bogato zdobiona kolorowymi reprodukcjami dzieł plastycznych publikacja stanowi próbę całościowego spojrzenia na twórczość autora *Biedronki na śniegu*. Zawarte w niej teksty doskonale ukazują, jak szeroki jest krąg odbioru tej literatury. Poezja Szubera – dowodzą autorzy – stanowi asumpt do licznych rozważań interdyscyplinarnych. O różnorodnym charakterze refleksji świadczy już sam zakres tematów poruszanych w kontekście poezji sanoczanina – od zagadnień czysto literackich, poprzez kulturowe, religijne i filozoficzne, na plastycznych skończywszy.

Inspiracją do powstania tej publikacji był jubileusz Szubera. Przyjaciele i czytelnicy poety, w większości związani z Instytutem Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego oraz Pismem Literacko-Artystycznym „Fraza", postanowili uczcić go, organizując ogólnopolską konferencję naukową *Poeta czułej pamięci. W sześćdziesięciolecie urodzin Janusza Szubera*. Prezentowane wówczas referaty oraz zapis dyskusji panelowej stanowią ważną część omawianej książki, ale ponieważ ma ona prezentować kompleksową wizję twórczości Szubera, wiele tekstów napisano specjalnie do niej. Podobnie było również ze starannie dobranym materiałem graficznym. Jolanta Pasterska i Magdalena Rabizo-Birek, redaktorki tomu, tak

określają zadanie, które sobie wyznaczyły: *Studia i szkice zamieszczone w książce stanowią próbę rozpoznania i opisania najważniejszych aspektów liryki Janusza Szubera. Szerokie grono autorów zapewnia różnorodność ujęć metodologicznych i bogate spektrum zagadnień.*

O celach zbioru nie mniej wyraziście świadczy układ tematyczny. *Formuła i syntezy* – rozdział otwierający publikację, to cykl artykułów o charakterze ogólnym. Autorzy za cel postawili sobie wpisanie działalności literackiej Szubera w szerszy kontekst historycznoliteracki i podjęli próbę skonfrontowania jego poezji z polską tradycją poetycką XX w. *Nad książkami* to partia tekstów dotyczących wybranych książek jubilata – czytelnik ma możliwość zapoznania się z opisem wewnętrznych procesów warunkujących rozwój twórczości autora *Lekcji Terezjasza*. Rozdział *Osoby, tematy, formy* dotyka wybranych problemów charakterystycznych dla poezji Szubera. Tu znaleźć można analizy istotnych dla jego dzieła motywów oraz prześledzić powiązania intersemiotyczne z innymi dziedzinami sztuki. *Świadectwa* to część przeznaczona na teksty wspomnieniowe oraz „towarzyskie". Autorzy prezentują tu własne, czasem przyjacielskie, przemyślenia na temat twórczości Janusza. *Dyskusja panelowa* stanowi zapis rozmów prowadzonych na konferencji poświęconej twórczości Szubera. O wartości tej partii książki decyduje sprawne odtworzenie atmosfery jubileuszowej imprezy. Zbiór zamykają: tekst wygłoszony podczas otwarcia ekspozycji *Światło pamięci. Wystawa dedykowana Januszowi Szuberowi*, kompletna i starannie opracowana *Bibliografia twórczości Janusza Szubera* oraz noty o autorach i indeks nazwisk. Publikację można zatem potraktować jako swoisty wielogłos, którego celem jest zaprezentowanie dynamicznie ujętego fenomenu twórczości Janusza Szubera. Kompozycja, przypominająca collage, do sporządzenia którego wykorzystano zarówno teksty naukowe, artystyczne, „towarzyskie", jak i teksty wtórne – bibliograficzne, w udany sposób koresponduje z licznymi reprodukcjami dzieł plastycznych. Słowa wypowiedziane podczas wprowadzenia do wystawy, a dotyczące prac plastycznych, równie dobrze odnosić się mogą do charakterystycznej budowy zbioru:

(...) *nie tylko naukowe referaty i szkice literaturoznawców i krytyków, ale i zgromadzone na wystawie artefakty ukazują najważniejsze tematy i problemy poezji Janusza Szubera. Artyści nie tyle ilustrują jego „wielkie obsesje", ale prowadzą z nim dialog, przedstawiając, jak odczuwają i rozumieją przekaz literacki.*

W sumie (wyłączywszy część bibliograficzną), zgromadzono trzydzieści artykułów (na marginesie warto zaznaczyć, że połowa autorów jest bezpośrednio związana z Rzeszowem, głównie z UR, a dwie osoby z Sanokiem). Nie sposób omówić licznych poruszanych tematów, metodologii opisu oraz – w przypadku artykułów „nienaukowych" – indywidualnych perspektyw oglądu. Biorąc pod uwagę różny poziom ogólności i stopień kondensacji treści oraz obecność prac plastycznych, jak również ów redaktorski szlif, nadający książce „celowy" charakter, warto spojrzeć na *Poetę czułej pamięci* z punktu widzenia „potrzeb" czytelnika poezji Szubera.

Co zatem może przykuwać uwagę? Osobę szukającą w poezji Szubera aspektów galicyjskich na pewno zainteresują teksty Stanisława Uliasza, Antoniego Libery i Oksany Weretiuk. Pierwszy z wymienionych autorów w otwierającym zbiór artykule *„Bard Gór Słonnych" Od biografii poetyckiej ku poszukiwaniom wartości wspólnotowych*, rozważania rozpoczyna od stwierdzenia natury ogólnej, dotyczącego źródeł inspiracji poetyckich twórcy *Gorzkich prowincji*. Jego zdaniem miejsca, z którymi poeta jest związany: Sanok dzisiejszy i znany z historii oraz Galicja, rozumiana jako przestrzeń historyczna i kulturowa, *stanowią bodaj najważniejsze składniki zarówno geografii poetyckiej, jak i świadomości kulturowej poety*. Jednak – co Uliasz, znawca Kresów i literatury kresowej, zdecydowanie podkreśla – Szuber odrzuca optykę sentymentalną, która, zdawać by się mogło, jest najbardziej naturalna dla tematyki małych ojczyzn. Autor uważa, że poeta

w opisach Galicji przywrócił słowu „tutejszość/tutejszy" funkcjonalny charakter, *wierząc, że opowieść o zawiłych losach tej ziemi obfituje w wiele pułapek i układu się w „metaforę nie do rozsupłania"*.

Artykuł Libery stanowi analizę motywu „czerteża" w tomie o tej samej nazwie. Ceniony prozaik, tłumacz i autor sztuk teatralnych w artykule *Od Czerteża do czerteża* zwraca uwagę na podwójne znaczenie tego słowa w wierszach poety: raz chodzi o nazwę własną podsanockiej miejscowości, w której znajduje się zabytkowa cerkiew (świątynia parafii greckokatolickiej pw. Przemienienia Pańskiego z 1742 r.), innym razem o wyraz przynależący do zasobu języków wschodniosłowiańskich i oznaczający *przygotowanie terenu pod przyszłe osadnictwo (wyrąb lasu, karczowanie, wypalanie podłoża)* oraz symbolicznie – efekt tych działań (*swoisty punkt wyjścia w oswajaniu ziemi przez człowieka*). Libera uwypukla analogię między etymologią słowa a sensami głębokimi zawartymi w tomie i szerzej – w całej twórczości autora *Piania kogutów*. Jego zdaniem motyw uprawy ziemi pod przyszłe osadnictwo może stanowić metaforę prac literackich Szubera i jego zmagań z językiem.

Na zasadzie głosy do wypowiedzi Libery warto wspomnieć o niezmiernie istotnym tekście Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego *Bycie na sposób opowieści*. Artykuł ten, mimo że nie odnosi się bezpośrednio do „galicyjskości" Szubera, może być odczytany jako twórcza kontynuacja przemyśleń zaprezentowanych przez autora *Madame*. Wnikliwy tekst, napisany przez znawcę poezji sanoczanina (Cieślak-Sokołowski jest autorem pierwszej książki w całości poświęconej Szuberowi – *Mój wszechświat uczyniony. O poezji Janusza Szubera*, Kraków 2004), dotyczy potencjalnych poziomów odczytania tomu *Czerteż*. Autor prezentuje w nim trzy „ścieżki lektury": Szuber jako poeta „małej ojczyzny", Szuber – twórca poruszający się w przestrzeni *Miłoszowskiego modelu liryki pojętej jako ocalenie*, oraz Szuber – poeta wykorzystujący „klasyczne wzorce wierszowe". Zaprezentowany potrójny podział w dalszej części tekstu Cieślak-Sokołowski uzupełnia rozważaniami analitycznymi, w ramach których dokonuje prozodycznej interpretacji tytułowego wiersza z najnowszego tomu *Pianie kogutów*. Obserwacje prowadzone są jednak w oparciu o „zdobycze" metodyczne rodem z tomu *Czerteż*. A ich efekt – dostrzeżona prawidłowość, pozwala usytuować tę poezję w rejonach głębokiej refleksji egzystencjalnej: *Esencja, obietnica esencji obraca się na zaczernianej kartce papieru w... nic. Tak zdaje się brzmieć „Pianie kogutów" w powrotnym ruchu lektury „od strony" „Czerteżu"*.

Cykl artykułów poświęconych motywom galicyjskim w twórczości Szubera zamyka tekst Oksany Weretiuk. Jest on szczegółową analizą pojęcia „tutejszość/tutejszy", które zostało zdefiniowane w artykule Uliasza. Autorka za cel stawia sobie wykazanie, w jaki sposób w twórczości autora *Fienny Pełczyny* funkcjonują ukraińskie motywy regionalne. Na podstawie skrupulatnej analizy leksykalnej oraz tematycznej stawia tezę, że Szuber jest *rzecznikiem oswajania Polaków z kulturą ukraińską, łemkowską*. Jednak – jej zdaniem – o wadze tej działalności świadczy sposób realizacji: poeta w wierszach ocala tradycję, nie czyniąc z niej *literackiej karczmy z regionalnym jadłem*.

Osoby, które szukają pomocnej nomenklatury dla określenia własnych intymnych przeżyć czytelniczych na zasadzie „by odpowiednie dać rzeczy słowo", powinny zwrócić szczególną uwagę na dwa teksty: Jacka Łukasiewicza *Janusz Szuber – poeta towarzyski* oraz Aleksandra Fiuta *„Tak, my wszyscy z Pana". O dialogu Janusza Szubera z Czesławem Miłoszem*. Pierwszy z nich, naukowo rzetelny, a napisany w sposób klarowny, jasny i – co należy podkreślić – z dużym szacunkiem wobec czytelnika, dotyczy „najważniejszej" cechy poezji sanoczanina. Łukasiewicz przywołuje kilka stwierdzeń rudymentarnych i krok po kroku zmierza przez konstatacje coraz to bardziej „szubertowskie" w kierunku differentia specifica owej poezji. Rozumowanie takie nie przynosi szkody wierszom, mimo że została podjęta próba ujęcia

w słowach ich najbardziej nieoznaczonej istoty. Dzieje się nawet wręcz przeciwnie – takie postępowanie niejako zakorzenia w nich czytelnika:

Znać w tej książce (Pianie kogutów, przyp. A.G.) *słuszną dumę: patrzcie oto, z tego, co napisałem przez lata i z tego, co napisałem ostatnio mogę stworzyć tak rzetelny, artystycznie prawdziwy, intrygujący autoportret. (...) Pisząc „autoportret", czuję konieczność przydawki. Otóż jest to autoportret wśród innych. (...) Można powiedzieć, że podmiot tej liryki jest towarzyski.*

Pozornie artykuł Fiuta *„Tak, my wszyscy z Pana"*, bardzo erudycyjny, głęboko teoretyczny, różni się diametralnie od poszukiwań Łukasiewicza. Wyraźnie jednak można odczuć więzi spajające oba teksty. Wybitny znawca twórczości Czesława Miłosza tropi zależności między poezją Janusza Szubera a twórczością autora poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. W ramach prowadzonych poszukiwań wyznacza dwa mechanizmy owego literackiego dialogu: przesunięcie i kontaminację. Słowa, które wyjęte z kontekstu mogłyby zostać odebrane jako hermetyczne i skierowane jedynie do „elity" wiedzy polonistycznej, Fiut ilustruje licznymi przykładami. Owe egzemplifikacje wydają się być tak udane, że czytelnik nieświadomie dziwi się rzadkiej umiejętności autora, który – podobnie jak Łukasiewicz – potrafi ująć w słowa jego własne odczucia:

(...) Janusz Szuber, jak Czesław Miłosz, kilkoma pewnymi pociągnięciami poetyckiego pędzla, maluje portrety konkretnych osób – bliskich i obcych, krewnych i ludzi spotkanych jedynie przypadkiem, żyjących współcześnie i w dawnych wiekach, za każdym razem zachowując Miłoszowską metodę: wydobyte na plan pierwszy fizyczne i psychiczne rysy głównej postaci zostają wzbogacone przez tło, w którym – niczym na średniowiecznych malowidłach – ułożone zostają, w układzie symultanicznym, wymowne scenki z życia owej osoby.

Wiele można by jeszcze mówić o tekstach zaprezentowanych w zbiorze: bez wątpienia osoba zainteresowana sztukami plastycznymi i techniką ekfrazy w pierwszej kolejności pokusi się o lekturę artykułów *Zaczarowany przez Nikifora cudotwórcę. Motywy plastyczne w poezji Janusza Szubera* Magdaleny Rabizo-Birek i *Janusz Szuber – poeta-fotograf* Gabrieli Wróbel. Czytelnik szukający elementów aksjologii poetyckiej Szubera znajdzie odpowiedzi na nurtujące go pytania w pracy Andrzeja Sulikowskiego *Myślenie religijne w poezji Janusza Szubera* oraz w bardzo ciekawym artykule Zbigniewa Andersa *Poeta refleksyjny. O Januszu Szuberze*.

Nie sposób pominąć milczeniem także krótkich tekstów autorstwa Mariana Pankowskiego, Henryka Wańka i Wasyla Machny. Ich obecność najlepiej uzasadnia tytuł rozdziału, w którym zostały zamieszczone – *Świadectwa*. Każdy kreśli krótką historię związaną z Januszem Szuberem. Pankowski opowiada o pierwszym spotkaniu z autorem *Paradnego ubranka* – jest to krótka, zaledwie stronicowa impresja, godna lektury chociażby ze względu na zawartą w niej anegdotę (choć może się ona wydać odrobinę niecenzuralna). Tekst Wańka to również swego rodzaju historia genezyjska. Twórca *Finis Silesiae* opowiada, skąd wziął się pomysł, by zilustrować zbiory Szubera *Srebrne ogrody* i *Las w lustrach* własnymi pracami plastycznymi. Nieco inny charakter ma artykuł Machny *Janusz Szuber: poeta kresowy*, który autor wygłosił w 2006 roku na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku podczas konferencji *Tożsamość pogranicza: refleksje osobiste i literackie*. Tekst, napisany ze znawstwem i wręcz z zamiłowaniem do szczegółu, poświęcony został tematyce Kresów w poezji Szubera. Machno podkreśla nowoczesną postawę twórczą autora *Gorzkich prowincji* – dostrzega w nim ostatniego poetę kresowego w Polsce. Jego zdaniem Szuber *ma otwarty umysł i żywy, emocjonalny stosunek do wszystkich narodowości, z którymi Polacy dzielili losy w Sanoku*. Na marginesie wypowiedzi ukraińskiego poety warto zauważyć, że odegrała ona ważną rolę w propagowaniu poezji Szubera za granicą – wartość dla współczesnej literatury trudna do przecenienia.

Poezja Szubera stanowi wyjątkowo ciekawy amalgamat klasycyzmu i egzystencjalizmu – ironia współistnieje tu z niepowtarzalnym doświadczeniem bytu, kresowość koegzystuje z nowoczesnym postrzeganiem regionalności, a galicyjskość staje się indywidualną walką z materią przeszłości – galicjadą. Twórczość ta, jakkolwiek bywa traktowana jako dialog prowadzony na równych prawach z Miłoszem, Herbertem czy Iwaszkiewiczem, daje również możliwość poznania dziesiątek innych postaci, które do literatury dostały się dzięki „towarzyskości" Szubera. Ponadto wiersze sanoczanina – co także nie uszło uwagi autorów zbioru – łączą w sobie elementy różnych sztuk plastycznych i z ich czerpią liczne inspiracje. Poeta potrafił, mimo ograniczeń wynikających ze zdarzeń losowych, realizować swój talent poetycki – w wielu przypadkach jest to liryka pisana wbrew sobie, własnym słabościom oraz nierzadko wbrew koniunkturze literackiej.

W tym kontekście analogia z okresami rozwoju południowoafrykańskiej rośliny – diabelskiego pazura, dopełnia się. Twórczość Szubera, zakorzeniona w tradycji galicyjskiej, czerpie inspiracje z najróżniejszych źródeł, czasem odległych jak afrykańska roślina. Dzięki książce *Poeta czułej pamięci* łatwiej tę wieloaspektowość ogarnąć.

Poeta czułej pamięci. Studia i szkice o twórczości Janusza Szubera. Pod red. Joanny Pasterskiej, Magdaleny Rabsztyn-Birek. Biblioteka „Frazy", Rzeszów 2008, ss. [illegible].

KRZYSZTOF UNIŁOWSKI

SMUTEK PISANIA?

Tom Stanisława Roska przedstawia się nam jako swego rodzaju książka zastępcza, złożona ze szkiców, które, owszem, były już publikowane z osobna, lecz w zamierzeniu autora stanowiły ledwie przymiarkę, uwerturę do właściwego dzieła czy raczej całej serii dzieł *o maskach pośmiertnych, o twarzach i ich czytaniu, o Peiperze, o Schulzu, o poetyckich sztukach umierania*... (s. 11). Zamiast wszystkich tych książek otrzymaliśmy jedną, stanowiącą zamknięcie i pożegnanie niezrealizowanych (w pełni) projektów. Co ciekawe, autor nie tłumaczy, dlaczego nie doprowadził do końca swoich pisarskich zamierzeń, bo, mówiąc krótko, nie należy to do tematu. Możliwe, przyznaje Rosiek, że swój udział miało tu „bezlitosne Życie" albo „Historia" (przez duże „H" – zob. s. 11), możliwe również, że autorowi zabrakło wytrwałości, że pierwotny zapał szybko zgasł, zostawiając pole poczuciu znużenia. Zatem osobniczy defekt charakteru? Niecierpliwy temperament, który przeszkadza doprowadzić zamiar do końca? A może po prostu zwykłe lenistwo? Owszem, postronnemu czytelnikowi trudno cokolwiek z tej listy wykluczyć, niemniej książka sugeruje, że w grę wchodziły inne przyczyny.

Kiedy w latach sześćdziesiątych XX wieku pojawiły się w naszej literaturze tak licznie reprezentowane „powieściowe hybrydy", „proza na brudno", „powieści-brulion", „sylwy", wówczas – co natychmiast zauważono i podniesiono – właśnie esej ukazał się gatunkiem rozsadzającym jednorodność powieściowej konstrukcji i powieściowego świata. Tak tedy „zamiast powieści" (T. Burek) mieliśmy „inwazję eseju" (K. Dybciak). Bo przecież esej – jako próba – jest formą gatunkową, która z prowizoryczności, niegotowości, a przynajmniej niestateczności uczyniła własną normę. Oczywiście, ta nieustateczność dotyczy w pierwszym rzędzie planu intelektualnego, oznacza prawo do zawieszenia rozstrzygnięć. Nie wynika stąd przecież, że eseje na mocy definicji pozostają tekstami nieukończonymi. Z drugiej jednak strony esej prowokuje, by zastanowić się nad taką koncepcją tekstu i taką ofertą pisania, w ramach których „gotowość", „skończoność", „zamkniętość" nie byłyby już właściwościami koniecznymi czy nawet – pożądanymi.

Książka Stanisława Roska nie jest jednak żadnym „dziełem otwartym". Choćby dlatego, że ma ona przecież z a m k n ą ć niespełnione pisarskie projekta. Trudno ją również nazwać „dziełem-w-toku". Nie eksponuje się tutaj samego aktu czy też pracy pisania, nie otwiera przed nami tekstu, który „stawałby się" na naszych oczach. Ta książka jest przecież ruiną, pozostałością, śladem innych, nienapisanych książek. Z tego powodu przypomina więc nie „sylwy", lecz tomy zestawione z fragmentów i rzutów nieukończonych projektów pisarskich, a więc tomy, które są zwykle suplementem do dzieł zebranych. Trzeba się tylko zastanowić, czy w naszym wypadku suplementy rzeczywiście potrzebują korpusu dzieł zebranych, czy przypadkiem go nie wypierają i nie kwestionują? A także, czy jako zbiór ułomków i fragmentów, rzeczywiście potrzebują całości lub niechby tylko samej i d e i całości? Bez względu na to, co rozumielibyśmy pod ową całością czy też ideą całości...

Koncept książki złożonej ze szkiców do nienapisanych książek (ich ułomków, fragmentów, „śladów") wymaga pewnego uzasadnienia. Inaczej mógłby zostać obmówiony jako pisarski wykręt czy też świadectwo minoderii. Tym uzasadnieniem będzie próba wypracowania takiej koncepcji pisarstwa, zgodnie z którą tom złożony ze szkiców do nienapisanych książek byłby jedynie możliwą, a przynajmniej – pożądaną formułą. Co ciekawe, Rosick podjął taki wysiłek nie tylko w eseju otwierającym książkę (napisanym specjalnie dla jej potrzeb). Takie dążenie można zauważyć w innych szkicach, także tych pochodzących z początku lat dziewięćdziesiątych. Można by stąd wnosić, że książka w swej ostatecznej (?!) postaci nie jest wcale świadectwem pisarskiego niespełnienia (przynajmniej – niespełnienia pierwotnych zamierzeń), ale zupełnie na odwrót: jawi się jako podsumowanie dojrzewającego stopniowo projektu.

Za najistotniejszy w tej perspektywie uważam esej *„Ja" między tekstami*, poświęcony Tadeuszowi Peiperowi. Mowa w nim o kilku formułach m e t a f i z y k i t e k s t u. Najpierw, w związku z kolejnymi redakcjami wiersza Peipera *Bezokoliczniki*, Stanisław Rosiek zauważa, że „Mimo różnic to nadal t e n s a m t e k s t" (s. 208). Pisze tak, jakkolwiek już na samym wstępie szkicu przypomina, że utwory Peipera dążą „do formy ostatecznej i doskonałej" (s. 207), ale nigdy celu nie osiągają. Musimy więc zapytać, na jakiej podstawie możemy określić t o ż s a m o ś ć tekstu, a w rezultacie stwierdzić, czy mimo wszelkich różnic pomiędzy wariantami czy rzutami, mamy wciąż do czynienia z jednym i tym samym tekstem? Odpowiedzią będzie oczywiście idea „formy ostatecznej i doskonałej" wraz z założeniem, że kolejne warianty składają się na serię przybliżeń, wyznaczających niekończący się trakt ku takiej formie. Choć nie jest ona nigdy dana ani dostępna, to jednak kolejne redakcje, traktowane jako przybliżenia oraz „ślady", pozwalają dostrzec, że w sposób zapośredniczony pozostaje ona w nich obecna. Właśnie pośrednia obecność tej samej „formy ostatecznej" w „formie zrealizowanej" decyduje o tożsamości tekstu, nawet jeśli występuje on w różnych wariantach i pod różnymi tytułami.

Jak się okaże, nie tylko idea „formy ostatecznej i doskonałej" czy też idea „poezji czystej" mogą wystąpić jako m e t a f i z y c z n a g w a r a n c j a t o ż s a m o ś c i t e k s t u. W związku z teoretycznymi pracami Peipera oraz praktyką komponowania nowych wypowiedzi na zasadach bliskich centonowi, Rosiek zauważa: *Powtarzając, Peiper godzi w tożsamość pierwowzoru. Efektem tych nieciągłych powtórzeń jest nowy tekst – tekst wywiedziony z tekstu* (s. 208). Podkreśliny, tym razem rezultatem będzie „nowy tekst", choć jest on wynikiem zabiegów kombinatorycznych, rozczłonkowywania i scalania wcześniejszych utworów tego samego autora. W ten sposób w drugiej połowie lat trzydziestych Peiper opracowuje tekst znany nam jako *Myśli o poezji* (tytuł pochodzi od wydawcy), będący sumą jego rozważań teoretycznych i złożony z fragmentów skądinąd znanych. Rosiek zwraca uwagę na cel tych operacji. Chodzi o to, że Peiper we wszystkich autocytatach

eliminuje odniesienia do konkretnych sporów i polemik, negatywnych i pozytywnych przykładów, słowem – uniwersalizuje swoją wypowiedź, pozbawiając ją związków z historycznym kontekstem. Jak pisze Rosiek:

Podstawa wszystkich tych operacji to związek litery i ducha, formy i duszy, związek, w którego istnienie Peiper, jak się zdaje, nie wątpił. W „Myślach o poezji" osiąga więc w efekcie dwa zamiary. Pierwszym jest transformacja i ujawnienie idearium ukrytego w wypowiedziach teoretycznych, drugim – przeistoczenie, jakaś duchowa transfiguracja, z której wyłonić się miało „ja" idealne piszącego (s. 217).

Usunięcie tego, co doraźne, incydentalne, oczyszczenie tekstu z wszelkich egzemplów i ornamentów – to nie tylko ćwiczenie dyscypliny, swoisty esencjalizm pisarski. Chodzi o to, by w napisanym uwyraźnić prymarny „tekst ukryty" (s. 221), by dać samą esencję s w o i c h idei, a zatem – wystąpić jako „»ja« idealne", podmiot transcendentny, wywikłany z historii i wszelkich uwarunkowań czasu. Jak pisze Rosiek, w ramach takiego projektu *pisanie – jako seria różnicujących powtórzeń – wyzwala piszącego spod władzy innych i spod władzy czasu, ujarzmia chaos świata, eliminuje przypadek, godzi sprzeczne pragnienia Peipera* (s. 220). Pisanie jako domena wolności i „swojości", pisanie, które pozwala wziąć w nawias wszelkie ograniczenia, posłuszne wyłącznie samemu sobie, pisanie samozwrotne, idinmatyczne – wszystko to jest oczywiście postromantyczną utopią (skomplikowanym relacjom między Peiperem a romantyzmem Rosiek poświęcił szkic *Konflikt przeciwstawnych marzeń*). U źródeł tej utopii tkwi zaś doświadczenie pisania jako aktywności związanej z wielostronną presją; stąd też pragnienie, aby się presji uchylić. Pisać tylko sobą, tylko w swoim imieniu i tylko dla siebie, oznacza, że metafizyczną gwarancją tożsamości tekstu będzie autor, ściślej – idea doskonałej i ostatecznej f i g u r y a u t o r a.

Wszelako każda próba spełnienia tej utopii wymaga męki nieustannych korekt, skreśleń, redakcji. Nawet teoretycznie nie sposób oznaczyć chwili spełnienia obietnicy, tekstowego zbawienia, kiedy to w pełni ujawni się „tekst ukryty", a piszące „ja" przeobrazi się we wcielenie figury autora. Nie można tego uczynić, albowiem sam zapis tekstu, niezbędny, by określić różnicę między naszym tekstem a wszelkimi innymi i wszystkimi wcześniejszymi tekstami, zdradza idealną postać „tekstu ukrytego". Zdradza ją w dwojakim sensie. Po pierwsze – dekonspiruje, po drugie – wikła ją w materialność zapisu, wraz ze wszystkimi ograniczeniami (poetyckimi, kulturowymi, historycznymi itd.), które determinują czy też „programują" tę materialność.

Dlatego realizacja projektu Peiperowskiego, podobnie jak wszelkie inne utopie Księgi w literaturze nowoczesnej, zawiera w sobie własną dekonstrukcję. Peiper nie wyrzeka się idei tekstu oryginalnego, ale dążąc do niego, obiera za narzędzie pisanie pojęte jako różnicujące powtórzenie. Takie zaś pisanie – powie Rosiek – przypomina choćby koncepcję Julii Kristevej: *Pisanie jest według niej zawsze (i koniecznie) sprzężone z lekturą już-napisanego, nie jest więc hieroglificzne, lecz paragramatyczne* (s. 211). Być może to, co najważniejsze w tym zdaniu, znalazło się w nawiasie. Jeśli bowiem pisanie jest właśnie takie „z konieczności", to nie może już być mowy o żadnym innym pisaniu.

Tu potrzebna jest głosa filologa: Rosiek przywołuje Kristevą z *Sémeiotiké*, niemniej chodzi o Kristevą czytaną i komentowaną przez Jonathana Cullera w artykule *Presupozycje i intertekstualność*. Rzecz w tym, że w parafrazowanym przez Rośka, a cytowanym przez Cullera fragmencie z Kristevej mowa nie o żadnym tajemniczym „pisaniu paragramatycznym", lecz po prostu o „pisaniu pragmatycznym". Tak przynajmniej widnieje w polskiej edycji artykułu Cullera w książce *Studia z teorii literatury*[1]. Jeśli zgodzić się z tą redakcją, intencje Kristevej zdadzą się dość czytelne: mowa o „pisaniu pragmatycznym", albowiem pisanie

[1] *Studia z teorii literatury. Antologia przekładów „Pamiętnika Literackiego"*. Tom I. Pod redakcją K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicza. Wrocław 1988.

jest aktywnością, należy do sfery praxis, wymaga pełnego zaangażowania, ma charakter performatywny. Nie jest jednak takie oczywiste, że formuła „pisanie paragramatyczne" to błąd! Po pierwsze, Rosiek korzystał z pierwodruku artykułu Cullera w „Pamiętniku Literackim" (1980, z. 3), więc powinnością recenzenta będzie sprawdzenie, jak wyglądał cytat z Kristevej w ramach tej edycji. Skoro we wspomnianej pracy zbiorowej mamy błędny tytuł dzieła francuskiej autorki (*Semiotikę* zamiast *Sémeiotikę*), to również w zajmującej nas kwestii żadnej pewności mieć nie możemy. Po drugie, bez względu na to, czy określenie „pisanie paragramatyczne" okazałoby się źródłowo poprawne, czy też niewłaściwe (chciałoby się rzec: paragramatyczne), to tak czy owak wydaje się całkiem inspirujące. Jak można sądzić, „pisanie paragramatyczne" wiązałoby się z redefiniowaniem i przeformułowywaniem samego pisania: byłoby więc takim pisaniem, które samo określa własne zasady (własną „gramatykę"). Zgodnie z taką wykładnią, nasze określenie kładłoby szczególny nacisk na performatywny charakter pisania, podkreślając go nawet dobitniej niż zwrot „pisanie pragmatyczne".

Otóż takie „pragmatyczne" czy „paragramatyczne" pisanie wyklucza możliwość napisania czegokolwiek! Oznacza to, że n i e i s t n i e j ą i n n e k s i ą ż k i j a k n i e n a p i s a n e. Owszem, mamy do czynienia z rozmaitymi procedurami delimitacji tekstu. Są to jednak procedury czysto konwencjonalne, motywowane kulturowo (niekiedy nawet sakralnie), regulowane przez topikę czy poetykę. Wszak postawienie na końcu słowa „koniec" nie oznacza, że książka wyczerpała swój temat, że nie ma już nic do dodania, że opowiedziano c a ł ą historię. „(...) książka jest za krótka" – przyznał J. R. R. Tolkien w przedmowie do *Władcy Pierścieni*. Wiedział, co pisze.

Komentowany esej Stanisława Rośka o Tadeuszu Peiperze został opublikowany po raz pierwszy w roku 1992. Pomiędzy datą pierwodruku a wydaniem książkowym upłynęło mniej więcej tyle czasu, co między pierwszymi teoretycznymi wystąpieniami Peipera a redakcją *Myśli o poezji*. Rozpoznanie Rośka, dotyczące konfliktu między „pisaniem hieroglificznym" a „pisaniem paragramatycznym" (lub „pragmatycznym"), nosi znamię tamtego czasu, kiedy po raz pierwszy czytaliśmy Kristevą, ale też Derridę. Zarysowuje ono bowiem perspektywę pisania pozbawionego metafizycznego horyzontu, wyzbytego nadziei transcendencji. Takie pisanie wie, że nie uda mu się przekroczyć własnych granic historycznych, wyzwolić z uwikłań komunikacyjnych; wie, że może być świadectwem czyjegoś doświadczenia, ale też nikogo – także swojego autora – nie ocali ani nie zbawi...

Gorzka wiedza o pisarstwie ułomnym lub co najmniej świadomym niespełnialności własnych obietnic? Pisanie jako (konieczne, nieuchronne) niespełnienie? Taka teza zdaje się korespondować z tytułem (czy raczej „tytułem") książki. Przejście od „pisania hieroglificznego" do „paragramatycznego", od hermeneutyki do gramatologii (właśnie tego jesteśmy tutaj świadkami) zdaje się zaprawione goryczą poznania. Poznania i rozczarowania – ostatecznie idee „formy ostatecznej i doskonałej" czy też „»ja« idealnego" okazują się swoją własną ułudą. A choć pisanie, o czym wiemy od samego początku książki Rośka, wciąż pozostaje „pozostawianiem śladów" (s. 5) i wiąże się z (nieostrożnymi) próbami „zaznaczania swojej obecności w słowie" (s. 5), coraz trudniej podejmować ten wysiłek bez odpowiedzi na pytanie o jego celowość. Czyżby tu tkwiła najważniejsza przyczyna, dla której tytułem książki Stanisława Rośka okazało się ... *[nienapisane]*?

W ten sposób, choćby na chwilę, pojawia się inna pokusa: zamiast pisać, odłożyć pióro (wyłączyć komputer), zniszczyć, wykasować wszelkie zapiski i notatki, nie pozostawić żadnych śladów, żadnych świadectw. Rosiek natychmiast zauważy, że *równie wiele w tym pychy, co w przeciwstawnym pragnieniu: by żyć wiecznie w swoim dziele* (s. 6). Pewnie, że chodzi o pokusę, która karmi się resentymentem, która żeruje na poczuciu niespełnienia, zawodu, rozczarowania, utraty nadziei wiązanych z pisarstwem. Jest więc ona rewersem dumnego non omnis moriar,

jest pragnieniem wtórnym, wyrosłym z bankructwa pierwszego. Trzeba wprzódy pisać, aby uświadomić sobie zniknmość tego, co pisanie daje, i aby zapragnąć niepisania. Trzeba być pisarzem, aby móc zamilknąć. Choć nie trzeba nas przekonywać, że takie milczenie, milczenie pisarzy i poetów, jest zawsze milczeniem znaczącym...

