

W numerze:

Samuel Taylor COLERIDGE
Tomasz HRYNACZ
Michalina JANYSZEK
Piotr KĘPSKI
Andrzej NIEWIADOMSKI
Leszek ONAK
Grzegorz PERTEK
Dante Gabriel ROSETTI
Robert RYBICKI
Szymon SZWARC
Jakub WINIARSKI
Przemysław WITKOWSKI
Tadeusz ZUBIŃSKI

- Rozmaitości romantyczne (Delacroix, Mickiewicz, Słowacki)
– Hanna KUHNERT, Piotr ŚNIEDZIEWSKI, Daniel WARMUZ
- Miłość i utracona ojczyzna – Marta KOWERKO, Sylwia MURDZEK
- Dwa spojrzenia na chrześcijaństwo: CIORANA i ŽIŽKA
– przyglądają się Dawid SKRABEK i Bartosz SUWIŃSKI
- Sztuka i pamięć po 1989 roku – Katarzyna BOJARSKA, Izabela KOWALCZYK,
Justyna KOWALSKA, Adam MAZUR
- Malarz historyczny? Rozmowa z Wilhelmem SASNALEM
- Nowa literatura polska w Szwecji – rozmowa z Ireną GRÖNBERG
- Proza Józefa CZECHOWICZA dla młodego czytelnika

KRESY

kwartalnik literacki

nr 75
Lublin
3/2008

KRESY

Kwartalnik Literacki „KRESY”

Redakcja: ARKADIUSZ BAGŁAJEWSKI
(redaktor naczelny), DARIUSZ JÓŻWIK,
PIOTR KOŚCIEWSKI, ANDRZEJ
NIEWIADOMSKI, ANDRZEJ WOYTOWICZ
(redaktor techniczny)

Współpracownicy: PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI
(Poznań), MAGDALENA JANKOWSKA,
MAŁGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK,
ZDZISŁAW KUDELSKI,
KRZYSZTOF LISOWSKI (Kraków),
ADAM POPRAWA (Wrocław),
DANUTA SOSNOWSKA (Warszawa),

Projekt okładki: DOBROŚLAW BAGIŃSKI

Korekta: ZESPÓŁ

Przedstawiciel za granicą: Henryk Wójcik,
34 Broadpath Rd., Don Mills, M3C 2B5 Ont.,
Canada, tel. 4447189

Numer zamknięto w lipcu 2008

© Copyright by Kwartalnik Literacki „Kresy” 2008

Skład komputerowy: Sic et Non s.c.
Lublin, tel. (0-81) 50-304-45

Druk: Petit S.C., Lublin, ul. Tokarska 11,
tel. (0-81) 744-56-59

Ceny reklam: IV str. okładki – 1000 zł,
II i III str. okładki – 700 zł,
cała kolumna wewnątrz numeru – 500 zł,
pół kolumny – 300 zł

Redakcja zastrzega sobie prawo skracania
tekstów, zmiany tytułów, nie zwraca tekstów
niezamówionych.

Nakład 1000 egz.

Wydawca

Stowarzyszenie Literackie „Kresy” w Lublinie

Adres redakcji: ul. Peowiaków 12, 20-950 Lublin,

tel. (0-81) 532-32-76; e-mail: redakcjakresy@poczta.fm

Adres do korespondencji: 20-950 Lublin, skr. poczt. 110

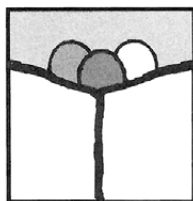
Zrealizowano w ramach

Programu Operacyjnego Promocja Czytelnictwa

ogłoszonego przez Ministra Kultury

i Dziedzictwa Narodowego.

Zrealizowano przy pomocy finansowej Miasta Lublin



Wszystkim donatorom serdecznie dziękujemy.

PRENUMERATA „KRESÓW”:

Aby uzyskać prenumeratę Kwartalnika Literackiego „Kresy” na rok 2009 prosimy wpłacić
przekazem bankowym lub przelewem odpowiednią kwotę na konto wydawcy:

**Stowarzyszenie Literackie „Kresy” PKO BP II Oddz. w Lublinie,
nr 50 10203150 0000 3902 0034 4259**

Prosimy o wyraźne wypełnienie blankietu, podanie dokładnego adresu osoby
lub placówki zamawiającej prenumeratę i wpisanie czego dotyczy wpłata.

Wpłata można dokonywać na pocztę i w oddziałach PKO wykorzystując załączony na końcu
numeru blankiet.

Cena prenumeraty: roczna (nr 73-76) – 35 zł

Cena obejmuje koszty przesyłki.

PRENUMERATA ZAGRANICZNA:

Cena prenumeraty rocznej za granicę pocztą lotniczą – 40 USD, pocztą zwykłą w Europie – 90 zł

Sumę tę można przelać na konto bankowe w Polsce:

**Stowarzyszenie Literackie „Kresy”, Bank PKO BP II Oddz. w Lublinie
nr 50 10203150 0000 3902 0034 4259.**

Na zamówienie redakcja wysyła za granicę pojedyncze egzemplarze drogą lotniczą.
Cena pojedynczego egzemplarza 10 USD. Koszty przesyłki wliczone są w tę sumę.

Jakub WINIARSKI	Zima; Węzły; Nagle; Nie tak się to robi?; Ćwiczenia praktyczne z zachwytu i smutku	5
Piotr KĘPSKI	Single (fragment)	12
Robert RYBICKI	To jest stół. Lekcja; Odlot; Aby; Poezja reporterska ...	21
Agnieszka URBANIAK	Poeta w chmurach. O fantazji twórczej Samuela Taylora Coleridge'a	27
Piotr ŚNIEDZIEWSKI	Bezsilne spojrzenie za oddalającym się życiem	31
Hanna KUHNERT	Kształty i przekształcenia. O kilku obrazach postaci w twórczości Adama Mickiewicza	44
Daniel WARMUZ	Pośród niesnasek o „Słowiańskiego Papieża”	57
Tadeusz ZUBIŃSKI	Poeta Trzech Cieni. O symbolicznej strukturze wyobraźni Dante Gabriela Rossettiego (przeł. Agnieszka Urbaniak)	67
Andrzej NIEWIADOMSKI	Fragment życiorysu	70
Dawid SKRABEK	Sny wrześnie. Romanizm; Sny poprzeczne. Gotyk; Renesans. Rekonesans; Renesans. Sierpień; Remont Użupio; Bardzo nieprzyjemne rozważania	82
Tomasz HRYNACZ	Perwersje chrześcijaństwa czyli co Žižek zobaczył po drugiej stronie wstęgi Möbiusa	87
Bartosz SUWIŃSKI	Czy można zacząć od końca?; Nic nie obraca się; ***(<i>Nie o ciepło mi chodzi...</i>); Pustkowie; Tyrolskie lodowce	103
Przemysław WITKOWSKI	Ciorana Deus absconditus	106
Szymon SZWARC	Erotyk dla starszych i zaawansowanych; Polska Polska; Wiersz na czas przeprowadzki; Achtung Achtung	116
Sylvia MURDZEK	Wiersz na święto pleśni; Kolczyki w jej uszach zachowują się jak dzwony; Hercus Monte; Misterna robota; Kaplica	118
Marta KOWERKO	Wygnaniec i utracona ojczyzna	121
Michalina JANYSZEK	Potyczki Miłosza z litewskością	129
Leszek ONAK	list od taty; początek przerwy; 14.35; déjà vu (jestem wstawiona); osvajanie	138
Grzegorz PERTEK	Wyspa Wielkanocna	141
Z Ireną GRÖNBERG rozmawia	Natchniony śmiercią	144
Krzysztof HOFFMANN	W klasie światowej	154

DIAGNOZY

Arkadiusz BAGŁAJEWSKI	Bieguni	159
Piotr MICHAŁOWSKI	Poezja francuska – świat zamiast języka	163
Tatiana SINIAWSKA-SUJKOWSKA	Achmatowa w przekładach Dmitrocy	168
Dariusz PACHOCKI	„Cała sława w kopercie” czyli Twardowski na cenzurowanym	170
Anna ROMANIUK	Dusza malarstwa rosyjskiego	172

SPACERY

Alina LEWICKA-ROSIŃSKA	Francja 2006: Ślady niedźwiedzi pazurów	175
------------------------	---	-----

SZTUKA

Katarzyna BOJARSKA	Historia na wolności – niezapomniane gesty leczenia pamięci	182
Izabela KOWALCZYK	Mary i koszmary antysemityzmu	190
Justyna KOWALSKA	Nie czuję się artystą historii	198
Adam MAZUR	Niepowtarzalne	200
Z Wilhelmem SASNALEM rozmawia		
Piotr KOSIEWSKI	Malarz historyczny?	207

ARCHIWUM

Proza Józefa Czechowicza dla młodego czytelnika – nieznane teksty (opr. Ewa Łoś)	214
---	-----

VARIA

Robert MIELHORSKI	Horyzont strategii a dwudziestowieczność	217
Adam KANTORYSIŃSKI	Morderca fatalny	223
Paweł JAROSZ	Piekło modernistów, czyli jak pisać o tajemnicy	226
	Literatura – sztuka czy terapia? (opr. Marcin Jurzysta)	229

ZDARZENIA

Pierwsze ćwierć sezonu Teatru Centralnego (Grzegorz Kondrasiuk)	233
Żegluga śródłądowa (Magdalena Jankowska)	235
Jakie muzeum? (Paulina Kempisty)	239
Remont Generalny (Jagoda Saba)	240

Zima

I przypomniałem nagle wszystkie błędy,
Chwile pustoty, szaleństwa zapędy,
I czułem serce tak mocno rozdarte,
Tak jej, i szczęścia, i nieba niewarte.

A. Mickiewicz, *Śniła się zima*

Pierdol bąka, a bąk brzdąka – mówiła moja matka.
A babka dodawała: *Nie pal się jak gówno w lampie.*
Z dzieciństwa, gdy jeszcze żyły, pamiętam, że jak z płatka
Obu im szło mówienie tego, co teraz w kompie
Z mozołem zapisuję, bo pamięć ledwo zipie
I tylko pewien jestem, że było też coś o cipie,
O dupie i – na koniec – z mądrości mojego tatki:
Jak sobie, synu, pościelisz, tak się też wyśpisz. Kwiatki

To były naprawdę niezłe. Liryka, że daj Boże.
Co jeszcze mam w pamięci? Przekleństwa, wódkę, noże.
Więc w sumie: nic niezwykłego. U wielu naprawdę gorzej
Działo się w tamtych latach. Tak myślę. No, być może
I tutaj ktoś nadwrażliwy dopatrzy się *patologii*.
A patologią wtedy były jedynie czołgi,
Stojące na ulicach. Żołnierze przy koksownikach,
Zacierający ręce. Świat tkwiący w ponurych wynkach.

I opowieści, w których nie brakło czarnej wołgi.
Na pewno nie te kobiety. Widmowe. Nierealne.
Drwiące w tej chwili ze mnie, mojego niedoświadczenia.
Z pośpiechu, w jakim przez lata starać się będę banalne
Rozmowy toczone przez nie zobaczyć bez tego cienia.
No dalej, wleź w to gówno. *Wleź w gówno po uszy,*
To cię mróz nie ruszy. To była ostra zima
I wiem, że matka chciała dobrze rzucając mi te

Głupawe powiedzonka, nic nieznaczące zdania.
Robiłem wielkie oczy, wzruszałem ramionami.
Wkładałem kominiarkę, szalik i stare palto.
To była – nie, nie zmyślałem – umowa między nami.
Lecz czego dotyczyła? Choć pamięć zrobi salto,

Nie dowiem się już nigdy. I tak, jak jest, zostanie:
Nieodtworzalne głosy, nieistniejące manie.
Chodźmy na sanki, tato. Czy ja to powiedziałem?
Zostają wątpliwości. Milczenie. Zaprzeczanie.

Węzły

I stoję się samotnością; nie zatrzymuję tego.
Z dystansu nic nie uwiera, nawet zadowolenie.
Wzburzonych różnic jest tyle, że umysł już nie nadąga.
Wyciszyć przez miękki reset daje się wciąż niejedno.
Pewnie, że nic nie będzie. Bo co by miało? Po co?
Miłość zaciska węzły, miłość brutalnie je zrywa;
Też byłem przywiązywany i też odrywano mnie.
Zostawałem z kwitkiem, dusiłem się szkwiałem.
Ze snu o zimnej głębinie słonego białego morza,
Gdzie roi się od rekinów tuż nad bezkształtnym dnem,
Wyrwany i postawiony w obliczu metamorfozy,
Gdy dzieje się nieobecność i nie potrafi przestać,
Nie zatrzymuję tego. Stało się dużo za dużo.
Poszło bez słowa, pękło. Skoro cokolwiek pamiętam,
Muszą być błędy w zapisie, nadmiar stylowych zdarzeń,
Sekretna nota o kresie, dyskrecji i angażowaniu.
Wystarczy chwilę nie istnieć, by przyzwyczaić się.
Wystarczy nie zatrzymywać biegu niewidzialnego,
W nieuniknionym dostrzec, czym tak naprawdę jest.
Nie zatrzymuję tego. Jeżeli tym ma się skończyć,
Pozwalam sobie popatrzeć na wszystko to aż do końca.
Spokojny jak nigdy dotąd, bez krępujących złudzeń;
Gotowy na okrucieństwo, na obojętny dzień.

Nagle

Codziennie przed nocą, w myśli – śpiewam o nienawiści
Demonach głodnych, potężnych. To nie jest piosenka dla ciebie

I niech już się tobie nie śni. To nie jest piosenka dla mnie,
Niech więc już we mnie nie brzmi. Niech więcej tu nie zagości

Jej chłodna, brudna melodia. Niczego w niej nie znalazłem,
Jedynie słowa niepewne, od których sny pełne czystek.

Upokorzone rankiem, kiedy otwiera się oczy
I widzi się tuż za oknem to zdumiewające szczęście,

Gdy oni, niepowstrzymani, stają na środku ulicy,
On szybko zatapia zęby... *Wróć*. On delikatnie językiem

Muska jej pełne usta, trzymając w dłoniach jej głowę,
Porcelanowy skarb; z czułością głaszcze jej kark; i nagle

Ci wszyscy rozczarowani, anonimowi przechodnie,
Tracą się z oburzenia i – odwracają wzrok.

Nie tak się to robi?

Na basenie z dzieckiem. Plywam, moczę nogi.
Leniwie oglądam popisy i harce,
Słyszac jak ktoś obok głośno karcí malca:
Czemu głaszczech fale? Nie tak się to robi.
Pod słowa znieńacka kładzie się ten obraz:
Dłoń sunąca wolno milimetr nad skórą,
Przez którą raz po raz przebiegają dreszcze.
W tle cichsze niż oddech to mrużenie: *Jeszcze.*

Ze wspomnień wrywa mnie głos ratownika
I nauczyciela: *Przezań głaskać fale!*
Przepraszam. Nie chciałem. Ja naprawdę wcale
Nie głaskałem fali. To była... Nieważne.
I nieważna reszta myśli z tym związanych.
Nie tak się to robi – przerywa mi stale.
I przecież mu na to słowem nie odpowiem,
Nawet gdyby do mnie kierował te lekcje.

Zresztą – nie ma czasu. Mała chce do domu.
W sumie: tak jest lepiej. Nie powiem nikomu.
Tym bardziej, że nawet mnie już nie obchodzi
Ten kłamiwy *flashback*, błąd w środku żrenicy.
Pomyłka na stykach, ta przebitka znikąd.
Ślad wewnętrznej pustki, zbędny i bez sensu.
Otoczony morzem śmiesznych wątpliwości,
Z którymi od dawna nie da się nic zrobić.

I na szczęście tyle zostaje z *na zawsze*.
Więc nic się nie robi. Czeką się, aż pamięć
Zapadnie się w siebie. A potem jak gdyby
Tak lekko, niedbale ktoś nacisnął reset.

Ćwiczenia praktyczne z zachwytu i smutku

Kochałem panią – i miłości mojej
Może się jeszcze resztki w duszy tłą,
Lecz niech to pani już nie niepokoi,
Nie chcę cię smucić nawet myślą tą.
Kochałem bez nadziei i w pokorze,
W męce zazdrości, nieśmiałości, trwóg,
Tak czule, tak prawdziwie – że daj Boże,
Aby cię inny tak pokochać mógł.

Aleksander Puszkina, *Kochałem panią...*

PROLOG

Seksowny błyszczyc, torebka od Prady,
Syte ruchy ciała w miodowej karnacji.
Głos ciepły, głęboki, bardzo delikatny,
Gdy rzuca to swoje: *bez gumy za stówkę*.
A ja mam ochotę zanucić jej cicho:
Wo Willst Du Hin?, dziecko, Xaviera Naidoo.
Wstrzymuje mnie tylko spojrzenie tak zimne,
Że też mówię krótko: *Francuz, potem anal*.

I

Zapinam koszulę i wspominam tamten
Pierwszy raz w agencji. Chwalili ją prosto:
Słodka ruchawica. Czyste jebadełko.
Na pewno pan zechce jeszcze do niej wrócić.
Słuchałem na luzie. Taksowałem mięsko.
Wyglądało dobrze. Prawdę mówiąc: ekstra.

Dziś wiem nieco więcej. Możliwe, że wszystko.
Młócona na dwa baty Bóg wie, ile razy.

Pieprzona na wszystkie zwierzęce sposoby
Nie tylko przeze mnie, lecz już przez tak wielu,
Że wołę nie pytać. Zresztą, to nie wywiad.
Wspólnych zdjęć nie będzie. Ani esemesów.
Ona nawet nie wie, jak ja mam na imię.
A ja nie chcę wiedzieć, kim może jest ona.
Studentka? Przyjezdna? Młoda antropolog?
W tej chwili jest seksem i ja jestem seksem.

Nie kocham jej całej, lecz trochę ją kocham.
Zapomnieć jest trudno, a miłość tak krótka.
Tonimy w jasności. Dla grozy brak skali.
Nie kocham jej, pewnie, lecz kiedy z nią jestem,
Szepczemy do siebie w językach miłości.
I widzę jak radość zajmuje w niej miejsce
Puste i niczyje; przez chwilę anielskie.
Targi były krótkie, cena bez przesady.

Wkrótce znaleźliśmy się u niej, sam na sam.
Spojrzałem raz jeszcze: dobrze, że to ona.
Wybór był trafiony, jak dla mnie: bez pudła.
W spojrzeniu łagodność; delikatność w ruchach.
Podobało mi się, jak zrzucała ciuchy.
Po godzinie, zgrzany, patrzyłem na sufit
I myślałem tępo, że *jesteśmy sami*.
Nie kocham jej, pewnie, lecz może w tej chwili

Więcej jest miłości, niż kiedy ty jesteś.
Z tą twoją pewnością, że ci się należy,
Choć ty tak, jak ona, nie potrafisz dawać.

II

Być jak dwa bezlitośnie jebiące się psy,
Warczące z rozkoszy w miłosnym amoku.
Być niby szczepione w szaleństwie zwierzęta.
Pierdolić z miłością, zachłannie, w ekstazie.
I kochać z czułością wolną od niechęci.
Wbijając mięso w mięso, mięso w mięso, mięso
W mięso, a potem: unosić się w ciszy,

Na powierzchni łożka. Jak gdyby w powietrzu.
Z daleka od ciała z jego bilionami
Ruszających w życie, ginących komórek.
Z daleka od miłości i od nienawiści.
Być jak psy zdyszane, leżące gdzieś w słońcu.

III

Mijamy się chcąc nie chcąc. Na ulicy. Obcy.
Bez imion i nazwisk. Szczęśliwie nietrwali.
Dzień w dzień, miesiącami, rok po roku, stale
I ma dla nas rolę wciąż ludzki teatrzyk.
Ach, z jaką dyskrecją, z jaką nonszalancją,
Gdy przechodzi obok pełna kocich ruchów
Odwraca się, żebym mógł patrzeć swobodnie
Na te jej dwa skarby, o których jak mówi?

Cytrynki? Drażniątka? Różowe jabłuszka?
Przed lustrem je pieści, gdy jest w domu sama,
Czy tylko z kochankiem, ceniącym jej striptiz?
Szczęśliwiec, wybrany przez pogodnych bogów,
Cudownie nieświadomy ani jednej chwili.
Niezdolny, by prosić, żeby trwała dłużej
Niż jest mu potrzebne, gdy chce przy niej skończyć.
Powiedzmy, że trzeba tu szczypty ironii,

By myśleć, że ona może mnie w nim widzi.
Tej mi nie brakuje. Stąd bez wzajemności
Myszę o jej zmarszczkach, nadziejach i stratach;
O tym, że zmieniła się nie mniej ode mnie
I że już inaczej patrzymy na młodszych.
Tymczasem tak skromnie ona spuszcza oczy;
Udaje, że nie ma wokół niej nikogo.
Tymczasem, w powtórce, ruch w kierunku pustki.

Patrzę, ćwiczę zachwyty, współczucie i smutek.

IV

Oddajesz się robieniu delikatnych rzeczy.
Każdą czynność dzisiaj wykonujesz wolniej.

Moja skóra jest duszą na powierzchni ciała.
Na moment widzialna, dająca się dotknąć.

Na moment widzialna, dająca się dotknąć.
Twoja skóra jest duszą na powierzchni ciała.

Każdą czynność dzisiaj wykonuję wolniej.
Oddaję się robieniu delikatnych rzeczy.

EPIGRAF

Słów o wielkiej miłości słuchaj w lęku i wzruszeniu,
jak miłośnikowi przystoi. Z tym, że – jeśli ci się poszczęściło –
pamiętaj, jak wiele stworzyła dla ciebie wyobraźnia.
To po pierwsze. Potem zaś przypomnij sobie inne sprawy –
te mniejsze – przez jakie w życiu przeszedłeś
i jakimi cieszyłeś się: te realniejsze, dotykalne.
Z takich umiłowań nie byłeś wyzuty.

Konstandinos Kawafis, *Słyszyc o miłości* (przel. Z. Kubiak)

Jakub Winiarski



Tomasz Bohajedyn, rysunek

Single*

ROZDZIAŁ SIÓDMY. CHEMICZNY SKŁAD CZŁOWIEKA.

1

„Gdyby chociaż znaleźli ciało...”, westchnął.

Omiał nie upuścić kubka z herbatą. Akurat podchodziłem z nim do stołu. Gorąca ciecz oblała mi prawą nogę. Syknąłem z bólu. Na spodniach zrobiła się podłużna ciemna plama. Stąd tylko krok do dziwnych, niewytłumaczalnych zachowań. Nagłe uderzenie krwi do głowy. Rozdrażnienie. Odruch, nad którym nie panuję. Potrafię o byle co złościć się, nakrzyżdeć na kogoś, a potem tego żałować, kiedy jest już za późno. Mam to po mamie. Zawsze denerwowały ją drobiazgi. Stłuczony talerz, tłusta plama po jedzeniu na ubraniu ojca. „Widzisz, znowu upaprałeś sobie koszulę sosem! Tyle razy cię proszę, żebyś się przebierał do obiadu w domowe ciuchy, a ty nie!” i rytowała się. Widok plamy na koszuli ojca wyprowadzał ją z równowagi, jakby nie chodziło o drobne, codzienne uciążliwości, tylko o coś znacznie ważniejszego: wyrzut przeciwko losowi, który uprzykrza nam życie małymi przyczkami w nos.

„Jakie ciało?”, spytałem rozdrażniony.

„No jej ciało... Marysię... Miałbym przynajmniej pewność...”

„Jaką pewność? Co ty wygadujesz, tato?”

„Widzisz, człowiek nie jest stworzony do samotności... Każdy dzień bez niej jest dla mnie mordęgą... Kwadrans dłużą się jak godziny... Najgorsze są niedziele... Kiedy nie mam nic do roboty... I noce... Kiedy nie mogę spać... Nachodzą wtedy człowieka takie głupie myśli... Żeby ze sobą skończyć... Nie wiem, jak ja to wytrzymam... Czekanie jest ponad moje siły”.

Nigdy wcześniej nie przyznał się przede mną, że coś jest ponad jego siły. Nie mówił nawet, że ma z czymś problem. Zawsze grał twardziela. Nawet kiedy było źle, zaciskał zęby i udawał, że to uśmiech.

„Mam dość życia w ciągłym zawieszaniu. Nie wiem, co się z nią stało. Czy w ogóle żyje? Jeśli nie, to dlaczego nie mogą znaleźć ciała? Człowiek przynajmniej by wiedział...”

„Naprawdę chciałbyś tego?”

„Nie wiem... Boże, sam nie wiem, co bym wołał, ale ta niepewność mnie wykańcza, rozumiesz?”

Odstawiłem szklanekę. Pochyliłem się, żeby odkleić od skóry mokrą nogawkę, która parzyła mnie w udo. Złość gdzieś się ulotniła.

Mokre spodnie przypomniały mi tamtą dziewczynę. Miała na imię Ewa. Byliśmy w ostatniej klasie liceum. Tamtego dnia wracaliśmy z kina. Szliśmy przez park, kiedy zaczęło lać. Nie mieliśmy parasolki. Schowaliśmy się pod rozłożystym dębem. Objąłem ją i zaczęliśmy się

* Fragment powieści pod tym samym tytułem.

całować. Nie wiem, jak długo tam staliśmy. Wtuleni w siebie, chichoczący ze szczęścia. Przemokliśmy do suchej nitki, ale nie przeszkadzało nam to. Ewa odgarnęła z czoła mokrą grzywkę. Pociągnęła mnie za rękę i szepnęła: „Chodź, pójdziemy do mnie”. Biegliśmy przez park dysząc i rozpryskując butami wodę w kalużach.

Ewa miała w szafie parę męskich dżinsów. Prosty, bez zaokrąglonych bioder. Nosila je nieraz. Lubilem patrzeć na jej pośladki opięte dżinsami. Wyglądały jak przyciśnięte do siebie dwa soczyste owoce, które budzą apetyt. Wyobrażałem sobie, jak wygląda jej nagie ciało pod spodniami. Chciałem jej dotknąć. Głaskać po nagiej skórze. Przyciskać dłoń do jej pośladka. Czuć jej bliskość i ciepło.

Moje spodnie były zupełnie przemoczone. Ewa kazała mi je zdjąć. Wyjęła z szafy swoje sprane męskie dżinsy i podała mi je. Kiedy je zakładałem, czułem się, jakbym wchodził w jej skórę. Zaczęliśmy się całować. I znowu musiałem zdjąć spodnie. Leżały obok nas na dywanie, kiedy się kochaliśmy...

Chyba brakuje ci kobiety. Robisz się sentymentalny. Wspominasz dawny świat i kobiety, które nigdy nie będą już takie jak kiedyś, przyszło mi do głowy.

„Dopiero teraz widzę, jak bardzo byliśmy do siebie przywiązani...”, westchnął ojciec. „Jak bardzo się kochaliśmy...”

We wspomnieniach człowiek chce widzieć tylko to, co szczęśliwe i dobre. Zamienia przeszłość w kolekcję pięknych, podretuszowanych fotografii. A jeszcze tak niedawno ojciec skarżył mi się, że ma jej dosyć.

„Starzeje się i robi się nieznoszna. Wszystko jej przeszkadza, ma zmienne humory. Nie mogę się z nią dogadać. Coraz częściej uciekam z domu na działkę. Najchętniej w ogóle bym wyjechał na dwa albo trzy tygodnie. Miałbym przynajmniej spokój. Jak tak dalej pójdzie, to ona mnie wykończy”.

A teraz stał przede mną w kuchni, marszczył czoło, przygryzał wargi i kręcił głową.

„Ta niepewność mnie wykończy”, westchnął.

Przez chwilę piliśmy w ciszy herbatę.

„Czytałem niedawno dobry artykuł”, odezwał się. „O wdowach”.

„Nie masz o czym czytać?”

„Najtrudniej mają wdowy, których mężowie zaginęli i ich ciała nie odnaleziono. Te kobiety latami nie mogą się z tego otrząsnąć”.

„Ale przecież ty nie jesteś wdowcem!”

„Dam ci do przeczytania ten artykuł. Gdzieś go sobie odłożyłem. Pamiętam słowa jednej z tych kobiet. Powiedziała: najgorsze jest to, że po moim mężu nie zostało ani śladu. Jakby się rozplynął. Po dwudziestu latach wspólnego życia nie mogłam nawet zobaczyć jego ciała, żeby się z nim pożegnać. Rozumiesz, co to znaczy? To musi być straszne. Te kobiety nie mogą nawet pójść na cmentarz, żeby stanąć nad grobem męża, popłakać, zapalić znicz i wiedzieć, że on tam jest...”