Gdzie szukać siły, motywacji do pisania? *Muszę wierzyć, że pisanie pozwala wyjść z zamknięcia* (...). *W przeciwnym razie dawanie świadectwa – publikowanie tego, co się napisało – nie miałoby żadnego sensu* (s. 10) zaznacza Rosiek na marginesie opowiadania Borgesa. Intrygujący jest ów logiczny przymus wiary. Eseista dobrze w i e, że literatura spełnia się na arenie, że jej przeznaczeniem jest los publiczny. Ale jednocześnie dziedziczy przeciwstawienie jednostkowego pisania i publicznej literatury. Że jedno niekiedy przechodzi w drugie i że właśnie tak stanie się w m o i m przypadku, to już pozostaje najwyżej kwestią wiary, bo przecież nie podlega żadnej regulacji prawnej.

Ale czy rzeczywiście piszemy na stronie, samotni, w izolacji? Czy nasze pisanie zawsze jest pisaniem osobnym lub przynajmniej wiąże się z poszukiwaniem osobności? W tej kwestii Rosiek zdaje się ufać świadectwu choćby Mirona Białoszewskiego, bohatera kończącego tom eseju *Pamiętnik z półgrobu*. Problem ów zbiega się z szerszym zagadnieniem, być może zresztą najważniejszym tematem całej książki – z b e z r a d n o ś c i ą l i t e r a t u r y w o b e c ś m i e r c i. Mojej własnej śmierci.

Muszę się przyznać do pewnego uniku. Rozpisałem się na temat samego pisania, a jeśli tak uczyniłem, to nie tylko dlatego, by rozpatrzyć, jak Rosiek uzasadnia swoje wystąpienie, ale także po to, by uniknąć lub przynajmniej odroczyć konieczność skonfrontowania się właśnie z problemem śmierci. Autor *[nienapisanego]* – w eseju *Literatura i nieobecność śmierci*, ale też w wielu innych partiach książki – drobiazgowo rozważa znane literaturze sposoby imitowania dialogu ze śmiercią oraz mówienia w imieniu śmierci. Nie pozostawia zarazem złudzeń, że wszystko to są właśnie imitacje i „fortele". Bo przecież – czytamy – *w śmierci* (...) *znika umierający. Nie ma – jak wiadomo – bardziej depersonalizującego zdarzenia jak właśnie śmierć. Ten, kto umarł, przestał być osobą – a także podmiotem językowym* (s. 171).

Powtórzę: gdzie zatem szukać siły, motywacji do pisania? Jak pyta sam Stanisław Rosiek: „Po co więc pisać, gdy śmierć tuż-tuż?" (s. 9). Uważnemu czytelnikowi autor uświadamia nie tylko bezsilność pisania i bezradność literatury, stawia go również wobec fenomenu śmierci, gdy pisze choćby o kulturowej karierze masek pośmiertnych w wieku XIX i ich późniejszej degradacji. Jeśli maski, o czym przypomina Rosiek, często były stylizowane w duchu romantycznej estetyki „pięknych śmierci", to przecież ta idealizacja nie była podyktowana wyłącznie względami estetycznymi czy też troską o podtrzymanie mitu artysty. Twarz, na której maluje się spokój, zachowująca wyniosłą obojętność lub też lekceważąca śmierć, daje nam tę pociechę, że nawet w obliczu końca życia można zachować siebie, że można uniknąć całkowitej depersonalizacji. Wydaje mi się, że w wieku XX utraciliśmy tę nadzieję, a skoro tak, to maski pośmiertne stały się dla nas skandalem, przypomnieniem czegoś, o czym ze wszystkich sił staramy się zapomnieć.

A kiedy już nie sposób zapomnieć, wówczas trzeba zapytać: po co pisać, gdy śmierć tuż-tuż? Tym bardziej że, być może, nie ma innego pisania, jak tylko takie, które dzieje się wobec śmierci. Nie napiszę „w jej obliczu", bo śmierć nie ma oblicza. Pisanie ewokuje śmierć, wiąże się z jej prowokowaniem, jest przecież próbą ostatniego słowa, a w efekcie coraz mocniej uświadamiamy sobie tego słowa bezsilność. Oczywiście, pisanie nigdy nie jest skierowane w próżnię, tak jak nie jest skierowane wyłącznie do siebie, a zawsze do innych (jeśli zaś do siebie, to tylko do siebie jako innego). Związane z pisaniem odroczenie komunikacji powoduje jednak, że p i s a r z n i g d y n i e s p o t k a s i ę z c z y t e l n i k i e m (pożałosna

parodio takich spotkań, jakimi są tak zwane wieczory autorskie!), bo czytelnik zawsze przychodzi za późno, post mortem auctoris. W tym właśnie sensie pisanie jest prefiguracją śmierci, jest zawsze pisaniem w kontekście grobu.

Czy można coś przeciwstawić argumentom o bezsilności pisania? Można by zapewne wspomnieć *Radość pisania* Szymborskiej i jej „zemstę ręki śmiertelnej". Można też zapewne, za Rnśkiem, przywołać choćby Mirona Białoszewskiego jako kogoś, kto pisał do końca. Można by wspomnieć wielu innych, choćby Teodora Parnickiego. Podejrzewam jednak, że wszystko to na nic. Nie widzę sposobu na obalenie tezy o bezsilności pisania. Ale jednocześnie myślę, że nawet najgłębsza świadomość tej bezsilności nie stanowi żadnego powodu, by przestać pisać. Owszem, jako piszący jesteśmy skazani na nienapisanie, nigdy nie ukończymy tego, co rozpoczęliśmy, nie wypełnimy danego słowa. Ale jednocześnie każdy początek: nowego tekstu i nowego zdania, może być źródłem nowej nadziei (nawiązanie do sagi George'a Lucasa nie pojawiło się tu wyłącznie za sprawą przypadku). Smutek i radość pisania splatają się ze sobą. A ostatecznym argumentem przeciwko bezsilności jest przecież samo istnienie książki o paradoksalnym tytule – *[nienapisane]*.

Stanisław Rosiek: *[nienapisane]. szkice/obraz terytoria*. Gdańsk 2008, s. 306+6 nlb

MONIKA TORCZYNSKA

WARTOŚCI A SENS ŻYCIA WEDŁUG KRZYSZTOFA J. BROZIEGO

W 2008 roku, nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ukazała się pierwsza w Polsce praca poświęcona spuściźnie naukowej profesora Krzysztofa J. Broziego[1]. Umieszczone w tomie rozważania służą rekonstrukcji warsztatu badacza oraz ściśle splatają się z próbami nakreślenia jego portretu nie tylko jako antropologa, lecz przede wszystkim jako nieprzeciętnego uczonego, który komunikatywnym językiem głosił ponadczasowe idee: (...) *wartości i normy stanowią wyróżnik człowieczeństwa. Wartości nadają również życiu człowieka „najgłębszą treść i największy dar, jaki kultura może człowiekowi ofiarować – sens życia"[2]. Tak więc antropologia kulturowa przekształciła się w ujęciu Broziego w antropologię wartości, dyscyplinę łączącą człowieka, kulturę i wartości w nierozerwalną, i n t e g r a l n ą c a ł o ś ć* (ss. 29-30). Powyższe słowa redaktor Bogumiły Truchlińskiej najpełniej wyjaśniają istotę poglądów, a jednocześnie postawę naukową profesora Broziego. Syntetyczne zestawienie „życia i dzieła" stanowi – jak sądzę – najlepszy „klucz" do analizy dorobku lubelskiego uczonego.

Książka charakteryzuje się czytelną strukturą, w ramach której – jak podają we *Wstępie* redaktorzy – wydzielone zostały obszary tematyczne, co ma ułatwić kontakt z twórczością filozoficzno-kulturoznawczą Krzysztofa J. Broziego. O wartości publikacji przesądza przede wszystkim część pierwsza. Przybliża ona czytelnikowi nie tylko poglądy profesora (co stanowi zazwyczaj istotę tego rodzaju opracowań), ale przede wszystkim ukazuje jego postać przez pryzmat osobistych relacji, łączących go z badaczami zaproszonymi do współtworzenia recenzowanego tomu. Wydaje się, iż autorzy, dążąc do przedstawienia wizerunku profesora Broziego, pragnęli uniknąć nadmiernego gloryfikowania. Dzięki ich wspomnieniom powstał wyważony zapis, dokumentujący życie oryginalnego badacza, który jednakże posiadał wszelkie przymioty charakteru tzw. zwykłego

---

[1] Krzysztof J. Brozi [illegible] na dział [illegible] w „Akcencie" w pierwszych latach istnienia pisma: w latach 1982-1995 opublikował na łamach [illegible] tekstów, w tym także prozę [illegible].

[2] Truchlińska cytuje za: K. J. Brozi: *Antropologia funkcjonalna a Bronisława Malinowskiego. Problemy antropologiczne*. Lublin 1983, s. 209.

człowieka. Bogumiła Truchlińska, wypowiadając się *O przedmiocie i funkcji filozofii w ujęciu Krzysztofa Jarosława Broziego*, zauważa na przykład, że we wczesnych jego pracach, obok autentycznej fascynacji filozofią, czy w późniejszych – antropologią, odnaleźć można także pewną dozę dumy czy nawet poczucia wyższości wobec przedstawicieli innych dyscyplin. *W tym wczesnonaukowym okresie Brozi pojmuje filozofię jako pewien styl życia, własną misję i powołanie. Wiązało się to trochę z na poły romantycznym, na poły pozytywistycznym programem przekształcenia filozofii z ezoterycznego, elitarnego przedmiotu w przedmiot o szerokim kręgu odbiorczym...* (s. 19). Jednocześnie autorka sumiennie przywołuje słowa samego profesora, który z dalszej już perspektywy trzeźwo oceniał, iż swego czasu zaatakował go oraz jego kolegów, miłośników filozofii, bakcyl „zawodowego zarozumialstwa". Dodać należy, iż nie wyrządził on mu żadnej szkody: *Myślę, że pewna doza zarozumialstwa zawodowego, jaka nas wówczas charakteryzowała, była w jakiejś mierze potrzebna dla utrzymania w nas filozoficznej pasji i do tego, by tę pasję z większą autentycznością przekazać innym* (s. 22)[3].

W tekście Zdzisława Cackowskiego historia drogi życiowej i naukowej jego ucznia staje się przyczynkiem do pięknej, humanistycznej refleksji nad losem każdego człowieka, który odszedł ze świata żywych, lecz ze względu na swoją pasję życia i pracy egzystuje nadal w pamięci innych. Sądzę, że wielu czytelników potraktuje te słowa jako najbardziej doniosłą wypowiedź zamieszczoną w tomie: *może jakąś poradę mogę przekazać osobom, które Krzysztofa pamiętają i które teraz mnie słuchają? Zdaje mi się, że mogę. Oto ona: Pamiętajcie, pamiętajmy, pamiętajmy dobrych i ciekawych ludzi, pamiętajmy o Krzysztofie. To ważna rada (...) dla nas wszystkich. Ważna jest ona, gdy tak często słyszy się wołanie o pamięć ludzi złych i działań niedobrych. Pamiętajmy więc o rzeczach, czynach i ludziach dobrych i ciekawych!* (s. 35). Istotna i celna wydaje się konstatacja Cackowskiego, skierowana do wszystkich, pragnących pamiętać o profesorze: *I oto 10 lat minęło i Krzysztof się od nas oddala, a może my się oddalamy* (s. 31). Popadając w codzienną rutynę, w której brak czasu i miejsca na upamiętnianie ważnej dla nas postaci – dodajmy[4].

Jan Pomorski i Ewa Głażewska przypominają m.in. amerykańskie podróże lubelskiego kulturoznawcy. Brozi jawi się jako przeciwieństwo tzw. uczonych gabinetowych (antropologów, którzy nie wychodząc zza własnego biurka wygłaszają tezy dotyczące obcych społeczeństw, ich obyczajów, rytuałów, wartości bądź innych elementów kultury).

Kolejne teksty stanowią analizę idei i dylematów zasadniczych dla każdego przedstawiciela nauk badających kulturę. Dotyczą nie tylko wybranych kategorii opisu kultury stosowanych przez profesora, lecz są również rzetelną rekonstrukcją ich inspiracji i fundamentów teoretycznych (także tych punktów, które mogą być przedmiotem polemiki). Andrzej Radomski, wyjaśniając kluczową w twórczości lubelskiego antropologa kategorię „standardu kulturowego", dokonuje jej interpretacji w perspektywie dwóch paradygmatów: modernistycznego oraz postmodernistycznego. Dochodzi do wniosku, że w ramach postmodernistycznego modelu badań nad kulturą pojęcie standardu kulturowego (z różnych powodów) wydaje się znacznie mniej użyteczne niż na gruncie antropologii modernistycznej. Jednakże nie należy z tego powodu odkładać do lamusa antropologii idei profesora: *Zaliczając poglądy, teorie czy metodologię K. J. Broziego do modelu modernistycznego nie chodzi wcale o to, aby je zdyskredytować* (s. 65). Mogą one być postrzegane jako punkt wyjścia dla dalszych badań. Podobny jest wniosek wypływający z kolejnego artykułu. Bogumiła Truchlińska, sygnalizując trudności interpretacyjne dotyczące antropologiczno-aksjologicznych poglądów profesora Broziego, podejmuje zadanie umiejscowienia badanych przez niego wartości

[3] Truchlińska cytuje za: K. J. Brozi: *Czary dawnych narzędzi* (w:) *50 lat [illegible] naukowo-dydaktycznego w UMCS*. Lublin 1994, s. 204.

[4] Autorka recenzji podczas studiów filozoficznych miała przyjemność uczestniczyć w wykładach profesora Broziego.

w ramach kulturowej struktury działania. Szczególnie istotne jest, moim zdaniem, przywołanie cennych idei aksjologicznych, które mogą być istotne nie tylko dla filozofa czy antropologa, lecz dla każdego czytelnika. Dzięki Truchlińskiej możemy skupić uwagę na ważnych sądach wypowiadanych przez profesora: *wartości (...) „nadają sens i wartość indywidualnemu życiu"* (s. 67), *nie bójmy się bać – bójmy się ciszy, pustki, zastoju i utraty nadziei* (s. 68)[5], albo: wartości są *tak samo do życia potrzebne ludziom jak schronienie przed przeciwnościami losu* (s. 67)[6]. Dodajmy przy tym, że twórca *Antropologii wartości* miał swój oryginalny pogląd na kwestię tzw. antywartości. Twierdził, że niepokój, strach, lęk, ból nie są bezwzględnie *waloryzowane negatywnie („nie są złem")* (s. 68), bowiem mogą być narzędziem przeciwdziałania wobec rzeczywistych zagrożeń i dotykającego nas zła.

Warto również podkreślić, że niełatwe do wyjaśnienia pojęcia, takie jak: „wolność" (analizowana przez Wojciecha Słomskiego), „naród" i „nacjonalizm" (stanowiące przedmiot rozważań Jana Lewandowskiego), „materializm kulturowy" (rekonstruowany w artykule Zbyslawa Muszyńskiego), „sacrum" (charakteryzowane przez Roberta T. Ptaszka), „europejskość" (opisywana przez Agnieszkę Skrobas) przestają być w zamieszczonych tekstach wyłącznie abstrakcyjnymi, podręcznikowymi terminami, przedmiotem dysput głównie w gronie naukowców. Teksty te zyskałyby – jak sądzę – uznanie ze strony samego profesora, który twierdził, że jego głównym celem (jako autora prac antropologicznych) ma być zachęta *do studiowania antropologii kulturowej. Właśnie studiowania, a nie „uczenia się"* (s. 50)[7].

Ostatnie dwa artykuły nawiązują do najbardziej aktualnych i dyskutowanych problemów antropologicznych. Roman Tokarczyk w tekście *Główne wartości antropologii prawa* systematycznie objaśnia zasadnicze prawno-kulturowe dylematy naszych czasów. Można je ulokować w ramach proponowanej przez autora klasyfikacji trzech działów binjurysprudencji: biojusgenezy, biojusterapii oraz biojustanatologii. Każda z tych dziedzin, nawiązując do kulturowych uwarunkowań tworzenia oraz interpretowania prawa narodzin, życia i śmierci, tworzy kierunkowskazy dla rozwiązań legislacyjnych, kształtujących egzystencję człowieka we współczesnym społeczeństwie. W tekście znajdujemy także odniesienia do debaty na temat roli, jaką miałaby odgrywać antropologia w nauczaniu akademickim: *antropologia powinna stanowić fundament nauczania prawa. Odgrywa bowiem doniosłą rolę stabilizującą, podobnie jak powściąga poczynania zbyt pochopnych prawodawców* (s. 136).

W artykule *Namiot Malinowskiego pod blokiem? Klasyczne tematy antropologii a kultura popularna* Mirosław Haponiuk przedstawia ewolucję pola badawczego antropologii. Kultura w tradycyjnym, klasycznym rozumieniu (szczególnie kultura małych izolowanych społeczności pierwotnych) ustępuje miejsca kulturze popularnej. Ta ostatnia zaś opisywana jest m.in. w kontekście mechanizmu kreolizacji. Należy zgodzić się z postulatem autora, według którego współczesna antropologia nie może pozwolić sobie na negowanie znaczenia wartości kultury popularnej w badaniach nad skreolizowanymi etnokrajobrazami współczesnej kultury: *warto starannie opisać kreolizującą się rzeczywistość (...) tylko refleksyjna etnografia – uczestnicząca uwaga, pokornie rozumiejąca postawa i wyobraźnia antropologiczna – pozwala chwytać to, co w kulturze popularnej (...) najważniejsze* (s. 148).

Trójdzielna struktura książki ułatwia czytelnikowi odnalezienie tych fragmentów, które wzbudzają jego największe zainteresowanie. Mój pierwszy kontakt z publikacją polegał na sięgnięciu do aneksu, bowiem tam zostały zebrane lapidarne cytaty z pism profesora, opatrzone tytułem *O człowieku i kulturze. Myśli Krzysztofa Jarosława Broziego*. Zamieszczone tutaj idee można podzielić na dwa

[5] Truchlińska podaje za: K. J. Brozi: *Czary dawnych narzędzi*, dz. cyt., s. 204.

[6] Tu: Truchlińska podaje za: K. J. Brozi: *Ludzie i kultury [illegible]. Szkice antropologiczne*. Lublin 1992, s. 24.

[7] Głażewska cytuje za: K. J. Brozi: *Antropologia kulturowa*. T. II, Lublin 1993, s. 6.

rodzaje: aksjologiczno-antropologiczne oraz ogólnofilozoficzne. Najlepszym przykładem tych pierwszych jest twierdzenie, iż *podstawowym prawem umożliwiającym posiadanie jakichkolwiek praw w ogóle – jest prawo do życia* (s. 157) lub inna myśl profesora: *nic w ludzkim świecie nie jest pozbawione pewnego aspektu aksjologicznego* (s. 159). Wartość filozofii jako nauki ukazują te choćby słowa: *filozofia jest przede wszystkim rodzajem organizacji świadomości...* (s. 158), bądź: *Celem filozofii jest nieustanne poszerzanie granic naszej własnej niewiedzy i na tym właśnie polega jej odkrywcza i inspirująca siła* (s. 158). Ta część publikacji, choć skromnej objętości (około pięciu stron), umożliwia odbiorcy „czysty" dialog z myślą Krzysztofa J. Broziego, niezapośredniczony żadną interpretacją bądź komentarzem. Czytelnikowi ofiarowana jest więc ważna, symboliczna przestrzeń, w której może, realizując przesłanie profesora Broziego, samodzielnie wytyczyć własną intelektualną drogę, bowiem *ostatecznie nie jest tak ważne, którą (...) z dróg zdobywania wiedzy obierzemy, ważne by znaleźć na niej zadowolenie płynące z samej wiedzy* (s. 161).

Antropologia integralna. W kręgu myśli filozoficzno-kulturoznawczej Krzysztofa J. Broziego. Red. Bogumiła Truchliński, Andrzej Radomski. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008, ss. 168.

JUSTYNA SUŁEK

TO NIE JEST KRAJ DLA MŁODYCH LUDZI?

Na początku 2008 roku ukazało się nowe wydanie rocznika Deutsches Polen-institut Darmstadt „Jahrbuch Polen 2008 Jugend". O działalności i bogatym dorobku ośrodka, funkcjonującego od 1980 roku, pisaliśmy dwukrotnie („Akcent" 1990 nr 4, 2005 nr 2). Misją placówki jest polepszanie i pogłębianie polsko-niemieckich kontaktów, popularyzacja literatury polskiej w Niemczech, a także promocja wiedzy o polskiej kulturze, historii, polityce i społeczeństwie. Stosunki polsko-niemieckie, na które od dziesięcioleci pada cień historii, są trudne, dlatego też konsekwentne wysiłki Niemiecko-Polskiego Instytutu, zmierzające do przezwyciężania wrogości, urazów i uprzedzeń, świadczą o dojrzałości i odpowiedzialności za przyszłość obu narodów we wspólnej Europie. Dobre sąsiedztwo oraz przyjazna i bliska współpraca z myślą o obecnym i kolejnych pokoleniach mogą przynieść duże korzyści krajom, a dialog we wszystkich dziedzinach życia społecznego i gospodarczego pozwala mieć nadzieję, iż obszar wzajemnego poznania, zbliżenia i porozumienia będzie się rozszerzał i stabilizował.

Aktualny rocznik stanowi również potwierdzenie imponujących osiągnięć translatorskich i wydawniczych placówki z Darmstadt. Tym razem wydawnictwo w całości poświęcone jest polskiej młodzieży, zawiera analizę jej kondycji społecznej i ekonomicznej, systemu wartości oraz stosunku do rodziny, kariery, świata polityki. Prezentuje szeroki wachlarz zagadnień w celnie dobranych, krytycznych esejach, zarówno polskich, jak i niemieckich publicystów. Ukazują one w złożony, wieloaspektowy sposób przemiany zachodzące w środowisku młodych ludzi. Można zadać pytanie, skąd takie zainteresowanie młodzieżą u naszych sąsiadów zza Odry? Odpowiedź umieścili autorzy w przedmowie – *Im starsze są zachodnie społeczeństwa, tym atrakcyjniejsza staje się młodość*. Niemieckie państwo musi zmierzyć się z poważnym problemem, jakim jest coraz szybciej starzejące się społeczeństwo. Średnia wieku przekroczyła tam czterdzieści lat, a ludzie w wieku 15-29 lat stanowią mniej niż 20%. To stanowczo za mało, by zapewnić stabilną ciągłość gospodarczą i społeczną tego wysoko przecież rozwiniętego państwa. Kobiety w Niemczech coraz później decydują się na dziecko, a rodziny wielodzietne są niezwykle rzadkie i zdarzają się raczej wśród emigrantów. Odmienną

sytuację dostrzega redakcja miesięcznika w naszym kraju. Przypomina polski wyż demograficzny lat osiemdziesiątych. Wielu młodych Polaków wybiera studia i pracę w Niemczech, gdzie istnieje możliwość znacznie wyższych zarobków oraz kuszące warunki opieki socjalnej. Po powrocie do ojczyzny liczą na karierę zawodową. Jak dotąd Polska postrzegana była przez Niemców jako kraj borykający się z zupełnie innymi problemami, takimi jak duże bezrobocie wśród młodzieży oraz migracja w poszukiwaniu lepszego życia.

Nie mniej ważnym zagadnieniem, nie tylko dla niemieckiego wydawcy, jest promowany przez media, reklamy i kulturę masową młodzieżowy styl życia, „obowiązujący" współcześnie bez względu na wiek, wykonywany zawód czy pochodzenie społeczne. Marzeniem większości dojrzałych ludzi, szczególnie czterdziestolatków i starszych, jest wygląd, forma fizyczna i psychiczna dwudziestolatka. Takie tendencje, powszechne w zachodniej Europie, zaczynają się pojawiać także w polskim społeczeństwie i należy się spodziewać, że będą narastać.

Ambicją redaktorów jest umożliwienie czytelnikom wglądu w specyfikę egzystencji młodych Polaków, w ich wspólne, jak i indywidualne, doświadczenia, tęsknoty, potrzeby życiowe. O analizę tych zagadnień poprosili socjologów, dziennikarzy, naukowców oraz młodych twórców. Prezentują niezwykle bogaty i szczegółowy przegląd dyskusji politycznych, książek, filmów i piosenek o tematyce młodzieżowej, tworzonych przez młodzież i dla młodzieży, a także wyniki licznych badań naukowych i obserwacji. Czy redakcji udało się osiągnąć założony cel? Czy polski czytelnik przekona się do przedstawionego wizerunku młodych? Obraz wyłaniający się z opublikowanych esejów i utworów literackich jest dość pesymistyczny i można się z nim nie zgadzać, aczkolwiek warto zastanowić się, jak postrzegają nas sąsiedzi zza Odry, które aspekty są dla nich najważniejsze, jakich wyborów dokonują przeglądając polską twórczość i artykuły prasowe, i jak my sami postrzegamy siebie.

Już pierwszy esej zadaje pytania o kondycję młodego człowieka urodzonego w Polsce po znaczących przemianach demokratycznych. Michał Olszewski, dziennikarz „Tygodnika Powszechnego" i powieściopisarz, w artykule *Generacja z czkawką* zastanawia się, czy Polaków łączy jeszcze coś więcej niż tylko wspólny język, miejsce urodzenia, hymn i kilka historycznych dat. Stawia tezę, że pojęciem najlepiej charakteryzującym współczesnych młodych Polaków jest „różnorodność", brak wspólnego dla większości systemu wartości, dążenie do indywidualizacji, nastawienie na własne dobro i pogłębiające się poczucie „samotności w tłumie". Jednocześnie dostrzega wśród młodych tęsknotę za poczuciem wspólnoty, jedności.

Kolejny esej, opublikowany po raz pierwszy w „Gazecie Wyborczej" w 2002 r., jest również utrzymany w pesymistycznym tonie – dokumentuje rozterki, poszukiwania wspólnych wartości, rozczarowanie po wielkich nadziejach związanych z tworzeniem nowej, demokratycznej rzeczywistości. Artykuł poświęcony „generacji Nic" autorstwa Kuby Wandachowicza, młodego eseisty, felietonisty i basisty grupy C.K.O.D., to głos w trwającej do dziś i wciąż nierozstrzygniętej dyskusji na temat wspólnych wartości młodzieży. Czy takie w ogóle istnieją? W rzeczywistości, w której najważniejszą wartością jest klient, nawet sztukę tworzy się dla pieniędzy. Powstaje pytanie, czy naprawdę w życiu młodych Polaków brakuje miejsca dla szczęścia, samorealizacji, wyższych wartości? W tym miejscu powinien pojawić się felieton o spełnionej, szczęśliwej, pełnej marzeń i energii grupie społecznej, która nie tylko jest młoda, ale i czuje się młodo. Niestety, zamiast optymistycznego przekazu został zamieszczony artykuł Rainera Mende, niemieckiego kulturoznawcy, stanowiący co prawda obszerny i dokładny przegląd polskiej kultury 20- i 30-latków, ale zbudowany na czterech ogólnikowych filarach: IPZ, NIC, NIKE, HWDP. Te znamienne i powszechnie używane w Polsce skróty także wyznaczają przestrzeń pozbawioną optymizmu. Autor, odwołując

się do licznych przykładów współczesnych filmów, piosenek, tekstów literackich, próbuje odtworzyć rzeczywisty obraz młodzieżowych wartości. Nie udało mu się jednak odszukać idei pozytywnych.

Wydawać by się mogło, że w felietonie poświęconym generacji JP2 powinny się pojawić jaśniejsze barwy. Tymczasem redaktor naczelny katolickiego miesięcznika „Więzi" Zbigniew Nosowski, nawiązując do genezy pojęcia „generacja JP2", które stało się popularne tuż po śmierci papieża Jana Pawła II, zastanawia się, czy właściwe jest używanie go w odniesieniu do pokolenia młodych Polaków. Generacja ta okazała się zbyt słaba, by kultywować chrześcijański system wartości – wraz z utratą ukochanego autorytetu rozpadła się, pozostały samodzielne jednostki lub małe grupy, które w życiu kierują się nauczaniem Jana Pawła II. Nosowski zauważa także zjawisko odchodzenia młodych ludzi od Kościoła. Problematykę religijności, wiary i autorytetów podejmują również pisarze w części literackiej rocznika. Piotr Czerski w *Ojciec odchodzi* stara się opisać zachowanie młodych ludzi w czasie ostatnich dni życia Jana Pawła II. Przyjeżdża do Krakowa jako stypendysta i zapisuje obserwacje poczynione w tym okresie na ulicach i stadionach, w barach, sklepach, akademikach. Nie wszystko wygląda tak, jak przedstawiały to media. Książka zmusza do głębszej refleksji nad duchowością młodzieży. Poszukuje ona innych wartości, a to, co oferuje jej Kościół, nie wystarcza już, by jednoczyć i wzmacniać. Skoro więc instytucja Kościoła nie daje młodzieży oparcia, to może ważna jest dla niej rodzina, kultura, sztuka? Kontrowersyjna, autobiograficzna powieść Piotra Ibrahima Kalwasa pod tytułem *Salam*, której bynajmniej nie można nazwać „głosem pokolenia", rzuca nowe światło na związki młodych ludzi z religią, a właściwie tradycją chrześcijańską. Stanowi interesujący obraz polskiej młodzieży czasów Peerelu, widziany oczyma byłego punkrockowca, który, dojrzewając wyłącznie wśród katolików, przeszedł na islam. Świadoma decyzja o zmianie religii w kraju tak bardzo katolickim jak Polska pozostaje ewenementem. Powieść umożliwia natomiast dyskusję na temat wiary młodych ludzi, ich światopoglądu, wpływu dorosłych i doświadczeń z dzieciństwa.

Tomasz Szlendak, związany z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika socjolog, analizuje wartości i zasady, jakimi kieruje się w życiu młodzież, dostrzega jej fascynację konsumpcją, kapitalizmem, gadżetami techniki i informatyki. Życie młodzieży ogarnęło zjawisko „supermarketyzacji". Brakuje w nim czasu na wytchnienie, refleksję, trwalsze wartości. Liczy się tylko pogoń za kolejnymi zdobyczami informatyki, wyścig z trendami mody i bycie „kimś". Ale kim? Może lepiej się nie zastanawiać?

Bernadette Jonda również poświęciła swój artykuł hierarchii wartości. Zgromadziła wyniki badań naukowych i statystyki dotyczące zmian w stosunku do pojęć, takich jak: rodzina, praca, kariera, religia, polityka. Przewartościowanie pewnych aspektów życia, ważnych dla starszego pokolenia, oraz nowe zasady obowiązujące wśród młodzieży, pogłębiają tylko osamotnienie i poczucie pustki. Publikacja zawiera także statystyki dotyczące hierarchii wartości wśród młodzieży niemieckiej. Porównanie pozwala na interesujące wnioski. Pod wieloma względami polska młodzież bardzo przypomina niemieckich rówieśników. Brakuje jej jednak wielu cech, na przykład pewności siebie czy poczucia wartości – nie podejmuje wysiłków zmierzających do przezwyciężenia zmurszałej rzeczywistości. Postacią symboliczną jest bohater powieści Ignacego Karpowicza *Niehalo*. Pełen czarnego humoru i błyskotliwych spostrzeżeń fragment umieszczony w roczniku opisuje doświadczenia zdecydowanie bliższe wielu Polakom dorastającym po przemianach ustrojowych w kraju. Stanowi głos „pokolenia 1200 zł brutto". Młody dziennikarz lokalnej gazety rozpoczyna kolejny dzień pracy. Wie, że nie spotka go nic nowego, ciekawego. Musi przebierać się w dres, by bez zaczepek ze strony osiedlowych chuliganów dotrzeć do pracy. Zarabia minimalną pensję, a Polska widziana jego oczami jest szara, smutna i nie stwarza perspektyw. Tak niestety

wyglądają w kraju „kariery" przeciętnych absolwentów szkół średnich i wyższych. Bywa, iż nie znajdują oni w ogóle pracy i popadają w pogłębiający się marazm i biedę. Problem ubóstwa porusza także Jan Krasnopolski w powieści *Skrzyżowanie*, jej bohaterami są młodzi chłopcy, którzy nie mają oparcia w zapracowanych lub bezrobotnych rodzicach. By zdobyć pieniądze na realizację swoich marzeń, pracują na skrzyżowaniu, myjąc okna drogich samochodów, zazdroszcząc przy tym ich właścicielom.

Generacja „Migracja" Bartosza Wielińskiego może zainteresować niemieckich czytelników w sposób szczególny, ponieważ porusza problem opuszczania kraju w poszukiwaniu lepszych perspektyw, wyższych zarobków, stabilizacji. To temat szczególnie aktualny i drażliwy w stosunkach polsko-niemieckich. Państwo polskie borykało się do niedawna z olbrzymim bezrobociem wśród młodych ludzi, nie zapewniało szans na odpowiadający ich ambicjom rozwój kariery. Dla Niemców przeciwnie – problemem jest niewystarczający zasób kadrowy w wielu dziedzinach życia gospodarczego. Wydawałoby się, że nic prostszego, by zaradzić takiej sytuacji – Polacy znajdują pracę w Niemczech i obie strony są zadowolone. Jest to jednakże o wiele bardziej skomplikowane psychologicznie, gospodarczo i społecznie zjawisko, którego nie da się wyczerpująco opisać w jednym felietonie czy fragmentach książek. Katrin Lechler, niezależna dziennikarka niemiecka, zajęła się zagadnieniami pracy i kariery zawodowej młodych ludzi. Poddała szczegółowej analizie szanse na rynku pracy, możliwość studiowania, marzenia o „wyrwaniu się" z prowincji młodzieży zamieszkującej wsie i małe miejscowości.

Opisując wyodrębnioną grupę społeczną nie można pominąć zjawiska patologii społecznej. Specjalista w tej dziedzinie, dr Jacek Kurzępa, podjął problematykę młodzieży narażonej od wielu lat na marginalizację społeczną. Scharakteryzował to środowisko ze względu na styl życia, ubierania się i zachowania. Wyodrębnił w ten sposób kilka typów, w znaczący sposób różniących się od siebie, ale też mających wspólne cechy – poczucie pustki duchowej, pragnienie odnalezienia celu i wartości w życiu.

Tadeusz Szawiel, socjolog związany z Uniwersytetem Warszawskim, zajął się bardzo aktualnym dylematem młodych ludzi, będących równocześnie Polakami i obywatelami Unii Europejskiej. Czy możliwe jest połączenie polskiego patriotyzmu z poczuciem wspólnoty w Unii? Czy globalizacja nie stanowi zagrożenia dla poczucia tożsamości z ojczyzną? Z tym problemem borykają się zapewne wszyscy „nowi" i „starzy" członkowie UE. Artykuł może być źródłem wielu przemyśleń, także na temat zbliżenia Polaków i Niemców we wspólnych strukturach unijnych.