Powoli zaczęło do mnie docierać, o czym on mówi.

Ciało.

Tylko to nas łączy z drugim człowiekiem. Miłość zawsze jest dotykiem ciał. Tarciami skóry o skórę, podczas którego wytwarza się ciepło. Nie znamy innej miłości. Trudno ją sobie nawet wyobrazić.

Kobiety, o których mówił, najwyraźniej instynktownie czuły potrzebę kontaktu z ciałem. Żywym albo martwym. Dla nas, ludzi, liczy się, dotyk, smak, widok, zapach. Ciało

zakopane w ziemi jest lepsze niż żadne. Mięśnie, kości, żyły z zakrzepniętą krwią, paznokcie i włosy, które rosną nawet wtedy, kiedy serce przestało bić. Rosną jeszcze siłą rozpędu, bo są częścią ciała. Ciała rozkładającego się jak padlina. Wydanego na pastwę robaków i gnicia. Obrzydzenie nie ma tu nic do rzeczy. Grzebanie ludzkiej padliny różni nas od zwierząt.

Ale czy martwe ciało jest jeszcze tym, za kogo je uważamy? Zimna, niema, zakrzepnięta masa. Lecz ciągle włada naszą wyobraźnią... Kiedy wspominamy bliską osobę, myślimy o tym, jak wyglądała, jak chodziła, jak się uśmiechała, jak była ubrana, jakim głosem wypowiadała swoje ulubione powiedzonka. Wszystkie ślady prowadzą do ciała. Ciała, które nie wypowie już ani jednego słowa. Ciała, które od chwili pogrzebania w ziemi podlega nieuchronnie rozkładowi. Ale nawet ten pusty futerał po człowieku ciągle jest dla nas czymś szczególnym. Pod byle pretekstem przeprowadzamy w prosektorjach sekcje zwłok albo rozkopujemy groby, żeby dokonać ekshumacji zмумifikowanych ciał. Czepiamy się ich jak hieny cmentarne, które odgrzebują zwłoki w poszukiwaniu biżuterii i cennych przedmiotów. Podobno coraz więcej ludzi życzy sobie, żeby włożyć do trumny ich ulubioną komórkę, pierścionki, wieczne pióro, zegarek, palmtop, aparat cyfrowy. Czyżby wierzyli, że kiedyś będą im potrzebne?

Ciało...

Przypomniałem sobie reklamę z gazety. Zachęcała do pobierania organów z ciał ofiar wypadków i przeszczepiania ich ciężko chorym ludziom oczekującym na operację. *Te serca, wątroby, nerki mogą kogoś uratować od śmierci i darować mu jeszcze dziesięć albo dwadzieścia lat życia*, mówił jakiś profesor, który patronował akcji promocyjnej w gazecie.

Największym problemem jest to, że brakuje organów do przeszczepów. Brakuje dawców. W naszym społeczeństwie poziom zgody na wykorzystanie po śmierci organów ludzkich należy do najniższych w Europie, a przecież nierzadko to jedyna szansa dla kogoś chorego, argumentował profesor.

Bardzo logicznie. I słusznie.

Ale ludzie ciągle są temu przeciwni. Szczególnie rodziny zmarłych. Traktują nas jak... jak... nie waham się użyć tego słowa... jak hieny cmentarne, zwierzał się dziennikarzowi autorytet w dziedzinie przeszczepów.

Dopiero teraz zaczynałem rozumieć ten artykuł. I profesora. I wdowy. I mojego ojca.

Ciało...

Rodziny są przeciwne temu, by naruszać ciało ich bliskich. Nawet po śmierci ciało jest dla nich czymś świętym. Samotna wdowa nie chce wyrazić zgody na to, żeby chirurg wyjął nerkę jej ukochanemu Adamowi X i wszczepił do *obcego* ciała Ewy Y. Nawet po śmierci ciało Adama X jest dla niej ciągle tym samym Adamem, chociaż jest zimne, woskowo białe, stężełe jak mięso z zamrażalnika i glucho, milczące, pozbawione jakichkolwiek myśli. Ale przecież wciąż ma ten sam kolor włosów i oczu, ten sam nos i zęby. Podobieństwo jest uderzające. Ten odruch jest w nas silniejszy niż wszystko.

Ciało...

Nasze jedyne, ubóstwiane trofeum, które obnosimy przed światem jak przed lustrem.

Ciało...

Teraz wiem, skąd w Hollywood ten popyt na silikonowe piersi, implanty zębów, botox, liftingi twarzy, zabiegi odsysania tłuszczu. Cały ten oszołamiający korowód reanimowania starzejącego się, umierającego ciała. Liczy się tylko to, co można zobaczyć, dotknąć i powąchać. Ciało jest czymś konkretnym, namacalnym. Duch brzmi jak dech. Jest nieuchwytny i nierealny, meta-fizyczny... Tylko ciało jest z tego świata...

Sześćdziesiąt procent wody. Tlen, wodór, związki węgla, azotu, sole wapnia, fosforu i potasu. Ponad dziewięćdziesiąt sześć procent związków organicznych. I mniej niż cztery procent soli metali.

Ecce homo.

Ciało...

Żywi nie lubią mówić o umarłych. Za wszelką unikają mówienia o śmierci. Jakby się bali ją sprowokować. Lepiej omijać makabryczne tematy. To niesmaczne. Można narazić się bliźnim, popsuć im humor i apetyt. Zresztą, kto zdrowy na ciele (i umyśle) ma ochotę rozmyślać o tym, jaki los spotka jego organy po śmierci? Ludzie wolą rozporządzać swoim majątkiem. Planują, co stanie się z ich domem, samochodami, biżuterią, akcjami i oszczędnościami po śmierci. Koniecznie trzeba to umieścić w testamentie. Ale pisać testament w sprawie swoich organów? To godne szaleńca, powie ktoś.

Pamiętam ten szok, gdy po raz pierwszy zobaczyłem w gazecie kilka zdań wziętych w ramkę o krawędziach narysowanych przerywaną linią. Sugerowało to, że można ją wyciąć i schować do portfela.

Ja, niżej podpisany/na oświadczam, że w przypadku mojego zgonu dobrowolnie wyrażam zgodę na wykorzystanie moich organów do przeszczepu. Oświadczam również, że przekazałem/am moją wolę mojej rodzinie, która jest świadoma mojej decyzji.
Data..... Miejsce..... *Podpis.....*

Ramka miała granatową obwódkę, która kontrastowała z żółtym tłem.

Uśmiechnąłem się, żeby ukryć zmieszanie i niesmak. Pamiętam tamtą myśl: a może ją sobie wytniesz? Słowo *wytniesz* nabrało nieoczekiwanie makabrycznej dwuznaczności...

Nie, dzięki. Uznałem, że to szczyt czarnego humoru. Niczego nie będę wycinał. Jeszcze mi miłe moje nerki.

Twoje? Przecież ciebie już wtedy nie będzie. W każdym razie nie będziesz już **TWOIM CIAŁEM**, kiedy oni będą chcieli przeszczepić komuś twoje nerki. Twoje ciało będzie wtedy już tylko mięsem pozbawionym życia. Pan chirurg nie będzie nawet potrzebował aplikować znieczulenia, żeby ci wyciąć nerkę. To nie będzie boleć. Więc czego się boisz? Dlaczego unikasz tej myśli? Dlaczego nie wypełnisz tego oświadczenia i nie podpiszesz go?

Daj spokój, to zbyt makabryczne. Nawet pobierania krwi panicznie się boisz. A co dopiero takich rzeczy! Pamiętam, pomyślałem wtedy: **TAKICH RZECZY**. Nie chciałem używać słów: organy, nerki, serce, wątroba, przeszczep. To było zbyt drastyczne. Złożyłem gazetę i wyrzuciłem na makulaturę.

Ciało...

Mój punkt widzenia wyglądałby zapewne inaczej, gdybym był chorym czekającym w kolejce na przeszczep. Wtedy prawdopodobnie nie uważałbym tego pomysłu za coś absurdałnego. Wręcz przeciwnie. Zgadzałbym się z profesorem, autorytetem w dziedzinie przeszczepów, że to potrzebne i szlachetne zawczasu myśleć o losie swoich nerek, wątroby czy serca. Wszystko zależy od punktu widzenia. Nawet najbardziej makabryczny testament może przynieść komuś spełnienie marzeń.

Ciało...

96% związków organicznych.

I mniej niż 4% soli różnych metali.

„Niesamowite...”, szepnąłem.

„Co?”, spytał ojciec podnosząc na mnie oczy znad stołu.

„Nie, nic, przypomniałem sobie jedną rzecz...”

„Musisz przeczytać ten artykuł o wdowach. Dam ci go, jak tylko znajdę. Jest naprawdę ciekawy”, powiedział i sięgnął po granatowy kubek z herbatą.

2

Był moim mistrzem, kiedy byłam mała. Był taki mądry, wszystko potrafił wytłumaczyć. Wiedział, skąd się bierze tęcza i jak to się dzieje, że samoloty latają. Nigdy nie mogłam zrozumieć, jakim cudem tak ciężkie maszyny jak odrzutowce wzbijają się w powietrze. A on cierpliwie wszystko mi wyjaśniał.

Mój papa.

Ale przyszedł czas, kiedy zaczęłam patrzeć na niego innymi oczami. Przestałam być dzieckiem i nie wystarczyło mi to, że ten duży mężczyzna może podnieść mnie do góry jak paczkę cukru. Nie wystarczyło nawet to, że umie logicznie wyjaśnić tyle różnych zjawisk. Nagle zaczęłam się pytać, dlaczego ten facet, tak silny i mądry, ciągle śmierdzi piwem i dlaczego obrzydza matce życie swoją absurdalną zazdrością. Czyżby nie był tak doskonały, jak mi się kiedyś wydawało?

Jest piątek wieczorem, ojciec wrócił z pracy, pije piwo, nie ma co ze sobą zrobić. Przechodzę ze spaceru, widzę, że nie jest z nim dobrze, zaraz się rozklei, zacznie popłakiwać, powtarzać, że bez niej nie wyobraża sobie życia. Mówię sobie, wyciągnę go z domu. Niech się przewietrzy, zapomni. Chociaż na chwilę.

„Chodźmy do sklepu, tato. Zrobimy zakupy na weekend”.

Z początku ociąga się.

„Martuś, nie chce mi się. Nie mam siły przebierać się i wychodzić z domu. Poza tym piłem. Nie będę mógł jechać samochodem”.

„To nic. Przejdziemy się spacerkiem. Dawno nigdzie nie byliśmy razem”.

Udaje mi się go wyciągnąć z domu.

Z początku wszystko idzie gładko. Ojciec nawet pamięta, żeby zabrać plecak na zakupy. Mówię sobie, dobrze, to znaczy, że jeszcze myśli o praktycznych rzeczach.

Po krótkim spacerze jesteśmy na miejscu. Idziemy przez parking w kierunku automatycznie rozsuwanych drzwi. Pytam go, czy może wziąć wózek na zakupy, a on nagle przystaje i zaczyna szlochać.

„Zawsze tu z nią przechodziłem na zakupy... Nie mogę... Nie mogę tam wejść... Wszystko mi ją przypomina... Jeszcze trzy tygodnie temu... Dokładnie pamiętam... Była sobota... Siąpił deszcz... Przyjechaliśmy autem... I ona też powiedziała, żebym wziął wózek... Stała tu obok mnie... Jak ty teraz... Marta, czy ja ją jeszcze zobaczę?”

„Na pewno, tato”.

Ale on nie przestaje szlochać. Zastania oczy dłońią i pochyla głowę. Jakby chciał ukryć łzy. Mówi, że nie wejdzie do sklepu. Nie może. Wszystko mu ją przypomina. Ostatnim razem kiedy robili zakupy, ona cieszyła się, że brzoskwinie są w promocji. Kupili ponad kilo. Bardzo lubiła brzoskwinie.

„Nie mogę. Nie mogę. Nie dam sobie bez niej rady”.

Nie wiem, co robić. Wziąć wózek, zostawić ojca na parkingu i iść do sklepu bez niego, czy wziąć go za rękę jak małe dziecko i ciągnąć za sobą na zakupy? Ale on nie jest małym chłopcem. Jest silnym, zdrowym, dorosłym mężczyzną. Więc co mam z nim zrobić? Przecież nie mogę go tu zostawić samego w takim stanie. Kto wie, co mu przyjdzie do głowy?

Boże, zaczynam się czuć jakbym była mamą dwuletniego Krzysia, którego nie można ani na chwilę spuścić z oka.

W końcu odpuszczam sobie zakupy. Biorę go pod rękę i okrężną drogą, przez wąskie uliczki, przy których stoją jednorodzinne domy z pięknymi zielonymi ogrodami, wracamy do domu. Włeczemy się noga za nogą.

Myslałam, że to ja jestem rozchwiana, niezrównoważona, nadwrażliwa i dlatego należą mi się specjalne względy, ale widzę, że najwyraźniej nie tylko ja potrzebuję pomocy. Wygląda na to, że muszę zagryźć zęby i zapomnieć o moim wariactwie, bo mój ojciec potrzebuje opieki. Ratunku! Kto mi pomoże? Jak ja sobie poradzę? Matka zawsze mówiła, że bez niej nie dam sobie rady...

W poniedziałek było jeszcze gorzej.

Ojciec w ogóle nie poszedł do sklepu. Zrobił sobie wolne.

Przyszłam z pracy. Byłam podenerwowana. W szkole nie mogłam skupić się w czasie lekcji. Czulałam nieznośne napięcie. Trzy razy myłam zęby. Na pierwszej przerwie, potem na długiej obiadowej i jeszcze raz przed wyjściem ze szkoły. Byłam na siebie wściekła, że znowu nie jestem w stanie zapanować nad własnymi odruchami.

Weszłam do domu i się przeraziłam. Cały przedpokój był zastawiony walizkami, torbami podróżnymi i pudłami kartonowymi, w których upchnięte były jakieś ciuchy.

„Co tu się dzieje?“, powiedziałam.

Miałam dość na dzisiaj. Chciałam się przebrać, usiąść w fotelu, wypić kawę, poczytać książkę. Zrelaksować się.

A tu od drzwi osacza mnie ten bałagan.

Ojciec wyszedł do przedpokoju.

„Dobrze, że jesteś. Potrzebuję twojej pomocy”.

„Ale co się stało? Co tu robią te walizki? Skąd wzięłeś te kartony?”

„Przyniosłem ze sklepu. Poprosiłem, żeby mi dali”.

„Po co?”

„Żebym mógł spakować rzeczy Irenki”.

„Masz od niej jakieś wiadomości?”

„Nie, ale nie mogę już tak dalej! Muszę coś z tym zrobić. NIE MOGĘ CODZIENNIE NA TO PATRZEĆ! Za każdym razem, kiedy otwieram szafę, widzę jej ubrania. I ona staje mi przed oczami, rozumiesz? Jakby tu była. Z tych ubrań czuję zapach jej perfum. Jakby jeszcze przed chwilą tu była. Nie mogę tego wytrzymać!”

„Co chcesz zrobić?”

„Nie wiem. Chciałem się ciebie poradzić. Mam to wyrzucić, czy lepiej oddać dla biednych?”

„Przecież to są jej rzeczy!”

„Ale co komu teraz po jej rzeczach?”

„A jeśli ona wróci?”

„Minęły dwa tygodnie, a jej ciągle nie ma. Nie dała nawet znaku życia. Jak do tej pory nie odezwała się do nas, to znaczy, że już nie wróci”.

„Skąd wiesz?”

„Czuję to. Gdyby chciała wrócić, skontaktowałyby się z nami. Dałaby mi jakiś znak. Nie dopuściłaby do tego, żebym się zamartwiał”.

„A pomyślałeś, co będzie, jeśli ona wróci jutro albo pojutrze i zobaczy, że w jej szafie nie ma ani jednej sukienki, ani jednej bluzki, żadnego z jej ubrań? Co jej wtedy powiesz?”

„Nie wiem...”, wzruszył ramionami. „Nie wiem, powiem, że wyrzuciłem”.

„Ale co ci to przeszkadza?”

„Nie mogę na to dłużej patrzeć, rozumiesz? Wystarczy, że otworzę szafę i czuję, jakby ona tu była. Oszaleć można!”

„Tato, nie przyłożę do tego ręki. Nie będę wyrzucać jej ubrań. Przynajmniej dopóki się nie dowiem, co się stało z matką”.

„To ile mam jeszcze czekać? Miesiąc? Pół roku? Rok?”

„Skąd mogę wiedzieć? Jestem tak samo bezradna jak ty”.

„Ale ty przynajmniej kogoś masz”.

„Kogo?”

„Nie wiem... Masz swoje koleżanki... Masz pracę... A ja miałem tylko ją”.

„Tato, co ty mówisz! Masz mnie! Masz pracę, którą lubisz. Masz...”

„Praca, praca. Całe moje życie to była praca! Latami nic innego nie robiłem, tylko siedziałem w sklepie za ladą. Nawet na urlop nie jeździłem, bo nie chciałem zostawić pracy. Po co mi to, jak nie ma Irenki?”

„Zawsze mówiłeś, że ten sklep jest dla ciebie wszystkim”.

„Ale zmieniłem zdanie. Już mnie to nie bawi. Mam tego dość”.

Próbowałam go przekonać, że ciągle jest jakaś nadzieja, że matka się odnajdzie, ale mnie nie słuchał. Powtarzał swoje.

Dopiero po dłuższych namowach zgodził się nie wyrzucać jej ubrań. Ładniejsze sukienki, garsonki i kurtki wypakowałam z pudeł i walizek i powiesiłam w szafie w dużym pokoju, do której najrzadziej zaglądamy. Resztę rzeczy zostawiłam w torbach i walizkach i upchnęłam w szafach. Jak matka wróci, to je rozpakuje.

INTERMEDIUM. NACZYNNIA POŁĄCZONE.

Pomysł książki podsunęła Jakubowi Sonia.

Ktoregoś razu kiedy spacerowali w parku, powiedziała, że matka jej najlepszej przyjaciółki zrobiła najdziwniejszą rzecz na świecie. Po dwudziestu dwóch latach małżeństwa odeszła od męża. Bez klótni i awantur. Bez rozwodzenia się. Po prostu spakowała walizki i wyniosła się z domu.

Jej mąż przez wiele lat uchodził za człowieka szczęśliwego, spełnionego, takiego, któremu niczego nie brakuje. Bo przecież żona, dwójka dorosłych, ustawionych jak to się mówi, dzieci, pieniądze, nowa toyota w garażu, dom z ogrodem, działka nad jeziorem, wymarzona praca, w której się realizował. Osiągnął w życiu wszystko, mówili ludzie nie bez cienia zawiści.

I nagle opuściła go jedna, jedyna osoba. Kobieta po pięćdziesiątce. A on załamał się i stracił chęć do życia. Mówił, że nic go nie bawi i że w jego wieku nie da się zacząć od nowa.

„Po co? To nie ma najmniejszego sensu”, powtarzał.

„Jak to nie ma sensu? Zastanów się, co ty wygadujesz?”, przekonywali go wszyscy. „Jak ty tak możesz mówić? Masz dom, masz działkę, którą tak uwielbiasz, masz dzieci, jesteś zdrowy, masz pieniądze, odnosisz sukcesy w pracy. Weź się w garść, chłopie!”

Ale on tylko odpowiadał: „To nie ma sensu”.

Jak to się dzieje, że cudze historie, nawet najbardziej wstrząsające pozostawiają nas niewzruszonymi? W natłoku codziennych spraw Jakub szybko zapomniał opowieść Soni, o obcym mężczyźnie, którego porzuciła żona.

Jednak po pewnym czasie przeżył coś w rodzaju *déjà vu*.

Jego przyjaciel Adam, który niedawno pomógł mu naprawić zepsuty laptop, opowiedział mu o swoich rodzicach. Jego ojciec po trzydziestu latach małżeństwa stracił żonę w wypadku samochodowym. Od tamtej pory zmienił się nie do poznania. Popadł w depresję, zamknął się w sobie, stał się nieporadny jak dziecko.

Jakub przypomniał sobie znowu historię zasłyszaną kiedyś od Soni. Zastanowiło go, że losy różnych ludzi mogą być aż tak podobne. Jak to możliwe? Czy to przypadek? A może istnieje coś, co łączy nas jak pajęczyna wód podskórnych, które mieszają się ze sobą, wnikają do rzek, wpływają do morza, a potem parują, stają się deszczem i znowu wsiąkają w ziemię. Wszyscy powtarzamy tę samą drogę. Łączy nas niepojęta wspólnota samotności.

„Nigdy wcześniej nie myślałem, co będzie, jak zabraknie mamy”, mówił Adam.

Siedzieli popijając piwo w ustronnym kącie pubu przy zabrudzonym oknie, którego dawno nikt nie mył. Było sobotnie popołudnie. W knajpie o tej porze było jeszcze wiele wolnych miejsc.

„Ona po prostu zawsze była. Taka zdrowa i pełna życia. To ojciec zwykle chorował i to o niego się baliśmy, a nie o nią. Nawet przez myśl mi nie przeszło, że coś by się jej mogło stać... Dopiero teraz widzę, jak bez niej wszystko się zmieniło. Ojciec zawsze tylko komenderował i rozkazywał. To on trzymał kasę i decydował, gdzie spędzą urlop i jakie kafełki do łazienki wybiorą w sklepie. Ale okazało się, że bez niej jest jak generał bez armii. Nawet skarpetki z szafy mu wyjmowała, kiedy się ubierał. Teraz, kiedy jest sam, nie ma mu kto podać skarpetek, ugotować obiadu, umyć garnków, uprasować koszuli, uprać bielizny, nie ma kto zmienić pościeli, nawet łazienki nie ma kto umyć, kurzu zetrzeć. On się dopiero musi wszystkich nauczyć. Jak dziecko. Sześćdziesięcioletni facet. Rozumiesz?”

Jakub pokiwał głową, chociaż trudno było mu to sobie wyobrazić. Od lat mieszkał sam. Był przyzwyczajony do tego, że musi sobie prać skarpetki i koszule, gotować i sprzątać, bo nikt inny tego za niego nie robi. Jak można zacząć uczyć się życia dopiero koło sześćdziesiątki, zastanawiał się. Czy to nie za późno?... Może to tak jakby od nowa uczyć się chodzić po ciężkim wypadku?

Takich historii musi być więcej. Teraz wiem, dlaczego piszą w gazetach, że mężczyźni, ten na oko twardy gatunek, tak źle znoszą utratę swoich kobiet, żon, służek, kucharek i nałożnic w jednej osobie. Wojownicze samce, które mają uprzywilejowaną pozycję w społeczeństwie, większą władzę, autorytet i siłę fizyczną, oni, którzy więcej zarabiają, rozpychają się łokciami torując sobie drogę do kariery, bez swoich kobiet, które przez lata dawały im oparcie i stanowiły fundament ich świata, władzy i pewności siebie, stają się bezradni jak dzieci.

Wtedy po raz pierwszy przyszedł mu do głowy pomysł nowej powieści. Książki o mężczyznach, którzy tracą swoje żony. I uczą się życia od nowa.

Przez długi czas nie mógł się zabrać do pisania. Bał się zepsuć ten pomysł.

Aż w końcu któregoś wieczoru zasiadł do swojego starego laptopa i zaczął pisać.

„To tylko notatki”, mówił sobie.

Ale szybko okazało się, że to coś więcej niż zwykłe szkice. Ta historia sama się opowiadała i domagała się nowych wątków.

Tak narodzili się Filip i Marta. Młodzi single, których życiowe drogi spotykają się za sprawą wypadku.

Co będzie dalej? Jak rozwinie się historia Marty i Filipa? Czy ich znajomość będzie miała dalszy ciąg? Tak wiele par poznaje się w przez przypadek. A potem coś sprawia, że zakochują się w sobie i żyją razem.

Myśląc o Marcie i Filipie Jakub często przypominał sobie Annę, swoją dawną dziewczynę, na której kiedyś tak bardzo mu zależało. Anna była jedyną kobietą, z którą chciał być razem. A jednak się nie udało. Pewnego dnia Anna wyprowadziła się, nie mówiąc nawet: „między nami wszystko skończone”. Jedyne, co mu po niej zostało, to paczka herbatników Leibniz w czekoladowej polewie. Paczka, której nigdy nie otworzył. Niezjedzone ciastka zdążyły się już dawno przeterminować. Zawsze kiedy jego wzrok natrafił przypadkiem na żółte opakowanie maślanych herbatników Leibniza na półce w sklepie, Jakub przypominał sobie Annę. I pytał się, czy to musiało się tak skończyć.

Poznali się na urodzinach u Andrzeja, kolegi Jakuba. Oboje znaleźli się tam właściwie za sprawą przypadku. Anna nie знаła nawet jubilata. Przyszła na jego urodziny, bo zaciągnęła ją tu koleżanka, która nie chciała iść sama na imprezę. Z kolei Jakub miał tamtego dnia inne plany. Umówił się z kolegą, że pojedą na weekend nad jezioro. Chcieli łowić ryby i odpocząć od miasta. Ale tak się złożyło, że kumpel przeziębził się (w środku lata), miał gorączkę i chore migdałki i musiał zostać w domu. Nagle okazało się, że Jakub ma wolny sobotni wieczór, z którym nie bardzo wie, co zrobić. I w końcu poszedł na tę imprezę (to było jeszcze dawno temu, kiedy Jakub chodził na party do swoich bliższych i dalszych znajomych).

Tamtego wieczoru stał w kuchni rozmawiając z jakąś parą, kiedy weszła Anna z koleżanką. Zrobiły sobie drinka z wódki i soku pomarańczowego, a potem przyłączyły się do rozmowy i zostały już z nimi w kuchni. Jakub od razu zwrócił uwagę na Annę. Miała w sobie coś, co zawsze podobało mu się w kobietach. Czarne włosy, lekko skośne ciemne oczy i wyraziste, pełne usta. Tak jakby istniał pewien typ kobiety, w którym znajdował szczególnie upodobanie.

Jakub poprosił Annę do tańca.

Potem wyszli na balkon i długo rozmawiali.

Tak się zaczęła ich znajomość.

Czy to był przypadek, czy coś więcej, zastanawiał się potem Jakub.

To pytanie, jak wiele innych, pozostało jednak bez odpowiedzi.

Piotr Kępski



Tomasz Bohajedyn, rysunek

To jest stół. Lekcja

To jest stół. To jest ja. To jest ekran.
To jest okno. To jest ściana. To jest głośnik.
To jest klawiatura. To jest płyta CD. To jest ciemność.
To jest dźwięk. To jest szafa. To jest obraz.
To jest pocztówka. To jest agrafka. To jest butelka.
To jest kartka. To jest krzesło. To jest gazeta.
To jest klamka. To jest książka. To jest szuflada.
To jest torba. To jest poręcz. To jest dom.
To jest trawnik. To jest chmura. To jest matka.
To jest ojciec. To jest dziewczyna. To jest chłopak.
To jest coś. To jest dzień. To jest noc.
To jest koń. To jest podłoga. To jest przycisk.
To jest opakowanie. To jest ołówek. To jest nakrętka.
To jest monitor. To jest kwiat. To jest suszarka.
To jest kaloryfer. To jest parasol. To jest taca.
To jest słońce. To jest lampa. To jest kubek.
To jest łyżka. To jest kabel. To jest but.
To jest palec. To jest długopis. To jest spinka.
To jest ucho. To jest nos. To jest pas.
To jest sen. To jest świecznik. To jest kosz.
To jest klosz. To jest żarówka. To jest sufit.
To jest ściana. To jest lustro. To jest rama.
To jest wata. To jest szalik. To jest beret.
To jest księżyc. To jest komin. To jest kot.
To jest kadzidło. To jest telefon. To jest portfel.
To jest łóżko. To jest spinacz. To jest śmietnik.
To jest nakrętka. To jest moneta. To jest tusz.
To jest kałamarz. To jest bluzka. To jest torba.
To jest wentyl. To jest świeczka. To jest pierścień.
To jest kamień. To jest kolczyk. To jest tabletki.
To jest broszka. To jest drzewo. To jest akacja.
To jest płot. To jest kubek. To jest szklanka.
To jest ulotka. To jest dach. To jest poddasze.
To jest róża. To jest wazon. To jest woda.
To jest gazeta. To jest wałek. To jest cukier.
To jest pompon. To jest kredens. To jest parapet.
To jest podkładka. To jest spodek. To jest przedłużacz.
To jest parasol. To jest gniazdko. To jest puszka.
To jest przełącznik. To jest deska. To jest scena.