W publikacji znalazło się miejsce na utwory literackie o charakterze wspomnieniowym, a nawet sentymentalnym. Są to bardzo osobiste utwory, takie jak zapiski Bronisława Maja związane z pierwszym koncertem grupy The Animals w Łodzi w 1965 roku. Krótki fragment najnowszej książki Aleksandra Iwiewicza *Popiół i wiatr* to melancholijne wspomnienia i rozważania młodego człowieka o sobie samym, o własnych możliwościach, miłości, samotności, a także zapis bezradności, niezrealizowanych marzeń, planów, oczekiwań. Część literacką zamyka dramat *111* Tomasza Mana, znanego reżysera i dramatopisarza. W zwykłej rodzinie dochodzi do tragedii – syn zabija rodziców. Powstaje pytanie o źródło zła, nienawiści, zbrodni. Z tekstu wylania się obraz domu, w którym zabrakło ciepła. To historia o samotności chłopaka, który z nikim, nawet z najbliższą rodziną, nie potrafi nawiązać kontaktu. Przerażający obraz obalający stereotyp polskiej rodziny – dużej, silnej, opiekuńczej.

Okładkę rocznika oraz wiele ilustracji umieszczonych w środku zaprojektowała i wykonała znana polska graficzka Agata Nowicka „Endo". Jej rysunki stanowią ciekawy materiał do rozmyślań na temat kondycji młodzieży. Nowicka stała się popularna za sprawą blogu, w którym za pomocą rysunków, z dużą

dozą autoironii, prezentuje sytuacje ze swojego życia, nie pozbawione jednak uniwersalnego charakteru. Całość uzupełniona jest niemieckojęzycznymi tłumaczeniami tekstów znanych piosenek kultowych zespołów, takich jak Perfekt, Kombi, Lombard, Myslovitz, Tede. Co ciekawe, podobnie jak utwory literackie, są to raczej piosenki pesymistyczne, ukazujące młodzież w sytuacjach smutnych, często beznadziejnych.

Pojawia się pytanie, dlaczego redakcja niemieckiego rocznika nie znalazła tekstów optymistycznych? Czy w Polsce nie ma szczęśliwych, spełnionych, realizujących swoje marzenia i pasje młodych ludzi? Zebrane teksty składają się na obraz wewnętrznych rozterek, poszukiwania własnej tożsamości oraz nowych znaczeń takich pojęć, jak: miłość, patriotyzm, sztuka, rodzina, praca, wiara. Autorzy zwracają uwagę na szarzyznę, agresję, brak możliwości rozwoju, a także wyobcowanie i bierność, na problemy, z jakimi boryka się obecnie pokolenie wyżu demograficznego – bezrobocie, chęć emigracji, brak nadziei, zagubienie, niezadowolenie. Co zrobić, by ten obraz polskiej młodzieży zaczął nabierać jaśniejszych barw? Warto zastanowić się, czy młodzi ludzie w Polsce odnajdą wspólne wartości oraz poczucie zadowolenia i dumy z bycia Polakiem?

„Jahrbuch Polen 2008 Jugend". Red. Andrzej Kalota, Iwona Wieczorek. Deutschen Polen-Institut Darmstadt, Wiesbaden 2008, s. 242.

MAŁGORZATA SZLACHETKA

BIEDNI POLACY PATRZĄ NA SIEBIE

Język polskiego dyskursu o Żydach jest pełen świadectw, ni to ludowych formuł, ni martwych metafor, skamielin. Jest to język dziecięcy, a jednocześnie groźny (s. 39) – tak zaczynają się *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*. Kolejne kilkaset stron stanowi rozwinięcie tej tezy. Najnowsza książka Joanny Tokarskiej-Bakir to fascynująca wiwisekcja antysemickich fobii. Autorka odkrywa krok po kroku ich źródła, dociera do najbardziej nawet nieuświadomionych pokładów uprzedzeń. Rozdziały mają układ chronologiczny. Opowieść poświęcona „legendom o krwi" zaczyna się w średniowieczu – epoce apokryfów i sztuki podporządkowanej religijnej metaforyce, a kończy we współczesności, analizą kserowanych i rozpowszechnianych pokątnie rzw. list Żydów, w których „dobrze zorientowani, życzliwi prawdziwi Polacy demaskują" wśród przedstawicieli rządu i hierarchii kościelnej osoby – ich zdaniem – żydowskiego pochodzenia.

Dużym atutem publikacji jest postmodernistyczna wielowątkowość. Tokarska-Bakir, by poprzeć formułowane tezy, w odważny sposób zestawia z pozoru nieprzystające do siebie źródła. Wykorzystuje argumenty antropologiczne, historyczne i socjologiczne, sięga do dzieł kultury elitarnej i masowej. Tę samą wagę przywiązuje do fragmentów zaczerpniętych ze średniowiecznych kronik, jak i współczesnych artykułów prasowych oraz reportaży, na czele z *My z Jedwabnego* Anny Bikont. Dzięki temu mamy do czynienia z dobrą literaturą popularnonaukową, a nie hermetyczną lekturą, interesującą jedynie wąską grupę specjalistów. Jednocześnie wyjątkowo bogata bibliografia może ułatwić czytelnikom studia nad skomplikowanym problemem antysemityzmu.

Autorka w pierwszych rozdziałach zastosowała ciekawą, chociaż nie zaskakującą, metodę. Pisze o „legendach krwi" posługując się kategoriami używanymi przez Władimira Proppa podczas badania struktur narracyjnych bajek magicznych. Legendy owe powstawały niezależnie od siebie w różnych miastach Europy, ale były budowane według tego samego, niepokojącego schematu. Wyssane z palca

doniesienia o profanacji przez Żydów hostii lub porywaniu chrześcijańskich dzieci – których krew miała być potem dodawana do macy – stawały się opowieściami przechowywanymi przez wieki w świadomości społeczeństw. Naiwne, quasi-racjonalne legendy i mity, składające się z budowanych na stereotypach kalek językowych, były i nadal są groźną bronią. Doniesienia o „rytualnym mordzie" stanowiły wygodny pretekst do organizowania kolejnych pogromów. Regułą było przyjmowanie przez średniowieczne miasta Europy przywilejów „de non tolerandis Judeis". Do legendy przeszły prześladowania Żydów w czasach hiszpańskiej inkwizycji. Antysemickie zamieszki przez wieki tolerował, a bywało także, że inspirował, Kościół. Antysemityzm chrześcijański, który określany jest również mianem antyjudaizmu, swoją siłę czerpał ze specyficznej egzegezy Pisma Świętego. Nieustannie powracały oskarżenia Żydów i przekonanie o ich niezbywalnej winie za śmierć Chrystusa. Nieprzypadkowo do pogromów, także w Polsce, najczęściej dochodziło w trakcie Wielkiego Tygodnia, nierzadko po wyjściu wiernych z kościoła. Mit bogobójstwa ma źródło w wielokrotnie przywoływanym cytacie z Ewangelii św. Mateusza: *A cały lud zawołał: Niechaj krew jego spłynie na nas i na dzieci nasze* (Mat. 27, 26)[1]. Ksiądz Romuald Jakub Weksler-Waszkinel w jednym ze swoich artykułów przypomina, że jeszcze w 1958 roku Kościół katolicki w liturgii Wielkiego Piątku modlił się „za przewrotnych Żydów" (pro perfidis judeis).

W książce Joanny Tokarskiej-Bakir nie zabrakło zdjęć kościelnych rzeźb i obrazów, będących plastycznym odpowiednikiem literackich przekazów o „mordach rytualnych". Chyba najbardziej znanej w Polsce realizacji tego motywu został poświęcony kluczowy rozdział publikacji. Chodzi o namalowany w XVIII wieku przez Karola de Prevot obraz, eksponowany w katedrze sandomierskiej. Widzimy na nim dziecko chrześcijańskie męczone przez Żydów w beczce wyłożonej od wewnątrz kolcami. Joanna Tokarska-Bakir udowadnia, że jest to motyw charakterystyczny dla „legend o krwi". Jego absurdalność jest oczywista, ale badaczka pokazuje, że w świadomości wielu osób wiara w prawdziwość tego rodzaju opowieści nie podlega dyskusji. Przekonanie wyrasta z cyklicznego postrzegania czasu, typowego dla ludowego obrazu świata. W historii Europy uparcie powracają powtarzane przez antysemitów relacje o dramatycznych incydentach, dziejących się według tego samego scenariusza. Scenariusza, którego nikt nie kwestionuje i nie podważa. Tak rodzi się myślenie stereotypowe. Nawet jeśli czegoś nie widzimy, to nie znaczy, że tego nie ma. Jest, ale ukryte. A jeśli ukryte, to jeszcze bardziej groźne.

A kiedy ludzie znowu przypominają sobie o „legendach krwi" i zaczynają je przekazywać z ust do ust – jak oparte na faktach relacje – osiągają swój cel. Całkowicie fałszywe pomówienia kończą się oskarżeniem niewinnych osób o mord. Ostatnim, najtragiczniejszym, bu realnym etapem jest pogrom. W ten sposób fikcyjne baśnie magiczne wielokrotnie wpływały na ludzkie życie.

Symbolem w tym kontekście pozostaje pogrom kielecki z 1946 roku. Kielce nie były oczywiście jedynym miejscem, w którym po holokauście Polacy mordowali Żydów. Dowiadujemy się o tym z wielu relacji. W wyzwolonej Polsce zabijani byli ci, którym udało się przetrwać getta, obozy, ukryć po „aryjskiej stronie", a także ci, którzy przeżyli shuah w Związku Radzieckim. Jeśli pogrom kielecki nie był wyjątkiem, to dlaczego o nim wspominam? Z prostego powodu – iskrą, która w tym przypadku wzniecił ogień nienawiści, było oskarżenie o próbę dokonania „mordu rytualnego". Walenty Blaszczyk oświadczył milicjantom, że jego zaginiony dziewięcioletni syn wrócił właśnie do domu. Rzekomo miał być dwa dni przetrzymywany przez Żydów w piwnicy. W filmie dokumentalnym pod tytułem *Henio* – zrealizowanym przez Andrzeja Miłosza i Piotra Weyherta w 50.

[1] Pismo Święte Nowego Testamentu. Tłumaczył z języka greckiego ks. Seweryn Kowalski. Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1983, s. 66.

rocznicę pogromu – Henryk Błaszczyk wyznał, że to ojciec kazał mu mówić, iż za porwaniem stali Żydzi. Jaki wpływ na rozwój tragicznych wydarzeń w Kielcach miała trudna do wykrzewienia wiara w dodawanie dziecięcej krwi do macy? Jan Tomasz Gross w *Strachu* cytuje wspomnienia Chila Alperta, w 1946 roku wiceprzewodniczącego Komitetu Żydowskiego w Kielcach. Alpert zapamiętał, że jeden z żołnierzy w dniu pogromu zapytał go: *No, jak wam smakowała polska krew? Dobrze wam było?*[1]

Wówczas okazało się, że po tym, co działo się w czasie okupacji w Polsce, nadal można bezkarnie mordować Żydów. Wiara w antysemickie „legendy o krwi" z pewnością dla wielu sprawców morderstw była wystarczającym rozgrzeszeniem. Po latach ta sama retoryka znowu dojdzie w Polsce do głosu – w marcu 1968 roku.

Tokarska-Bakir przestrzega przed pokusą bagatelizowania „legend o krwi", a raczej tego, co za nimi stoi. Ma dla nas istotne przesłanie – legendy owe nie są wyjętym z lamusa, dawno zapomnianym elementem kultury europejskiej, ale należą do jej żywej tkanki. Stale oddziałują na wyobraźnię Polaków. Dlatego najważniejsze w omawianej książce są, moim zdaniem, fragmenty odnoszące się do współczesności. Punktem wyjścia do tych rozważań są szeroko zakrojone badania etnograficzne z 2005 i 2006 roku. Wywiady zostały przeprowadzone przez kilkudziesięcioosobową grupę studentów, pod kierunkiem Joanny Tokarskiej-Bakir. Rozmówcy są cytowani anonimowo. Poszczególne wypowiedzi zachowują dynamikę języka potocznego i indywidualny sposób mówienia kolejnych osób, co zbliża je do emocjonalnych świadectw bohaterów reportażu. Ale emocjonalny ładunek i łatwa do zdemaskowania nielogiczność argumentów jest w tym przypadku na miejscu. Tokarska-Bakir świetnie wykorzystała potencjał, jaki ma w sobie oral history. Ta opierająca się na wywiadach ze świadkami historycznych wydarzeń technika badawcza zyskuje w Polsce coraz większą popularność[2].

Można być prawie pewnym, że tymi samymi wnioskami zakończyłoby się badanie przeprowadzone w innym regionie Polski. Joanna Tokarska-Bakir z powodzeniem powtórzyła to, co już na przełomie lat 70. i 80. XX wieku zrobiła Alina Cała, która analizę rozmów z mieszkańcami miasteczek i wsi wschodniej oraz południowo-wschodniej Polski zamieściła w głośnej publikacji: *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*[3]. Zresztą autorka *Legend o krwi* wielokrotnie odwołuje się do tych badań. Co ciekawe, trzydzieści lat później dochodzi do podobnych wniosków. Respondenci w obu przypadkach mówią o pobożności Żydów (większej niż Polaków), a jednocześnie o czarnoksięskim rodowodzie, konszachtach z diabłem, a nawet możliwości rzucania klątw. Już Florian Znaniecki – jeden z twórców polskiej socjologii – zwrócił uwagę na stereotypowe utożsamianie „obcych" z czarownikami. Ma to odzwierciedlenie chociażby w ludowych przysłowiach. W badaniach Aliny Całej nie mogło oczywiście zabraknąć pomówień Żydów o tzw. mordy rytualne. W dwóch relacjach czytamy o obawie przed „porwaniem na macę". Mieszkaniec Gniewczyny Łańcuckiej zdradza: *Częstowali macą dzieci polskie. Mówili wtedy: Jedzcie macę, to jest wasza krew*[4].

W publikacji Aliny Całej, podobnie jak później Joanny Tokarskiej-Bakir, w wypowiedziach dotyczących zwyczajów weselnych powtarza się irracjonalne przekonanie, że *Żydzi brali ślub na śmietniku*. Przesąd o żydowskim bogactwie powraca w różnych kontekstach, np.: *Ludzie z Bełżca* (w czasie wojny był tam niemiecki, nazistowski obóz zagłady, przyp. M.Ś.) *dorobili się, bo wykopali po nieboszczykach złote łańcuchy i zęby*[5].

[1] Jan Tomasz Gross: *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*. Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 135.
[2] Silnym ośrodkiem promującym historię mówioną jest działający w Lublinie Teatr NN.
[3] Alina Cała: *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*. Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.
[4] Tamże, s. 47.
[5] Tamże, s. 103.

Próby zanegowania takich poglądów kończą się klęską. Antysemicki stereotyp nie poddaje się racjonalnym argumentom. Gdy mieszkanka Nowego Dworu mówi, że jadła macę i krwi w niej nie było, jej trzydziestoletni syn tłumaczy to tak: *Ludziom dawali bez krwi, dla siebie mieli z krwią, to nikomu nie pokazywali*[6].

Elementem uwiarygodniającym te opowieści jest powoływanie się na autorytety. Rozmówcy zapewniają, że historię przekazała im babcia albo ktoś inny z najbliższej rodziny. Czasami powołują się na bliżej nieokreśloną księgę, z której czerpią swoją wiedzę, a czasem ze śmiertelną powagą traktują informacje, które przeczytali w antysemickich periodykach, niejednokrotnie przedwojennych. Chętnie wymieniają ich tytuły.

Nie ulega wątpliwości, że w *Legendach o krwi* wielokrotnie przytaczane są świadectwa prymitywnego antysemityzmu. Kompromitujące tezy wygłaszają osoby mające różne doświadczenia życiowe i wykształcenie. Okazuje się nagle, że sposób myślenia o „obcych" w wielu aspektach nie zmienił się od wieków. Powracają te same uprzedzenia i bezrefleksyjnie powtarzane kalki językowe, m.in. o ukrywanym żydowskim złocie. Nadal Żydów traktuje się z pogardą, a w najlepszym wypadku z góry.

Wyjątkowo absurdalnie – w kontekście nawet najbardziej powierzchownej wiedzy o holokauście – brzmi twierdzenie, że Hitler był tylko bezwolnym narzędziem w ręku amerykańskich Żydów: *Dał po prostu Hitlerowi w łapę, żeby tych biednych Żydów wyniszczył* (sic!) (s. 491). Pewien 87-latek z wyższością zauważa, że przed wojną Żyd po zmroku bał się wyjść z domu, bo jak *spotkał dwóch czy trzech katolików, to jeden go w łeb, drugi go kopnął* (s. 489). Do miary symbolu urasta spotkanie z mężczyzną, który w okresie Święta Zmarłych śpiewa na cmentarzu zbierającym relacje studentom przedwojenną, antysemicką piosenkę i snuje się przy słowach refrenu: *Bij, bij, bij Żyda bij / Niech z niego leje się krew!* Wcześniej nie zapomina zaznaczyć, że jego matka prawie została przez Żydów porwana na macę.

Wypowiedzi rozmówców układają się w kilka wątków, które Tokarska-Bakir odtwarza. Wśród powracających motywów nie braknie oczywiście spiskowej teorii dziejów, według której Żydzi mieliby z ukrycia kierować światem. *Szczerze powiedziawszy, uważam, że Polską powinni rządzić Polacy czystej krwi do jakiegoś pokolenia* – nie ma wątpliwości dwudziestokilkuletni członek Młodzieży Wszechpolskiej ze Stalowej Woli. Wypowiadający te słowa mężczyzna żyje w kraju, w którym Żydów prawie nie ma. Zginęli w gettach, zostali zamordowani w obozach zagłady, wydani na śmierć przez polskich szmalcowników albo wyemigrowali tuż po wojnie czy w efekcie antysemickiej nagonki w 1968 roku. Wyznawcy „antysemityzmu bez Żydów" potrafią jednak świetnie radzić sobie z tą nieobecnością – wystarcza im obraz Żyda mitycznego.

Konieczna jest dygresja na temat specyfiki pojęcia „obcość", definiowanego równolegle w dyskursie socjologicznym, filozoficznym i antropologicznym. Walter Lippman twierdził, że stereotypy to „obrazy w naszych głowach" (the pictures in our heads), które powstają w efekcie mechanizmu kategoryzacji. Tworzymy je, ponieważ nie jesteśmy w stanie przyjąć wszystkich informacji na temat świata, jakie do nas docierają. Stereotyp „obcego" zawsze odsyła nas do autostereotypu i jest jego zaprzeczeniem. Nie istnieje „obcość" abstrakcyjna, dopiero w akcie percepcji członków grupy pojęcie to każdorazowo wypełnia się treścią. Zawsze musi być analizowane jako element starej opozycji „swój" – „obcy". To migotliwe pojęcie zmienia się w zależności od kontekstu czy kryteriów przyjętych przez badacza. „Obcość" można stopniować lub uznać za niezmienny zbiór cech. Istotnym wnioskiem Waltera Lippmana było stwierdzenie, że stereotyp poprzedza użycie rozumu i ma charakter zmysłowy. Późniejsi badacze zgodzili się, że sama kategoria „obcości" jest tworzona w sposób subiektywny. Przeważa w niej element emocjonalny i irracjonalny – raz powstały „obraz w głowie" jest powtarzany w sposób

[6] Tamże, s. 89.

mechaniczny. Doświadczenie nie jest w stanie zaprzeczyć stereotypowi. Jeśli coś bywa z nim niezgodne, zostaje uznane za wyjątek potwierdzający regułę. Prawdopodobnie dlatego nawet wykształceni ludzie całkowicie ignorują racjonalne argumenty i wierzą w antysemickie brednie. Wiara w stereotypy porządkuje świat, spycha „obcych" poza nasz uporządkowany, bezpieczny i przewidywalny świat. W tradycji ludowej „obcy" zawsze znajdowali się „na zewnątrz", poza uświęconą przestrzenią „swoich" i dlatego byli postrzegani pejoratywnie. Ten specyficzny, oparty na micie obraz „obcego" wyrastał przede wszystkim z myślenia magicznego. Tylko czy w kontekście tych akademickich rozważań bliżej jesteśmy wyjaśnienia, dlaczego odpowiedzią na „legendy o krwi" były pogromy, organizowane przez najbliższych sąsiadów? Jaki wpływ na rozwój wydarzeń miała kultura, w jakiej człowiek został wychowany?

Wyjątkowego znaczenia nabierają wypowiedzi, w których rozmówcy mówią o swoich żydowskich sąsiadach sprzed wojny z sympatią, a nawet z czułością. Na przykład we wspomnieniach o przyjaźni trzech dziewczynek – Polki i dwóch Żydówek, czy w opowieści o tym, jak żydowska gospodyni przyszła do polskiej sąsiadki w Wielką Sobotę, żeby ją nauczyć robić rybę w galarecie.

Rozmówcy Tokarskiej-Bakir w dzieciństwie ciekawi byli żydowskich zwyczajów. Opowiadają, jak wyglądało podpatrzone ukradkiem żydowskie wesele i przygotowania do szabasu. Mowa jest też o tefilin: *jak się modliły, to zakładały opaskę, a tutaj miały taką kłódkę i zamykały na głowie* (s. 501), zasadach koszerności i przygotowaniach do żydowskiego pogrzebu. Ale nawet przy tej okazji wracają niedające o sobie zapomnieć przesądy. Chociażby wątek złotego cielca, którego figury jakoby miały znajdować się w synagogach – rozmówcy zarzekają się, że widzieli je na własne oczy.

Pełne dramatyzmu są relacje z holokaustu – opowieści o tym, jak całe żydowskie miasteczka szły na śmierć. To najbardziej przejmujące fragmenty książki. Polscy rozmówcy, przywołując tamte wydarzenia, zazwyczaj przyjmują rolę obserwatorów-sprawozdawców. Z jednej struny relacjonują to, co widzieli, jak sceny z filmu, w którym nie bierze się udziału. Z drugiej współczują ofiarom, nie zapominają o tych, którzy ukrywali żydowskich sąsiadów. Zdobywają się na to również osoby w innych momentach manifestujące do Żydów niechęć.

Tokarska-Bakir nie zapomina o mrocznych kartach historii Polski. Przywołuje relacje o bestialstwie Niemców w czasie okupacji, ale też o wydawaniu Żydów przez Polaków. Wspomina o sołtysie, który osobiście oddał żydowską matkę i dziecko w ręce Niemców. O nieznanych sprawcach, którzy zamordowali grupę Żydów ukrywających się w kościele. (Obie historie przytaczają mieszkańcy okolic Sandomierza.) Nie przemilcza pobudek, jakimi w tych okolicznościach kierowali się Polacy. Do morderstw Żydów przez Polaków dochodziło przecież także tuż po wojnie: często na tle rabunkowym, z powodu irracjonalnego przekonania, że ukrywają gdzieś złoto i trzeba się ich pozbyć, żeby je zdobyć. Grabież mienia pożydowskiego nie była niczym wyjątkowym, liczne przykłady tego procederu odnajdziemy w literaturze – np. Leopold Buczkowski w *Dzienniku wojennym* pisze: *Znowu chłopi z pałkami pognali w las gonić tych w schronach, rabują ubrania (łachmany!): goli ludzie błąkają się po mrozie i o głodzie – or, smutna sromota!*[1] Pisząc o jednym z najwstydliwszych momentów historii Polski, Joanna Tokarska-Bakir nie rezygnuje z naukowego obiektywizmu. Przedstawia fakty, ale daje czytelnikowi możliwość własnej interpretacji. Należy tylko mieć nadzieję, że jej książka nie przejdzie bez echa, bo autorka mądrze podchodzi do tego, co jest niezwykle trudne do wytłumaczenia.

Joanna Tokarska-Bakir: *Legendy o krwi. Antropologia przesądu* (z cyklu: *Obrzędy rodzinne*). Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, ss. 795.

[1] Leopold Buczkowski: *Dziennik wojenny*. Wstęp i posłowie Sławomir Buryła, opracowanie tekstu dziennika Sławomir Buryła, Radosław Szaros. Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2001, s. 50.

BOGUSŁAW KASPEREK

BEMA PAMIĘCI...

Wznowienie książki o tematyce historycznej, poruszającej stosunkowo odległą i – wydawałoby się – obecną tylko w akademickich rozważaniach problematykę, jest zjawiskiem niecodziennym.

Pewnym wytłumaczeniem może być to, że książka owa napisana jest przez obcokrajowca: prace o Polsce, zwłaszcza o polskiej historii, pisane przez autorów „zewnętrznych" zawsze wzbudzają zainteresowanie. Zaciekawienie narasta, gdy traktują one o szczególnie trudnym dla naszego narodu wieku XIX. Dodać należy, że w tym wypadku autor podejmuje zagadnienia obrosłe legendami i „wyjaśnione" przez mitologię romantyzmu, a następnie utrwalone przez szkołę.

Historia Polski nie jest szerzej znana poza naszym krajem, nie wzbudza również zbyt dużego zainteresowania wśród europejskich historyków. Takie też były konstatacje uczestników sympozjum *„O nas bez nas" – historia Polski w opinii historyków obcojęzycznych*, mającego miejsce podczas 17. Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie (w 2004 r.). Dla zawodowych historyków nie są to wnioski zbyt odkrywcze, ale dla szerszej publiczności zapewne tak. Świadomość, że przeszłość Polski – mimo niewątpliwej specyfiki (a któryż naród jej nie ma?) – nie jest aż tak bardzo odmienna od innych, budzi zaniepokojenie. Pozostaje sprzeczna z naszym wyobrażeniem o nadzwyczajnej roli Polski i Polaków w dziejach. Notabene, jednym z uczestników sympozjum był właśnie prof. István Kovács. Porównując wystąpienie węgierskiego historyka z referatami wygłoszonymi przez pozostałych, wyraźnie dostrzec można pozytywne, wręcz optymistyczne wnioski.

Dlatego sięgamy po tę książkę z poczuciem satysfakcji, leczący swoisty kompleks, wynikający z niedoceniania historii Polski. Równocześnie towarzyszy nam obawa, że i tak praca może być napisana nie do końca dobrze, gdyż autor nie zna naszej specyfiki, tj. dramatyzmu historii i wynikającej z niego traumy duszy polskiej. Wystarczy przywołać choćby recepcję opracowań Normana Daviesa, historyka, który jednak jest trochę spolonizowany (żona – Polka), a więc w znacznym stopniu bywa uważany za „swojaka". Mimo pewnych „odstępstw", pisze w duchu przez nas akceptowanym. Już nieco inaczej, chłodniej, Polacy odbierają niektóre prace Daniela Beauvois, zwłaszcza monumentalne dzieło życia: *Trójkąt ukraiński*.

Zatem napisanie książki o polskiej historii jest dla cudzoziemca dużym wyzwaniem. Zwłaszcza gdy osoba przedstawiona w opowieści stała się legendą i w Polsce, i w kraju, z którego pochodzi biograf. Generał Józef Bem jest bohaterem dwóch narodów: polskiego i węgierskiego. Dla naszych bratanków był sztandarową postacią w czasie Wiosny Ludów i sto lat później, gdy manifestacja pod jego pomnikiem w Budapeszcie, zorganizowana dla wyrażenia poparcia dla polskich przemian październikowych, stała się momentem przełomowym w węgierskim zrywie wolnościowym 1956 roku.

Profesor István Kovács jest wybitnym historykiem, a jednocześnie bardzo cenionym pisarzem (poetą i eseistą, ale również autorem powieści, nb. – niedawno sfilmowanej), bywał także dyplomatą – konsulem Republiki Węgierskiej w Krakowie. Że można na tych wszystkich polach działania sprawdzać się doskonale, świadczy choćby postać przedwcześnie zmarłego profesora Stefana Mellera – historyka, poety i dyplomaty, który też pisał z pozycji cudzoziemca o historii innego kraju – Francji.

Profesor István Kovács od wielu lat zajmuje się problematyką związaną z historią Polski, zwłaszcza relacjami polsko-węgierskimi w okresie Wiosny Ludów. Bez przesady można określić go jako najlepszego znawcę tych zagadnień. Jest m.in. autorem fundamentalnej rozprawy *Polacy w węgierskiej Wiośnie Ludów 1848*

– *1849* (Warszawa 1999). Obecnie rozpoczął wydawanie słownika biograficznego polskich uczestników tych wydarzeń, obejmującego kilka tysięcy nazwisk.

Książka o Józefie Bemie ma świadomie ograniczony aparat naukowy. Jest przez to „mniej odstraszająca" dla szerszego grona odbiorców. Czyta się ją znakomicie – została świetnie napisana. Ustalenia historyczne przekazuje Kovács przy pomocy literackiego (niekiedy nawet bliskiego liryce) języka, nie tracąc jasności, przystępności i klarowności.

István Kovács trafnie zauważa, że Józef Bem stał się bohaterem polskim głównie dlatego, że wcześniej był bohaterem węgierskim. Dla Węgrów jest nim do tej pory, dla nas natomiast pozostał realizatorem, a w mniemaniu niektórych nawet autorem, Lelewelowskiego przecież hasła „za wolność waszą i naszą." Napisana przez Kovácsa biografia odpowiada rzeczywistej dziejowej roli Bema. Szczególnie bliska autorowi i szerzej opisana jest działalność generała w czasie węgierskiej Wiosny Ludów, dokładnie – od listopada 1848 do sierpnia 1849 r. W ciągu tych kilku miesięcy działalności zajął on trwałe miejsce w panteonie bohaterów.

Józef Bem żył 56 lat. Urodził się w 1794 roku w należącym od 22 lat do monarchii habsburskiej Tarnowie. Jego życiorys w dużym stopniu jest charakterystyczny dla sporej grupy „żołnierzy-rewolucjonistów", których spotykamy wówczas szczególnie licznie wśród pozbawionych państwa Polaków. Bem całe życie był żołnierzem. Służbę rozpoczął w armii Księstwa Warszawskiego w wieku lat 15. Jako szesnastolatek został oficerem – podporucznikiem artylerii. Doświadczenie wojenne zdobył szybko w czasie kampanii rosyjskiej 1812 roku, a następnie podczas uporczywej obrony Gdańska do października 1813. Kolejny etap służby to armia Królestwa Polskiego, dowodzona przez niezrównoważonego księcia Konstantego. Bem opuszcza wojsko w stopniu kapitana w 1826 roku i na cztery lata przenosi się do Galicji, gdzie pracuje jako administrator i dzierżawca majątków ziemskich. Po wybuchu powstania listopadowego zgłasza się do polskiego wojska. Jak zwraca uwagę Kovács, Bem przekroczył granicę Królestwa 26 lutego 1831 r., w dniu, w którym rozstrzygnęła się pomyślnie dla Polaków bitwa pod Grochowem, decydująca dla dalszego trwania zrywu wyzwoleńczego.

W powstaniu listopadowym Bem jako dowódca artylerii wykazuje się w dwóch starciach z Rosjanami. W bitwie pod Iganiami 10 kwietnia przyczynił się walnie do błyskotliwego zwycięstwa. Półtora miesiąca później, 26 maja, ma miejsce bitwa pod Ostrołęką. Fatalnie dowodzone wojsko polskie ponosi ciężką porażkę. Przypisywane Napoleonowi powiedzenie: *lepiej, kiedy lew dowodzi stadem baranów niż odwrotnie*, znajduje tu tragiczną ilustrację. Przed całkowitym zniszczeniem armię polską ratują śmiałe ataki lekkiej artylerii, kierowanej przez Józefa Bema. Bohater spod Ostrołęki bierze we wrześniu udział w obronie Warszawy. Walczy na najważniejszym posterunku: na szańcach Woli. Zresztą, tak jak większość polskich dowódców, także i on błędnie uważa, że rosyjskie ataki na Wolę mają odciągnąć uwagę od nierozpoznanego kierunku głównego uderzenia.

W życiorysie Bema okres polistopadowy jest do przedstawienia i zinterpretowania dość trudny. Generał wiąże się z obozem księcia Adama Czartoryskiego. Z jego też inspiracji podejmuje próbę zorganizowania w roku 1832 legionu polskiego w Portugalii. Trwała tam wojna domowa, która miała rozstrzygnąć kwestię obsady tronu. Działania Bema okazały się dlań kompromitujące. Konflikt portugalski zakończył się szybko i rozpoczęte przygotowania do werbunku Polaków okazały się niepotrzebne. Próba uzyskania wynagrodzenia przez Bema od władcy portugalskiego skończyła się skandalem i uwięzieniem generała na okres miesiąca. Tylko dzięki interwencji angielskich dyplomatów udało mu się opuścić niegościnny dla niego kraj. Nieszczęsna sprawa portugalska ostatecznie ugruntowała negatywny stosunek do Bema demokratycznej części polskiej emigracji. Jeden z bardziej zapalczywych młodych oficerów polskich dokonał wówczas nieudanego zamachu na jego życie. W latach czterdziestych także i Hotel Lambert uznał go za „straconego".

Wiosna Ludów otwiera nowy, zasadniczy dla naszej pamięci o generale, okres jego życia. Bem przybywa do Galicji, by tu w oparciu o tworzące się ochotnicze formacje polskie przygotować kolejny zryw narodowowyzwoleńczy. Spotyka go podwójny zawód. Po pierwsze, siła polska jest słaba, a chęć wywołania nowego powstania bardziej werbalna niż rzeczywista. Po wtóre, stosunek do Bema jest zdecydowanie wrogi.

Józef Bem podejmuje decyzję wyjazdu na Węgry – „przez Tarnów i Wiedeń". W porozumieniu z Ferencem Pulszkym, reprezentującym władze węgierskie w austriackiej stolicy, Bem obejmuje dowództwo wojskowe w zbuntowanym przeciw cesarzowi Wiedniu. Po krótkiej, nierównej walce Wiedeń ulega. Bemowi zaś udaje się przedostać na Węgry.

István Kovács poświęca dokonaniom Bema podczas rewolucji węgierskiej znakomitą część swej książki. Jego bohater jest wszechstronnie prezentowany jako żołnierz i dowódca.