To jest reflektor. To jest sofa. To jest fotel.
To jest grzebień. To jest włos. To jest człowiek.
To jest noga. To jest naszyjnik. To jest herbata.
To jest cytryna. Tu jest chustka. To jest szal.
To jest spryskiwacz. To jest felga. To jest samochód.
To jest paznokieć. To jest głośnik. To jest procesor.
To jest papieros. To jest telefon. To jest szyja.
To jest pestka. To jest obcas. To jest szynka.
To jest samolot. To jest sałata. To jest magnetofon.
To jest pomidor. To jest stragan. To jest śmietana.
To jest garaż. To jest ołówek. To jest akacja.
To jest ogród. To jest broda. To jest podbródek.
To jest fajka. To jest niebo. To jest kość.
To jest kamień. To jest okap. To jest antena.
To jest kielbasa. To jest mysz. To jest lodówka.
To jest podłoga. To jest wanna. To jest żaluzja.
To jest lokomotywa. To jest teatr. To jest chodnik.
To jest mur. To jest trawnik. To jest śmiech.
To jest sznur. To jest sznur. To jest miedź.

Odlot:

fantastyczne kobiety,
fantastyczni mężczyźni.

Śniło mi się, że mam Wam coś do przekazania.

Potem śnił mi się Wiesław Myśliwski jako potwór.

Potem był Cezary Domarus trzymający w dłoni szaszłyk: *chicken or lamb?*

Potem był William Blake jako operator koparki na Trafalgar Square.

W wielkim dźwigu, hen, wysoko w City – MKE Baczewski.

Adam Zagajewski jako dziadek klozetowy i

Krzysztof Śliwka wlepiający mandaty za złe parkowanie.

Maciej Melecki zamiatający ulice podczas wietrznej pogody.

Wojciech Brzoska jako pakowacz filetów przy taśmie.

Robert Król w vanie liczy przesyłki kurierskie.

Andrzej Sosnowski rozdaje ulotki doktora Isamby przy stacji metra Upton Park.

Marcin Świetlicki ściele łóżka w hotelu i klnie jak szewc.

Ewa Sonnenberg właśnie zamiata przedpokój.

Marcin Baran wykreca mopa i zamyka drzwi, za którymi leży podłoga.

Tadeusz Dąbrowski żebrze pod kościołem na Devonii.

Jacek Dehnel sprzedaje papierosy spod lady w hinduskim sklepie.

Miłosz Biedrzycki turla beczkę z piwem na zaplecze baru.

Tadeusz Pióro pcha wózek i wybiera chwytykiem kiepy z ziemi.

Paweł Sarna sprzątający sale operacyjne w olbrzymim szpitalu podobnym
do labiryntu.

Grzegorz Giedrys na nocnej zmianie na rikszy wiezie zakochaną parę.
Mariusz Grzebalski z piwem przed sklepikiem na Ealingu.
Edward Pasewicz remontujący okna przy Soho Square.
Karol Maliszewski jako portier na prywatnym, piętrowym parkingu.
Jacek Napiórkowski remontujący pod ziemią tory linii metra.
Marcin Zegadło jako kelner w restauracji na Southbank.
Andrzej Niewiadomski jako portier w restauracji przy Green Park.
Maciej Woźniak wykładający towar w Tesco.
Jarosław Mikołajewski jako pomocnik stolarza piluje płyty pilśniowe.
Joanna Wajs jako hostessa w RyanAir.
Jacek Bierut jako manager w jednym z wieżowców City wciąga kokę.
Joanna Mueller pracująca jako *escort girl* w Canary Wharf.
Piotr Czemiawski zmywający tłuszcz z rusztów w firmie cateringowej w Poplar.
Paweł Lekszycki zmywa naczynia w *very busy* restauracji.
Piotr Macierzyński idzie przez East Ham z łopatą na ramieniu.
Jacek Podsiadło jako kościelny w ewangelickim kościółku w Norwich.
Radosław Wiśniewski w Legii Cudzoziemskiej.
Adam Borowski jako kierowca piętrowego autobusu.
Roman Honet roznosi gazety po domach komunalnych w Southwark
Krzysztof Siwczyk jest *dog wardenem* i zbiera psie kupy.
Krzysztof Karasek pracuje jako pomocnik budowlany na samozatrudnienie.
Antoni Pawlak zbiera po ulicy jednopensówki.
Zdzisław Jaskuła pracuje w biurze nieruchomości i obsługuje ksero.
Marta Podgórnica pakuje warzywa do worków w pakistańskiej fabryce.
Wojciech Wencel sprzedaje haszysz w tureckim *social club*.
Szymon Babuchowski pracuje jako model dla GayGuide.
Adam Zdrodowski pracuje jako *carpet cleaner* i pcha wielki szwedzki odkurzacz.
Jarosław Jakubowski łowi ryby na zamówienie polskiego sklepu.
Kazimierz Brakoniecki jest *glass collectorem* w murzyńskim pubie.
Ewa Lipska jest *housekeeperką* w hostelu na przedmieściach Southampton.
Mateusz Wabik jest protetykiem w domu starców.
Julka Szychowiak maluje pokoje dla firmy zajmującej się wykańczaniem wnętrz.
Konrad Góra jest przedstawicielem firmy ubezpieczeniowej w Finchley.
Bohdan Zadura obsługuje prowincjonalny salon gier w okolicach Reading.
Bartłomiej Majzel pracuje jako *community support officer* w Stoke Newington.
Jarosław Klejnocki strzyże trawniki w Peckham.
Agnieszka Wolny-Hamkało wrywa zęby w eksperymentalnej klinice dentystrycznej.
Wisława Szymborska jest bibliotekarką w POSK-u.
Szczepan Kopyt jest redaktorem naczelnym „Lajfu”.
Jacek Gutorow jest fotografem dorabiającym na sprzątaniu prywatnych domów.
Jerzy Górzeński jest ekspertem od demolkki domów.
Piotr Sommer jest recepcjonistą w holu dużej firmy budowlanej.
Wacław Oszejca jest spawaczem w fabryce montażu zbrojonych plotów.
Felix Netz jest rybakim wypływającym kutrem na nocne łowy w kanale La Manche.
Jakub Winiarski pracuje w zakładach segregacji śmieci.
Bartosz Konstrat jest żigolo i obsługuje Notting Hill.

Wojciech Kass pakuje słodycze do kartonów.
Adam Wiedemann obsługuje maszynę do zgniatania tektury.
Piotr Pawlak zbiera truskawki na plantacjach w Essex.
Kazimierz Biculewicz jest redaktorem naczelnym „Polish Express”.
Leszek Szaruga zdał kurs na baristę.
Julia Fiedorczyk pracuje na prepie szykując kanapki.
Marcin Cecko jest pomocnikiem kucharza w „The Manor Inn” i siecze warzywa.
Jarosław Lipszyc operuje odmularką na Regent’s Canal.
Urszula Koziół chodzi po ulicach z czytnikiem prądu.
Piotr Macierzyński pracuje jako instruktor na siłowni w Stratford.
Marcin Sendeki jest zatrudniony jako rowerowy rozwoziciel pizzy.
Krystyna Lénkowska pracuje jako *toilet cleaner* i czyści kible.
Tobiasz Melanowski jest redaktorem naczelnym „Gońca Polskiego”.
Ryszard Krynicki jako sanitariusz w szpitalu psychiatrycznym.
Tadeusz Różewicz wyciąga z rusztu w wielkim piecu biszkopty.
Tomasz Różycki zbiera haracz od podnajemców na squacie.
Marzanna Bogumiła Kielar grabi liście w Burgess Park.
Piotr Kuśmirek sprzedaje grzyby halucynogenne i fajki wodne na Abbey Road.
Janusz Styczeń jest geodetą mierzącym nachylenie gruntu.
Jerzy Jarniewicz pcha stragan na kółkach jako pomocnik drobnego przedsiębiorcy na targu.
Dariusz Sońnicki sprzedaje pirackie płyty CD pod dworcem na Whitechapel.
Adam Pluszka jest zakapturzonym gangsterem ze złotym sygnetem na palcu.
Ryszard Chłopek ma półtora etatu w pralni chemicznej za Newton Abbot.
Sławomir Matusz jest redaktorem naczelnym „Życia na Wyspach”.
Krzysztof Lisowski pracuje na kasie w domu towarowym Sainsbury’s.
Józef Kurylak jako *developer* podpisujący umowę o rewitalizację Camden.
Bronisław Maj przerzucający *fertilizer* na farmie pod Dundee.
Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki prasujący koszule na manekinach.
Grzegorz Olszański jako redaktor naczelny „Dziennika Polskiego”.
Adam Ziemianin jako sprzedawca prażonych orzeszków w Hyde Parku.
Józef Baran wczesnym popołudniem trzyma reklamę studia tatuażu.
Maria Cyranowicz działa w wywiadzie brytyjskim.
Piotr Matywiecki pracuje jako ratownik na plaży.
Tomasz Hrynaczu suszy sieci nad rzeką.
Jerzy Gizella jest redaktorem naczelnym „Metropolii”.
Klara Nowakowska jest recepcjonistką w POSK-u.
Jan Polkowski sprząta w londyńskim ZOO wybiegi dla słoń.
Bogusław Kierc pracuje jako hydraulik przyjmując zlecenia z całego hrabstwa.
Marian Grześczak sprząta biura w Tunbridge Wells.
Adrianna Szymańska przejmując program po Jerry Springerze.
Darek Foks siedzi w budce cały dzień i sprzedaje lody z *flake*’ami.
Julian Kornhauser jest kierowcą taksówki i kursuje do Luton.
Jerzy Kronhold pracuje jako asystent śmieciarza i wsuwa śmietniki.
Zbigniew Machej zbiera kapusty na farmie pod Dover.
Wojciech Bonowicz sprzedaje rock’n’roll’owe gadzety na Covent Garden.

Robert Tekieli zongluje ogniami na Southbank.
 Krzysztof Koehler handluje koką w okolicach Holland Park
 Krzysztof Gąsiorowski gra na gitarze w podrzędnych knajpach.
 Justyna Radczyńska karmi krokodyły w ZOO w Paignton.
 Artur Szlosarek jest ochroniarzem na murzyńskich dyskotekach.
 Jolanta Stefko jest kucharką w chińskiej restauracji i serwuje różne dania.
 Anna Tomaszewska pracuje na zapleczu irańskiego kebaba w Dalston.
 Tadeusz Kijonka pracuje w salonie piękności i zakłada kobietom tipsy.
 Pamiętam tylko tyle nazwisk ze snu:
 fantastyczne kobiety,
 fantastyczni mężczyźni.

Aby

napisać ten wiersz, zmniejszyłem
 ogień do minimum, by zupa nie wykipiiała.
 Otwarłem plik, gdy zadzwoniła Ela,
 bo potrzebuje aparatu, ponieważ idzie do
 ambasady, oczywiście trzeba zrobić materiał
 do gazety, więc trzeba pstryknąć fotki.
 Aparat mam ja. Wiersza jeszcze nie ma.

Ktoś się przyczepi, że wiersz jest, bo widać
 go. Zupa wykipiiała. Ala ubija mięso na
 schabowe. Codziennie mięso, jak tak można?
 Ela chce zrobić zdjęcia w ambasadzie.
 Ala zamierza zrobić schabowe, a ja piszę,
 wreszcie, chociaż to tylko zmaganie się z
 pisaniem, zagłądanie jak do piwnicy przez
 okienko. Czy kartofle jeszcze są?

Niech wszyscy spierdalają. Albo lepiej niech
 ja sam spierdalam. Zresztą każdy mógłby tak
 powiedzieć. Co nam może pomóc czyjś
 ściszony głos, który chciałby nam rzec,
 że tak pięknie jest, aż słońce wypala
 wierzchnią warstwę księżycy, a nam
 siwieją włosy na doświadczenie niczym
 nieuzasadnionej grozy istnienia

tylko w tym wymiarze, jaki znamy
 od dzieciństwa, niepodrabialnego
 za pomocą dekoracji, jaką nam
 przedstawia tradycja potocznej estetyki.
 Za estetyką, jako utrwaleniem piękna,

czai się przemożne pragnienie zysku.
Życie jest składową śmierci.

Śmierć jest składową nieskończoności,
również w jej matematycznym
wymiarze. Lęk jest niedoznanym.
Zrzucam ubranie ze Słów i myślę
piszczelem. Z daleka drży łopot
helikopterów rzucających pod siebie
smugę światła, która przecina ścieżki

podążających ku rozkwitającym porankom,
skrzętnie dozorowanym przez elektryczną
pamięć, która otwiera na nasz widok
ramiona blasku.

Poezja reporterska

Jesteśmy z innych Galaktyk, ale Galaktyk.
Opracowaliśmy System komunikacji przekraczający
pojemność naszych zmysłów. Pracowaliśmy
nad tym wiele tysięcy. Na początku były
drobiazgi. Jakiś atom. Antymateria.

Potem nas rozciągnęło w czasoprzestrzeni.
Osiągnęliśmy naszą własną prędkość
przekraczającą najśmielsze oczekiwania,
a umysł rozkwitał wieloma odcieniami

bytu. Przekroczyliśmy granicę zmysłów
nie zważając na codzienne drobne wiry
podkręcane przez przeznaczenie. Prędkość
światła stała się czymś zamierzchłym.
Operacje logiczne przy stopniach

wtajemniczenia wyglądały jak polinezyjskie
liczydła. Szaleństwo jest formą przejściową.
Jeśli nie przejdiesz bramy szaleństwa
nietknięty, utoniesz w podświadomości.

Szaleństwo jest bramą, którą jeśli przejdiesz,
doprowadzi Cię do Oświecenia.

Oświeceniem będziesz Ty sam.

Robert Rybicki

Poeta w chmurach

O fantazji twórczej Samuela Taylora Coleridge'a

Fantastyczny liryk o fantazji. Fantazji twórczej i kreatywnej, zaistniałej w mocy nadzwyczajnego s ł u c h u. Dźwięczność poezji angielskiej, rytm, który nadaje wierszowi właściwą formę, stanowi u Coleridge'a dominantę strukturalną.

Przekładając ten wiersz, miałam na uwadze ogólny nastrój utworu. Mojemu zamierzeniu translatorskiemu patronował intuicjonizm. Rację niewątpliwą miał Stanisław Kryński, iż przekład kongenialny jest przekładem optymalnym. Zdajmy sobie jednak sprawę jak idealistyczne jest osiągnięcie owego „złotego środka”. Świadczą o tym choćby niekończące się spekulacje – kto powinien być tłumaczem poezji: poeta czy filolog? Spór ten jest rozdźwiękiem pomiędzy sferą wyrażania emocji a sposobem interpretacji środków służących ukazaniu tychże emocji. Syzyfowa to praca, bo jak to zwykle bywa, o życiu dzieła decydują czytelnicy, mentalność i przyzwyczajenia podejrzliwych (czy szczególnie wrażliwych na wszelkie dyletanctwo) krytyków literackich oraz w jednym i drugim przypadku: gusta.

Przekłady poetów zawsze wydają mi się bardziej osobliwe (w sensie: ciekawsze, bardziej interesujące) dlatego, że wnoszą do tłumaczonego tekstu subiektywne odczucia wrażliwości poetyckiej tłumacza. Mam też na uwadze intrygujący wniosek jednego z moich ostatnich interlokutorów, który brzmiał mniej więcej tak: „jeżeli jeden geniusz zaczyna analizować drugiego geniusza, to musi wynikać z tego nieszczęście”. To *à propos* kwestii przekładów kongenialnych, i nie do

końca wiem, jakie nieszczęście mój rozmówca miał na myśli. Mnie urzeka w tym stwierdzeniu iście romantyczna potrzeba cierpienia i pragnienie szaleństwa; jeśli tak jest, to niech nieszczęściem tym będzie szaleństwo, bo z degradujących stanów wynikają rzeczy p o r u s z a j ą c e.

Konstatując – filolog, gdy czyta tekst widzi przede wszystkim jego dosłowność; poeta czyta wersy, ale czyta też między wersami, odnajduje „klimat utworu”, odczuwa. Sumarycznie kwestię ujmując: odczuwać czy odczytywać? Prawda jest gdzieś pomiędzy tym, co każdy wie, iż należy umiejętnie połączyć jedno z drugim, a tym, że jest to sztuka niebywała czy sporadyczna. Jak wiemy, wierne tłumaczenia (w sensie: dosłowne i nadgorliwe filologicznie) są pozbawione klimatu i właściwego sensu. Tłumacz musi dokonać rozpoznania zakresu przekładanego tekstu, a tłumaczenie poezji powinno zawierać w sobie poetycką żarliwość. Można wyobrazić sobie, jak trudnym zadaniem jest przelożenie dźwięczności angielskiej płynności wyrazowej na polską sferę języka zdominowanego przez spółgłoski twarde i utworzone z nich dwuznaki.

Maniera angielskiego dziewiętnastowiecznego akcentu jeszcze dobitniej ukazuje ową „płynność” w praktyce deklamacji. Natomiast polski przekład wiersza ma za zadanie wyrażać polskość i konieczne jest zastosowanie leksemów, które podkreślą to, co w języku polskim jest najpiękniejsze (to znaczy także te wszystkie okrucieństwa, które z lubością praktykujemy w rozmowie z cudzo-

ziemcami, na przykład „dżdżysty deszcz”). Już wielki krytyk literatury polskiej w wieku XIX, Maurycy Mochnacki podkreślał wyjątkowość i „jestestwo” języka ojczystego. Dlatego też – między innymi – chciałam pozostać wierna tradycji.

Brzmie to, być może, paradoksalnie, ale wielu poetów wie, że często ze znakomitego liryku można zrobić miałki „coś”, co do czytania się nie nadaje. Z niektórych tłumaczeń Wordswortha wieje nudą na odległość, to znaczy: wystarczy zapoznać się z fatalnie (dla twórczości Wordswortha) przełożonym tytułem i już czytelnik rzuca w niepamięć jakiegoś wieśniaka z doliny jezior, który „coś” pisał o lasach, gajach i innych banalach. Poprzez takie tłumaczenia, często wierne filologicznie (to także jest sporne), poeci angielscy jak Wordsworth czy Coleridge nie „porywają”. A jest w twórczości Coleridge’a wiele metafizycznych momentów, które mogą wzniesić czytelnika ponad (doskonałą skądinąd) strukturę wiersza. Problem jest zawsze z oddaniem zamysłu poetyckiego i koncepcji utworu.

Los, który spotkał Coleridge’a i jego dzieła jest smutny. Jest smutny nie dlatego, że jest po prostu „smutny”, tylko dlatego, że wynika z niezrozumiałstwa. Oryginalne teksty angielskie są nieraz zachwycające, nie wszystkie (nie chcę popadać w mityzację geniuszu Coleridge’a), ale zdecydowana większość. Późniejszą twórczość lakisty Coleridge’a uznawano wręcz za żenująco słabą, bez polotu lub ze zbytnim polotem – nadużywanie opium przez Coleridge’a nie było i nie jest pilnie strzeżoną tajemnicą. Oczywiście wtedy, kiedy żył autor *Fantazji*, zwłaszcza w ostatnim okresie twórczym, zażywanie opium jako medykamentu uśmierającego ból nie było zjawiskiem zaskakującym. Można rzec – było zjawiskiem powszechnym.

A wizje i romantyczna tęsknota za krajem fantazji, za świętym obłąkaniem, za ekspresjonistycznym i symbolicznym pojmowaniem świata, były na tyle silne, że ważny stawał

się cel, a nie środki. Jeśli przypomnimy sobie, jak wiele cudownych dzieł powstało pod wpływem większych lub mniejszych szaleństw, w afekcie naturalnej i wewnętrznej pasji i pobudzonej ową pasją wyobraźni, ale także w narkotycznej ekstazie środków pobudzających, to zdamy sobie sprawę, że pobudzenie geniusza to dar mocy wyższych. Zbytnie fascynacje skłonnością Coleridge’a do nadużywania opium są prowokacyjne i umieszczają twórczość Samuela Taylora w kręgu twórców skazanych na zapomnienie.

Zastanówmy się: niby dlaczego (jeśli przyjmujemy owe dywagacje) tworzenie pod wpływem środków odurzających miałooby sprawić, że twórczość ta jest słabsza? Wartościowanie sztuki (ogólnie pojętej) w ten sposób jest zabiegiem irracjonalnym, bo nie uwzględnia się *furor poeticus*. Demonizm i szal poetycki, które wyzwalały w twórcy ciągi niesamowitych skojarzeń można zestawiać ze stanem umysłu, będącego pod wpływem zewnętrznych „inspiracji”. Oczywiście – kwestią sporną jest także fakt – na ile natchnienie genialnego umysłu jest zjawiskiem immanentnym, a na ile jest ono eskalacją wynikającą z obserwacji świata i siebie w tym świecie.

Fantazja, czyli o Poecie w Obłokach jest utworem napisanym w roku 1817 (*Fancy in Nubibus. Or the Poet in the Clouds*). Oryginalny tytuł zawiera człon łaciński „nubibus”, będący rzeczownikiem liczby mnogiej od słowa „nubes”, czyli „chmura”. Ze względu na to, iż podtytuł jest powtórzeniem tego zwrotu („Clouds”), to tłumaczenie dwa razy tego samego jest redundancją i należy ów tytuł sformułować tak, by nie odstraszył potencjalnego czytelnika, a jednocześnie wyrażał treść wiersza.

Dlaczego Coleridge posłużył się łacińskim leksemem i dlaczego uznałam go za redundancję podejmując się przekładu? Jest rzeczą pewną, że łaciński rzeczownik liczby mnogiej „nubibus” (chmury) został umieszczony przez Coleridge’a nieprzypadkowo, tak jak nieprzypadkowo autor powtórzył ten leksem w wersji angielskiej tytułu (*Clouds*).

Stanisław Kryński przetłumaczył ten tytuł następująco: *Wyobraźnia w Nubibus czyli Poeta w Obłokach*². Kryński dał wiarę Coleridge'owi i utworzył z tytułu wypowiedzenie polsko-lacińskie. Ja uznałam je za powtórzenie nie ujmując Coleridge'owi świadomości poetyckiej. Zamysł autora *Przygnębienia* odczytuję jako nawiązanie do klasyki łacińskiej, dzieł pisanych łaciną, które – jako jedne z pierwszych – stały się pierwowzorem poezji w ogóle. I jak Homer tworzył swe dzieła po grecku, tak Owidiusz, Horacy, Cyzero i inni pisarze Złotego Wieku łaciny tworzyli pisma prozą i poezje. Ów dyskusyjny łaciński leksem to delikatna insynuacja, że „poeta w obłokach” zawsze był, istniał od pradawna, od wtedy, kiedy natchnieni ludzie zaczęli tworzyć, a potem spisywać poezję.

Wiersz jest o fantazji, przede wszystkim – o fantazji twórczej, o stanie ducha, który posiada natchniony poeta. Kim jest ów poeta?

Coleridge ujmuje swe wizje w sposób sentymentalny, wprowadzając na początku radosne zawołanie: „O!”, a następnie wynosi ponad wszelkie stany bytności ludzkiej – spokój. „Spokój serca” i „oczy spokojne”, spokój ponad zjawiska kosmiczne, spokój wszechmocny, ale i spokój odległy – Coleridge metaforyzuje o stanie ciszy w paraleli do odległości słońca i księżyca, które są zarazem komponentem nastroju poetyckiego. Poeta wprowadza czytelnika w opisywany spokój, uświadamiając mu zarazem, że gdy się poetycki stan ciszy osiągnie, to można swobodnie przebywać w *krainie obłoków*; można zmieniać chmury i tworzyć w imaginacji różne twory ze zmieniających się kształtów.

Coleridge w czterech pierwszych wersach wyraźnie wskazuje, że aby dokonać poetyckiej podróży w krainie wyobraźni, należy osiągnąć spokój wewnętrzny, odstąpić duszą i ciałem od świata materialnego. Tak, lecz równocześnie opisując ów materialny świat, poeta ukazuje go w zupełnie nowy sposób.

Czytamy u Coleridge'a w wersie piątym, że to, co go ciekawi, co jest osobliwe właśnie jemu, co wyraża jego pasję percepcji świata, to coś, co należy „przeobrazić w formę”. N a d a ć k s z t a ł t n i e z w y k ł o ś c i – oto idealistyczne marzenia romantyka. Wzniosłe marzenia, opierające się na sprzeczności w pragnieniu przedstawienia tego, co nieprzedstawialne, a świadomością niemożności przedstawienia.

Jest to zadanie niewykonalne – pozornie. Fantazja poety jest nieograniczona i przez to właśnie, że taka jest, zyskuje kształt w jego próbie przedstawienia tego, co wyraża „niezwykłość”. Twór poetycki to nadanie formy zjawiskom pobudzonej fantazji – pobudzonej, oczywiście, pięknem otaczającego świata („słońce”, „księżyc”, „rzeki”).

Cóż dzieje się dalej w liryku Coleridge'a? Dzieje się niewątpliwa transformacja stanów ciszy i ukojenia w stan dźwięku. Nowym, udoskonalonym przez spokój zmysłem, poeta zaczyna czuć i patrzeć na świat zewnętrzny i wewnętrzny. Te dwa inherentne światy nachodzą na siebie, przechodzą przed oczyma fantazji twórcy, zyskują różne kształty, a celem tych wahań jest dotarcie do właściwej formy. Osiągnięcie kształtu jest niezbędne dla poety po to, by był poetą dla świata, którego piękno opisuje. U Coleridge'a świat, ludzie, natura wpływają na siebie umożliwiając uzyskanie stanu harmonii.

Autor *Fantazji* podąża dalej, w „krajną cudowną”, której zmyślna nazwa „Obłokostan” (Cloudland) jest wymaginowanym miejscem formowania się marzeń poetyckich. To w tej krainie chmur percepcja wzrokowa zostaje uśpiona, po to, by można było postrzegać świat zmysłem s ł u c h u: słyszeć, zamknąć oczy i dać upust kreacji immanentnej.

Nawiązanie do Homera i jego dzieł jest wyrazem pochwały dla tradycji antycznej, a zarazem wskazuje na „ślepotę” Homera, który ponoć ślepcem był dosłownie, jak wskazuje na to etymologia jego imienia. Ślepotą fizyczną pozwala na uaktywnienie innych

zmysłów, w *Fantazji Coleridge* ujmuje to wyraźnie w wersach 12–14, kiedy czyni ze słuchu zmysł najważniejszy. Świat wyobraźni poetyckiej to nie jest świat percepcji wzrokowej, gdyż to, co piękne wydaje się niewidoczne dla oczu.

Podmiot liryczny Coleridge'a sublimuje świat zewnętrzny w sposób bliski empirycznej kontemplacji. Narząd wzroku jest najprostszym środkiem do odbierania piękna wszystkiego tego, co dane człowiekowi na świecie – i o tym pisze Coleridge w swym liryku w pierwszych wersach. Nasylenie oglądaniem, by przejść i wejść w c i s z ę, dalej – w następstwie – do słuchu. Mam wrażenie, że właśnie w tym doświadczeniu zewnętrznym dochodzi u Coleridge'a do granicy realności z fantazją (*By uśpionym wzrokiem przyływu słuchać*). Jest to granica płynna, jak rzeki, które złotem napływają, a złotem tym poezja, co porusza każdy zmysł, każdy świat, nawet ciszę, w której nie ma nic.

Piękno świata widzialne i słyszalne poznaje się za pomocą zmysłów danych (prawie) każdemu śmiertelnikowi. Znajdując w wersach imię Homera – barda tradycji antycznej i twórcy wielkich dzieł (*Iliady i Odysei*) – czytelnik zda sobie sprawę, że *duchowe światło*, które jest ponad zmysłami percepcji, dane jest w y b r a n y m. Coleridge napisał liryk o wybrańcu losu, którym jest tytułowy „Poeta w Obłokach”, twórca pod różujący po krainie *fantazji przyjaznej*.