Pierwsze, co nasuwa się czytelnikowi, to pytanie o motywy działania. Dlaczego polski generał (zresztą nie był to przecież jedyny Polak, który na Węgry wówczas ruszył) przyłącza się do powstania narodowego Madziarów, a tak naprawdę, jak podkreśla Kovács, do narzuconej przez Austrię wojny? Odpowiedź jest oczywista tylko pozornie. Polacy uznawali, że walka o „naszą i waszą wolność" jest niejako moralnym obowiązkiem. Ujarzmiony naród winien pomagać innemu walczącemu o swoją wolność. Idąc do powstania listopadowego, Bem napisał jeszcze w roku 1831 do jednego ze swych przyjaciół: *Spieszę tam, gdzie mój obowiązek i czucie woła*. Cóż zatem za obowiązek i czucie wiodło do ziemi madziarskiej? Profesor Kovács wskazuje, że pierwotnym celem wyjazdu Bema było powołanie na Węgrzech *hufca zbrojnego (...), który dla przyszłej armii polskiej zawiązkiem się stanie*. Węgry miały być zatem kolejną szansą na początek walki o niepodległość Polski.

Rok 1848 – do apogeum polskiego romantyzmu politycznego, jakim był rok 1863, pozostało jeszcze 15 lat. W tymże 1848 roku zaczyna się kariera pruskiego junkra – Ottona Bismarcka. Mówi się, że Polacy mogli przeciwstawić Bismarckowi Mickiewicza – twardej i racjonalnej polityce – wielką romantyczną ideę. Mickiewicz modlił się o wojnę powszechną, która to natchniona modlitwa była przecież na wskroś racjonalna. W ówczesnej Europie pokój utrwalał niewolę narodu polskiego. Wojna – rodziła szanse. Bem był romantykiem wierzącym w ideę walki o niepodległą Rzeczpospolitą, i jednocześnie, niekiedy wręcz przerażającym w działaniu, racjonalistą.

Wyruszając na Węgry, zdawał sobie sprawę ze skomplikowanej sytuacji narodowościowej w Królestwie Węgierskim. *Wojna domowa wzmaga się groźnie, my tylko Polacy możemy powaśnionych pogodzić, nakłaniając Madziarów do zapewnienia Słowianom wszelkich swobód konstytucyjnych, a tych przekonując, że dalszy, ścisły związek z Madziarami jest dla nich korzystniejszy* – napisał jeszcze w Galicji.

Generałowi Bemowi nie udało się zrealizować żadnego z pierwotnych zamierzeń. Legion Polski powstał, chociaż po długich wahaniach przywódców powstania węgierskiego, którzy obawiali się stworzenia pretekstu do interwencji rosyjskiej. Nie Bem jednak został jego dowódcą, a generał Józef Wysocki. Stało się tak na skutek zdecydowanej niechęci ochotników polskich do powierzenia komendy nielubianemu przez nich niedoszłemu legioniście portugalskiemu. O skali panującego rozemocjonowania świadczy próba zabójstwa generała przez jednego z rodaków w Peszcie. Tym razem kula zamachowca zatrzymała się w kości policzkowej Bema.

Jako dowódca armii węgierskiej walczącej w Siedmiogrodzie Bem podjął próby ułożenia dobrych relacji między skonfliktowanymi narodami zamieszkującymi tę

krainę: Węgrami, Sasami, Słowakami i Rumunami. Jego odezwy i powstrzymywanie działań odwetowych nie przyniosły, bo tak naprawdę w ówczesnych realiach przynieść nie mogły, spodziewanych skutków.

Generał nie został więc przywódcą Polaków walczących u boku armii węgierskiej, ani też nie naprawił relacji wewnętrznych w tym kraju. Zajął się tym, co potrafił robić najlepiej – prowadzeniem wojny.

Bem – jak wielokrotnie opisuje to Kovács – nie prezentował się okazale. Był drobnym mężczyzną, rzadko dbającym o swój wygląd. *Powierzchownością mało obiecywał, za to duchem więcej dotrzymywał niż obiecał* – cytuje autor Ludwika Iabłonowskiego. Przytacza również wrażenie, jakie odniósł Ferenc Pulszky. *był mały i krępy, utykał na nogę (...) nieregularne, jakieś spłaszczone rysy jego okrągłej twarzy oraz ciemna cera i siwiejące włosy sprawiały, że przypominał wysłużonego kondotiera; nie mogę powiedzieć, że to pierwsze wrażenie było korzystne (...) dopiero później zrozumiałem, że potrafi zarówno rozkazywać, jak i budzić zaufanie u swoich oficerów*. Podobny obraz przynosi relacja, jaką zanotował Sandor Teleki.

Do pełnego obrazu dodać należałoby, że w czasie prób z racami kongrewskimi, jeszcze w armii Królestwa Polskiego, Bem uległ wypadkowi. Przypadkowa eksplozja prochu oszpeciła mu twarz. Jeśli do tego dodamy skrzekliwy głos i ulubione danie, jakim była zupa kminkowa, otrzymujemy – jak się wydaje – niezbyt imponującą i przyjemną postać.

Bem jednak „duchem więcej dotrzymywał". Był dowódcą znakomitym. już w czasie pierwszego spotkania z kadrą oficerską armii siedmiogrodzkiej zapowiedział: *Żądam od was bezwarunkowego posłuszeństwa. Kto nie posłucha, będzie rozstrzelany. Potrafię także nagradzać*. W spominając po latach tę pierwszą odprawę szef jego sztabu, Janos Czetz, dodał:

Tych kilka słów rzuca światła na charakter starego wodza i na to, jak traktował on swoich podkomendnych: na nieubłaganą surowość, bezstronność i bezwzględność, kiedy karał, oraz na hojność i wielkoduszność, kiedy nagradzał za dobrą służbę i zasługi. Nie puścił płazem niczego, a w jego postępowaniu nie było nawet śladu pychy. 8 marca 1849 roku na rozkaz Bema osiem tysięcy węgierskich żołnierzy wyruszyć miało do, jak się niebawem okazało, wielkiej, zwycięskiej bitwy o Wielki Sybin. Jednak wymarsz opóźnił się o godzinę. Powód? Bem nakazał rozstrzelać przed frontem wojska dwóch huzarów za niesubordynację. Nie słyszymy o sprzeciwie. Rozkaz wykonano bezlitośnie. Z jednej strony kilka tysięcy znieruchomiałych regularnych żołnierzy węgierskich, honwedzi, jazda i 24 armaty. Z drugiej niepozorny „człowieczek" – cudzoziemiec, który nawet nie znał języka Madziarów.

Bo Bem nie znał języka węgierskiego. Porozumiewał się z podkomendnymi po niemiecku, francusku lub za pośrednictwem tłumaczy. Potrafił pozyskać serca i szacunek żołnierzy w walce. Miał tę cechę, która charakteryzuje rzeczywistych wodzów. Wiedział, że jego zadaniem jest dowodzenie, kierowanie walką, a nie bezpośredni udział w starciu. Jednakże w bitwie następuje moment, kiedy dowódca musi być razem z żołnierzami. Nie może to być ani za wcześnie, ani też za późno. Która to chwila, potrafią wyczuć tylko najlepsi dowódcy. Tę rzadką umiejętność miał Bem. Pojawiał się tam, gdzie być powinien. Miał także niewiarygodne szczęście. Wielokrotnie odnosił rany, które okazywały się niebyt groźne. Zaczęto uważać, że nie może zginąć. Sam Bem powtarzał, że o trwaniu lub końcu życia decyduje przeznaczenie. Rzeczywiście – Bem nie zginął w walce. Umarł na malarię.

W Siedmiogrodzie narodziła się legenda Bema – narodowego bohatera Węgrów. Do jej powstania walnie przyczynił się Sándor Petőfi. Relacje między Bemem a poetą przypominały stosunek między ojcem a synem. István Kovács słusznie powątpiewa, czy Bem potrafił ocenić wielkość poezji Petőfiego. Widoczna była troska Bema, by Petőfi był jak najmniej bezpośrednio narażony. Dlatego odsuwał go od udziału w bezpośrednich starciach, np. wysyłał z informacjami i meldunkami. Petőfi był zafascynowany Bemem, wyczuwał i doskonale rozumiał,

że jest u boku człowieka o nieprzeciętnej osobowości. W portfelu, obok portretu syna, nosił naszkicowany własnoręcznie portret generała Bema. Charakterystyczne są słowa Petőfiego, gdy odznaczony został przez Bema: *Generale! Winienem ci więcej niż rodzonemu ojcu. Tamten dał mi życie. Ty – honor!*

Generał Bem dał honor nie tylko największemu poecie węgierskiego romantyzmu, ale całemu narodowi. Zauważmy, że naród węgierski określany jest u nas jako „bratankowie", a nie jako „bratni naród", które to określenie ma dla mojego pokolenia niezbyt sympatyczne konotacje.

István Kovács: *Józef Bem. Bohater wielu narodów*. Wydanie drugie. Oficyna Wydawnicza Rytm. Warszawa 2009, ss. 304.

SPROSTOWANIE

W kwartalniku literackim „Akcent" nr 4 (114) z 2008 r., w artykule pt.: *Lubelskie korzenie Janiny Porazińskiej* (str. 186) podałem błędną datę urodzenia pisarki, za co najuprzejmiej przepraszam Redakcję i Czytelników.

Rok 1888 najczęściej powtarzał się w dostępnych materiałach dotyczących pisarki. Porazińska w swej gawędzie biograficznej pt.: *I w sto koni nie dogoni* (Czytelnik, Warszawa 1961) już na samym początku utworu podaje przybliżoną datę urodzenia, pisząc: *Urodziłam się przy końcu ubiegłego wieku w Lublinie. Mieliśmy tam dom w dzielnicy staromiejskiej przy ulicy Rybnej*. W wielu innych publikacjach znaleźć można kilka różnych dat urodzenia pisarki. Dłuższe poszukiwania w Archiwum Państwowym w Lublinie pozwoliły mi dotrzeć do najbardziej wiarygodnego źródła – aktu urodzenia Janiny Porazińskiej, sporządzonego w języku rosyjskim. Dokument ów poświadcza, iż Janina Porazińska urodziła się w Lublinie dnia 29 września 1882 roku. Rodzicami jej byli – Edward Leon Porazinski i Helena Porazińska, z domu Bielecka. Zatem słownik bibliograficzny *Współcześni pisarze polscy i badacze literatury*, tom VI (WSiP, Warszawa 1999) podaje prawdziwą datę urodzenia Porazińskiej – 29 IX 1882 r.

Za podanie błędnej informacji uprzejmie przepraszam wszystkich Czytelników „Akcentu".

Konstanty Frączek

plastyka

MAGDALENA HOWORUS-CZAJKA

ocalałeś nie po to aby żyć
masz mało czasu trzeba dać świadectwo
Zbigniew Herbert *Przesłanie Pana Cogito*

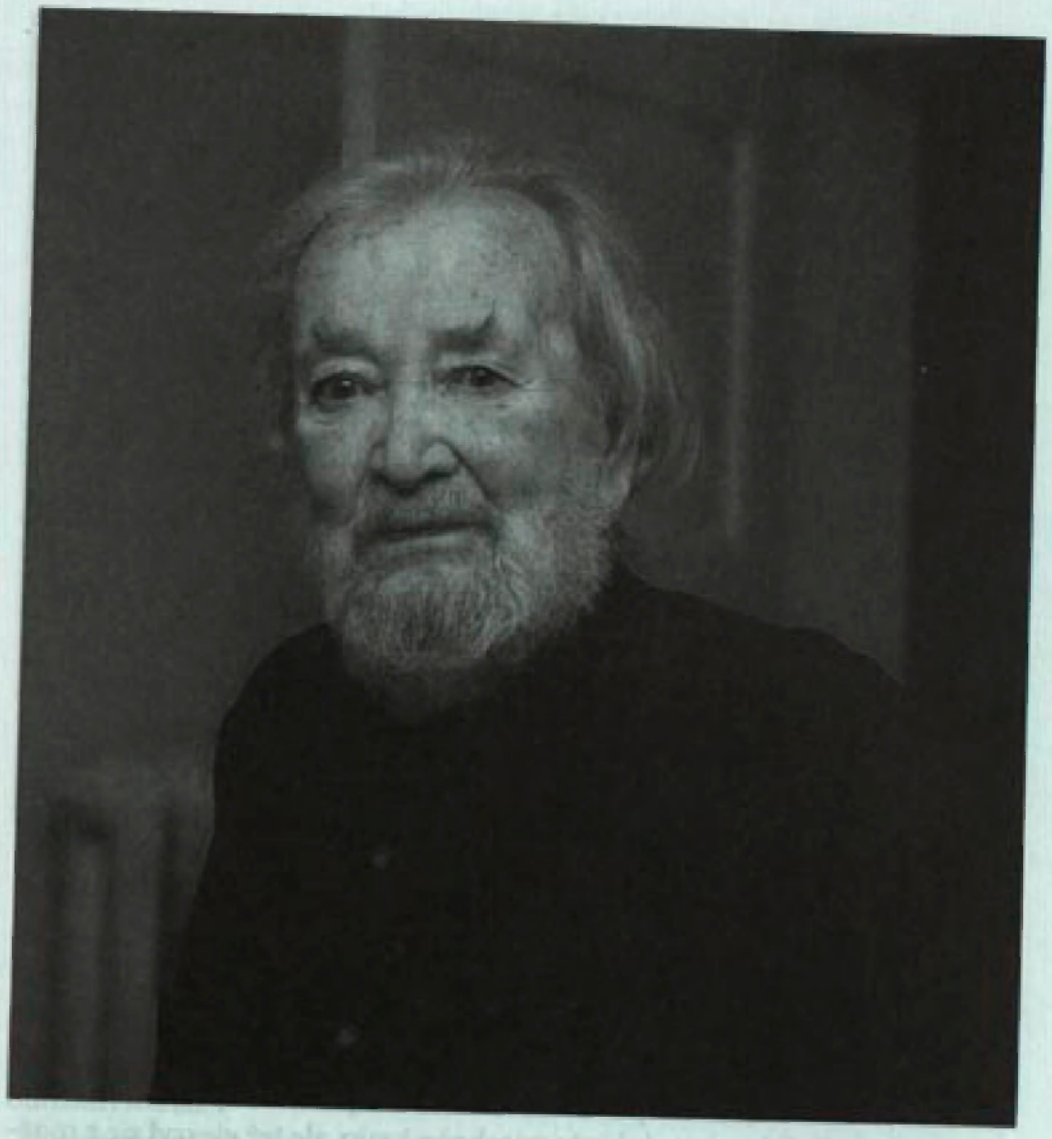
Trzeba dać świadectwo

Wiktora Tolkina poznałam osobiście podczas wizyty w jego pracowni latem 2008 r. Artystów poznaje się także w inny sposób – poprzez ich dzieła. Pierwsze spotkanie nastąpiło zatem wiele lat wcześniej, kiedy zwiedzałam były obóz koncentracyjny na Majdanku[1]. Wizyta w takim miejscu zawsze budzi silne emocje. Teren obozu oddziałuje na odwiedzających w dwojaki sposób: poprzez autentyczne ślady tragedii oraz za pośrednictwem wizji artystycznej, przekazanej we wtórnie powstałych pomnikach. Baraki, druty, wieże strażnicze, zdjęcia, buty, włosy... to świadectwo materialne, posiadające historyczną wartość, związane z miejscem i czasem. Brama, droga i mauzoleum wzniesione ręką artysty to hołd złożony ofiarom nazizmu, a jednocześnie próba odtworzenia emocji ludzi otoczonych przez kolczaste druty. To również dialog z uczuciami współczesnych, którzy odważyli się przekroczyć próg muzeum.

Przyznaję, że wówczas chłodna analiza formy i środków artystycznych pomnika zeszła na dalszy plan. Byłam porażona historią miejsca, a moja uwaga zogniskowała się wokół tragedii. Ta koncentracja na traumatycznej przeszłości, spychająca nieco w cień doniosłość koncepcji artystycznej pomnika, świadczy o dojrzałości wizji twórczej. Dzieło sztuki nie rywalizuje, lecz wzmacnia siłę oddziaływania historycznego świadectwa obozu na Majdanku. Najważniejsze w tym przekazie są ofiary, a artysta dobrowolnie i świadomie podporządkowuje się temu nadrzędnemu celowi, składając im należny hołd. Kluczem do zrozumienia tej postawy twórczej są burzliwe przeżycia wojenne samego artysty.

Wiktor Tolkin urodził się w Tolkaczach (obecnie województwo podlaskie) w 1922 r. w rodzinie pielęgnującej patriotyczne tradycje. Ojciec – Dominik Tołkin był absolwentem Politechniki Warszawskiej i budował linie kolejowe.

[1] Obóz koncentracyjny istniał od 1941 do 1944 r. Umiejscowiono go na południowo-wschodnich krańcach Lublina. W założeniach miał być to obóz dla jeńców wojennych, jednak od początku swego istnienia stał się obozem koncentracyjnym przetrzymującym od 25 do 50 tysięcy więźniów wielu narodowości (w tym 38 procent stanowili Polacy) i wciąż był rozbudowywany. Dokładna liczba ofiar nie jest znana. W przybliżeniu określa się [illegible] ok. 360 tysięcy ludzi. Większość z nich rozstrzelano lub zagazowano w komorach. Ciała początkowo zakopywano, później palono na stosach, a ostatecznie spalano w [illegible]. Resztki mielono i przerabiano na nawóz. W październiku 1944 r. powstało Państwowe Muzeum na Majdanku (I. Grzesiuk-Olszewska: Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995, Warszawa 1995, s. 120.; http://www.majdanek.pl/).



Z tego powodu rodzina Tolkinów wiele razy zmieniała miejsce zamieszkania. II wojna światowa zastała ich w Kowlu (Wołyń, zachodnia Ukraina). Po wejściu Armii Czerwonej do Polski ojciec podjął decyzję o przedostaniu się do Generalnej Guberni, gdzie zamieszkali w Warszawie przy ul. Mazowieckiej. Podczas okupacji Wiktor Tolkin ukończył techniczną szkołę przy Politechnice Warszawskiej o specjalności wodno-melioracyjnej. Kopanie kanałów odwadniających uchroniło go przed wywiezieniem na roboty do Niemiec. Młody Tołkin, początkowo związany z harcerstwem, od 1942 r. przynależał do Związku Walki Zbrojnej, a następnie do AK, gdzie działał w ugrupowaniu „Wachlarz", w którego skład wchodzili harcerze. Dwudziestego lipca 1942 r. Niemcy urządzili zasadzkę w mieszkaniu, w którym zorganizowano zbiórkę, i w ręce gestapo wpadła większość spiskowców. Dekonspiracja nastąpiła w momencie, gdy Tołkin miał poznać członków nowej drużyny i nikt z aresztowanych jeszcze go nie znał. Podczas krwawych przesłuchań w otoczonym złą sławą budynku przy al. Szucha 25 Tołkin nie przyznał się do działalności konspiracyjnej, zeznając, że w feralnym mieszkaniu dorabiał sprzątaniem i znalazł się tam zupełnie przypadkowo. Mimo to po pięciu miesiącach na Pawiaku wywieziono go do obozu koncentracyjnego Auschwitz Birkenau (18.11.1942 r., nr obozowy 75886). W pierwszych dniach został tam rozpoznany przez znajomego podharcmistrza, od którego usłyszał, że stąd wyjście prowadzi jedynie przez komin. Nie załamał się. Postanowił, że przetrwa ten koszmar. Dopomógł mu optymizm i szczęście. Trafił do kuchni i kartoflarni, gdzie warunki bytowe były lepsze. Tam też wykonał swoją pierwszą rzeźbę

– postać kobiecą z brukwi. Główną zaletą figurki była siła jej oddziaływania na współwięźniów: na chwilę, poprzez żart, oderwali się od koszmarnej rzeczywistości. To zdarzenie okazało się również ważne dla dalszych losów Tołkina. Młodą rękę rzeźbiarza docenił współwięzień – Tadeusz Lisowski-Paolony, który pomógł mu w dostaniu się do paraartystycznej pracowni działającej na terenie obozu, gdzie więźniowie wykonywali drzeworyty, figurki, upominki, a także biżuterię z zagrabionych przez SS-manów w obozie złotych monet. To dla Lisowskiego Tołkin wykonał niebawem medaliki Chrystusa Oświęcimskiego i Matki Bożej. Zrobił też medalik dla siebie, przedstawiający Matkę Bożą Nieustającej Pomocy.

Zajmowałem się w obozie sztuką i ona pozwoliła mi przetrwać. Zajmując się nią, znajdowałem się w innym świecie – wspomina artysta[2].

Przeżył. Wkrótce nadszedł kres męczarni, gdyż rodzicom, dzięki pomocy niemieckiego adwokata i rodzinnym kosztownościom, udało się „przekonać" nazistowskich urzędników, że nie ma dowodów na uczestnictwo ich syna w działalności konspiracyjnej. Wolny, powrócił do Warszawy. Rekonwalescencja nie trwała długo, gdyż wybuchło powstanie warszawskie. Walczył w stopniu kaprala podchorążego pod pseudonimem „Ostoja" w zgrupowaniu „Krybar" batalion „Bicz", III kompania „Śródmieście", kompania „Lewar". Ranny po wybuchu goliata 24 sierpnia trafił do szpitala na ul. Boduena 5. Po upadku powstania znalazł się w obozie w Sandbostel Oflag X B, gdzie dotrwał do końca wojny. Obóz został wyzwolony przez wojska brytyjskie 29 kwietnia 1945 r.

Po wyzwoleniu Wiktor Tołkin studiował w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Brukseli. Chcąc odwiedzić rodziców w Polsce, przypłynął statkiem do Gdańska. Tu właśnie przenieśli się rodzice artysty ze zrujnowanej Warszawy. Ojciec – jako inżynier budownictwa – pracował przy odbudowie portu. Młody Tołkin nie mógł już wyjechać z kraju, ale też cieszył się z możliwości bycia z rodziną. W 1946 r. podjął studia na Politechnice Gdańskiej na Wydziale Architektury. Dyplom uzyskał w 1952 r. W 1949 r. dodatkowo rozpoczął studia na PWSSP w Gdańsku, początkowo pod kierunkiem prof. Mariana Wnuka, a potem w pracowni prof. Stanisława Horno-Popławskiego, i kontynuował je do 1954 r.

Debiutował w konkursie na lubelski Łuk Wyzwolenia rozstrzygniętym w 1954 r. Jury przyznało I nagrodę zespołowi młodych artystów gdańskiej PWSSP, wśród których był Tołkin. Niestety, nigdy nie doszło do realizacji tego projektu. Artysta wspomina, że zarzucano, iż był „zbyt klasyczny" i nadto kojarzył się z cesarskim łukiem tryumfalnym. Buntując się przeciwko takiej argumentacji, młody twórca nie przystąpił do dyplomu z rzeźby.

Po latach wypełnionych pracą twórczą, ugruntowującą jego pozycję w polskiej sztuce, w 1967 r. ponownie zgłosił się do ogólnopolskiego konkursu związanego z Lublinem. Inicjatorem konkursu na projekt pomnika upamiętniającego martyrologię więźniów obozu na Majdanku była Rada Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa oraz Towarzystwo Opieki nad Majdankiem przy współudziale ZPAP i SARP. Nadesłane prace prezentowały różnorodne koncepcje i rozwiązania. Należy pamiętać, że projektanci mieli trudne zadanie, gdyż w myśl uchwały sejmowej z 2 lipca 1947 r. *tereny byłego hitlerowskiego obozu koncentracyjnego na Majdanku, wraz ze wszystkimi znajdującymi się tam zabudowaniami i urządzeniami, zachowuje się po wsze*

[2] H. Ulatowska: *Świętowanie życia i śmierci*, maszynopis, własność Wiktor Tołkin, s. 2. (Hanna Ulatowska, prof. na uniwersytecie w Dallas, Teksas. Badała działalność artystyczną w obozach koncentracyjnych. Była więźniarką Auschwitz; wywiad osobisty z Tołkinem z 5.12.2000).

czasy jako Pomnik Męczeństwa Narodu Polskiego i innych Narodów[3]. Pomnikiem miał być zatem cały, około sześćdziesięciohektarowy teren byłego obozu. W komunikacie wydanym przez jury podkreślono wysoki poziom artystyczny konkursu. Wszystkie projekty cechowała duża inwencja i siła oddziaływania.

Rozstrzygnięcie przyniosło Tołkinowi i jego partnerowi inż. Januszowi Dembkowi trzecią nagrodę. Pierwsze miejsce otrzymał projekt Stanisława Strzyżyńskiego (Nałęczów) i Juliusza Kleczka (Lublin). Zwycięski projekt miał dwa zasadnicze elementy: tzw. barykadę i kopiec pomordowanych. Umieszczona w centralnej części obozu, obok krematorium i kopca, barykada składała się z 26 ciemnoszarych granitowych bloków o wysokości ośmiu metrów i symbolizowała narodowości więźniów. W połowie wysokości kamiennych masywów umieszczono antropomorficzną kompozycję rzeźbiarską obrazującą tragizm martyrologii. Autorzy zaproponowali uformowanie istniejącego już kopca pomordowanych[4] w kształt piramidy i podwyższenie go o 10 metrów.

Do realizacji wybrano jednak projekt Tołkina i Dembka. Przyczyny zmiany decyzji nie są do dzisiaj znane. Odpowiedzi należałoby szukać w archiwum zakładowym Rady Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa. Niestety, nie jest to możliwe, gdyż w chwili obecnej są tam prowadzone prace inwentaryzatorskie. Możemy jedynie przypuszczać, że na decyzję o realizacji nie pierwszej, lecz trzeciej nagrody wpłynął fakt, że autorski tandem Tołkin i Dembek miał już w swoim dorobku pomnik upamiętniający ofiary innego byłego obozu koncentracyjnego – w Stutthofie pod Gdańskiem (1968).

Konzentrazionslager Stutthof był najdłużej działającym obozem na ziemiach polskich. Został zlokalizowany w miejscu odosobnionym, gdzie samo ukształtowanie terenu (Zatoka Gdańska, Zalew Wiślany, Wisła oraz liczne

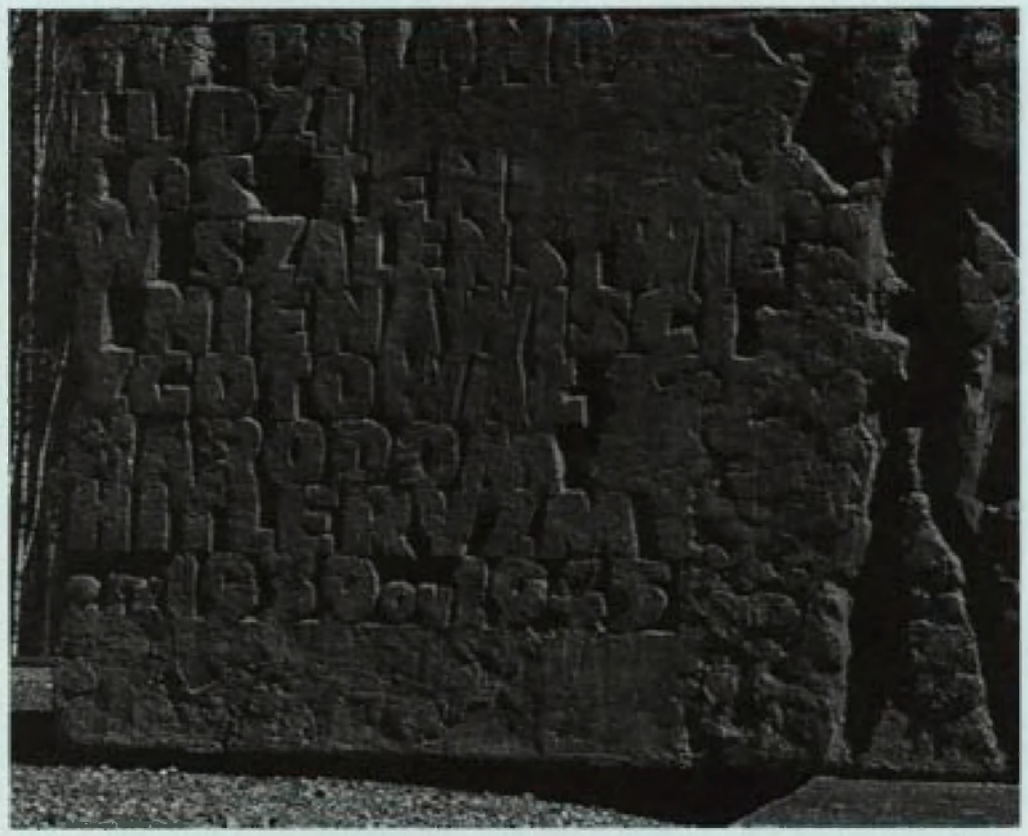
[3] Cyt. za: I. Grzeniuk-Olszewska, dz. cyt., s. 120.
[4] Tuż po wyzwoleniu chuderlawa bodowie zebrała resztki ciał ludzkich rozproszone na terenie obozu; usypano kopiec nazywający mogiłę.

na tym terenie kanały i rzeki) stanowiło naturalne ogrodzenie uniemożliwiające ucieczkę. Celem obozu była eksterminacja ludności polskiej z terenu Wolnego Miasta Gdańska i Pomorza. Pierwszy transport więźniów przybył tu już drugiego września 1939 r. Przez sześć lat istnienia obozu przebywało w nim 110 tysięcy więźniów, z których blisko 80 procent poniosło śmierć. Ich prochami zasypywano okoliczne doły. Wolności doczekało około dwustu więźniów. Państwowe Muzeum Stutthof utworzono w 1962 r. Trzy lata później rozpoczęto prace poprzedzające budowę Pomnika Walki i Męczeństwa. Tolkin i Dembek określili teren obozu jako terra sacra. W „starej" części obozu wytyczone przez fundamenty miejsca po barakach wypełniono czarnym żwirem. W „nowej" części z dwudziestu jeden baraków ocalały cztery. Ich układ zaznaczono kamiennymi murkami, w których osadzono znicze. W tych surowych, ale wymownych zabiegach uwidacznia się dbałość Tołkina o traktowanie pamięci ofiar jako męczenników. Teren obozu staje się ołtarzem ofiarnym. Dalszy logiczny rozwój tej wizji znajduje swoją wykładnię w powiązaniu zachowanych reliktów obozu z pomnikiem. Całość założenia przeradza się w monumentalną kompozycję przestrzenną. Pomnik składa się z dwóch zasadniczych elementów skontrontowanych ze sobą poprzez przeciwstawne kierunki: pion – obelisk i poziom – mauzoleum. Obelisk, zwany Forum Narodów, upamiętnia miejsce zsypiska prochów ciał palonych w krematorium i ma 11 metrów wysokości. W jego chropowatych ścianach widoczne są zastygłe antropomorficzne kontury – ślady, cienie ludzi tu zabitych. Prostopadłościan mauzoleum o długości 48 metrów wytycza kierunek poziomy. W przeszklonej ścianie od strony krematorium, jak w osobliwym relikwiarzu, ukazane są szczątki ofiar. Boczna, krótsza ściana została pokryta numerami obozowymi więźniów, którzy przetrwali tę gehennę. Symboliczne przeciwstawienie śmierci i życia.

Zaproponowana przez gdańskich twórców koncepcja pomnika na Majdanku, podobnie jak realizacja w Stutthofie, należała do grupy pomników

przestrzennych popularnych w latach 60. i będących odpowiedzią na poszukiwanie nowej formy założeń memorialnych. Owo nowatorstwo sposobu myślenia o rzeźbie pomnikowej, zainicjowane pod koniec lat 50., nobilituje przestrzeń, która staje się platformą dla organizowania elementów rzeźbiarskich. Ta idea zaowocowała silniejszym powiązaniem rzeźby i architektury.

Realizacja pomnika trwała prawie rok. 20 września 1969 r. nastąpiło uroczyste odsłonięcie. Uczestnicy wydarzenia stali się pierwszymi świadkami artystycznie ukazanej męki i kaźni w obozie koncentracyjnym na Majdanku. Tołkin zrealizował koncepcję pomnika przestrzennego osadzonego na osi prowadzącej z północy na południe. Autorowi zależało na wzbudzeniu w zwiedzających uczuć zbliżonych do doznań, jakie towarzyszyły ofiarom nazizmu. Toteż prawie teatralnymi efektami buduje narastające napięcie. Pierwszy element to betonowy wąwóz, którego ściany boczne najeżone są ostrymi głazami. Dostać się do niego można po równi pochyłej, która sprawia, że jesteśmy pchani ku nieprzyjaznej, wręcz wrogiej nam drodze. To namiastka lęku, który trawił przywożonych tu bydlęcymi wagonami ludzi. Co mogli czuć pędzeni ku bramie obozu? Trwogę i brak nadziei oraz jakiejkolwiek możliwości przeciwstawienia się siłom zła. Równia pochyła jest symboliczną materializacją tamtych emocji. Tołkin przeżył to w Auschwitz, ale nazwa obozu nie ma tu teraz znaczenia. W betonowym wąwozie straszącym głazami, które sprawiają wrażenie, iż lada chwila runą na przechodniów ostrymi krawędziami, artysta-więzień snuje dalej swoją opowieść o człowieku pędzonym pod kolbami karabinów ku bramie piekła, jakim na ziemi stały się obozy koncentracyjne. Z kamiennego wąwozu można się wydostać po stromych i trudnych do pokonania schodach. Ten wysiłek włożony we wspinaczkę ku Bramie jest zapowiedzią cierpienia, jakie czeka po przejściu przez bramę obozu. Jednak jest też inna droga – wąska szczelina w prawej ścianie, dająca nadzieję i symbolizująca tych wszystkich, którzy przetrwali.



Symboliczna Brama Obozowa – olbrzymia masa ugniecionego w poszarpany graniastosłup betonu wisi nad ziemią, jakby wbrew zasadom grawitacji, podparta dwoma czterobocznymi filarami[5]. Odczytywana jest jako porównanie do bramy piekieł z *Boskiej Komedii* Dantego – *Porzućcie wszelką nadzieję, wy, którzy* [tu] *wchodzicie*. Artysta sugeruje również, iż forma bramy wyrasta z makabrycznej wizji „chmury sprasowanych ludzi". Skąd takie wyobrażenie? Zrozumiałam to, kiedy przeczytałam podsunięty mi przez Tołkina maszynopis byłej więźniarki Zofii Posmysz zatytułowany *Chrystus Oświęcimski*. Autorka tak opisuje swoje doznania: *znów widziałam „rzygający płomieniem komin krematorium", stosy nagich zwłok pod blokami, słyszałam apokaliptyczny zgiełk rampy, czułam wszechobecny, duszący smród palonego ludzkiego mięsa*. Tołkin powraca pamięcią do tamtych dni, mówiąc w jednym z wywiadów: *Wiele razy ocierałem się o śmierć. Najmocniej tkwią mi w pamięci potworne widoki z Auschwitz Birkenau. Otworzyła się brama między blokiem dziesiątym a jedenastym i ukazała się olbrzymia, pchana przez ludzi furmanka pełna trupów, ręce i nogi zwisały ku ziemi. Stos trupów widziałem także przy piecu w obozowym szpitalu. Przez obozowe okno zobaczyłem stertę przed chwilą rozstrzelanych kobiet. Z ciał, przeładowywanych przez Niemców na wóz, bluzgała krew*[6].