Być poetą w swej krainie poetyckich marzeń, to widzieć „oczyrna duszy” (skąd to znamy?) i słyszeć głosem serca. Poprzez odgłosy fal morza osiągać stan wzniosłości, wyjść ponad afirmację wytworów kosmosu i – jak ujmuje to Coleridge – wznieść się jeszcze wyżej. Sublimacja ta polega na wzniesieniu się ponad zmysłami danymi każdemu człowiekowi, na przekroczeniu granic swej świadomości, na przejściu na drugi brzeg jaźni. Brzegiem tym jest „Obłokostan”; a tytułowa fantazja jest iluminacją poprzez którą można dotrzeć do krainy podświadomości.

Fantazja, czyli o Poecie w Obłokach

O! Cóż za przyjemność serce mieć spokojne
Po zachód słońca lub niebo księżycowe
Życzeniem czynić chmury zmienne i upojne
Gdy w spokoju oczu odnajdują drogę
Własną ciekawość przeobrazić w formę
Fantazji przyjaznej; czy z głową schyloną
Wiedzieć jak rzeki złotem napływają
Pomiędzy brzegów szkarłat; i dalej podążają
Do szczytów wprost w Obłokostan, ziemi
cudnej!
By uśpionym wzrokiem przyływu słuchać
Niczym ślepy poeta na Chios brzegu gdy
Duchowym światłem posiadłszy głębię
dźwięków
Zamknął je w Iliadę i Odyseję. Tak ty
Wznieś się ponad morze, co głosem
nabrzmieje.

Fancy in Nubibus. Or the Poet in the Clouds

O! it is pleasant, with a heart at ease,
Just after sunset, or by moonlit skies,
To make the shifting clouds be what you please,
Or let the easily persuaded eyes
Own each quaint likeness issuing from
the mould
Of a friend's fancy; or with head bent low
And cheek aslant see rivers flow of gold
Twixt crimson banks; and then, a traveller, go
From mount to mount through Cloudland,
gorgeous land!
Or list'ning to the tide, with closed sight,
Be that blind bard, who on the Chian strand
By those deep sounds possessed with inward
light,
Beheld the Iliad and the Odyssee
Rise to the swelling of the voiceful sea.

przełożyła Agnieszka Urbaniak

¹ Teksty podaje na końcu; oryginalny za: *Angielscy „Poeci Jezior”*, opr. S. Kryński, BN II, Wrocław 1963, s. 364. Przekład polski własny.

³ *Angielscy „Poeci jezior”*, s. 365.

Piotr Śniedziewski

Bezsilne spojrzenie za oddalającym się życiem

Na tym świecie najważniejszą sprawą jest pokonanie nudy i smutków.¹

Dlaczego Eugène Delacroix sięgnął po pióro? Po co zaczął spisywać w dzienniku mijające chwile? W roku 1822 zadebiutował przecież jako malarz – na Salonie 1822 wystawiony został jego obraz *Dante i Wergiliusz*. Krytycy przyjęli go co prawda chłodno (jedyne Adolphe Thiers bronił nieznanego jeszcze artysty w artykule opublikowanym w „Constitutionnel”), jednak ku ich zdziwieniu płótno zostało zakupione przez władze państwowe i umieszczone w muzeum w Ogrodzie Luksemburskim. Niezwykle rzadko debiutujący malarz był wówczas honorowany w podobny sposób. Ta sama historia powtórzyła się dwa lata później: na Salonie 1824 Delacroix wystawił *Rzeź na Chios*, która również trafiła do wcześniej wspomnianego muzeum. Spektakularne sukcesy, połączone ze zjadliwą krytyką, zapewniły Delacroix tę odrobinę rozgłosu, która szybko przyjęła kształt konkretnych zleceń i zapewniła malarzowi spokojne oraz w miarę dostatnie życie². W tym kontekście niemożliwa wydaje się odpowiedź na postawione wcześniej pytanie: po co Delacroix sięgnął po pióro? Wbrew bowiem temu, co na ten temat napisał znany biograf malarza – Philippe Jullian, z trudem jedynie da się zestawić *Dzienniki* autora *Kobiet z Algieru z Dziennikiem intymnym* Henriego-Frédérica Amiela³ lub innymi przedsięwzięciami, które uznane zostały za kluczowe dla rozwoju dziewiętnastowiecznej intymistyki (*Dzienniki poufne* Benjamina Constanta czy zapiski Maine de Birana). Nie ma u Delacroix ani nazbyt osobistych wyznań, ani fascynacji, która towarzyszy zagłębieniu się we własną duszę – w tym też sensie, słusz-

nie zauważa Anne Larue, powiedzieć można, że Delacroix jest anty-Amielem⁴. A jednak, co również przyznaje autorka książki *Romantisme et mélancolie*, to właśnie melancholia, która tak często pojawia się w dziennikach, wspomnieniach i zbiorach listów w XIX stuleciu, zapewnia *jedność i wewnętrzność*⁵ tekstowi Delacroix. I to melancholia właśnie zmusza malarza do tego, by sięgnął po pióro i zanurzył stalówkę w kalamarzu wypełnionym czarną żółcią.

Dziennik jest bowiem dla Delacroix rodzajem terapii. Po pierwsze, pozwala on nerwowemu młodzieńcowi oswoić się ze śmiercią matki (zmarła w 1814 roku) – chyba nie bez powodu malarz zaczyna pisać w dniu, w którym kilka lat wcześniej ją stracił: *Przedwczoraj była rocznica śmierci mojej drogiej matki. Tego dnia rozpoczęłem dziennik* (I, 5). Być może prowadzenie dziennika ma być nawet terapią, która pozwoli w ogóle zapomnieć o śmierci – zgon matki był zdarzeniem bodaj najbardziej bolesnym w życiu młodego Delacroix, ale i inne okazały się dla niego niezwykle trudne do zaakceptowania (ojciec osierocił go już w 1805 roku, a starszy brat Henri został zabity w bitwie pod Friedlandem w 1807). Niepewne i początkowo nieregularne zapiski mają jednak zaradzić także czemuś, co trudno byłoby nawet nazwać: *Wracam do pisania po długiej przerwie. Sądzę, że dobry to sposób na niepokoję, dręczące mnie od dłuższego czasu* (I, 17). W taki sposób miesza się w *Dziennikach* wspomnienie faktycznego bólu po utracie najbliższych osób (który Zygmunt Freud utożsamia kilkadziesiąt lat później z żalobą⁶) ze

wspomnieniem nieutulonego bólu po stracie czegoś, czego Delacroix nie potrafi nawet nazwać (a co Freud określił jako melancholię).

Zdaje się, że usposobienie malarza prydystynowało go do wzmoczonego odczuwania tego typu emocji. Delacroix przyznaje się zresztą chętnie do stanów lękowych: *Ogarnia mnie lęk z byle powodu i zawsze mi się zdaje, że jakaś trudność trwać będzie wiecznie* (I, 52), *Co znaczy ten niepokój, który budzi się z byle powodu – określonego lub nie – i przy byle okazji?* (I, 330). Inne wyznania przypominają z kolei o objawach cyklotymii – choroby, na którą cierpiał również Jean-Jacques Rousseau: *Ta zmienność mojego usposobienia! W jednej chwili jakaś myśl burzy wszystko, miesza i odwraca najdalej idące decyzje* (I, 13), [...] *odczułem się bardzo zmęczony i przygnębiony. Mam szczególną naturę: te poranne zmiany miejsca wywołują u mnie zazwyczaj najwyższe zmęczenie nerwowe, po czym wystarczy mi byle co, by na powrót odzyskać siły* (II, 122)⁷. Podobnych wyznań jest w *Dziennikach* dużo więcej – pozwalają one dostrzec w Delacroix kliniczny przypadek *melancholii*⁸. Jednak nie ten aspekt *Dzienników* interesował mnie będzie najbardziej; wydaje się, że dużo ważniejsze dla ich zrozumienia jest dostrzeżenie śladów melancholii, która nie tyle wynika z psychicznej konstrukcji samego malarza, ale raczej z jego kulturowych predylekcji.

Na te ostatnie po raz pierwszy uwagę zwrócił zaś Charles Baudelaire, który w swych szkicach o sztuce zapisał: *Dla uzupełnienia tej analizy pozostaje mi zanotować ostatnią cechę Delacroix, najbardziej godną uwagi ze wszystkich, która czyni zeń prawdziwego malarza XIX wieku: jest nią owa osobliwa i uparta melancholia, która tchnie ze wszystkich jego dzieł i widoczna jest zarówno w wyborze tematów, jak w wyrazie twarzy, w geście i kolorystycznym stylu*⁹. Baudelaire dostrzega więc melancholię, która obecna jest nie tyle w człowieku, co raczej w jego twórczości, w tym, w jaki sposób Delacroix prowa-

dzi pędzel, jak nakłada kolory, jak postrzega swe postaci. Poeta łączy melancholię ze sztuką i w tym związku pragnie widzieć nowoczesny, a zatem romantyczny charakter malarstwa Delacroix. Dla pisarza melancholia w twórczości autora *Danteo* i *Wergiliusza* wynika przede wszystkim z nieustannego rozpamiętywania przeszłości, z ciągłego powrotu do tego, co już nie wróci, wreszcie z pełnej desperacji próby zapamiętania wszystkiego, bowiem to, co nie zostanie utrwalone (w takiej czy innej postaci) niechybnie zginie. Delacroix sam daje temu wyraz na kartach swojego dziennika: *Wydaje mi się, że jestem panem dni, które wpisałem do dziennika, chociaż już minęły: te, o których zaniechałem wzmianki, nie istnieją. W jakich ciemnościach jestem pogrążony! Czy słabość moja sprawi, że ten żalosny, nietrwały papier będzie jedynym świadectwem mego istnienia? Przyszłość jest mroczna, przeszłość, z której nic nie pozostało, tak samo. Skarżyłem się, że jedyną moją ucieczką jest ten dziennik; ale dlaczego oburzać się wciąż na własną słabość? Czy potrafię spędzić dzień bez snu i jedzenia? Tyle jeśli idzie o ciało; ale myśl moja i dzieje mojej duszy przemiją bez śladu, bo nie chcę zawdzięczać tego, co mogłoby po mnie pozostać, przymusowi pisania* (I, 45).

Dziwne to wyznanie. Delacroix, zdobywający sławę jako malarz, obawia się artystycznej bezpłodności, a sławy i ocalenia przed zapomnieniem poszukuje nie w malarstwie, ale w dzienniku właśnie. To w tym ostatnim bowiem przechowane zostanie ja człowieka, jego myśli i wrażenia; tylko pismo i dziennik intymny – na co uwagę zwrócił Jean-Pierre Guillermin¹⁰ – chronią ja przed innymi, są twardą skorupą, która zamyka w sobie coś, co należy tylko do podmiotu, co wymyka się wszelkim targom. Według Delacroix malarstwo jest pozbawione tej cnoty; obraz – pomimo autorskiej sygnatury – uwalnia się, jest skazany na spojrzenie innego i przez nie skalany. Malarstwo jest odpowiedzialne za dyspersję ja, za utratę siebie samego. Dziennik,

wprost przeciwnie, pozostaje czymś intymnym, pozwala przechować nie tylko ulotne oraz oderwane chwile, o których przypomnieć może i jakieś płótno, ale zapewnia przede wszystkim ciągłość, która jest podstawą rozpoznania siebie jako jednostki. Ciągłość tożsamości (będąca odpowiedzią na pytanie o to, kim jest *ja*) oraz ciągłość istnienia (potwierdzająca niezmiennosc *ja* w czasie) są dla Delacroix kluczowe. To, co nie zostało zapisane, utrwalone, przemigło na zawsze, nikt oraz nic już tego nie ocali.

Stąd w *Dziennikach* nieustanne napięcie między przeszłością a teraźniejszością oraz wielokrotnie powracające zagadnienie pamięci¹¹. Delacroix boi się przemijania, ciągłej utraty, której nie może zaradzić: *Mówię sobie często, myśląc o goryczy towarzyszącej nieodstępnie wszystkim przyjemnościom: czy można być prawdziwie szczęśliwym w położeniu, które musi ulec zmianie? Ów lęk przed szybkością przemijania i nicością wreszcie – psuje wszelką radość* (I, 352). W ten sposób podmiot traci to, co daje mu satysfakcję, a chwila, w której zaczyna sobie z tego zdawać sprawę, jest właściwie ostatnią chwilą szczęścia. Delacroix wie doskonale, że istnieją tylko dwie możliwości oswojenia straty: albo korzysta się z życia w sposób epikurejski (każdą stratę zastępując nową przyjemnością), albo spogląda się za tym, co się utraciło (ciągle rozpamiętywanie straty). W *Dziennikach* dominuje druga z tych możliwości. Jej konsekwencją jest nieustanny konflikt między idealizowaną przeszłością a teraźniejszością, która żyje tylko rytmem wspomnień. W ten sposób melancholijny podmiot nigdy nie żyje naprawdę, ponieważ jego teraźniejszość ważna jest tylko o tyle, o ile pozwala na ciągle odtwarzanie przeszłości lub tę przeszłość przypomina: [...] *teraz tłumaczę sobie, że jestem szczęśliwy tylko dzięki wspomnieniu minionego szczęścia, któremu towarzyszyły podobne okoliczności* (II, 68). Ten przedziwny status teraźniejszości, która przestaje cokolwiek znaczą

jako teraźniejszość, Delacroix dostrzegł z właściwą mu przenikliwością: *Aby radość była całkowita, musi ją uzupełnić wspomnienie; lecz, niestety, nie można jednocześnie cieszyć się i wspominać radości. Ideal dopełnia rzeczywistość. Pamięć odlatania miły moment lub daje niezbędne złudzenia* (II, 208). Albo się żyje, albo się wspomina. Albo jest się wydanym na pastwę zmiennych i nietrwałych uczuć, albo myśli się o ideale pogrzebanym w przeszłości. Innego wyjścia nie ma. Autor *Dantego* i *Wergiliusza* konsekwentnie wybiera zaś drugie rozwiązanie, lokując tym samym ideał w czasie minionym i rozpamiętując z boleścią jego stratę. Ta ostatnia jest zaś tym dotkliwsza, im słabsza okazuje się pamięć wspominającego. Delacroix wielokrotnie wyrzuca sobie niedostatki własnej pamięci – *nie masz nawet pamięci zwykłego kupca* (I, 68) – choć ostatecznie jego *Dzienniki* to, jak słusznie zauważył Baudelaire, nieustanne rozpamiętywanie, powracanie do tego, co minione, by wypełnić pustkę i czczość aktualnej egzystencji. Tej pustki Delacroix obawia się bowiem najbardziej: *Dni moje upływają wciąż tak samo: nieustannie pragnienie tego, czego nie osiąga się nigdy; pustka, której nie można wypełnić, niepohamowana chęć tworzenia, pragnienie walki z pochłaniającym nas czasem, z rozrywkami, które zasłoną okrywają duszę; obok tego zawsze niemal coś w rodzaju spokoju filozoficznego, który przygotowuje do cierpień i wznosi ponad blahostki. Lecz i tu zwodzi nas wyobraźnia: przy najmniejszym wypadku – żegnaj filozofio!* (I, 54-55)

Według Delacroix człowiek wydany jest zatem na pastwę sprzecznych pragnień. Idealizuje zarówno to, co pochłonęła już przeszłość, jak i to, co jeszcze nie nadeszło. Chwila, w której doświadcza tego przedziwnego uczucia, jest jednak wypruta z wszelkich znaczeń, jest chwilą bez właściwości. Pustka chwili wspomnień lub marzeń jest w gruncie rzeczy odpowiedzią na stratę tego, co wspominałe lub marzone. Delacroix do potęgi podnosi

zatem znany z tekstów Freuda mechanizm melancholijnego rozdrapywania ran – malarz nie tylko nie potrafi nazwać już wspomnienia czy marzenia, ale ulegając im, nie potrafi również pochwyć własnej teraźniejszości, którą – zgodnie z tą logiką – już za parę chwil będzie oplakiwał. Pustka jest więc wszechogarniająca i to ona właśnie jest odpowiedzialna za poczucie nudy, które stało się dla Delacroix prawdziwym przekleństwem.