Monumentalna, ekspresyjna forma wprowadza w stan skupienia i powagi. Przechodzący pielgrzymi otrzymują na dalszą drogę konkret w postaci informacji zapisanej na brązowej tablicy: *BOHATEROM MAIDANKA KTÓRZY WALCZĄC / PRZECIW HITLEROWSKIEMU LUDO- / BÓJSTWU O WOLNOŚĆ SWYCH NARODÓW / I CAŁEJ LUDZKOŚCI BRONIĄC IDEAŁÓW / CZŁOWIECZEŃSTWA I GODNOŚCI WŁASNEJ / PONIEŚLI TU ŚMIERĆ MĘCZEŃSKĄ / RADA PAŃSTWA / POLSKIEJ RZECZYPOSPOLITEJ LUDOWEJ / JAKO WYRAZ PAMIĘCI I HOŁDU / DLA ICH MĘCZEŃSTWA*

[5] Konstrukcja stalowa wewnątrz masy betonu realizująca artystyczną wizję Tołkina jest autorstwa inż. Dereńka.
[6] K. Korczak: Pomnik 60. rocznicy Wielkiego Tąpnięcia, „Głos Wybrzeża", 2002, nr 63, s. 10.

I WALKI Z FASZYZMEM / NADAJE / ORDER KRZYŻA GRUNWALDU I KLASY / WARSZAWA 1969 20 WRZEŚNIA. Na prawym filarze bramy sygnatura artysty: *TOŁKIN*.

W prześwicie pod masywem Bramy dostrzec można kolejny etap pielgrzymki zwiedzających – Drogę Hołdu i Pamięci. Ma ona blisko kilometr i wiedzie wzdłuż zachowanych wież strażniczych aż do Mauzoleum. Od południowej strony Bramy do asfaltowej alei prowadzą szerokie schody z tarasami. Stworzony przez artystę dystans daje czas przechodniom na refleksje i kontemplacje. To ważny czas. Każdy krok przybliża do kulminacyjnego punktu artystycznej koncepcji, czyli do Mauzoleum – potężnego relikwiarza, w którego wnętrzu zamknięto siedemset metrów sześciennych ludzkich prochów. Oddanie czci pomordowanym poprzez potraktowanie ich szczątków jako relikwii jest dla Tołkina głównym celem. Stąd za egzegezę kształtu Mauzoleum na Majdanku należy uznać czaszę, kopułę, kurhan czy znicz. Siła oddziaływania surowej, acz głęboko symbolicznej bryły architektonicznej wzmocniona jest rzeźbiarskim akcentem. Masyw unoszącego się dysku Mauzoleum obiega fryz wypełniony nieregularnymi, negatywowymi formami, które korespondują z abstrahizującą bryłą Bramy. Dopełnieniem i skonkretyzowaniem odczuwanej dotąd sensorycznie, lecz wciąż niewypowiedzianej treści, jest reliefowy napis *LOS NASZ DLA WAS / PRZESTROGĄ*, umieszczony w centralnej części fryzu, ponad schodami prowadzącymi na podest.

Pielgrzymka dobiegła końca. Dla odwiedzających Brama i Mauzoleum stanowią początek i kres Drogi Pamięci, a dla ofiar – był to kres życia. Artysta umożliwił wrażliwemu odbiorcy wstrząsającą podróż w przeszłość. Dał wspaniały popis potęgi ekspresji wypływającej z połączenia sztuk. Mam tu na myśli nie tylko architekturę i rzeźbę. Widzę w tym dziele również świadome sterowanie emocjami odbiorców. Tołkin za pomocą odpowiedniej gradacji plastycznych środków buduje doznania z wirtuozerią reżysera teatralnego widowiska. Wykorzystuje bodźce psychologiczne. Jego twórczość to poszukiwanie – *Oto np. doszukałem się paraleli między grozą głazu wiszącego na stromej ścianie kamieniołomu a kształtem Drogi Pamięci, wyobrażonej w postaci kamiennego wąwozu-otchłani*[7].

Te poszukiwania były silnie inspirowane przeżyciami osobistymi artysty. *Jestem z tego rocznika, który ktoś kiedyś nazwał „pokoleniem Kolumbów". Te sprawy znam nie tylko z opowiadań. Wiem, jak wyglądały cele Pawiaka, kiedy na ich ścianach były jeszcze świeże ślady polskiej krwi, znam Oświęcim nie z wycieczki turystycznej, ale byłem tam więźniem.*[8] Człowiek, który doświadczył tak strasznego koszmaru, mógłby stracić nadzieję, popaść w apatię czy marazm. Tołkin, wręcz przeciwnie, z bolesnych wspomnień uczynił pasję napędzającą jego twórczość. Dlatego też rzeźbiarz wielokrotnie wypowiadał się o koszmarze II wojny światowej: *temat martyrologii i walki jest mi szczególnie bliski. Czuję i pamiętam atmosferę tamtych dni. To były czasy straszliwej próby narodu. Przez ten okres przeszedłem i dziś nie mogę być obojętny na to, co się wtedy działo. I dlatego HEROIZM TAMTYCH CZASÓW PRZEKAZUJĘ POTOMNOŚCI W TWARDYM, MONUMENTALNYM TWORZYWIE*[9].

[7] A. Stanisławski: W 25-lecie wyzwolenia obozu. Pomnik Walki i Męczeństwa na Majdanku, „Dziennik Bałtycki" 1968, nr 226, s. 4.
[8] S. Sierocka: Wiktorowi Gołkinowi rzeźba. Pomnik o wrzawskich emigrantach w głazy, „Wieczór Wybrzeża", i wyd. nr 159, s. 3; K. Korczak, dz. cyt.; wywiad autorki z artystą z 13.08.2008 i 5.12.2008.
[9] M. Gębalski: 25-lecie Powrotu Ziem Zachodnich do Polski. Przekazuję koszmar tamtych dni. Rozmowa z zm. rzeźbiarzem Wiktorem Tołkinem, „Słowo Powszechne", 1970, nr 5.

Pomnik – finalny efekt był skrupulatnie przygotowywany. Fazę projektu Tolkin zawsze poprzedza gruntownymi studiami. Wiele czyta na dany temat, poznaje topografię terenu, co pozwala wykorzystać jego naturalne lub zastane walory. Projektując pomniki martyrologiczne spotykał się z byłymi więźniami, wsłuchiwał się w ich wspomnienia, a nawet z nimi konsultował. Rozmawiał m.in. z pisarką i byłą więźniarką Auschwitz Birkenau – Zofią Posmysz, która poproszona o pomoc, opisała swoje wyobrażenie: *Mój oświęcimski pomnik nie miałby rysów, tylko piszczele nóg, tylko kadłuby, tylko rusztowania kości. Pomnik to symbol i forma, która musi przemówić jednoznacznie. Jego treść – chyba w równym stopniu co i treść napisu – nie może wyrażać tylko chwili. Zakładamy przecież, że przetrwa wieki. Nie jest więc obojętne, co odczują i pomyślą oglądający go po nas (...) Musi ukazywać właściwą wielkość i miarę zjawiska, któremu jest poświęcone*[10].

Artysta stroni od tanich efektów, nie chce wywołać tylko litości. Pragnie przypominać i ostrzegać. Wszystkie swoje działania podporządkowuje nadrzędnemu celowi zawartemu w słowach: CZEŚĆ ICH PAMIĘCI.

W dowód uznania wybitnych walorów artystycznych i patriotycznych Pomnika Walki i Męczeństwa na Majdanku Wiktor Tołkin otrzymał Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski.

•

Teren obozu koncentracyjnego na Majdanku był areną tragicznych wydarzeń także po wyzwoleniu. NKWD wykorzystało istniejącą infrastrukturę i stworzyło tu obóz filtracyjny dla żołnierzy AK i NSZ. Zadziwiające, że dzieło Tołkina i Dembka pozostaje aktualne także i w tym tragicznym kontekście historycznym, jak kolejna w dziejach ludzkości opowieść o katach i ofiarach. Zawieszony w powietrzu graniastosłup Bramy rozbudowuje swoją symbolikę o nową wykładnię – sowiecki system totalitarny wtłaczający, zgniatający jednostkę w masę.

Magdalena Howorus-Czajka
Fotografie: *Małgorzata Jarocka*

[10] G. Braß: *Głazy wołać będą...*, „Tygodnik Morski" 1968, nr 19, ss. 1, 6.

muzyka

MACIEJ BIAŁAS

Penderecki w świecie nowych mediów

Ileż to już razy opłakiwano wielką muzykę. Ileż trenów poświęcono jej pamięci. Niejedna lamentacja, niejedno requiem rozbrzmiewało nad jej grobem. Na próżno. Wielka muzyka żyje, jak na niedoszłą nieboszczkę ma się nad wyraz dobrze i bynajmniej nie zamierza oddawać ducha. Gdzie zatem tkwi tajemnica jej żywotności? „W nieprzemijających, ponadczasowych, immanentnych wartościach" – oświadczy estetyzujący ortodoks. I będzie miał rację. „W umiejętności dostosowania się do współczesności" – doda socjologizujący heretyk. I również będzie miał rację. Pytanie tylko, jak dziedzina sztuki odsyłana przez niektórych do wyimaginowanego „muzycznego muzeum" może dostosować się do współczesności? Wyznaczników współczesności jest z pewnością wiele. Socjolodzy, antropolodzy kultury, ekonomiści nie mają jednak wątpliwości, że jednym z najważniejszych jest swoisty prymat nowych technologii w życiu społecznym. Niektórzy nawet uznają społeczeństwo informacyjne, którego infrastrukturę stanowią techniki telekomunikacyjne i komputery, za etap rozwoju społecznego, który oddała w przeszłość osławioną ponowoczesność. Umiejętność dostosowania się wielkiej muzyki do współczesności oznacza więc między innymi rozmaite afiliacje z nowymi technologiami.

Dwudziestego drugiego lutego bieżącego roku telewizyjna Dwójka zaproponowała widzom w tzw. prime-time, a więc czasie najwyższej oglądalności, monumentalne dzieło muzyczne Krzysztofa Pendereckiego *Siedem bram Jerozolimy*. I nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie forma, w jakiej dzieło zostało zaprezentowane. Widzowie Dwójki mogli bowiem nie tyle wysłuchać *Siedmiu bram Jerozolimy*, ile obejrzeć film z baletową choreografią i wygenerowanymi komputerowo animacjami towarzyszącymi znakomitej muzyce Pendereckiego. Jak doszło do powstania tego nadzwyczajnego filmu?

W 1995 r. Penderecki został poproszony o napisanie dzieła, które wieńczyłoby jubileusz trzech tysięcy lat istnienia Świętego Miasta Jerozolimy. Pracował nad nim od kwietnia do grudnia 1996 r. Dziewiątego stycznia 1997 r. w Jerozolimie odbyło się premierowe wykonanie *Siedmiu bram Jerozolimy* – opartej na starotestamentowych tekstach oratoryjnej symfonii nawiązującej do tradycji judeochrześcijańskiej (zgodnie z którą siódma brama Świętego

Miasta pozostaje zamknięta w oczekiwaniu na przyjście Mesjasza), lecz – jak podkreślał sam kompozytor – napisanej przez chrześcijanina. Monumentalne dzieło przewidziane zostało na potężny aparat wykonawczy: pięcioro solistów (trzy śpiewaczki, dwóch śpiewaków), recytatora, trzy chóry, orkiestrę z rozbudowaną sekcją perkusyjną i okraszoną brzmieniem tak niezwykłych instrumentów jak tubafony (plastikowe rury różnej długości zawieszone na drewnianej konstrukcji, wydające – pod wpływem uderzeń o nie pałeczkami-miotełkami – złowróżbne brzmienia) czy trąbka basowa (naśladująca brzmienie hebrajskiego rogu – szofar). W pierwotnym zamierzeniu miało być symfonią sensu stricto; dopiero w trakcie komponowania Penderecki zdecydował się na obsadę wokalno-instrumentalną, co nie przeszkodziło mu – już po polskiej premierze, która odbyła się 14 marca 1997 r. – określić je mimo wszystko mianem *Siódmej symfonii* (*Szóstą*, co ciekawe, pozostawała na etapie nie zobiektywizowanej koncepcji)[1].

W 2008 r., w związku z planowanymi na listopad hucznymi obchodami siedemdziesiątych piątych urodzin Mistrza, zapytano go, czy nie przystałby na propozycję dołączenia do muzyki *Siedmiu bram Jerozolimy*, która miała zabrzmieć podczas wieńczącego obchody koncertu transmitowanego przez Telewizję Polską, multimedialnego obrazu. Mistrz przystał. I tym oto sposobem w niedzielny wieczór 23 listopada publiczność zgromadzona w Operze Narodowej w Warszawie wzięła udział w prawdziwej uczcie zmysłów. Muzyce *Siedmiu bram Jerozolimy* towarzyszyły bowiem baletowe popisy tancerzy Kieleckiego Teatru Tańca oraz prezentowane na projekcyjnych ekranach komputerowe animacje przygotowane przez zespół studia Platige Image pod przewodnictwem Tomasza Bagińskiego – twórcy filmu *Katedra*, nominowanego w 2003 r. do Oskara w kategorii najlepszy krótkometrażowy film animowany[2]. Owacyjne przyjęcie, z jakim spotkało się widowisko, oraz ambitne plany Telewizji Polskiej skłoniły twórców do „pójścia za ciosem". Korzystając w dużej mierze z zarejestrowanego podczas koncertu materiału zrealizowano film. Jarosław Minkowicz, reżyser filmu, mówił: *Podjąłem się tego zadania, bo muzyka Pendereckiego jest mi bardzo bliska*. Premiera filmu miała miejsce w Pałacu Festiwalowym w Cannes, podczas targów rynku fonograficznego MIDEM 18 stycznia 2009 r. Międzynarodowa publiczność była zachwycona. *Ten film w inny sposób pokazuje muzykę, to nowa artystyczna jakość* – orzekła Cornelia Much, szefowa sekcji muzyki klasycznej MIDEM[3].

Zabieg dokonany na dziele Pendereckiego – za jego wszakże przyzwoleniem – jest niewątpliwie kontrowersyjny i rodzi co najmniej kilka żywotnych pytań. Czy można tak a posteriori dorabiać obraz do dzieła muzycznego pomyślanego pierwotnie jako muzyka „czysta"? A jeśli tak, to jaki powinien to być obraz? I w końcu, czemu to wszystko służy?

Nie da się ukryć, że muzyka najczęściej bywa „spektaklem równocześnie dla uszu i oczu"[4]. Już sam koncert „na żywo" przekonuje o genetycznym związku wizualności z muzyką. Zdarzają się melomani, dla których voyeurystyczna niemal potrzeba „podglądania" muzyki jest istotnym motywem uczęszczania na koncerty. Czymś innym jest jednak dorabianie obrazu do muzyki w celach artystycznych. W czasach hegemonii kultury okularcentrycznej często dorabia się muzykę do obrazu. Kompozytorzy różnego formatu od dawna już tworzą muzykę do filmów, programów telewizyjnych,

[1] http://www.[illegible]com/catalogue/[illegible] ...rdw=6 557746 z 28 lutego 2009.
[2] J. Marczyński: *Huczne urodziny mistrza Krzysztofa*, „Rzeczpospolita" z 24 listopada 2008.
[3] J. Marczyński: *Muzyka dla [illegible]*, „Rzeczpospolita" z 19 stycznia 2009.
[4] D. Gwiżdalska: *[illegible]*, „Wychowanie Muzyczne w Szkole" 2007 nr 1, s. 9.

wystaw sztuk wizualnych itp. Bywa również i tak, że to muzyka jest feudałem, primus inter pares, czego przykładem widowisko baletowe, muzyka audiowizualna, wideoklip. Wszystko więc sprowadza się do umowy, do porozumienia pomiędzy zjednoczonymi jakąś wizją artystyczną twórcami świadomymi wszakże odrębności, ale i bliskości różnych dziedzin sztuki.

Muzykę i film łączy zasadniczo jedno – narracja linearna. Muzyka i film rozgrywają się w czasie i – jakkolwiek jest to nieco ryzykowne z semiologicznego punktu widzenia – można je odbierać jak opowiadanie historii. Ostatecznie bowiem, zarówno w muzyce, jak i w filmie chodzi o zabranie odbiorcy w równie fascynującą co wyimaginowaną podróż po dziele. W związku muzyki i filmu muzyka bryluje zwykle na poziomie emocji, film zaś ukonkretnia obraz.

Jeśli zaś chodzi o muzykę i taniec, to te dwie dziedziny sztuki operują wysoce abstrakcyjną materią, co równocześnie czyni je wyjątkowo elastycznymi. Ponadto, zarówno muzyka, jak i taniec związane są z gestykulacją. Fundamentem koherencji muzyki i tańca jest korespondencja gestykalna rozumiana niekoniecznie jako trywialna imitacja, ale raczej jako swoista analogia intensywności materii. Taneczne ruchy mogą w rozmaity sposób odpowiadać muzyce. Mogą być wolne i płynne lub szybkie i gwałtowne, mogą błyskawicznie się zmieniać, mogą odpowiadać polifonicznym lub homofonicznym strukturom muzycznym.

Naturalnie, mariaż muzyki z takimi dziedzinami sztuki jak film czy taniec wiąże się nieodmiennie z pewną koncesją na ich rzecz. Są zbyt silne, zbyt przemożne, by mogło być inaczej...

Towarzyszący muzyce obraz zwyczajowo otwiera dyskusję na temat znaczeń muzycznych i ich natury. Z *Siedmioma bramami Jerozolimy* jest tu problem. Sam Penderecki wielokrotnie podkreślał, że zależało mu na stworzeniu „czystej" formy, „czystej" konstrukcji muzycznej wolnej od pozamuzycznych skojarzeń. Z drugiej jednak strony nadał dziełu tytuł, nasycił je kabalistyczną symboliką (siódma symfonia, siedem bram, siedem części, siedmiodźwiękowe figury i motywy), uciekł się do silnie rozbudzających wyobraźnię słuchaczy zabiegów typu sugerowanie głosu Najwyższego brzmieniem trąbki basowej, zaplanował partię narratora robiącego większe nawet wrażenie od solistów, wzniósł w końcu dzieło na bazie starannie dobranych starotestamentowych tekstów (Psalmy Dawida, fragmenty Ksiąg Izajasza, Ezechiela, Jeremiasza i Daniela), których całości intonacyjne: potęgi i dostojeństwa (*Wielki jest Pan i godzien wielkiej chwały w mieście Boga naszego. Góra jego święta*), przejmującego samoostrzeżenia (*Jeruzalem, jeśli zapomnę o tobie, niech uschnie moja prawica!*), zawodzącego błagania (*Z głębokości wołam do Ciebie, Panie, o Panie, słuchaj głosu mego!*) i uwielbienia (*Chwal, Jerozolimo, Pana, chwal Boga twego, Syjonie!*) – jak podkreśla Mieczysław Tomaszewski – konstruują jego sens. *Miejsce szczególne zajęła scena rozgrywająca się na penultimie utworu (przy bramie szóstej), wyprowadzona z proroctwa Ezechiela, niesamowita, budząca grozę, wizja doliny kości* (*Potem spoczęła na mnie ręka Pana, i wyprowadził mnie On w duchu na zewnątrz, i postawił mnie pośród doliny. Była ona pełna kości*).

Krzysztof Penderecki uwikłał się więc w swoisty semantyczny dylemat, którego najwyraźniej był świadomy. Jego konsekwentne odżegnywanie się od znaczeń *Siedmiu bram Jerozolimy* przypominało bardziej wishful thinking,

[1] M. Tomaszewski: *Penderecki. Trudna sztuka [illegible]*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2004, s. 58-59.

zwłaszcza że jeszcze przed premierą dzieła w Jerozolimie mówił: *Nie wiem, jak Izraelczycy przyjmą moją wizję dziejów miasta. Jest ona bardzo chrześcijańska, skierowana w stronę Chrystusa*[6]. Naturalnie, dzieło Pendereckiego nie ma w sobie nic z programowości – muzycznego pendant malarstwa realistycznego. Zbliża się raczej do malarstwa abstrakcyjnego, choć najpewniej z nurtu surrealistycznego. Natomiast z całą pewnością nie jest to muzyka realizująca autonomicznie pojęte wartości estetyczne lub artystyczne. Powołując się na „konstruktywistyczne" koncepcje sztuki, o dziele Pendereckiego można powiedzieć, że prowokuje do wydobywania z rzeczywistości przedstawionej znaczeń ogólniejszych, abstrakcyjnych wizji, symbolicznych idei, uniwersalnych treści filozoficznych.

Z tym imperatywem musieli się zmierzyć choreograf Grzegorz Pańtak ze swoimi tancerzami, twórca animacji komputerowych Tomasz Bagiński z zespołem oraz reżyser Jarosław Minkowicz. Zbieżna z abstrakcyjnością materii muzycznej abstrakcyjność materii tanecznej z pewnością dawała sporą dozę artystycznej swobody Grzegorzowi Pańtakowi. Poczynania Jarosława Minkowicza były podporządkowane spójnej wizji całego przedsięwzięcia. Prawdopodobnie najtrudniejsze jednak zadanie przypadło Tomaszowi Bagińskiemu. To on bowiem musiał zatopić się w muzyce Pendereckiego; wyczuć jej klimat, charakter, wymowę; nadać animacji określoną makro- ale i mikrostrukturę (fragmenty obrazu musiały być homologiczne względem fragmentów muzyki); to on w końcu realnemu z natury obrazowi filmowemu musiał nadać wymiar abstrakcyjny, musiał go wysublimować, podnieść niejako na wyższy poziom. I to mu się udało. Morał: jeśli myśli się o przelewaniu starego wina do nowych butelek, to bezwzględnie należy zadbać o to, by były one rzeczywiście godne znakomitego trunku, który mają przechować.

Penderecki wielokrotnie wypowiadał się krytycznie na temat coraz agresywniejszej ingerencji nowych technologii w życie człowieka. Jeszcze w 1997 r. pisał: *Człowiek współczesny, chcąc zabić pustkę, szuka coraz to silniejszych bodźców w multimedialnych substratach tworzonych dzięki nowej technologii. Uczeni straszą nas wizją homo pyknolepticus, który pod wpływem nadmiaru podniet traci świadomość*[7]. Z drugiej strony jednak, perspektywa dołączenia do jego monumentalnego dzieła komputerowego obrazu i układów baletowych – gdzieś w głębi duszy – musiała być kusząca. Mniej więcej od czasu *Pasji według św. Łukasza* Penderecki zaczął się bowiem zdradzać ze swoją idée fixe totalnego, syntetycznego dzieła sztuki, w którym „widz poprzez napięcie i dramatyzm muzyki zostaje włączony w sam środek wydarzeń"[8]; dzieła niejednokrotnie eklektycznego, polistylistycznego, hybrydowego, które wynika „ze świadomie przyjętej estetyki postmodernistycznej"[9]. Kluczem do odnalezienia prawdziwego i naturalnego, uniwersalnego języka muzyki stała się dla niego „transmutacja wszystkiego, co już istniało"[10]. W takiej wizji dzieła muzycznego musiało znaleźć się miejsce dla tańca i komputerowych animacji. Chociaż nowe technologie – jeśli mowa o sztuce – mogą nieść z sobą niebezpieczeństwa trywialności, chaotyczności, nieadekwatności, to na ogół jednak sprzyjają szczególnemu zjednoczeniu uczestników symbolicznej komunikacji.

Nie należy też zapominać, że w latach sześćdziesiątych, latach szturmowania barykad ariergardy, Penderecki podejmował udane próby tworzenia

[6] K. Penderecki: *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*. Przeupublica, Warszawa 1997, s. 78.
[7] Tamże, s. 50.
[8] Tamże, s. 13.
[9] Tamże.
[10] Tamże, s. 15.

muzyki elektronicznej (*Brygada śmierci* na głos recytujący i taśmę, *Psalmus 1961* na taśmę, *Kanon* na smyczki i taśmę, *Ekecheira* na taśmę)[11]. To również musiało zadecydować o tym, że Stary Mistrz pofolgował Młodemu i dał się wciągnąć we flirt z techniką.

Współcześnie technika przenika już bardzo silnie sferę działań artystycznych. Komputer, jako podstawowe narzędzie pracy ludzi zajmujących się tworzeniem animacji komputerowych, stanowi condition sine qua non przedsięwzięć multimedialnych. Bez komputera nie byłoby więc możliwe wykreowanie kosmicznego świata *Siedmiu bram Jerozolimy*: bezkresnych przestrzeni, niebotycznych budowli, fantomatycznych tancerzy itd. To jednak nie wszystko. Komputer zapewnia „interoperacyjność" w pracy z różnymi dziedzinami sztuki; gwarantuje elastyczność zabiegów edytorskich; pozwala na połączenie szeregu działań w jeden twórczy proces. Słowem, pełni rolę technologicznej platformy, na której dokonuje się precyzyjnie integracji dźwięku i obrazu[12].

Filmową wersję *Siedmiu bram Jerozolimy* uznać można za fenomenalny wideoklip. Na rzecz takiej tezy przemawia w gruncie rzeczy kilka argumentów. Danuta Gwizdalanka jest zdania, że fenomen wideoklipu tkwi poniekąd w kongruencji „syntetycznego", „elektronicznego" pochodzenia obrazu i dźwięku[13]. Owej kongruencji można się było z pewnością dopatrzyć na etapie prac nad filmową wersją *Siedmiu bram Jerozolimy*. Wideoklip – jak przypomina Maciej Mrozowski – u zarania swych dziejów *miał być reklamą utworu muzycznego, wykonawcy i całej płyty z tym nagraniem, ale szybko nabrał samoistnego znaczenia*[14]. Od „reklamowego" sensu filmowej wersji *Siedmiu bram Jerozolimy* nie odżegnują się jej twórcy. Penderecki przyznał, że „pokazywanie muzyki przez obraz" może mieć zasadnicze znaczenie dla ludzi nieobytych z muzyką poważną[15]. Bagiński zaś dodał: *Doszedłem do wniosku, że warto „opakować" tę muzykę w kolorowy papierek, przedstawić ją ludziom, którzy (...) tej muzyki nie słuchali, ale przez tę oprawę – być może – dałiby się namówić*[16]. O fenomenie tegoż wideoklipu świadczy też fakt, że doskonale się sprawdził w przypadku długiego dzieła muzycznego, a ponadto, zachowując swoją niewątpliwą wartość artystyczną, nie zredukował bynajmniej muzyki do roli tła, a wręcz przeciwnie, wsparł ją, uczynił sugestywniejszą. Jego stylistyka – co również nie jest bez znaczenia – jest wyjątkowo „trendy". Tomasz Bagiński ma przecież na swoim koncie również uznane animacje do gry komputerowej *Wiedźmin*, opartej na słynnej sadze polskiego mistrza fantasy Andrzeja Sapkowskiego[17].

Penderecki, tłumacząc swoją decyzję o zaakceptowaniu animacji Bagińskiego jako jedynego w swoim rodzaju tła dla muzyki *Siedmiu bram Jerozolimy*, stwierdził, że nowoczesny sposób ilustrowania muzyki ma szansę zdobyć sobie znacznie więcej zwolenników niż prezentowanie „zbliżenia kontrabasu lub spoconego dyrygenta"[18].

Staje się więc jasne, że realizowanie tego rodzaju przedsięwzięć nie ma na celu jakiegoś szczególnego satysfakcjonowania technokratów, dostarczania im argumentów na rzecz uległości sztuki wobec techniki czy wręcz determinizmu technologicznego, któremu nie poddaje się nawet sztuka. Chodzi

[11] K. Lindo: *Sztuka a Krzysztof Penderecki*. Instytut Wydawniczy „Pax", Warszawa 1973, ss. 67-71.
[12] A. R. Brown: *Computers in Music Education*. New York, NY: Routledge, 2007, ss. 164-165.
[13] D. Gwizdalanka: *Wideoklip*, op. cit., s. 9.
[14] M. Mrozowski: *Media masowe. Wiadra, narzędzia i ikony*. Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2001, s. 146.
[15] http://www.gazetaprawna.com/artman/publish/article_24929.html z 1 maja 2009.
[16] Tamże.
[17] Wiedźmin. Gra komputerowa. „Tom Kultury" nr 1/2007, s. 2.
[18] Cytat wg źródła przywołanego w przypisie 15.

raczej o galwanizowanie wielkiej muzyki, o restytuowanie jej znaczenia o tyle szczególne, że przywracające pewien stan rzeczy, choć w odmiennych realiach. I chyba ma to sens. Jeden z młodych informatyków z zespołu studia Platige Image, który uczestniczył w przygotowywaniu komputerowych animacji do *Siedmiu bram Jerozolimy*, stwierdził: *Nie sądziłem, że Penderecki potrafi taką fajną muzykę stworzyć. Wywarła na mnie ogromne wrażenie*[19]. Sam zaś Penderecki z urzekającą szczerością wyznał, że jego wnuczka pierwszy raz wysłuchała jego dzieła od początku do końca[20].

Maciej Białas

[19] *Siedem bram Jerozolimy*. Film dokumentalny. TVP Kultura, 22 lutego 2009, godz. 20[00].
[20] *Siedem bram Jerozolimy. Premiera w Dwójce*. Wywiad Moniki Richardson z Krzysztofem Pendereckim, Jarosławem Mińkowiczem, Tomaszem Bagińskim i Grzegorzem Pełkiewiczem. TVP2, 22 lutego 2009, godz. 21[00].

Książki nadesłane

Wydawcy różni

Leszek Mądzik. Teatr, scenografia, warsztaty, fotografia, plakat. Wstęp: Wojciech Skrodzki, Janusz Degler (teatr), Agnieszka Koeher-Hensel (scenografia), Krystyna Zachwatowicz-Wajda (warsztaty), Adam Bujak (fotografia), Stanisław Wieczorek (plakat). Opracowanie graficzne Piotr Sinielewicz. Wydawnictwo „Jedność", Kielce [2008], ss. 175.

Bruno Schulz: Wiosna. 12 przekładów. Pod redakcją Wiery Menlok. Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny w Drohobyczu, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza w Lublinie, Drohobycz – Lublin 2008, ss. 335.

Stanisław Brzozowski: *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i opracowanie Tadeusz Szkolut. Universitas, Kraków 2008, ss. 221.

Panas. Lublin jest księgą. T. 1: Władysława Panasa opisywanie Lublina. Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin 2008, ss. 230.

Łobodowski. W stulecie urodzin Józefa Łobodowskiego. T. 1: Życie, twórczość, publicystyka, wspomnienia. Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin 2009, ss. 445. „Scriptores", nr 35.

Pożegnanie poety. Ostatnia droga Wacława Iwaniuka. Redakcja Sławomir Braniewski, Jan Wolski, Henryk Wójcik. Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Toronto 2009, ss. 80.

Joanna Siedlecka: *Kryptonim „Liryka". Bezpieka wobec literatów*. Prószyński i S-ka, Warszawa 2009, ss. 442.

Edward Żyman: *Scalić oddalone. Fundacja Władysława i Nelli Turzańskich 1988-2008*. Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Toronto 2008, ss. 189.

Halina Stachyra: *Nad Turią i Stochodem. Z dziejów polskiej własności ziemskiej na Wołyniu (1918-1939)*. Lubelskie Towarzystwo Naukowe, Lublin 2008, ss. 248+nlb. (ilustracje).

Ryszard Kapuściński: *Spacer poranny. Z fotografiami Pola Mokotowskiego*. Posłowie Alicja Kapuścińska. Agora S.A., Warszawa 2009, ss. 62. Tekst w języku polskim, angielskim, niemieckim i hiszpańskim.

Aneta Wysocka: *O miłości układanej ze słów*. Obraz miłości erotycznej w polszczyźnie ogólnej oraz poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Świrszczyńskiej i Haliny Poświatowskiej. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009, ss. 286.

bez tytułu

LESZEK MĄDZIK

Symbioza

Rok milenijny 1966 przyniósł pierwsze dobre znaki dla mojej drogi artystycznej. Nie tylko dlatego, że pragnąłem realizować się jako malarz, historyk sztuki, ale głównie dlatego, że znalazłem się na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. To tutaj istniał klimat dla realizowania wizji, którą nosiłem w sobie. Jest to szczególnie istotne, kiedy pojawiają się niepokój i obawa, czy obrana droga twórcza będzie akceptowana lub przynajmniej tolerowana. Tu, w przestrzeni KUL-u, czułem sprzyjający grunt dla myśli, działań i formowania nowego języka teatru, który zrodził się najpierw z malarstwa, później ze scenografii, aż wreszcie doprowadził do zjawiska nazwanego Sceną Plastyczną KUL. W ten sposób mogłem zmierzyć się ze swoimi lękami, radościami i przeżyciami, które dotykały sfery sacrum i profanum.

Teatr autorski, z którym podążam nieprzerwanie od 35 lat, zawsze czerpał inspirację z miejsca, w którym powstał. Tu mogłem swój niepokój, lęki i obawy dotyczące sfery sacrum obnażać. To, co najbardziej twórcze, czyli niewiadomą, lęk i wątpliwość, w tym miejscu, na Uniwersytecie, mogłem ujawnić.

Refleksja nad kondycją człowieka, przemijaniem, wreszcie sferą sacrum, była możliwa w latach 70., 80. i 90. XX wieku tylko w miejscu, w którym tworzę do dzisiaj. Tutaj też stworzyłem laboratorium nowego języka teatru – języka przedsłownego, dramaturgii, która zdobywa widza obrazem i muzyką, która kreuje obraz jako zdarzenie emocjonalne rozgrywające się w czasie. Ta malowana przed widzem wizja pragnie zdobyć go i poprowadzić w wędrówce do tajemnicy o nas samych.

Pragnie przeczuć i dotknąć tego, co nienazwane.

Pragnie umożliwić człowiekowi zajrzenie w głąb siebie.

Próbuje znaleźć ciszę i równowagę tak trudną do osiągnięcia w dzisiejszym świecie.

Ten język obrazu z muzyką pisaną do poszczególnych premier przez wybranych kompozytorów (Jan A. P. Kaczmarek, Zygmunt Konieczny, Przemysław Gintrowski, Jacek Ostaszewski, Stanisław Radwan, Marek Kuczyński z udziałem Urszuli Dudziak) umożliwia wejście w sferę uczuć najgłębszych i najintymniejszych.

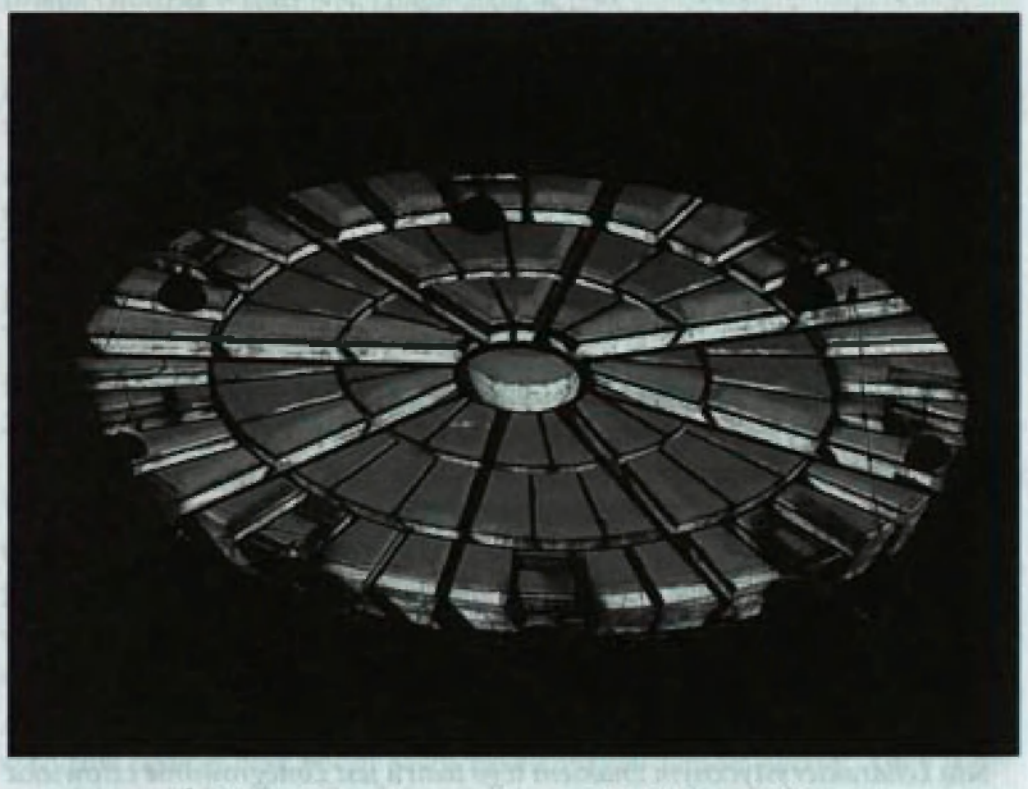
Pozwala on na kontakt z widownią różnych kultur, religii i miejsc geograficznych. Teatr mój w swojej wędrówce dotarł na wszystkie kontynenty i spotyka się zawsze z wielką życzliwością. Odczucia, którymi chcieliśmy się dzielić z widzami, trafiały po drugiej stronie na ich emocjonalną gotowość, na pragnienia podobne do naszych.

Siłą i charakterystycznym znakiem tego teatru jest zintegrowanie człowieka (aktora) z przedmiotem, przestrzenią, światłem i muzyką.

Rola światła jest w tworzeniu widowiska zasadnicza. To ono buduje nastrój, głębię i zanurza zarówno ogrywaną przestrzeń, jak i widza w tajemniczy kosmos.

Pierwszy spektakl, którego premiera odbyła się w 1970 roku, swoim tytułem „Ecce homo" wyznaczył kierunek poszukiwań Sceny Plastycznej, której osiemnaście premier cierpliwie krąży wokół człowieka.

Leszek Mądzik



Świetlik w Mauzoleum według projektu Wiktora Tolkina. Państwowe Muzeum na Majdanku. Fot. Jarosław Wach

noty

JANINA BIEGALSKA

FESTIWAL BLISKI ZIEMI

Termin „folklor" wprowadzony został w 1846 roku przez Williama Johna Thomsa i obejmuje pełnię wieloskładnikowej, symboliczno-artystycznej kultury ludowej. W tłumaczeniu dosłownym jest to wiedza ludu (ang. folk-lore), utożsamiana z całokształtem kultury ludowej obejmującej: mity, rytuały, obrzędy, zwyczaje, taniec, muzykę, plastykę. Rozumiany jest także jako sztuka słowa wyrażająca się w bajkach, podaniach, legendach, zamawianiach, zagadkach, przysłowiach, pieśniach i porzekadłach. Dlatego też za podstawowe cechy folkloru uważa się bezpośredniość, ustność przekazu pokoleniowego, anonimowość i tradycyjność wytworów, estetykę, improwizację, jak i wariantywność kategorii twórcy-odtwórcy. Ogrom zjawisk wchodzących w znaczenie pojęcia „folklor" uniemożliwia tak naprawdę skuteczne rozstrzygnięcie kwestii terminologicznych. Granica jego zasięgu jest niezwykle trudna do ustalenia ze względu na przenikanie się zjawisk, których dotyczy. Wielu badaczy akcentuje jednak wyraźnie, że sam folklor pojmowany być powinien jako niezwykle liczny zbiór różnego rodzaju tekstów i środków przekazu, których zadaniem miała być integracja wspólnoty. W ten właśnie sposób w przekazie pokoleniowym wyrażana była jedność norm estetycznych, moralnych, tożsamość ideałów i wzorów życia, hierarchia wartości danej wspólnoty oraz zbliżone przeżywanie i interpretowanie świata. Jest to więc

Kapela młodych dudziarzy z okolic Leszna. Zdjęcia z archiwum WOK w Lublinie.

wiedza ludu dotycząca zarówno duchowego, jak i materialnego dziedzictwa pokoleń, wynosła z doświadczeń życia wspólnotowego, ale równocześnie kształtująca i modelująca to życie.

Przez wieki Polska była ojczyzną wielu narodów, żyjących obok siebie Polaków, Żydów, Niemców, Ukraińców, Litwinów. Współistnieli oni wzbogacając się wzajemnie różnorodnością kulturową i obyczajową. Burzliwy wiek XX przyniósł znaczne zmiany, zniszczenia, przesiedlenia, migracje. Nie mogło to pozostać bez wpływu na oblicze kulturowe poszczególnych miejscowości i całych regionów. Tam, gdzie tych przemieszczeń ludności było mniej lub istniała konieczność zachowania własnej wyrazistej tożsamości, gdzie było świadome współdziałanie dworu i parafii w ochronie tradycji i tożsamości kulturowej, tam nie ma problemów z jej ciągłością. Świadomość wartości lokalnej kultury i jej pielęgnowanie widoczne były w postawach górali, Kaszubów czy Kurpi. Tam następował przekaz naturalny: rodzice posługujący się w codziennej mowie gwarą przekazywali ją dzieciom, podobnie jak z dumą noszony strój ludowy, taniec, pieśń, muzykę ojców. Bywały i takie regiony, w których pokoleniowy przekaz tradycji został na stałe zatrzymany, czasami bezpowrotnie utracony.

Współczesną wieś cechuje różnorodność postaw, dążeń i zachowań wyrażająca się w stałej konfrontacji tradycji i nowoczesności. Dążenie do unifikacji warunków życia, zacierania granic między miastem a wsią jest naturalną tendencją wzmacnianą przez media, które poprzez swoją wszechobecność niezwykle silnie przyczyniają się do usuwania granic kulturowych. Jakby na drugim biegunie codzienności znajduje się potrzeba wspólnego tworzenia, bycia razem, poszukiwania korzeni, źródeł, inności, wyróżnika własnych regionalnych tradycji.

Pora zadać sobie pytanie, jaka obecnie jest kondycja autentycznego folkloru w Polsce? Badania prowadzone przez Stowarzyszenie Twórców Ludowych i stale aktualizowana baza danych pozwalają nam ocenić żywotność twórczości ludowej w kraju. Przez lata najbardziej widoczne zdawały się być zespoły pieśni i tańca – dziecięce, młodzieżowe, studenckie, prezentujące do dziś choreograficzne układy tańców tradycyjnych z poszczególnych regionów. Żywiołowość, barwność koncertów, piękno strojów ludowych, sprawność, wdzięk i zaangażowanie młodych wykonawców sprawiają, że zespoły te mają swoich wiernych widzów i bez problemów znajdują nowych tancerzy. Subsydiowane przez samorządy, uczelnie, współfinansowane przez uczestników zabiegają o sponsorów i hojnych

Kapela Zdzisława Marczuka z Zakalinek, pow. białski

mecenasów. Działają przy uczelniach państwowych, domach kultury bądź tworzą stowarzyszenia mające za zadanie pozyskiwanie środków na utrzymanie kadry instruktorskiej, koncerty, wyjazdy, zakup i konserwację strojów ludowych dla tancerzy. Z danych uzyskanych przez STL wynika, że najwięcej – aż 114 – zespołów pieśni i tańca działa w województwie małopolskim. Jest to także popularna forma udziału w kulturze w województwie śląskim (77 odnotowanych zespołów) i mazowieckim (40 zespołów).

Znacznie mniejsza jest liczba grup lub par tanecznych, wykonujących tańce tradycyjne. Prezentują się one na Ogólnopolskim Konkursie Tańca Tradycyjnego w Rzeszowie, a nagrody tam zdobyte nobilitują ich we własnych środowiskach. Niestety, coraz mniej jest autentycznych tancerzy ludowych.

Niezależnie od zachodzących przemian kulturowych i trudności ekonomicznych obserwujemy znaczną aktywność środowisk wiejskich i małomiasteczkowych. Najsilniej przejawia się ona w budzeniu i ugruntowywaniu się świadomości odrębności regionalnej, budowaniu tożsamości lokalnej, poszukiwaniu korzeni kultury. Rośnie również dynamika działań stowarzyszeń regionalnych oraz amatorskich zespołów artystycznych. Większość funkcjonujących dziś powstała w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, kiedy to obserwowano niezwykłe ożywienie życia kulturalnego na wsi. Znaczna część z nich okrzepła artystycznie i dopracowała się bogatego repertuaru zaczerpniętego z rodzimej tradycji. Zespoły amatorskie tworzyły się zwykle spontanicznie, najczęściej powodem była chęć uatrakcyjnienia lokalnych uroczystości: otwarcia szkół, remiz, dożynek gminnych, świąt religijnych itp. Stopniowo wychodziły one poza własne środowisko, uczestnicząc w organizowanych przez ośrodki kultury festynach, przeglądach, festiwalach o zasięgu regionalnym i ogólnopolskim, a nawet za granicą.

Zespoły na wsiach, ciągle jeszcze liczne i aktywne, prezentują różny poziom artystyczny i repertuar: od pieśni chóralnych, programów okolicznościowych, satyrycznych, kabaretowych po autentyczne utwory ludowe zaczerpnięte od najstarszych mieszkańców rodzinnej wsi. Ambicje śpiewaczek ludowych, rywalizacja, chęć zaistnienia, wyróżnienia się mobilizowały je do przypominania zapomnianych zwyczajów, obrzędów i wierzeń, odtwarzania strojów, układów tanecznych czy umikatowych melodii i pieśni ludowych. Niejednokrotnie oznaczało to mozolną pracę poszukiwawczą i odtwórczą, a zarazem niezwykle cenną kulturowo.

Zespół śpiewaczy z Kocudzy, woj. lubelskie, laureat nagrody głównej – Baszty

owocującą ocaleniem najcenniejszych zjawisk kultury ludowej. Według statystyk STL, prezentujących aktywność amatorskich zespołów artystycznych w kraju, zespoły ludowe są bardzo liczne, działają prężnie, pełnią istotną rolę kulturotwórczą w swoich miejscowościach. Przykładem może być województwo lubelskie, gdzie działa 185 zespołów śpiewaczych i 110 teatralno-obrzędowych. Podobnie przedstawia się sytuacja w województwie śląskim: 132 zespoły śpiewacze i 23 teatralno-obrzędowe. Równie aktywnie działają artyści ludowi w województwach: podlaskim, małopolskim, mazowieckim.

Te imponujące dane liczbowe świadczą o prężności ruchu amatorskiego, o roli, jaką spełniają zespoły ludowe w podtrzymywaniu tradycji oraz jej popularyzowaniu, choć często w zmienionej i dostosowanej do nowych warunków formie. Taką formę bardzo trudno odnieść do folkloru tradycyjnego – w zupełnie odmiennych okolicznościach przybiera on postać nieautentyczną, wtórną. Jednak dzięki pomocy merytorycznej instruktorów zatrudnionych w ośrodkach kultury osoby utalentowane artystycznie zadają sobie trud nauczenia się pieśni bezpośrednio od najstarszych śpiewaczek w swoich miejscowościach, poszukując utworów obrzędowych, bożonarodzeniowych czy wielkanocnych, sobótkowych, żniwnych, weselnych i pogrzebowych o średniowiecznym nieraz rodowodzie. Zespoły odtwarzają i zachowują dla pokoleń pieśni rekruckie, pasterskie, ballady, pieśni miłosne i rodzinne. Trzeba te pieśni odnaleźć, postarać się o zachowanie wierności gwary, wyśpiewać często niełatwą melodię. Zachować cierpliwość wobec słuchaczy, by ci z czasem nauczyli się dostrzegać i doceniać wartość „pieśni źródeł", kiedy w zalewie kultury masowej łatwiej i chętniej słucha się piosenek popularnych, rytmów discopolowych.

Takie pieśni i takie śpiewanie doceniane i nagradzane są na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu, organizowanym przez Wojewódzki Ośrodek Kultury. Imprezie towarzyszą Ogólnopolskie Targi Sztuki Ludowej prezentujące najwybitniejszch twórców z kraju. Oba przedsięwzięcia,

Uczestniczki kazimierskiego festiwalu

chroniące i promujące najcenniejsze wartości sztuki ludowej, wsparte są patronatem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, co umożliwia nagrodzenie i wyróżnienie wspólnym trzydniowym świętowaniem w Kazimierzu każdego roku około tysiąca najwybitniejszych twórców kultury ludowej z całego kraju.

O festiwalach, konkursach i przeglądach folklorystycznych pisano u nas bardzo wiele i bardzo różnie. Jedni wypowiadali się z zachwytem, z szacunkiem dla tradycji, zauroczeni pięknem i barwnością ludowych strojów, tańców, obrzędów, pieśni, przyśpiewek. Inni negowali i krytykowali, powątpiewając w wartość kulturową amatorskiego grania i śpiewania. Tymczasem Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków w Kazimierzu nad Wisłą, organizowany już od ponad 40 lat, wypracował sobie trwałe miejsce w krajobrazie kulturowym Polski. Jest świętem polskiego folkloru, odbywającym się każdego roku w czerwcowe dni wśród starych kamieniczek renesansowego miasteczka. Należy do festiwali, które, jak przed laty stwierdziła prof. Jadwiga Sobieska, są „najbliższe ziemi", najważniejsi bowiem są na nim artyści ludowi, będący nośnikami tradycji zachowywanej od pokoleń.

W 1966 roku zorganizowano koncert w ruinach zamku, do udziału w którym zaproszono kilka kapel i instrumentalistów z województwa lubelskiego. Uczestnicy tego spotkania zachwyceni byli atmosferą, okazało się bowiem, że przy kapeli ludowej można się wspaniale bawić. Trudno się dziwić, jeśli uczestnikom przygrywała m.in. legendarna już kapela Bździuchów spod Biłgoraja, która zafascynowała zebranych żywiołowością, autentyzmem i pięknem muzykowania. Impreza stopniowo rozrastała się, zyskując coraz szersze grono zwolenników, szczególnie gdy w roku do udziału zaproszone zostały kapele z Podhala, Rzeszowskiego i Mazowsza. Te spotkania zachwycały zarówno organizatorów, uczestników, jak i coraz liczniejszy krąg odbiorców. Tak narodziła się idea corocznego prezentowania najlepszych, autentycznych kapel, instrumentalistów i śpiewaków ludowych. Na festiwalu stopniowo pojawiały się grupy śpiewacze,

Mała śpiewaczka z Aleksandrowa

prezentujące „jednogłośny śpiew gromadny". W 1976 roku do konkursu zakwalifikowano 7 grup śpiewaczych, zaś w 1996 liczba ta wzrosła do 35 zespołów. Natomiast liczba uczestniczących kapel, dominujących na początku i przyciągających największą uwagę widzów, niestety, z biegiem lat maleje. Pamiętny był rok 1978, gdy w koncertach konkursowych uczestniczyło 11 zespołów śpiewaczych, 29 instrumentalistów oraz 44 kapele. Trudno się dziwić, że rok ten przeszedł do historii Kazimierza jako wyjątkowo rozegrany.

O poziomie artystycznym imprez, ich popularności i żywotności świadczą wrażenia uczestników i widzów, czasami jednak warto przyjrzeć się także statystycznym zestawieniom wskazującym na rozmiary tego wyjątkowego zjawiska kulturowego. Na czterdziestu festiwalach Komisja Artystyczna wysłuchała i oceniła: 668 zespołów śpiewaczych, 810 kapel, 534 instrumentalistów, 644 śpiewaków. W tych latach nagrodzonych bądź wyróżnionych zostało 1800 wykonawców (kapele, zespoły, soliści). O popularności festiwalu świadczy liczba chętnych zgłaszających się do udziału, niestety, niewielka baza noclegowa i ramy czasowe nie pozwalają zaprosić wszystkich zgłaszających się artystów ludowych. Każdego roku przez scenę kazimierską przewija się około 700 wykonawców w koncertach konkursowych, około 200 osób w imprezach towarzyszących i od kilku lat co najmniej 100 twórców ludowych prezentuje na Targach Sztuki Ludowej swoje wyroby. Oznacza to, że każdego roku do niewielkiego miasteczka przybywa około 1000 artystów ludowych, by wspólnie świętować. Organizatorzy starają się godnie przyjąć gości, docenić i usatysfakcjonować także w wymiarze materialnym. Choć z tym akurat bywało różnie: w 1973 roku artystów nagradzano młynkami do kawy, maszynkami do golenia, neseserem, materacem, suszarką do włosów, sokowirówką, strzyżarką, magnetofonami i radioodbiornikami. Przełomowy był rok 1976, kiedy festiwal objęło patronatem Ministerstwo Kultury. Regulamin, dopracowany przez Radę Artystyczną, promował i preferował autentycznych twórców ludowych i zakładał, że najważniejszym celem jest *przegląd, ochrona i dokumentacja tradycji i autentycznego repertuaru, stylu muzykowania, a także popularyzacja tych tradycji w społeczeństwie.*

W 1976 roku po raz pierwszy ustanowiono symboliczną nagrodę główną festiwalu: Basztę – medal zrealizowany według projektu prof. Bronisława Chromego. W tym także roku organizatorzy zadbali, by promować przekaz pokoleniowy, powołując konkurs *Bosej nóżki* oraz konkurs *Duży – Mały*, w którym mistrzowie prezentują swoich uczniów. Niełatwo jest zainteresować młodzież muzyką przodków, zachęcić ją do podjęcia trudu nauczenia się od mistrzów unikatowych utworów i ludowego muzykowania, ale to jedyna droga, by zachować najistotniejsze wartości kultury ludowej. Właśnie zmianami w regulaminie starano się zachęcić do poszukiwania szczególnie cennych pieśni i melodii, premiując artyzm i zgodność z tradycją regionu, z którego pochodzi wykonawca. Niełatwe to było zadanie. Dlatego Rada w 1973 roku zamieściła w regulaminie zalecenie: *Otoczyć opieką zespoły ludowe, które pojawiły się na festiwalu celem ich ukierunkowania w repertuarze. Zwrócić się do Stowarzyszenia Twórców Ludowych o produkcję fujarek oraz innych instrumentów, takich jak: basy, trajkotki, diabelskie skrzypce, burczybasy. Rozszerzyć regulamin dotyczący śpiewaków o wymagane pieśni obrzędowe.* W 1978 roku jury wyraża radość, że *wielu wykonawców, mimo wielokrotnych migracji wykazało przywiązanie do tradycji, folkloru słowno-muzycznego i że kontynuuje te tradycje w zmieniających się warunkach życia. Z radością stwierdzamy też wzrastający udział młodzieży.*

Pozwolę sobie przytoczyć także kilka innych adnotacji z protokołów festiwalowych. W 1976 roku, poza długą listą nagrodzonych, znalazł się wpis: *Jury ostro potępia i dyskwalifikuje kapelę za niestosowny i wulgarny dobór repertuaru, zaprzeczający idei festiwalu.* Zaś w 1989 roku: *Ponawiając wielokrotne przestrogi jury stwierdza, że daje się zauważyć negatywną tendencję do wprowadzania na scenę*

kostiumów wykonywanych według jednego wzoru, który nie wykazuje ściślejszych powiązań z tradycyjnymi ubiorami ludowymi.

Zręby regulaminu festiwalowego tworzyli wspierający organizatorów członkowie Rady Artystycznej: Włodzimierz Dębski, Anna Stawowska, Jadwiga Sobieska, prof. Jan Stęszewski oraz redaktorzy Władysław Byszewski, Marian Domański, Jerzy Kolaczkowski, Andrzej Wróblewski. Grono jurorów wspierali wybitni znawcy kultury ludowej: profesorowie – Jan Adamowski, Jerzy Bartmiński, Piotra Dahliga, Bogusława Linette, red. Maria Baliszewska, a także Aleksandra Bogucka i Marian Chyżyński. Swój kształt i trwanie festiwal zawdzięcza zaangażowaniu i pasji takich ludzi jak: Alicja Dolina, Grażyna Leszczyńska, Elżbieta Sendejewicz, Helena Weremczuk i Krystyna Chruszczewska oraz wielu innym pracownikom Wojewódzkiego Ośrodka Kultury. Atmosferę szczególnie przychylną wykonawcom stwarzają od lat wyjątkowi konferansjerzy: Józef Broda, Maria Brzezińska, Wanda Czubernatowa, Stanisław Jaskulka, Wojciech Siemion. Festiwal ma precyzyjny regulamin, trwa dzięki tradycji i aktywności twórczej zespołów, które możemy prezentować jako wzorce przekazu pokoleniowego. W istotny sposób wpływa na przełamanie stereotypowego wizerunku polskiego folkloru, który okazuje się nie tylko zjawiskiem rozrywkowym. Pozwala też na pogłębienie społecznej refleksji na temat kultury ludowej oraz przekazu tradycji. Zadanie ułatwia organizatorom panująca moda na pieśni źródeł, pieśni korzeni, tożsamość małych ojczyzn, regionalizm. W tych działaniach współuczestniczą zespoły ludowe, które przy przychylności samorządów stają się „wizytówkami" swoich miejscowości i swojego regionu.

Festiwale bywały niezwykłe, tak jak nieprzeciętni byli ludzie, którzy brali w nich udział. Wyobraźmy sobie, jaką wartość miał występ na kazimierskiej scenie dla wiejskiego muzykanta czy dla ludowej śpiewaczki, których talent mógł się rozwinąć, a przekaz został uznany za bezcenny. Władysław Trebunia-Tutka, senior kapeli góralskiej, wzruszony nagrodą główną, Basztą, powiedział, że dla niego był to zdobyty Oskar – znak nobilitacji ludowego muzykanta. Przyjeżdżają więc każdego roku do Kazimierza najlepsi ludowi twórcy, śpiewacy, muzykanci, przywożąc swoje pieśni zachowane z dziada pradziada, swoją nutę wiernie przekazywaną przez ludowych muzykantów, zharmonizowaną z głosem natury. Pieśni wyraża-

Leon Struczyk z Komarówki Podlaskiej, grający na listku, i konferansjer – Józef Broda

jące tęsknotę rekrutów, których zły los rzucił aż za Czarne Morze, wędrowców z Besarabii poszukujących domu rodzinnego, śpiewaków spod Szczecina czy Jeleniej Góry – za Łemkowyną i Lwowem. Słyszeliśmy wyśpiewane smętne skargi na nieszczęśliwy los bądź wyrażające nadzieję panien na odnalezienie szczęśliwej miłości. Ileż pięknych pieśni wyśpiewały Helena Goliszek z Karczmisk, Maria Gumiela z Sumina, Maria Podgórska z Zawieprzyc, Joanna Rachańska z Łubczy, Nina Nikołajuk z Dobrynia, Apolonia Nowak z Kadzidła, Marianna Jóźwik z Gaju Starego, Antonina Majda z Masłowic, Aniela Gmoch z Bełżca, Janina Kowalczuk z Grabowicy, Edwarda Kowalczyk z Kolonii Zawieprzyce, Zosia Tarasiewicz spod Jeleniej Góry i wiele innych śpiewaczek. W pamięci organizatorów, uczestników i widzów pozostaną wyjątkowe koncerty. W zadumę wprawiały pieśni niezwykle ważne w kulturze i obyczajowości wsi – pieśni pożegnania, śpiewane przy zmarłym, a na kazimierską scenę bardzo niechętnie przeniesione przez Bronisława Kuśmierowskiego z Krasewa, zespół z Dolhobród, Godziszowa, spod Sieradza. Pozwalają one zrozumieć ważność i porządek spraw tego świata.

Cokolwiek w świecie jest, wszystko marność,
Choćby i królewska przyszła godność,
Wszystko zginie, świat przeminie,
Króla i cesarza śmierć nie minie...

Przypomnieć tu pragnę występ grupy żałobników z Grodziska, którzy na festiwalu odbywającym się w stanie wojennym rozpoczęli prezentację pieśni pogrzebowych śpiewem: *Zaczynam lament więźniów jęczących...* Posłuchajmy, tam, w kazimierskich kamienicach, zaułkach, krętych uliczkach pobrzmiewa echo pieśni z Niedrzwicy Kościelnej, Rozkopaczewa, Ostrówka, Łukowej, Rudy Solskiej, Wyryk, Szypliszk, Lipska, Opoczna, Zbylutowa, Kocudzy, Rudki Tartak...

Czy próbowaliście kiedyś tańczyć na kazimierskim bruku przy dźwiękach kapeli z Szydłowca, kapeli Dolina Dunajca z Nowego Sącza, Tadeusza Jedynaka z Przystalowic, Tadeusza Zygadły z Gomiwilka Starego, kapeli z Samogoszczy, z Grodziska, Stanisława Ogórka z Cichego, Dudków ze Zdziłowic, kapeli z Kiczni, z Wieniawy, z Radziszowa... A kto z was zasłuchał się w brzmienie skrzypiec Stefana Wrony z Wronowa, Zdzisława Marczuka z Zakalinek, Józefa Piechoty z Wojciechowa, Antoniego Cicheckiego z Gradek, harmonii Stanisława Stępniaka z Wieniawy czy grającego na złóbcokach i kozie podhalańskiej Tomka Skupnia z Zakopanego, cymbalistów, dudziarzy? Wielu ich było, wchodzili nieśmiało na scenę, by wygrywać nuty zachowane w sercu. Zniszczonymi pracą na roli dłońmi, pogrubiałymi palcami, jakąż piękną nutę potrafili wyczarować, budząc zachwyt słuchaczy i pokorę wykształconych muzyków.

Nie wybrzmiały jeszcze wszystkie pieśni i melodie, artyści ludowi nieraz jeszcze nas zaskoczą pięknem repertuaru, talentu, przekazu. Dajmy im tylko szansę i chwilę swojego bezcennego czasu. Zauroczeni, zapraszamy tych, którzy temu urokowi jeszcze nie mieli okazji się poddać, ale mają serca wystarczająco otwarte na piękno, by spróbować tu, w Kazimierzu, zasłuchać się z nami w najpiękniejsze pieśni i melodie artystów polskiej wsi.

Janina Biegalska

Kolejny 43 Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym odbędzie się w dniach 26-28 czerwca 2009 r.

ANDRZEJ MOLIK

MIROSŁAW DERECKI O STEDZIE

Mirek był gadułą. Wielkim, niestrudzonym, niepoprawnym, niemożliwym do zatrzymania w potoczystości swych opowieści, anegdot, sensacji, nowinek. Pięknym gadułą. Czyli gawędziarzem. Jakby niebiosa obdarzyły go ogromną misją mówienia. Nie mogę wprost uwierzyć, że to już ponad dekadę nie spotykam Mirka na ulicy, w sali kinowej (był zaprzysięgłym fanem X Muzy), na redakcyjnym korytarzu. Pamiętam doskonale ten rytuał... Zatrzymywał mnie (rzecz jasna, nie tylko mnie!) i zarzucał słowami od stóp po głowę. A gdy mu chciałem przerwać choć na chwilę lub go – broń Boże! – przeprosić, że nie mam czasu, że muszę gdzieś (gdzie, u licha, człowieku?!) gnać, ujmował delikatnie acz stanowczo za łokieć i nie puszczał, póki nie wyrzucił przygotowanej dla mnie porcji słów. Słów niebanalnych, żywych, lotnych, po ułożeniu w zdania zawsze zaciekawiających, wciągających w opowieść.

Wiem, że to czysta spekulacja i absurdalny pomysł, ale jąłem się zastanawiać, czy to nie dlatego Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN wydał książkę Mirosława Dereckiego *Lubelskie lata Edwarda Stachury*, że jest to dzieło wspaniałego opowiadacza historii, tyle że zamknięte w formie pisanej. Wszak właśnie dzięki ośrodkowi Tomasza Pietrasiewicza trzy lata temu dotarł do Lublina Festival of Jewish Storytelling 2006 *The Chelm Heritage* – Festiwal Opowieści Żydowskich 2006 *Dziedzictwo Chełma*, a od ubiegłego roku mamy w naszym mieście stały już Festiwal Opowiadaczy *Słowo Daję*. Działania te dają możliwość zapoznania się ze sztuką opowiadania historii, która w wielu krajach przeżywa wielki renesans. Derecki, gdyby żył i chciał historię o lubelskich latach Steda wygłosić (a miał też doświadczenie aktorskie, więc zapewne zgodziłby się bez oporu), doskonale wpisałby się w festiwal, którego drugą edycję przewidziano w lipcu bieżącego roku. To, co spisał, znakomicie nadaje się na spektakl prezentowany w takiej formule, jaką ostatnio stosuje Teatr NN. Wiem jednak, że wydanie książki Mirosława Dereckiego jest owocem innej misji podjętej przez ośrodek z Bramy Grodzkiej: chodzi o zachowanie dla potomności jak najwięcej z twórczości wybitnych autorów lubelskich i z myśli krytycznej ich tyczącej. To dlatego w Ośrodku Brama Grodzka – Teatr NN powstały ostatnio obszerne tomy poświęcone Józefowi Łobodowskiemu, Józefowi Czechowiczowi, a jeszcze wcześniej Władysławowi Panasowi.

Książka Dereckiego w dużej mierze poświęcona jest także jemu samemu. Publikację otwiera zgrabny bingram autora (niestety niepodpisany), a Waldemar Michalski we wstępie *Ślady i pamięć...* pisze coś, co zgadza się z moimi wcześniejszymi słowami: *Derecki ma dar przedstawiania w kilku zdaniach znaczących i ciekawych sytuacji, potrafi znakomicie charakteryzować postaci w działaniu, język jego narracji jest żywy i barwny. Tekst czyta się z jednakowym zainteresowaniem, tak jakby się słuchało gawędy Mirka, który wprawdzie odszedł, ale jest ciągle obecny wśród nas.* Osoby Dereckiego nie pomija też autor *Posłowia* – Dariusz Pachocki. Tłumacząc, że książkę o Stachurze wydano osobno, by upamiętnić pierwszy wieczór autorski, który odbył się 50 lat temu w klubo-kawiarni Piwnica przy Rynku 8, dodaje: *Decydując się na takie działania wydawca wierzy, że ten literacki fakt przypomni nie tylko postać Stachury, ale także jego przyjaciela* (Dereckiego – przyp. A.M.). *Być może będzie to dobry zaczyn pod działania, które zakończą się wydaniem książki w postaci, którą zakładał autor.* Nic, tylko zakrzyknąć: Oby!

Pamięć o zdolnościach Mirka jako opowiadacza historii może pomóc w obaleniu zarzutu, z jakim już kilkakrotnie się zetknąłem, a który najdosadniejszy wyraz znalazł w jadowitych słowach, wsączonych mi do ucha przez pewnego znanego barda, uchodzącego – zresztą słusznie – za wielkiego znawcę i interpretatora (w formie śpiewanej) twórczości Steda. Mianowicie na spotkaniu promocyjnym *Lubelskich lat Edwarda Stachury* w Ośrodku Brama Grodzka

– Teatr NN, a dokładnie w nienazwanej i nieotwartej jeszcze wówczas restauracji na parterze ośrodka, artysta ów wydał wyrok, że książka jest słaba, bo Derecki więcej pisze o sobie niż o Stachurze. Wtedy jeszcze jej nie przeczytałem, więc i ocenę przemilczałem. Dziś już wiem, że całkowicie się z nią nie zgadzam i bliższe mi jest zdanie zawarte we wspomnianej wypowiedzi Dariusza Pachockiego: *Bardzo wyraźny akcent osobisty jest jednym z komponentów tekstu i stanowi o jego wartości*. Jeśli dobrze odbieram intencje piszącego, fragment ów nie dotyczy wyłącznie Steda, a określa także metodę stosowaną przez Mirka. Dodajmy – metodę typowo gawędziarską, naturalną dla opowiadacza historii. Derecki przesiewa wszystko przez własne odczucia, przepuszcza przez swoją wrażliwość. Narcyzm, owszem, można przypisywać młodemu Stachurze, i to co najmniej dwukrotnie w książce zostało zauważone, ale Dereckiemu dużo trudniej. Najdłużej mówi o sobie, gdy wyłuszcza, jakie miał doświadczenie aktorskie. Czyni to, by uzasadnić, dlaczego Stachura poprosił go o czytanie wierszy na najważniejszym wieczorze autorskim w Lublinie. Dosyć szybko po wyliczeniu swych „zasług" stwierdza jednak skromnie: *Do dzisiaj nie wiem, czy Sted wyczuł we mnie najwłaściwszego lektora – odtwórcę jego poezji, czy też poza mną nie miał się do kogo zwrócić?*

Przy całym uroczym gadulstwie, Mirek był także fantastycznym słuchaczem, który z pasją chłonął kierowane do siebie słowa (bez tego nie byłby tak świetnym reportażystą!). Czuje się to, biegnąc leciutko przez kolejne linijki tekstu. Obok „radochy" autora z możliwości opowiadania, walorem nie do przecenienia jest również styl. To niekiedy drobiazgi, ale jednocześnie perełki, jak ta najkrótsza charakterystyka miejscowych pseudopoetów: „lubelscy pozerzy spod znaku Euterpe", czy misterne zapisy, zresztą o znamionach diagnozy psychologicznej: *Najbardziej charakterystyczną, łatwo rzucającą się w oczy cechą Stachury była, już w tamtych studenckich lubelskich latach, jego osobność. Sted nie tylko był inny – zarówno jako członek studenckiej społeczności, szarej masy zaaferowanej mrówczą krzątaniną po salach wykładowych i pracowniach, jak i początkujący pisarz, dystansujący się wobec młodych grup poetyckich i ich programów. On po prostu był zwykle sam ze sobą*. I pewnie z owych opisów mógłbym uczynić zarzut wobec Mirkowego opowiadania-pisania, gdyby nie moje wspomnienia. Otóż człowiek o pamięci rudymentarnej, bardzo wybiórczej, nie jest w stanie pojąć, iż Derecki po wielu latach od tego spotkania pamięta, że gdy pierwszy raz zobaczył Steda, ten ubrany był *w jasnobłękitną dżinsową „olimpijkę" (tak wówczas mówiono) oraz „normalne" brązowe, welurowe spodnie i że w takim stroju widziałem Stachurę tylko ten pierwszy raz. Bo potem zawsze go już pamiętam w dżinsowym komplecie*. Wierzę w to, bo niejednokrotnie przekonałem się, że Mirek miał fenomenalną pamięć, tak wspaniałą, że nie musiał się uciekać do konfabulacji. Nigdy w swej – akurat wątłej – pamięci nie zagubię jego prześmiesznej opowieści o spotkaniu w klubie Nora trzech znajomych: Bielskiego, Gralewskiego i kogoś jeszcze. Mirek potrafił cytować całe ogromne fragmenty ich rozmowy. Więc jeśli Sted patrzy na dzieło przyjaciela gdzieś z niebios (a może czynią to razem?), musi mieć prawdziwą frajdę, że napotkał takiego kronikarza swego lubelskiego, przeklętego, jak stwierdził, rozdziału żywota na tym padole płaczu.

Wiele tu trafnych charakterystyk, barwnych opisów wydarzeń, cennych cytatów z twórczości Steda, szczególnie tej inspirowanej pobytem w Lublinie i na ziemi lubelskiej, pysznych anegdot (jak ta o egzaminie wstępnym na romanistykę – Sted nie zabierał się do pisania z powodu braku pióra i sprowokował egzaminatora do tego, że wręczył mu własne). Rzuca się również w oczy wspaniała dokumentacja związków Stachury z Lublinem. Zasługa to przede wszystkim samego Dereckiego, wytrwałego kolekcjonera „cymesów", rozsianych w całej publikacji, ale sprawiedliwość trzeba oddać także Dariuszowi Pachockiemu, który – oprócz napisania posłowia – opracował przypisy do tekstu Mirka. Wydawca zaś postarał się o nie

byle jakie zwieńczenie dzieła. Kiedy już dotrzemy do końca książki, odkryjemy miłą niespodziankę. Na trzeciej stronie okładki znajdziemy mapę miasta z roku 1957 wraz z legendą do zaznaczonych dwunastu miejsc – *Lubelski szlak Edwarda Stachury*.

Nie napiszę, które to lata były dla Steda lubelskie, po co do Lublina przybył i dlaczego nasze miasto opuścił – odsyłam do książki. Dodam tylko, że czuję się po przeczytaniu tej publikacji bliżej mego – tak uważam – przyjaciela Mirka Dereckiego i bliżej Edwarda Stachury, którego niestety nigdy osobiście nie poznałem.

Mirosław Derecki: *Lubelskie lata Edwarda Stachury*. Wstęp Waldemar Michalski, posłowie Dariusz Pachocki. Ilustracje Iwona Grodzka. – Teatr NN, Lublin 2009, s. 120.

SŁAWOMIR MATUSZ

POEZJA ZAIMKÓW I POETYKA CIEMNI – „MARTWE PUNKTY" MACIEJA MELECKIEGO

Jeżeli trzy te same wiersze jakiegoś poety pojawiają się w dwóch różnych antologiach, a tytuł jednej z nich pochodzi od tytułu wiersza, to można uznać je za ważne i zapytać: dlaczego?

Tak właśnie jest z utworami Macieja Meleckiego *Te sprawy*, *Martwe punkty* i *W opuszczonym domu* – zamieszczonymi w *Antologii nowej poezji polskiej 1990-1999* (Kraków 2000) i w tomie *Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dziko" (1994-2003)*, w której, wbrew tytułowi, znalazły się także teksty poetów formalnie nie związanych z grupą, np. Pawła Sarny czy Marty Podgórnik. Wszystkie wiersze Macieja Meleckiego opublikowane w obu antologiach pochodzą z tomu *Te sprawy* (1995). Dariusz Pawelec, pisząc we wstępie o dokonaniach grupy „Na Dziko", zwrócił uwagę na losy tej poezji: czasopiśmiennicze i medialne, na krytyczny sukces (wypromowanie terminu „śląska szkoła poezji"!) oraz na zarzuty, jakie jej stawiano – czyli przede wszystkim wtórność wobec poetów „bruLionu" i o'haryzm. Zarzut ten jest o tyle „słuszny i nieprawdziwy", że pierwszy arkusz Macieja Meleckiego *Zachodzenie na siebie* ukazał się nakładem Katowickiej Sceny Poetów bodaj w 1992 r. (w arkuszu nie ma daty wydania, ale najpóźniej datowany wiersz został napisany w lipcu 1991 r.), a więc w roku debiutu książkowego Marcina Świetlickiego, a może nawet rok wcześniej. Grupa „Na Dziko" wystąpiła już jako formacja w 1993 r. w czasie Mysłowickich Tygodni Poezji, których byłem komisarzem. W tym czasie jej trzon stanowili: Maciej Melecki, Wojciech Kuczok, Radosław Kobierski, Arkadiusz Kremza, a nieco później dołączyli Bartłomiej Majzel i Krzysztof Siwczyk.

O'haryzm zazwyczaj jest rozumiany jako dystansowanie się od ról społecznych, „prywatyzacja przestrzeni" – poprzez nagromadzenie okolicznikow miejsca i czasu, aintelektualizm, barbaryzację. Nazwa pochodzi od nazwiska Franka O'Hary, jednego z liderów działającej pod koniec lat 60. Nowojorskiej Szkoły Poetów i Malarzy. Tworzyli ją również poeci: John Ashbery, Kenneth Koch, Jimmi Schuyler oraz malarze, którzy w nie mniejszym stopniu decydowali o obliczu grupy: Jane Preilicher, Fairfield Porter, Larry Rivers, Jackson Pollock, Willem de Kooning. Poezja ta „rozgrywała się" w przestrzeni miejskiej – a konkretnie w „centrum świata", czyli w Nowym Jorku. „Miejskość" wierszy poetów „bruLionu" była czymś naturalnym, skoro rzekomi o'haryści tworzyli na Śląsku, w Krakowie, Warszawie czy Gdańsku. Równie naturalny jest bunt przeciwko „obowiązkom społecznym", jakie postulowali poeci Nowej Fali i będący wtedy u szczytu popu-

larności Zbigniew Herbert. Maciej Melecki w posłowiu do arkusza *Zachodzenie na siebie* dał temu wyraz: *Zachodząc na siebie odkrywałem mnogość i złożoność tego, co przed, za i obok. Przybrałem na niepewności, broniąc się przed wszystkim, co mogłoby być naznaczone moim udziałem, a czego nigdy nie wybierałem. Będąc zarazem zmuszanym do ciągłego usprawiedliwiania tego, co mnie rani. Oto źródło, z jakiego wzięły swój początek zdania, myśli i obrazki – zawarte w tych dziesięciu wierszach.* Nowojorczycy byli emanacją pop-artu: cieszyli się barwnością życia w NY, deklarowali artystowskie postawy – świadomi enklawy, jaką tworzą w tej gigantycznej metropolii, podsycali własną wyobraźnię panoramą oglądaną z najwyższych budynków. Okładkę polskiej edycji wierszy Franka O'Hary zdobi rysunek Larry'ego Riversa: centrum świata stanowi Nowy Jork, z którego widać z jednej strony zachodnie brzegi Pacyfiku, a z drugiej ogromne połacie Syberii. Rysunek urzeka prostotą, naiwnością i apolitycznością.

Polscy o'haryści muszą protestować przeciwko politycznym i religijnym obowiązkom, na siłę uwalniać się od nich – jak Sendecki czy Świetlicki – w istocie stając się zaangażowanymi krytykami otaczającej rzeczywistości, również w wymiarze politycznym. Oni nie oglądają świata „z góry", nie czują się mieszkańcami „światowej metropolii". Przestrzeń miejska razi ich przede wszystkim brzydotą i nieokreślonością. Jest często niebezpieczna, trzeba się przed nią bronić.

W wierszach Meleckiego z połowy lat 90. uderza przede wszystkim wrażenie niejasności i niepokoju, rozmazania obrazu, z którego wyłaniają się wybrane „ostre" elementy. Owo odczucie potęguje ogromna ilość zaimków wskazujących: „ten", „ta", „to", „tamten". Wskazywane rzeczy lub osoby nie mają swojego imienia, swojej nazwy. Są nienazwane, jak np. w tytułowym utworze z tomu *Te sprawy*: *Wracam/ i znów przyjmuję to miasto. Ten obszar/ do przejścia w pół dnia. Potem palę/ stare gazety, cały ten papierowy czas/ szybko ulega spopieleniu...* W trzech krótkich zdaniach trzy zaimki wskazujące: „te sprawy", „ten obszar", „ten czas". Nieco dalej czytamy: *Głupio/ wpatrywać się w każde drobne ogniwo. Nawet/ w to z łańcuszka tego schludnego faceta...* Dwa zaimki. A wiersza zaczyna się od słów: *Ta kupa węgla, którą zrzucali we dwoje...* (...) *Komin tego domu wydłuża się teraz o swoją połowę...* Zaimki drażnią swoją nachalnością, nieokreślonością, sugerują dystans do rzeczy i ludzi. Warto zapytać, o czym opowiada ten wiersz? Co się w nim dzieje? Jaka jest przyczyna dystansu bohatera tego i innych wierszy Meleckiego?

W utworze *Te sprawy* bohater liryczny spaceruje lub po prostu chodzi po mieście, rejestrując zdarzenia w niezwykle chłodny, ale selektywny sposób. Widać brudny, szary krajobraz: „kupa węgla", „piwniczne okienka", „czarny osad na brunatnym trotuarze" jedyny liryczny, „ciepły" element, jaki pojawia się w pierwszym zdaniu, to informacja, że węgiel „zrzucali we dwoje" – a zatem mężczyzna i kobieta. Mogli to być mąż i żona, konkubina i konkubent, a może dwoje sąsiadów. Nic więcej o tej parze nie wiemy. Następne zdanie przynosi tylko zapewnienie, że w domu, do piwnicy którego „zrzucali we dwoje", jest ciepło, bo unosi się nad nim dym. Być może to aluzja do wiersza *Podwaliny* Leopolda Staffa: *Teraz budując, zacznę/ Od dymu z komina.*

Można odnieść wrażenie, że to nawiązanie zapowiada coś ciepłego, jakąś wartość pozytywną. Jednak ewidentny paradoks studzi nadzieję. To nie jest dym, jakiego szukamy w bezludnej, niezamieszkanej przestrzeni, który przybliża nas do domu – jak wydłużony komin u Staffa – „dzięki szaremu dymowi". Dom w wierszu Meleckiego zostaje zredukowany do komina – elementu mało pożądanego w krajobrazie czy wręcz budzącego lęk. Na myśl przychodzą tu inne zestawienia wyrazów: „dymiący komin", „brudny komin", „czarny komin", „okopcony komin" – po kominy krematoriów. Komin jest dodatkowo wydłużony o „swoją połowę", więc wydaje się jeszcze brzydszy i straszący.

Oprócz komina pozostaje „reszta" – *Resztę/ przejmuje wiatr i gdzieniegdzie leżący śnieg.* Znowu akcent na wartość negatywną: wiatr zderzony z „gdzieniegdzie leżącym śniegiem" – zapewne brudnym. Nadzieja, jaką niesie wiara w Ducha Świętego, zostaje nam odebrana albo stłumiona.

Motyw spalania pojawia się jeszcze w następnej strofie: *Wracam/ i znów przejmuję to miasto. Ten obszar/ do przejścia w pół dnia. Potem palę/ stare gazety, cały ten papierowy czas/ szybko ulega spopieleniu.* Miasto zostaje unieważnione – jego życie zredukowane do kilku nic nieznaczących notatek w gazetach. Bruno Jasieński pisał „Palę Paryż" – Melecki pisze „palę miasto", z jego brzydotą, ułudą nadziei, kruchym, pozbawionym szans na jakikolwiek rozwój życiem. W całym obrazie miasta widzimy, jak: *Czarnobiałe/ martwe natury wychodzą na wierzch./ Następujące po sobie zmiany nigdy nie osiągną/ pełni. To są sprawy życia. Na sprawy/ śmierci jakoś za wcześnie.* Tak kończy się wiersz. Bohater stwierdza: *Najlepiej byłoby nie zamykać oczu* – przyznając, że ogląda miasto spod półprzymkniętych powiek. Stąd niedookreśloność, liczne zaimki, brak imion, adresów – niska fotograficzna rozdzielczość obrazu. Ostre wydaje się jedynie to, co położone blisko obiektywu. Nawet kontrasty się rozmywają – biel i czerń przechodzą w zwykłą szarość. Wszędzie widzimy – niczym Hamlet z Trenu *Fortynbrasa*: – „czarne słońce o złamanych promieniach". Dodajmy, że w wierszach Meleckiego nie pojawia się Fortynbras ani żaden jego pozytywny odpowiednik.

Zmiany, z którymi ludzie wiążą nadzieję, nie przynoszą niczego w pełni pozytywnego. Takie jest życie, konkluduje bohater, zmierzamy do śmierci. Choć *Na sprawy/ śmierci jakoś za wcześnie* – bo do jej wypełnienia potrzebne są heideggerowskie „bycie" i „czas".

Wiersz *Martwe punkty* także zaprasza nas na spacer po mieście – tym razem nocą: *Mogłem wcześniej/ sprawdzić, o której jest ten nocny autobus.* Mamy taką samą, a może jeszcze większą nieokreśloność: *Do najbliższych domów był może kilometr.* W pierwszej strofie dominuje poczucie zagubienia i tryb przypuszczający: „Mogłem wcześniej sprawdzić", *Być może/ nigdy się już nie powtórzy to samo. Może tylko ten sam kurs autobusu. Może nigdy nie/ spotkam tylu wychodzących naraz ludzi...*

Miasto staje się pułapką: *Rozmazane kontury mijanych domów* (...). *Rzędy ociemniałych samochodów/ przytrzymujących korytarze ulic* (...). *Fabryczne mury i/ dachy* (...). *Nieczynne tory/ kolejowe ze spróchniałymi pokładami* (...). *Otwarta pułapka.* Lęk przed zamkniętą przestrzenią przeciwstawiono lękowi przed otwartą przestrzenią. Miasto to labirynt, z którego nie można się wydostać. Punkty orientacyjne – znane punkty – stają się „martwymi punktami", które niczego nie komunikują, nie wskazują, jak odnaleźć „przestrzeń bezpieczną". „Martwe punkty" żyją życiem dla siebie: *Podejrzewają. Coś sądzą. Odchodzą./ Przy jakiejś okazji otworzą usta, udadzą,/ że mają oczy.* Można by dopowiedzieć, że „martwe punkty" są jak światła sterujące ruchem w mieście – sygnalizując, kiedy należy się zatrzymać, kiedy iść, kiedy jechać – rozmawiają ze sobą migocząc, ale nigdzie nie prowadzą.

Wątek nocnej podróży i „koryta ulic" nasuwa skojarzenia z wodą. W pierwszej zwrotce pojawiają się folie i papiery, przykrywające wykopy – przypominające fale. Są resztki „jeszcze białego śniegu" – „jeszcze" podkreśla ulotność śniegu, który pojawił się też w wierszu *Te sprawy*. To uprawnia nas do odwołania się do symboliki wody, o której Gaston Bachelard pisze w *Wyobraźni poetyckiej*[1]: *woda zrodzona z wyobraźni narzuca swe działanie się psychiczne całemu światu. Teraz trzeba wniknąć w sens owej zamarłej wody. Zrozumiemy wówczas, że woda jest materialnym podłożem śmierci, albo na mocy inwersji naturalnej w psychologii podświadomości – zrozumiemy, w jakim głębokim znaczeniu dla wyobraźni materialnej, naznaczonej piętnem wody, śmierć jest wszechobecną hydrą.* Komentując wątek miłości Ofelii i Hamleta, dopowiada: *Dlatego właśnie woda jest materią pięknej i wiernej śmierci. Tylko woda może spać zachowując swe piękno: tylko woda może zamierać w bezruchu, zachowując grę blasków. Odbijając oblicze marzyciela, wiernego Wielkiemu Wspomnieniu, Jedynemu Cieniowi – woda nadaje piękno*

[1] G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka*. PIW, Warszawa 1975.

wszelkim cieniom, tchnie życie we wszelkie wspomnienia. Stąd bierze początek swoisty narcyzm, nie nas dotyczący, a biegnący w przeszłość, by nadać piękno wszystkim, których kochaliśmy. Człowiek lubuje się w swej przeszłości, wszelki obraz staje się dla niego wspomnieniem".

Wiersz Meleckiego zaczyna się rozstaniem z kobietą: *Mogłem wcześniej/ sprawdzić, o której jest ten nocny autobus./ Poczekać te pół godziny u niej*. Warto zauważyć, że bohater liryczny nie spędził tej nocy z kobietą, choć może to zakładał, a nawet planował, skoro nie sprawdził odjazdu nocnego autobusu. Nie wiemy, dlaczego wyszedł, co się wydarzyło między nimi ani jak bohaterka miała na imię – określa ją tylko zaimek – cień osoby.

Dla podmiotu lirycznego „martwe punkty" w mieście są jak „martwe latarnie" dla podróżników, wędrujących po morzu czy przez miasto.

Obraz przeszły, który przywołuje „złe wspomnienia", wypierane ze świadomości w nieprzyjaznym otoczeniu wody, „korytarzy ulic", rodzi też narcystyczne postawy i myśli o śmierci, symbolicznej albo prawdziwej, o „martwym punkcie", który powstaje w nas: *Za chwilę przestanę/ już żyć tym, gdzie byłem. Za chwilę zacznę/ przestawać żyć tym,/ gdzie jestem. Za/ chwilę już tylko tym./ gdzie będę*. Miejsce „gdzie będę" jest w wierszach Meleckiego nieokreślone. Nie ma wartości pozytywnej. Jeżeli nie wiemy, co będzie jutro, w przyszłości, nie planujemy jej ani nie myślimy o niej, nie marzymy – przyszłość jest nicością. Nicość to nieistnienie – lub śmierć. Całość jest byciem „ku śmierci". Tak jak woda płynąca „korytem ulicy", ginąca w kratce ściekowej lub rzeka ginąca w morzu.

W jednym z najciekawszych wierszy, w tragicznym *Przeżyciu* z tomu *Niebezpiecznie blisko* (1996) Maciej Melecki pisze o Początku i Końcu następująco: *Dom umarł na wylew żółci. Pękły/ naczynia, popuściły nerwy. Serca wybiły się*, i dalej: *Zawsze umiera się przedwcześnie. Nie/ przypuszczałem, że tego dożyję. Powoli biorą/ mnie za swojego*.

Znowu zatem symbolika wody lub płynu – żółci. Pojawiają się „pękające naczynia" – jak koryta rzek, ulic, nerwów. Przestrzeń się rozszerza, staje nieokreślona granicami naczyń, ulega rozpadowi. W ten sposób można śledzić kolejne „martwe punkty", martwe miejsca w poezji Meleckiego. Szukać cieni ludzi i miejsc wskazanych zaimkami w miejskiej przestrzeni.

Na pewno nie jest to przestrzeń metropolii – tętniąca życiem i bogactwem kolorów Nowojorskiej Szkoły Poetów i Malarzy – choć przestrzeń miejska. Czy jest to poezja intelektualna – nie wiem, choć wiele w niej tropów i odwołań do tradycji literatury i myśli przede wszystkim europejskiej. Personalistyczna – tak; chwilami nawet narcystyczna – przez chęć ocalenia własnego „ja" i próbę odnalezienia punktów dających pewność poznania i orientacji. Miasto i współczesna cywilizacja w poezji Meleckiego tej szansy nie dają. Mnożą się „martwe punkty".

Sławomir Matusz

Tekst stanowi fragment przygotowywanej do druku książki Leszek Gogowa, która zostanie wydana przy wsparciu Samorządu Województwa Śląskiego.

MAGDALENA GRABIAS-ŻUREK

WAJDA WIDZIANY PRZEZ OCEAN

Anglojęzyczna publikacja Janiny Falkowskiej jest wynikiem wieloletniej fascynacji twórczością Andrzeja Wajdy. To próba naszkicowania sylwetki reżysera oraz przybliżenia obcokrajowcom problematyki podejmowanej w jego filmach. Profesor Janina Falkowska pracuje na Wydziale Filmoznawstwa Uniwersytetu

[1] Tamże, s. 142.

Western Ontario w Kanadzie, a specjalizuje się głównie w problematyce kina europejskiego. Prezentowana książka nie jest pierwszą jej pracą dotyczącą twórczości Andrzeja Wajdy. W 1996 roku, nakładem Berghahn Books, ukazała się publikacja *The Political Films of Andrzej Wajda: Dialogism in Man of Marble, Man of Iron and Danton* (*Kino polityczne Andrzeja Wajdy: dialogiczność w „Człowieku z marmuru", „Człowieku z żelaza" i „Dantonie"*). Stanowiła ona próbę interpretacji Wajdowskiej trylogii w świetle teorii „dialogiczności" Michaita Bachtina. Teraz Falkowska przedstawia pełną biografię Wajdy, szczegółowo prezentuje jego życie i omawia rozmaite aspekty twórczości.

Książka składa się z sześciu rozdziałów, z których pierwszy, *The Life and Times of Andrzej Wajda* (*Życie i czasy Andrzeja Wajdy*), ma za zadanie przybliżyć czytelnikom sytuację społeczno-polityczną, w jakiej filmy Wajdy powstawały i której dotyczyły. Falkowska dogłębnie zbadała materiały zgromadzone w krakowskim archiwum reżysera oraz osobiście z nim rozmawiała. Dzięki temu wnikliwie i jasno ukazuje postać twórcy w świetle historycznych już wydarzeń. By wyjaśnić powody jego potrzeby „obrachunku z historią", autorka przywołuje doświadczenia II wojny światowej, która zabrała artyście ojca (Jakub Wajda zginął w Katyniu), gorzkie czasy stalinowskiego reżimu i zmaganie się z pełną rozczarowań powojenną rzeczywistością. Podkreśla, że Wajda nieustannie pragnął wolności i czuł potrzebę walki o nią w realiach systemu komunistycznego. Wszystkie te problemy stały się motywami trwale obecnymi w jego filmach.

Autorka przybliża także drogę zawodową artysty: studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, naukę w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi oraz pierwsze próby reżyserskie. Rys społeczno-polityczny i obraz twórczego rozwoju reżysera uzupełniony jest o fakty z prywatnego życia oraz przegląd opinii o filmach Wajdy, publikowanych przez krytyków zarówno w kraju, jak i za granicą. To krótkie, choć treściwe kompendium wiedzy o jego życiu.

Kolejne rozdziały poświęcone są poszczególnym dekadom twórczości Andrzeja Wajdy (a jest ich aż pięć). To nie tylko dogłębna analiza powstałych dzieł, ale również kronika wydarzeń, dokument ukazujący narodziny i kształtowanie się wielkiego artysty. Rozdział drugi, *The Birth of a Master* (*Narodziny mistrza*), prezentuje początki kariery: od nakręconych jeszcze w łódzkiej szkole filmowej etiud, do pierwszych filmów (takich jak *Pokolenie*, *Popiół i diament*), dzięki którym nazwisko Andrzeja Wajdy wpisało się w poczet uznanych polskich reżyserów. Rozdział trzeci, *Fight for Perfection* (*Dążenie do perfekcji*), przedstawia filmy powstałe w latach sześćdziesiątych, ukazujące warsztatowe eksperymenty artysty, jego fascynację teatrem oraz kinem hollywoodzkim i francuską Nową Falą (m.in. *Popioły*, *Wszystko na sprzedaż*). W rozdziale czwartym, *Between Politics and the Themes of Life and Death* (*Między polityką a zagadnieniami życia i śmierci*), autorka omawia wybuch talentu Wajdy w latach siedemdziesiątych. Ugruntował on wówczas swą wiodącą pozycję w kraju i zyskał rozgłos za granicą, potwierdzony dwoma w krótkim okresie nominacjami do Oscara (za *Ziemię obiecaną* i *Panny z Wilka*). Rozdział piąty, *Nostalgia and Remorse* (*Nostalgia i żal*), przybliża filmy z lat osiemdziesiątych, naznaczone dominującą w tym okresie w Polsce melancholią, tak wyraźną choćby w *Człowieku z żelaza*. Rozdział *Grande Finale* (*Wielki finał*) dotyczy lat dziewięćdziesiątych (wtedy został nakręcony m.in. *Korczak*, *Pierścionek z orłem w koronie*). Autorka zauważa fascynacje Wajdy kulturą i estetyką japońską (*Nastasja*) oraz zachłyśnięcie się polskością i kulturą szlachecką (*Pan Tadeusz*).

Falkowska kunsztownie i z precyzją wnikliwego badacza prezentuje niemal wszystkie wartości filmów Wajdy. Każdy z nich traktuje bardzo osobiście i omawia według schematu: prezentacja treści, interpretacja, ocena. Treść filmów opisuje scenę po scenie, skupiając się na najdrobniejszych nawet szczegółach. Operuje słowem w sposób nadzwyczaj plastyczny, co sprawia, że przywoływana i przed-

stawiona zgodnie z intencją reżysera scena na długo zapada w świadomość czytelnika. Czyni to ponadto z „maczyną" niemal czułością, przyjmując perspektywę Polki-emigrantki. Troszczy się, by tematy i ich filmowa realizacja jawiły się jako uniwersalne. Uniwersalność owa stała się zresztą artystycznym credo Andrzeja Wajdy, który w 1962 r. powiedział: *Twórca musi pamiętać, by to, co pokazuje na ekranie, nie było zanadto zaszyfrowane, by nie odwoływać się wyłącznie do stosunków lokalnych, czyniących film niezrozumiałym* (Wanda Werienstein: *Wajda Mówi o Sobie*. Kraków 2000, s. 28). Falkowska chce stosować tę zasadę również na kartach swojej książki. Wciąż nurtuje ją pytanie, czy obrazy Wajdy, ale również i treści prezentowane przez nią samą, nie są nazbyt hermetyczne, czy są zrozumiałe dla odbiorcy zagranicznego. Jest to, jak sądzę, powód, dla którego Falkowska częstokroć w sposób paradokumentalny relacjonuje fakty społeczne, tłumaczy pojęcia i symbole tak głęboko zakorzenione w polskiej świadomości i kontekście kulturowym, jak „mesjanizm" czy „bohater romantyczny".

Książka Janiny Falkowskiej stanowi nie tylko źródło informacji o Andrzeju Wajdzie, ale prezentuje również historyczny i kulturowy portret kraju brzemiennego doświadczeniami wojny, naznaczonego piętnem zgrzebnego socjalizmu. Popularyzując twórczość reżysera za granicą, autorka stała się kontynuatorką idei artysty, jest przekonana, że Wajda pełni rolę narodowego barda, propagatora polskości i kronikarza dziejów. Natomiast tłumacząc warsztat reżyserski artysty, ukazuje eklektyzm jego stylu i nowatorstwo w dziedzinie kreowania filmowego mise-en-scène. Ciekawym uzupełnieniem jest rzetelny przegląd recenzji dzieł Wajdy, a także obszerna bibliografia uwzględniająca polskojęzyczne i zagraniczne prace dotyczące jego twórczości, spis tekstów pióra samego artysty, kompletna filmografia oraz lista nagród otrzymanych przez reżysera.

Szkoda, że żadna z publikacji autorki nie została w całości przełożona na język polski. Falkowska nie tylko rozumie istotę polskich dylematów, ale jednocześnie wnosi dystans spojrzenia z innego kontynentu. *Andrzej Wajda: historia, polityka i nostalgia w kinie polskim* ma charakter interdyscyplinarny, łączy zagadnienia z dziedziny historii, nauk społecznych, kulturoznawstwa i filmoznawstwa. We wstępie autorka odwołuje się do rozmów i wywiadów z Andrzejem Wajdą oraz informuje, w jaki sposób wykorzystała materiały archiwalne. W podsumowaniu stwierdza: *filmy Wajdy budzą we mnie i w innych badaczach reakcje burzliwe i szalenie emocjonalne* (s. 267). To właśnie owa pasja nadaje książce szczególny charakter. Największym mankamentem pozostaje fakt, że publikacja, wydana w 2007 roku, pomija siłą rzeczy zrealizowany w tym samym roku *Katyń* i nagrodzony na tegorocznym festiwalu w Berlinie *Tatarak*. Pozostaje mieć nadzieję, że Falkowska do tematu twórczości Andrzeja Wajdy jeszcze powróci.

Janina Falkowska: Andrzej Wajda: History, Politics and Nostalgia in Polish Cinema. (*Andrzej Wajda: historia, polityka i nostalgia w kinie polskim*). Berghahn Books, New York-Oxford 2007, ss. 353.

OLGA BIAŁEK-SZWED

MEDIA I SPOŁECZEŃSTWO – NOWE STRATEGIE KOMUNIKACYJNE

Artykuły zawarte w dwu tomach księgi pt. *Media i społeczeństwo. Nowe strategie komunikacyjne* (t. I) i *Kulturowe kody mediów. Stan obecny i perspektywy rozwoju* (t. II) są dziełem 58 autorów, reprezentujących ośrodki prasoznawcze i uniwersyteckie w Polsce. Publikacja stanowi zbiór szczegółowych studiów oraz

analiz medioznawczych, będących plonem ogólnopolskiej sesji zorganizowanej w dniach 23-24 października 2008 r. przez Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie. Redaktor prof. Marek Sokołowski podzielił drukowane materiały na pięć sekcji tematycznych: *Homo mediens? W stronę nowej filozofii przekazu; Globalne społeczeństwo informacyjne. Mity i rzeczywistość; Komunikacja społeczności sieciowej, Media XXI wieku. Ciągłość i zmiana, Sztuka jako komunikacja. Autor i jego dzieło.*

Celem większości artykułów jest próba zdefiniowania nowych strategii komunikacyjnych współczesnych mediów. Autorzy zastanawiają się m.in. nad problemem złożonych relacji, jakie łączą media i ich odbiorców, jak również nad eksplozją nowych języków i kodów mediów, różnych od tradycyjnych modeli komunikacji, opisywanych w podręcznikach z zakresu nauki o komunikowaniu. Autorzy referatów analizują procesy zachodzące we współczesnych mediach, m.in. w kontekście społeczno-kulturowym, psychospołecznym, politologicznym, historycznym, kulturoznawczym, ekonomicznym, literaturoznawczym, lingwistycznym, a nawet religioznawczym. Publikacja porusza więc bardzo rozległe spektrum badawcze, a zamieszczone w niej analizy charakteryzuje wielość punktów widzenia oraz różnorodność zastosowanych metodologii. Trzeba też zauważyć, że nie zawsze zestawienie obok siebie hipotez literaturoznawców, historyków, czy też politologów satysfakcjonuje odbiorcę, jak również gwarantuje podobny poziom rozważań, zarówno na płaszczyźnie merytorycznej, jak i językowej.

Znaczna część artykułów dotyczy problemów komunikacji wirtualnej i dziennikarstwa internetowego. Autorzy zastanawiają się nad przemianami społecznymi, które wiążą się z coraz powszechniejszym dostępem do Internetu, zwracają również uwagę na relacje pomiędzy mediami tradycyjnymi a nowymi oraz na rolę hipertekstu i konwergencję różnych form przekazu. Magdalena Szpunar podkreśla awangardowe rozumienie kategorii czasu i przestrzeni w świecie wirtualnym, który redefiniuje pojęcia bliskości i dystansu interlokutorów. Maria Więckiewicz, analizując zjawisko anonimowości, próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy owa anonimowość to rzeczywistość, czy jedynie złudzenie, wyimaginowany problem przeciwników Internetu. Sebastian Skolik rozpatruje fenomen powstawania *Wikipedii*, czyli sieciowej encyklopedii, tworzonej przez wolontariuszy w kilkuset językach. Na temat internetowych pamiętników-blogów wypowiada się m.in. Dorota Suska. Autorka prezentuje interesującą perspektywę pragmalingwistyczną, zwraca uwagę na różne, często zaskakujące „postmodernistyczne" gry językowe, do których zalicza nawet użycie wulgaryzmów, ponieważ – jak pisze – *uwagę potencjalnego odbiorcy zatrzymują – choć w sposób prymitywny i mało wyszukany* (t. I, s. 364).

Ilona Biernacka-Ligęza i Krzysztof Stachura odnoszą się do serwisów społecznościowych oraz ich roli w kształtowaniu struktur społeczeństwa informacyjnego. Natomiast specyficzną, ale cieszącą się coraz większą popularnością komunikację odbywającą się w alternatywnym, wirtualnym świecie „Second Life" przybliża Agnieszka Zwiefka-Chwalek. Świat „Second Life" – jak podkreśla autorka referatu – charakteryzuje się: *alternatywnymi relacjami społecznymi, alternatywną gospodarką, a także alternatywnym życiem politycznym. Rezydenci „Second Life" pochodzą z ponad 100 krajów świata realnego, 60% z nich to mężczyźni, a 40% – kobiety. Wśród rezydentów są osoby w różnym wieku i różnych zawodów – od robotników, studentów i strażaków po muzyków, pisarzy (wśród użytkowników był również zmarły niedawno Kurt Vonnegut), programistów, dziennikarzy, prawników, polityków, architektów, lekarzy i wojskowych. Po wirtualnych światach uczestnicy poruszają się za pomocą awatarów, czyli swoich graficznych reprezentacji* (t. 1, s. 396). Interesujący artykuł, z grupy zgłębiających zagadnienia mediów wirtualnych, zaprezentował Witold Kłobuk z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Obszernie omawia w nim obecność prawosławia w Internecie.

W publikacji omawiane są także strategie komunikacyjne, jakie stosuje się we współczesnych mediach masowych, w sztuce popkulturowej oraz w reklamie i marketingu. Przykładowo Arkadiusz Dudziak zwraca uwagę na aspekty antropologiczne kodu konotacyjnego w reklamie oraz na mechanizmy manipulacji komunikatów dźwiękowych i wzrokowych, jakie pojawiają się w reklamie audialnej i audiowizualnej. Wojciech Muszyński, rozpatrując aspekt społecznego i medialnego wizerunku skrajnych feministek, udowadnia, że ich komunikacja odbywa się przede wszystkim na gruncie nowych mediów, co wynika z utrudniania im dostępu do nadawców publicznych. Natomiast model celebryty, bardzo modne ostatnio zagadnienie, charakterystyczne dla popkultury, porusza Adam Roter. Autor zwraca uwagę, że styl i zachowanie współczesnych celebrytów determinują postępowanie masowego odbiorcy. Autorka tekstu *Voyeuryzm medialny nową strategią w komunikacji masowej* stara się udowodnić, że voyeuryzm medialny, jak inaczej bywa określane podglądanie prywatnego i intymnego życia, zarówno osób publicznie znanych, jak i anonimowych, awansował na podstawową strategię w komunikacji masowej, ze szczególnym uwzględnieniem pism tabloidowych. Referentka definiuje i przybliża też jedną ze specjalizacji, najbliższą klasycznemu voyeuryzmowi, zwaną – paparazzi.

Bardziej klasyczne zagadnienia porusza tekst Agnieszki Kamińskiej, która w nowy sposób interpretuje twórczość Ryszarda Kapuścińskiego. Stara się odpowiedzieć, na ile samego autora można utożsamiać z bohaterami jego reportaży i jakie były źródła jego pisarskiej motywacji. W tytule artykułu znalazło się znamienne wyznanie Kapuścińskiego: *Ja jestem bohaterem moich książek...*

W dwutomowej publikacji omawiane są ponadto kwestie związane z globalizacją mediów i chaosem kulturowym, z manipulacją w mediach elektronicznych, z komunikacją w polityce i w administracji publicznej oraz w teatrze ruchu i teatrze tańca. Jednej z ciekawszych analiz telewizyjnych przekazów informacyjnych dokonuje z socjologicznego punktu widzenia Lucjan Miś. Badania nad programami informacyjnymi (*Panorama* – TVP 2, *Telekspres* – TVP 1, *Fakty* – TVN, *Wiadomości* – TVP 1, *Wydarzenia* – Polsat) dostępnymi w polskojęzycznych kanałach telewizyjnych – zdaniem Lucjana Misia – potwierdzają wieloznaczność i niejednoznaczność telewizyjnych przekazów medialnych – informacje dystrybuowane przez polskie stacje telewizyjne nie stanowią tu wyjątku, ale wpisują się w ogólnoświatowy trend, w którym treści są kodowane przez nadawcę, odkodowywane przez widza, a podstawowy problem stanowi różnorodna interpretacja przekazywanych wiadomości, uzależniona od indywidualnego doświadczenia, wykształcenia, wieku, miejsca zamieszkania, a nawet płci odbiorcy. Metodę badań socjologicznych wykorzystuje również Małgorzata Dankowska-Kosman, która stara się zrozumieć fenomen popularności programu telewizyjnego *Taniec z gwiazdami*.

Dwutomowa publikacja, mimo szerokiego zakresu tematycznego, nie wyczerpuje problematyki kulturowych kodów mediów i nie daje jednoznacznych odpowiedzi na wiele pytań. Wydaje się bardziej zbiorem refleksji, ukazujących aktualny stan studiów medioznawczych na ten temat i próbą przewidzenia przyszłości praktyk komunikacyjnych. Może być traktowana jako pomoc w zrozumieniu skomplikowanych relacji komunikacyjnych, które zachodzą z udziałem mediów, oraz jako ostrzeżenie przed licznymi zagrożeniami, które mogą wynikać, między innymi *z gwałtownego rozwoju i przyspieszenia, jakiemu poddane zostało społeczeństwo, już dziś nazywane informacyjnym* (t. 1, s. 10) – dotyczy więc kondycji człowieka we współczesnym świecie.

Media i społeczeństwo. Nowe strategie komunikacyjne. T. 1. Red. Marek Sokołowski. Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008, ss. 443.

Kulturowe kody mediów. Stan obecny i perspektywy rozwoju. T. 2. Red. Marek Sokołowski. Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008, ss. 395.

noty o autorach

Andriej Bazylewski – ur. 1957 w Kałudze, dorastał w Swierdłowsku na Uralu, obecnie mieszka w Moskwie. Rosyjski poeta, tłumacz i wydawca. Jest absolwentem slawistyki Uniwersytetu Moskiewskiego, pracownikiem Rosyjskiej Akademii Nauk. Od 1991 r. samodzielnie prowadzi wydawnictwo WAHAZAR; jego nazwa przywołuje tytułową postać jednej ze sztuk teatralnych Stanisława Ignacego Witkiewicza i jest hołdem złożonym polskiemu dramaturgowi, którego Bazylewski tłumaczył. Ponadto przekładał i wydawał utwory m.in. Czesława Miłosza, Sławomira Mrożka, Stanisława Leca, Karola Wojtyły, Stanisława Miriakowskiego i Jana Rybowicza. Pod redakcją i częściowo w tłumaczeniach Bazylewskiego ukazały się także obszerne tomy utworów Norwida, Leśmiana i Tuwima. Obecnie pracuje nad podobnym tomem Brontewskiego. Ponadto przekłada i wydaje poezję serbską oraz anglosaską. Opublikował trzy zbiory własnych wierszy.

Maciej Białas – ur. 1972 w Przemyślu. Kompozytor, koncertujący muzyk, publicysta. Ukończył Akademię Muzyczną w Łodzi w klasie fortepianu prof. Z. Lasockiego. Od 2000 r. jest asystentem w Zakładzie Pedagogiki Instrumentalnej Instytutu Muzyki Wydziału Artystycznego UMCS. 12 grudnia 2001 r. miało miejsce w Lubinie prawykonanie jego *Koncertu na 2 gitary i 8 instrumentów*. 1 czerwca 2007 r. występował z orkiestrą symfoniczną Filharmonii Lubelskiej wykonując F. Poulenca *Koncert d-moll na 2 fortepiany i orkiestrę*. Od 2004 r. współpracuje z „Akcentem".

Jacek Bierut – ur. 1964 w Lubinie. Prozaik, poeta, eseista, krytyk literacki. Wydał tomy wierszy *Igła, nitka* i powieść *PiT*. Laureat nagród im. Kazimiery Iłłakowiczówny, wrocławskiego oddziału SPP i Fundacji Kultury. Nominowany do nagrody Cogito. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Mieszka we Wrocławiu.

Tadeusz Chabrowski – ur. w 1934 w Złotym Potoku koło Częstochowy. Studiował w Instytucie św. Pawła w Krakowie. W roku 1961 wyjechał do USA, od lat mieszka w Nowym Jorku, gdzie do przejścia na emeryturę pracował jako optyk. Debiutował w 1960 r. w „Tygodniku Powszechnym". W Londynie nakładem Oficyny Poetów i Malarzy ukazały się jego *Madonny* (1963) i *Lato w Pensylwanii* (1965). Następne zbiory wierszy: *Drzewo mnie obeszło* (1973), *Wiersze* (1975), *Drewniany rower* (1988), *Panny z wosku* (1992), *Miasto nieba i ziemi* (1994), *Zakwitnę wieczorem* (1996), *Gałąź czasu*, *A Branch of Time* (1996), *Kościół pod słońcem* (1998), *Zielnik Sokratesa* (2005), *Muzy z mojej ulicy* (2006), *Dusza w klatce* (2006), *Mini, czyli nierymowane strofy o cudach* (2008). Dwukrotny laureat Nagrody Fundacji Kościelskich w Szwajcarii. Publikował w paryskiej „Kulturze", londyńskich „Wiadomościach" i warszawskiej „Więzi"; od kilkunastu lat związany z „Akcentem".

Agata Chmiel – ur. 1986 w Krakowie. Studentka Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Publikowała m.in. w „Portrecie", „Opcjach", „Frazie". Laureatka konkursów poetyckich, w tym im. H. Poświatowskiej, Z. Herberta, „O Laur Czerwonej Róży".

Paweł Gemlul – ur. 1950 w Puławach. Absolwent pedagogiki UMCS w Lublinie. Poeta, prozaik, krytyk literacki, tłumacz (z węgierskiego). Zadebiutował jako poeta w 1971 r. na łamach „Kamieny". Wiersze, opowiadania i szkice krytyczno-literackie publikował m.in. w czasopismach: „Kultura", „Literatura", „Nowy Wyraz", „Pismo Literacko-Artystyczne", „Poezja", „Twórczość", „Mladá Fronta" (Czechy), „Alföld", „Napjaink" (Węgry) oraz – najczęściej – w „Akcencie". Wydał tomy wierszy: *Tam w nas chcąc nie chcąc* (1977), *Sytuacje* (1979), *Tak widzę* (1986) i album ze szkicami historycznymi *Pełna harmonia* (2001). Laureat wielu konkursów literackich, m.in. Lubelskiego Koziołka (1979), O Jesiennowy Laur (poezja i proza, Kraków 1979), Czerwonej Róży (Gdańsk 1979), O Srebrne Hełmy (Wrocław 1980), I i II Meetingu Poetyckiego (Katowice-Chorzów 1980-1981). W 1987 otrzymał nagrodę im. J. Czechowicza.

Karolina Grządziel – ur. 1985 w Miechowie. Ukończyła studia na Wydziale Lekarskim Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie zawodowo związana jest ze Szpitalem Uniwersyteckim w Krakowie. Zawsze na rozdrożu między naukami ścisłymi i humanistycznymi. W obszarze jej

zainteresowań pozostają nieznacznie film, malarstwo, muzyka, literatura i psychiatria. Publikowała w „PKPzin", „Apeiron Magazine", „fopa", „Pegazie Lubuskim" oraz „Esetuji". Od czerwca 2008 r. jest zastępcą redaktora naczelnego „PKPzin".

Magdalena Honorus-Czajka – ur. 1973 w Warszawie. Absolwentka historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Pracę doktorską na temat abstrakcji niegeometrycznej w sztuce polskiej, której promotorem był prof. Lechosław Lameński, obroniła w KUL w 2003 r. Obecnie jest adiunktem w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się sztuką po II wojnie światowej, polską rzeźbą pomnikową o tematyce martyrologicznej, twórczością Wiktora Tołkina, malarstwem amerykańskim. Publikowała m.in. w „Akcencie", „Rocznikach Humanistycznych KUL" oraz w pracy zbiorowej *Sztuka życia, zasady dobrego zachowania, etykieta. O zmienności obyczaju w kulturze*.

István Kovács – ur. 1945; węgierski poeta, prozaik, eseista, historyk i dyplomata. W latach 1990-1994 radca ds. kultury Ambasady Węgier w Warszawie, w latach 1994-1995 oraz 1999-2003 Konsul Generalny Republiki Węgierskiej w Krakowie. Wieloletni wykładowca na Uniwersytecie Loranda Eötvösa w Budapeszcie. Od 1995 r. kierował założoną przez siebie Katedrą Polonistyki na Uniwersytecie Petera Pázmánya w Piliscsabie. Po polsku opublikowano dwa zbiory jego wierszy – *Księżyc Twojej nieobecności* (Kraków 1991) i *Odruchy przestrzeni* (Sejny 2003), powieść *Lustro dzieciństwa* (Warszawa 2002, wydanie drugie 2009) oraz monografie historyczne: *Polacy w węgierskiej Wiośnie Ludów 1848-1849. „Byliśmy z wami do końca"* (Warszawa 1999) i *Józef Bem – bohater wiecznych nadziei* (Warszawa 2002). Tłomaczył na węgierski m.in. utwory Mariana Brandysa, Ryszarda Kapuścińskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Edwarda Stachury i wielu polskich poetów. Obecnie jest pracownikiem Instytutu Historii Węgierskiej Akademii Nauk. Laureat licznych nagród literackich i naukowych.

Wasyl Machno – ur. 1964 w Czortkowie; ukraiński poeta i eseista. Autor tomów wierszy: *Schizma* (1993), *Samotność Czarna* (1994), *Księga pagórków i dolin* (1996), *Latowe elegie* (1998), *Płetwa ryby* (2002), *38 wierszy o Nowym Jorku i co więcej* (2004). Wydał tom własnych przekładów wierszy Zbigniewa Herberta, na ukraiński tłomaczył też liryki Czesława Miłosza, Józefa Łobodowskiego, Mariana Grześczaka, Andrzeja Sosnowskiego, Janusza Szubera, Bohdana Zadury. Jego utwory przekładano na angielski, niemiecki, ormiański, rosyjski, rumuński, serbski i słoweński. W Polsce opublikował wybór liryków *Hydrowcy* (Poznań 2003) i *34 wiersze o Nowym Jorku i nie tylko* (Wrocław 2005). Wydawnictwo Pogranicza przygotowuje obszerny zbiór jego wierszy, esejów i sztuk teatralnych. Od 2000 r. mieszka w Nowym Jorku.

Marcin Małecki – ur. 1972 w Warszawie. Absolwent Wydziału Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego, wykładowca na jednej z prywatnych uczelni psychologicznych w Warszawie. Naukowo zajmuje się neuroanatomicznymi i autonomicznymi podłożami funkcji poznawczych. Artystycznie – składaniem i kolekcjonowaniem znaczeń. Prezentowane wiersze to jego debiut poetycki.

David Markson – ur. 1927 w Albany (Nowy Jork). Uzyskał tytuł Master of Arts Uniwersytetu Columbia, pracował jako redaktor, dziennikarz oraz wykładowca akademicki. Opublikował trzy powieści kryminalne, które nazywa „mazurką". Za swą właściwą twórczość uważa: *The Ballad of Dingus Magee* (1966), *Going down* (1970), *Springer's Progress* (1977), *Wittgenstein's Mistress* (1988) została odrzucona przez wydawców 55 razy, a dziś uchodzi za jedną z najciekawszych powieści amerykańskich. Utwory wydane po niej mają podobny styl, określany przez autora jako „urywkowy, nieciągły, kolażowy". Są to: *Reader's Block* (1996), *This is not a Novel* (2001), *Vanishing Point* (2004) oraz *The Last Novel* (2007). W *Wittgenstein's Mistress* świat oglądany jest oczami Kate, lecz fabułę tworzą jej myśli. W kolejnych powieściach konstrukcję tę rozwinięto i doprowadzono do perfekcji (lub absurdu). Zostały tylko myśli bohatera „ubrane" w anegdoty z życia sławnych ludzi, głównie dotyczące rodzaju ich śmierci. Te krótkie akapity mogłyby być przypisami w tonych książkach. Od czasu do czasu, w jednym czy dwóch zdaniach, pojawia się postać głównego bohatera, nazywana przez autora Pisarzem, Powieściopisarzem, Protagonistą, a nawet Czytelnikiem. W wywiadzie z 2007 r. David Markson zapewnił, że *The Last Novel* nie będzie jego ostatnią powieścią.

Ivan Matkovskyy – ur. 1982 w Matkowie na Ukrainie, pochodzi z dawnego rodu szlacheckiego Drago-Sasów z Rusi Czerwonej. Absolwent Drohobyckiego Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki, doktorant na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego. Stypendysta rządu RP. Interesuje się przekładem – opublikował po ukraińsku polskojęzyczne artykuły Iwana Frankl, Eugeniusza Malaniuka i Józefa Łobodowskiego. Pisze do kwartalnika „Nowe Państwo".

Leszek Mądzik – ur. 1945 w Bartoszowinach w Górach Świętokrzyskich. Studiował na KUL, tytuł magistra sztuki otrzymał w Akademii Teatralnej im. Zelwerowicza w Białymstoku, a doktorat w warszawskiej ASP. Scenę Plastyczną KUL założył w 1969 r., od tego czasu zrealizował kilkanaście premier, m.in. *Ecce homo* 1970, *Wieczerza* 1972, *Hair* 1974, *Zielnik* 1978, *Brzeg* 1983, *Wrota* 1989, *Tchnienie* 1992, *Szczelina* 1994, *Kir* 1997, *Odchodzi* 2003, *Brama* 2005. Jego teatr brał udział w ponad pięćdziesięciu międzynarodowych festiwalach, przywożąc cenne nagrody i wyróżnienia (np. nagroda krytyków za *Wilgoć* na festiwalu w Kairze; nagroda za reżyserię, scenografię i technikę teatralną za *Zielnik* na festiwalu w Japonii; nagroda specjalna na Festiwalu Teatralnym w USA; wyróżnienie na Światowej Wystawie Scenografii *Praskie Quadriennale* w Pradze). Autor wielu scenografii w teatrach polskich, portugalskich, francuskich i niemieckich. Prowadził zajęcia ze studentami na zaproszenie uniwersytetów i szkół artystycznych m.in. w Helsinkach, Berlinie, Amsterdamie, Waszyngtonie, San Francisco, Bonn, Hamburgu, Lyonie, Pradze, Buffalo, Rennes, Dublinie, Rydze, Poznaniu. W 1997 r. dla Teatru Telewizji wyreżyserował własną sztukę *Rytuał*, jest członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków. Swoje prace prezentował m.in. w Galerii Krytyków „Pokaz" w Warszawie, w Galerii Instytutu Polskiego w Wiedniu, w Centrum UNESCO w Bejrucie, w Galerii Opery w Kairze, w Centrum Sztuki i Technik Japońskich Manga w Krakowie, w Muzeum Lubelskim, w Galerii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu w Santiago de Chile, w Theater-Cafe w Tokio, w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, w The Saddlery Gallery w Edmonton w Kanadzie, w Muzeum Teatralnym w Warszawie. W 1986 r. założył Galerię Sztuki Sceny Plastycznej KUL, w której zrealizowano wiele wystaw wybitnych twórców kultury polskiej (por. tekst L. Lameńskiego, „Akcent" 2007 nr 1). Projektodawca Muzeum Współczesnej Sztuki Sakralnej w Kielcach; autor licznych plakatów i grafiki książkowej. Laureat wielu nagród i odznaczeń (m.in. Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, Złoty Krzyż Zasługi, Srebrny Medal „Gloria Artis", wyróżnienie specjalne Totus).

Tomasz Pułka – ur. 1988 w Mysłenicach. Autor dwóch tomów wierszy: *Rewers* (2006) i *Bezsoldu w weekend* (2007); publikował m.in. we „Frazie", „Odrze", „Tygle Kultury" i „Wakacie". Laureat Dżonki 2007, stypendysta Miasta Kraków. W przygotowaniu kolejna książka poetycka.

Jarosław Wach – ur. 1980 w Świdniku. Absolwent filologii polskiej UMCS. Od 2005 r. członek zespołu redakcyjnego „Akcentu". Krytyk literacki, zajmował się w szczególności najnowszą prozą polską. Publikował m.in. w „Akcencie", „FA-arcie" i „Twórczości". Mieszka w Lublinie.

Edward Zyman – ur. 1943 w Dobromierzu. Poeta, prozaik, krytyk literacki, publicysta, wydawca. Absolwent socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Do chwili wyjazdu z Polski dziennikarz Polskiego Radia w Katowicach oraz redaktor wydawanego poza cenzurą „Tygodnika Katowickiego". Internowany w nocy z 12 na 13 grudnia 1981 r. Od marca 1983 r. w Kanadzie. Wydał kilka tomów poetyckich, m.in.: *Dzień jak co dzień* (1978), *Co za radość żyć* (1979), *W czyim obcym domu* (1981), *Jak noc, jak sen* (1987), *Z podręcznego leksykonu* (2006), tom felietonów *U Boga każdy bluzen* (1987), zbiór pamfletów krytycznoliterackich *Metamorfozy głębin twoich*, *Polonijny parnas literacki* (2003) oraz dwie książki biograficzne: *Widzieć dalej niż dziś* (2004) i *Przeznaczenie jest wyborem* (2005). Współredaktor pracy zbiorowej poświęconej Wacławowi Iwanikowi *Podróż w głąb pamięci* (2005). Redaktor kilkudziesięciu książek poetyckich i wspomnieniowych. Wiersze, fragmenty prozy i teksty krytycznoliterackie drukował w wielu czasopismach w kraju i na obczyźnie, m.in. w „Nowych Książkach", „Współczesności", „Poezji", „Nowym Wyrazie", „Tygodniku Kulturalnym", „Akcencie", „Frazie", „Pulsie" i „Przeglądzie Polskim". Ostatnio opublikował tom *Scalić oddalone* (2008) poświęcony działającej w Toronto Fundacji Władysława i Nelli Turzańskich. Prezes Polskiego Funduszu Wydawniczego w Kanadzie.

W następnych numerach:

- Wiersze Izabeli Kawczyńskiej, Ilony Kuli, Danuty Kurczewicz, Rafała Rutkowskiego, Jakuba Węgrzyna;
- Proza Grzegorza Filipa;
- Emigracyjna odyseja w listach;
- Tadeusz Kłak: *Szkic do portretu Waldemara Michalskiego*;
- O twórczości ks. Janusza Stanisława Pasierba;
- Omówienia najnowszych książek prozatorskich i poetyckich.

Dziękujemy wszystkim, którzy dokonali wpłat na działalność statutową Wschodniej Fundacji Kultury „Akcent"

Pieniądze można wpłacać na konto:
Wschodnia Fundacja Kultury „Akcent", Bank PEKAO SA, V Oddział w Lublinie
nr rachunku: 50 12401503 1111000017528667

Informujemy Czytelników, że sprzedaż AKCENTU prowadzą m.in. księgarnie:

Dom Książki Księgarnia
ul. Bernardyńska 8
20-109 Lublin, tel. 081 532-78-27

Salon sprzedaży „Empik"
ul. Lipowa, Galeria „Plaza"
20-024 Lublin, tel. 081 534-36-98

Lubelskie Centrum Książki
Wieniawska 3
20-071 Lublin, tel. 081 532-54-41

Księgarnia „Ezop"
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin, tel. 081 532-56-15

Księgarnia Medyczna
ul. Hempla 5
20-007 Lublin, tel. 081 532-61-53

Galeria ZPAP
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin, tel. 081 532-68-57

Księgarnia Sentencja
Krakowskie Przedmieście 41
20-076 Lublin, tel. 081 534-77-53

Księgarnia Uniwersytecka
Plac M. Curie-Skłodowskiej 5
20-031 Lublin, tel. 081 537-54-13
Księgarnia prowadzi sprzedaż wysyłkową „Akcentu".

Ośrodek Informacji Turystycznej
ul. Jezuicka 1/3
20-113 Lublin, tel. 081 532-44-12

Księgarnia Literacka
Plac Konstytucji 3 maja 3
10-414 Olsztyn, tel. 089 533-62-24

Księgarnia Akademicka „LIBRA"
ul. Unii Lubelskiej 6a
35-016 Rzeszów, tel. 017 86-25-628 w. 1120

Poznańska Księgarnia Naukowa „Kapitalka"
ul. Mielżyńskiego 27/29
61-725 Poznań, tel. 061 852-45-16

Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa
ul. Krakowskie Przedmieście 7
00-068 Warszawa, tel. 022 826-18-35

Księgarnia ORPAN „BIS"
ul. Twarda 51/55
00-818 Warszawa, tel. 022 697-88-35

Księgarnia „Czytelnik"
ul. Wiejska 14
00-490 Warszawa, tel. 022 621-36-55

Księgarnia Wysyłkowa LEXICON
ul. Seogera „Cichego" 24 m.2A
02-790 Warszawa, tel. 022 648-41-23
Księgarnia prowadzi sprzedaż wysyłkową „Akcentu".

Księgarnia im. Bolesława Leśmiana
ul. Zamojska 9
22-400 Zamość, tel. 084 638-61-57

Księgarnia Akademicka
Al. Wojska Polskiego 69
65-625 Zielona Góra, tel. 068 326-35-20 w. 220

Księgarnia Wydawnictw Naukowych
ul. Podwale 6
31-118 Kraków, tel. 012 422-90-57

Tu do nabycia m.in. numery:

z 2003: 1-2 – Czechowicz, Gombrowicz, Kapuściński, listy Stachury i Leśmiana, dyskusja wokół „Kontynentów"; 3 – I. B. Singer i tematy żydowskie; 4 – wiersze Frajlich, Ossajcy, Bondara, szkice o twórczości Czechowicza, nieznane malarstwo Jerzego Dudy-Gracza;
z 2004: 1-2 – Gombrowicz na Ukrainie, rozważania na progu Unii Europejskiej, Czechowicz *Przeciw amerykanizacji*, Grafika K. Szymanowicza, *Dalekie szczyty Kazimierza Brauna*, 3-4 – Węgrzy i o Węgrach, Listy Witkacego do Zegadłowicza, *Filozofia narodowania* Sienkiewicza, szkice o Iwaszkiewiczu i Mostowicu, *Mroki natury w Gombrowiczu*.
z 2005: 1 – Abp J. Życiński o J. Nowaku Jeziorańskim, wspomnienia o W. Panasie, opowiadania M. Głowińskiego, *Historia plakatu polskiego w zbiorach UMCS*; 2 – nowa proza Pawła Huelle, E. Marciniczak o Lublinie jako mieście pogranicza, dwugłos o *Podróżach z Herodotem* R. Kapuścińskiego, *Operetka* Gombrowicza w radiu; 3 – Dali i „nowa komedia", szkice o Schulzu, Łukasiewiczu, Prajlich, Pasikowiczu, Różewiczu; 4 – Biblia dzisiaj, *Jak Czesław Miłosz tłumaczył Apokalipsę*, kontrowersje wokół Doroty Masłowskiej, dyskusja: *Czy współczesnemu światu potrzebna jest jeszcze inna kultura wysoka?*
z 2006: 1 – Wiesław Myśliwski: z *Traktatu o łuskaniu fasoli*, Abp Józef Życiński o ks. Janie Twardowskim, Miłosz i Czechowicz – przyjaźń z Lublinem w tle; 2 – A. Andrzejuk: *Wiersze Bolesława Chrobrego pierwszym polskim pisarzem*, E. Marciniczak o mieście Prusa i Żeromskiego, T. Klak o Lublinie Edwarda Stachury; 3 – wiersze Jacka Dehnela, Uty Przyboń i Wasyla Machno; P. Mulczewska o prozie Tamaniczów; 4 – wywiad rzeka ze Zdzisławem Beksińskim, szkice o Myśliwskim, Witkacym, Dąbrowskiej; opowiadania W. Danylenki; płyta CD z głosami Beksińskiego, Myśliwskiego, Zadury.
z 2007: 1 – Schulz, *izraelczyc, pogranicze*, 2 – proza M. Głowińskiego i M. Czaruyja, Rabczo-Birek o Lipskiej, wrażenia o Młynarskim, płyta CD z głosem R. Kapuścińskiego i piosenkami W. Młynarskiego; 3 – Marciniczak o labiritach nekropolisach, Leszczyńska-Pieniak o artystach w Zamościu, wiersze Wicha-Wauben o arcydziełach malarstwa; 4 – Czernińska, Mikołajewski i Pisarek o twórczości R. Kapuścińskiego.
z 2008: 1 – wiersze B. Zadury i T. Chabrowskiego, proza E. Łukasiewicza, szkice o poezji Kapuścińskiego i o Polakach w Paryżu; 2 – A. Kochańczyk o dziennikach Iwaszkiewicza, szkic o rzeźbach Zamoyskiego, wiersze A. Niewiadomskiego i M. J. Kawalki; 3 – *Karol Wojtyła – poeta, dramaturg, filozof* (m.in. A. Bonecki, W. Ozasica, J. Pinerb, B. Taborski, J. Życiński, J. Tischner) + suplement: Wiersze U. Jana; 4 – nowa poezja ukraińska, J. Świąch o współczesnej biografistyce, piosenki J. Kondraka, Tomek Kawak – artysta niespokojny + suplement poetycki *I jeszcze daley* W. Sołtysa.

Zainteresował zakupem archiwalnych numerów mogą się także za pośrednictwem redakcji „Akcentu".

„Akcent" można kupić m.in. w salonach prasowych „Ruch" S.A.:

Białystok	Słonecznikowa 9
Bydgoszcz	Fordońska 141
Bydgoszcz	Magnuszewska 6
Ciechanów	Warszawska 62
Częstochowa	Monte Cassino 10
Elbląg	1-go Maja
Gdańsk	Złota Brama
Gdynia	Starowiejska 29/35
Jelenia Góra	pl. Ratuszowy 26
Kalisz	Narutowicza 1
Katowice	Dworzec PKP – hol główny
Katowice	Wojciecha
Kętrzyn	Powstańców Warszawy
Kielce	Grunwaldzka
Kielce	Paderewskiego „RONDO"
Kołobrzeg	Mariacka 18
Koszalin	Zwycięstwa/Traugutta
Kraków	Aleja Pokoju 5
Kraków	Andersa 9
Kraków	Bracka 7
Kraków	Dobrego Pasterza 127
Kraków	Gronostajowa 7
Krosno	Puzaka 49
Legnica	Wrocławska
Leszno	Rynek
Lublin	Krakowskie Przedmieście
Łódź	Dąbrowskiego 60
Morąg	3 Maja 5
Mrągowo	Królewiecka
Nałęczów	Armatnia Góra 2
Nowy Sącz	Nawojowska 1
Nowy Targ	Sobieskiego
Oleśnica	Rynek 29
Olkusz	Składowa 9
Olsztyn	1 Maja
Opole	Ozimska
Piotrków Tryb.	Armii Krajowej 14
Poznań	Głogowska 29
Poznań	Stary Rynek 83
Puławy	Piłsudskiego 27
Puławy	Centralna
Radom	Toruńska 1/3
Ruda Śląska	Solidarności
Rybnik	Maksymiliana
Rzeszów	Podwisłocze 6
Rzeszów	Zygmuntowska 10
Słupsk	Banacha
Sopot	3-go Maja
Starogard Gd.	Hallera 36/17
Szczecin	Plac Hołdu Pruskiego 8
Szczecin	Narutowicza 13e
Świdnik	Al. Lotników Polskich
Tarnów	Krakowska 33
Tarnów	Plac Kazim. Wielkiego 4
Tczew	Saperska
Tomaszów Maz.	Jerozolimska 23
Toruń	Falata 92
Toruń	Grudziądzka 45
Toruń	Mikołaja Reja 45
Toruń	Rynek Staromiejski
Tychy	Bielska
Wałbrzych	Armii Krajowej 7
Warszawa	Al. Jana Pawła 82 – Arkadia
Warszawa	Al. Jerozolimskie 33
Warszawa	Dobra 56/66
Warszawa	Grójecka 26
Warszawa	Rembielińska 6
Włocławek	Promenada 9
Wrocław	Kościuszki 11
Wrocław	Mikołaja Reja 47
Wrocław	Plac Legionów 17
Wrocław	Plac Świętego Macieja
Wrocław	Skarżyńskiego – Lotnisko
Wrocław	Świętego Wincentego 12
Wrocław	Piłsudskiego 66
Zabrze	Plac Autobusowy
Zakopane	Nowotarska
Zamość	Peowiaków
Zielona Góra	Bohaterów Westerplatte
Zielona Góra	Jedności

„Akcent" sprzedawany jest także w salonach „Kolpoltera" S.A.

Białystok	Henryka Sienkiewicza 81/3
Dęblin	Wiślana 34
Jarocin Poznański	Wrocławska 13
Lublin	Narutowicza 53
Ostróda	Czarnieckiego 13A
Paczesna	Krakowska 10
Pułtusk	Jana Pawła 5/25
Pułtuska	3 Maja 15
Radomsko	Przedborska 6
Siedlce	Piłsudskiego 32
Skierniewice	Dworcowa 1
Słupsk	Nowobramska 1 i 1A
Warszawa	Sobieskiego/Nałęczowska
Włocławek	Barska

Regularne otrzymywanie „Akcentu" zapewnia prenumerata!

Najlepsi pisarze i krytycy

Biblioteka Narodowa

– poleca –

twórczość

Miesięcznik pisma miesięcznika literackiego. Przedstawia współczesną prozę, poezję i krytykę literacką. Uczestniczy w dyskusjach polskiej literatury.
tel. [illegible] tel./fax [illegible]
e-mail: twoczosc@bn.org.pl

NOWE KSIĄŻKI

Miesięcznik – od ponad półwiecza niezawodne źródło wiedzy i opinii o książkach. Recenzje, wywiady, rankingi, obszerna publicystyka, bibliografia, zapowiedzi wydawnicze.
tel. [illegible]

Dialog

Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej teatralnej, radiowej i telewizyjnej.
tel. [illegible] tel./fax [illegible]
e-mail: dialog@bn.org.pl, www.dialog.waw.pl

ruch muzyczny

Najnowsze i bogato ilustrowane pełnotekstowe pismo muzyczne. Informacje o muzyce i twórczości [illegible] w muzyce. 18 numerów w roku.
tel. [illegible] tel./fax [illegible]
e-mail: ruchmuzyczny@onet.pl
www.muzyka.onet.pl/klasyka

LITERATURA na świecie

Miesięcznik – jedyne pismo [illegible] lat ukazujące wszystko, co ze współczesnej literatury światowej znać warto.
tel. [illegible]
e-mail: literaw@bn.org.pl

НОВАЯ ПОЛЬША

Nowaja Polsza – miesięcznik, jedyne pismo o Polsce w języku rosyjskim. Eseje, wybór publicystyki autorów polskich i rosyjskich. Przekłady nieznanych w Rosji utworów polskiej poezji i prozy.
tel./fax [illegible]
e-mail: nowpol@bn.org.pl, www.nowpol.ru

odra

Miesięcznik ukazuje przeciętnego wrocławską i europejską współczesność, forum krytycznej refleksji humanistycznej. Polska i świat. Wiadomości i [illegible] przyszłość.
tel. [illegible] tel./fax [illegible]
e-mail: odra@odra.art.pl, www.odra.art.pl

a akcent

Żywo redagowany kwartalnik poświęcony literaturze i temu, co dzieje się w kulturze najnowszych [illegible] myśli humanistycznej.
Ukazuje się od 1990 roku w Lublinie.
tel./fax [illegible]
e-mail: akcent_pismo@gazeta.pl
www.akcent.gb.pl

TEATR

Miesięcznik poświęcony teatrowi współczesnemu. Omówienia najnowszych premier w Polsce i za granicą, [illegible] kalendarz, eseje, komentarze.
tel. [illegible] tel./fax [illegible]
e-mail: [illegible]@bn.org.pl

Zakład Wydawniczy Czasopism Patronackich

02-086 Warszawa, al. Niepodległości 213, tel.(022) 608 23 74; tel./fax (0-22) 608 24 88