Nuda malarza przybiera zaś różne odcienie. Często uwagi na jej temat są jedynie ornamentem, pojawiającym się w synonimicznych ciągach obok takich słów jak *smutek, melancholia, nieszczęście, cierpienie*. Równie często *nuda* staje się jednak specyficznym stanem ciała i duszy. Po pierwsze, może być ona wynikiem kłopotów gastrycznych: *Zdaje się, że stodycze, które jadłem wczoraj przy kolacji, by pocieszyć się w mej samotności, stały się dziś przyczyną nieznośnej i nieustępliwiej melancholii. Czując się źle usposobiony, około dziewiątej byłem już w lesie i poszedłem prosto do dębu Przeora. Choć poranek był cudowny, nic nie mogło mnie wyprowadzić z ponurego nastroju* (I, 226); *Nie dość jeszcze, że nie mamy żadnych prawdziwych powodów do smutku: wystarczy stan zdrowia, by wszystko odmienić. Niecne trawienie jest wszechwładnym panem naszych nastrojów* (I, 350); *Po kolacji ogarnęła mnie nuda* (II, 67). Do kłopotów trawiennych dodać trzeba wrażliwość na zmiany meteorologiczne, na najdrobniejsze nawet wahania barometru: *[...] błąkałem się po plaży wśród niezdrowej mgły i jeszcze bardziej niezdrowej dla mnie nudy* (II, 68); *Cierpię straszliwie z powodu upatu i nudy* (II, 139). Tylko z pozoru powyższe uwagi wydają się zabawne, przerysowane. Jeśli bowiem przypomniemy sobie o przestrożach, jakich melancholikom udzielali już Hipokrates i Arystoteles, to zrozumiemy, że nuda to nie tylko stan ducha, który zyskał sławę dzięki tekstom Baudelaire'a, ale również fizyczne dolegliwości, o których Gustave Flaubert wspomina

w listach do Maxime'a du Campa i Louise Colet oraz w słynnej *Voyage en Égypte (Podróży do Egiptu)* pod datą 14-16 kwietnia 1850 roku¹². Delacroix cierpi zatem z powodu jedzenia, męczy go zgaga, drażni słońce, a mgła przyprawia o mdłości.

Na tym jednak nie koniec, ponieważ autor *Śmierci Sardanapala* doświadcza też nudy metafizycznej, niezdefiniowanej, która męczy nie ciało, ale duszę malarza: *Przez cały dzień zły humor i mdła melancholia. Byłoby dobrze kłaść się wcześniej, zwłaszcza teraz, gdy wieczory są nudne, i wcześniej przychodzić do pracowni* (I, 56); *Wieczorem głęboki smutek i zniechęcenie* (I, 64); *Ale zdarzają się też chwile smutku i nudy, jakby po to, by mnie ciężko doświadczyć; zauważyłem tego dziś rano w pracowni. [...] Ledwie natchnienie mnie opuszcza, wpadam w nudę* (I, 71). Zwłaszcza pierwsza część *Dzienników*, obejmująca lata 1822-1824, obfituje w podobne stwierdzenia. Delacroix odnosi co prawda pierwsze sukcesy jako malarz, jednak w dzienniku żali się i smuci, narzeka na brak natchnienia, twórczą niemoc. Wydaje się, że w jego życiu nie ma wówczas nic, co mogłoby doprowadzić do podobnej udręki. Wiadomo, że malarz ciężko przeżył śmierć matki, że stracił również ojca i brata, ale o tym w jego zapiskach ani słowa. Trapi go za to niewypowiedziana nuda, a nawet *skrajna melancholia* (I, 53). Źródłem tego uczucia szukać trzeba jednak nie tyle w psychice samego Delacroix, co raczej w dziewiętnastowiecznej modzie na bycie znużonym, na *spleen* i *melancholię* właśnie. Na znaczenie nudy dla romantycznej formacji uwagę zwrócił między innymi Pierre Glaudes¹³, przypominając, że nuda w XIX wieku nie była chwilowym zniechęceniem czy ulotnym rozczarowaniem. Dla romantyka przyznanie się do znużenia było tożsame z postawieniem pytania o dziwność oraz pustkę istnienia, czyli o to, co stanowi samo jądro rozważań Delacroix. Według Glaudes'a nudzący się romantyk miał wrażenie, zupełnie jak bohater *Obermana*

Étienne'a de Senancoura, że jego czas jest pusty, pozbawiony ideałów, a on sam wydany jest na pastwę „choroby wieku”, o której pisał Sainte-Beuve w przedmowie do wydania tegoż *Obermana* z 1833 roku¹⁴. Przyczyny tego powszechnego rozczarowania miały charakter zarówno polityczny (upadek ideałów rewolucji 1789 roku, klęska Francji Napoleona), jak i światopoglądowy (podważenie hasel głoszonych przez piewców rozumu i oświecenia). W ten sposób powstała pustka, której rodzący się romantyzm niczym jeszcze nie wypełnił. Stąd właśnie ból Renégo, stąd utyskiwania Oktawa ze *Spowiedzi dziecięcia wieku*, stąd wreszcie *zniechęcenie, bardziej apatyczne niż bolesne*¹⁵, od wyznania którego rozpoczyna swój *Dziennik poufny* Benjamin Constant. Zdaje się, że i Delacroix dołączył do tych fikcyjnych i rzeczywistych postaci, które w pierwszej połowie XIX stulecia nie wiedziały, co z sobą począć.

Porażająca jest dla malarza świadomość nadmiaru czasu, którego niczym nie można wypełnić, oraz braku idei, wokół której można by uporządkować życiowe doświadczenia. Delacroix zaczyna więc pisać dziennik (i tu kryje się odpowiedź na postawione wcześniej pytanie), który jest jak lustro, w którym winien rozpoznać siebie samego, zrozumieć swe powołanie. Pismo daje jedyną możliwość spojrzenia na siebie z dystansu bez przekreślania własnej podmiotowości; to ekran, który dzieli zrozpaczonego i pogrążonego w nudzie człowieka od artysty, którego celem jest praca. Delacroix postanawia bowiem przezwyciężyć własną niemoc, postanawia uczynić z niej kamień probierczy geniuszu. Ten szalony gest nie powinien nas jednak dziwić, ponieważ autor *Kobiet z Algieru* wpisuje się tym samym w starą, związaną z nazwiskiem Arystotelesa tradycję melancholii, która rozumiana jest nie tylko jako stan apatii i zniechęcenia, ale również przypadłość ludzi genialnych. Jak pisze Larue, w *przeciwieństwie do przytłaczającej i negatywnej nudy, melancholijny geniusz [...]*

*pozwała zapanować nad złym strumieniem żółci, by uczynić z niego paradoksalne źródło kreacji*¹⁶. To właśnie *melancholijny geniusz* sprawia, że druga część *Dzienników* (obejmująca lata 1854- 1863) Delacroix, wbrew temu, co sądzą niektórzy krytycy¹⁷, jest logiczną konsekwencją części pierwszej – jeśli tylko pamiętać będziemy o patronującej obu częściom estetyce melancholii oraz teorii geniuszu Arystotelesa.

Dość wcześnie w zapiskach malarza pojawia się obsesja pracy (ściśle związana z teorią geniuszu), przedziwny imperatyw, który nakazuje mu poświęcić wszystko i zając się wyłącznie twórczością: *Tworzyć, tworzyć* (I, 41); *Trzeba pracować wytrwale* (I, 45); *Pracowałem sześć dni cały dzień, do godziny trzeciej czy nawet później* (II, 93). U podstaw tego szaleństwa tkwią dwie przyczyny. Po pierwsze, nieustanna praca pozwala Delacroix uniknąć nudy, wyrwać się z objęć *spleenu*: *Te piękne chwile odpoczynku skończą się nadejściem strasliwego wroga – nudy, i towarzyszącego jej pragnienia zmiany, które nakaze mi wrócić do pędzli i płócien; myślę o nich często; chciałbym je mieć tutaj* (II, 165); *Bardzo pragnę pracować. Ruch, zmiana sytuacji i emocja dodają żywości uczuciom; zmieniając tryb życia, człowiek staje się bardziej odporny na zabójczą gnuśność i nudę* (II, 168). Można zaryzykować twierdzenie, iż Delacroix maluje tylko dlatego, że wcześniej się nudził. Praca jest terapią oraz reakcją. Zgodnie z teorią melancholii Arystotelesa, znużenie oraz stany apatii są ściśle związane z okresami twórczego podniecenia. Melancholia nie jest usterką, wadą czy przekleństwem; stanowi za to podstawowy warunek wszelkiej twórczości. Z tego powodu wspomnienia poświęcone pracy sąsiadują w zapiskach Delacroix ze wspomnieniami stanów znużenia oraz beznadziei. Drugim powodem, dla którego malarz tak gorączkowo poszukuje zajęcia, jest przekonanie, że w taki tylko sposób wypełnić można pustkę czasu terazniejszego, o której wspominałem już wcześniej.

Terazniejszość jest w *Dziennikach* interwałem straconego czasu, ponieważ wypełnia ją tylko oplakiwanie minionej starty lub marzenie o zdarzeniach, które jeszcze nie nadeszły. By uniknąć wspomnień i marzeń, które za każdym razem wytrącają człowieka z jego terazniejszości, Delacroix stara się ją wypełnić pracą, czymś, co zmusza do skupienia się na chwili obecnej: *Pracować nie tylko po to, żeby tworzyć dzieła, ale żeby czas nabrał wartości; człowiek jest bardziej zadowolony z siebie i swego dnia, kiedy myślał, rozpoczął coś albo skończył* (II, 350). W ten sposób autor *Śmierci Sardanapala* zmienia optykę spojrzenia, fokalizację wewnętrzną (która skupiona była na nim samym oraz na pustce i nudzie chwili bieżącej) na zewnętrzną (która obejmuje tworzone dzieło, dotyczy pracy nad nim oraz procesu odzyskiwania straconego ideału). Przemieszanie tych dwóch perspektywy (egzystencjalnej oraz twórczej) widać doskonale w przywołanym niżej cytacie: *Trzeba odegnąć, jak tylko się da, widma tego diabelskiego życia, które nam zostało dane nie wiadomo dlaczego, i które tak łatwo staje się gorzkie, jeśli nudzie i troskom nie stawić czoła ze stali. Trzeba więc wstrząsnąć tym ciałem i umysłem, które dręczą się nawzajem w bezruchu i ospałości, to tylko odwrócenie; przechodzić od odpoczynku do pracy i na odwrót: wtedy jedno i drugie wyda się przyjemne i zbawienne. Człowiek przeciążony ciężką i nieustanną pracą jest zapewne nieszczęśliwy, lecz ten, kto musi się wciąż bawić, nie znajdzie w rozrywkach ani szczęścia, ani nawet spokoju; czuje, że walczy z nudą, która chwytą go za włosy: widmo staje zawsze obok rozrywk i wychyla swą twarz zza jej pleców. Niechaj pani nie sądzi, droga przyjaciółko, że pracując nie jestem wydany na ciosy tego straszliwego wroga; sądzę, że przy pewnym usposobieniu trzeba mieć niepojętą energię, by się nie nudzić i umieć pokonać siłą woli ową apatię, która ogarnia nas w każdej chwili. Przyjemność, jaką odczuwam teraz, mówiąc*

z panią o tych sprawach, jest dowodem, że gdy tylko mam siły, korzystam z każdej sposobności, aby czymś się zająć, nawet jeśli mówię o nudzie, którą pragnę pokonać. (II, 65)

Zwróćmy uwagę, że stan nudy i apatii dotyczy zarówno ciała, jak i umysłu, jest piętnem ludzkiego istnienia. Nie można z niego zrezygnować, można go tylko oswoić, przysłonić jakby innymi zajęciami: odpoczynkiem lub pracą. Te inne zajęcia są jednak pochodną głębokiej nudy, która trawi człowieka od wewnątrz, przeżera jego trzewia i myśli (w innym miejscu Delacroix notuje: *Czułem się źle przez cały dzień; niedyspozycja cielesna i duchowa* – II, 103). Choć nuda zmusza do postawienia najistotniejszych pytań o naturę świata i człowieka, choć jest lustrem, w którym każdy winien się przejrzeć, to jednak nie można poświęcić się wyłącznie jej rozpamiętywaniu. Łatwo bowiem w ten sposób popaść w szaleństwo lub targnąć się na własne życie. By zaradzić tym egzystencjalnym wahaniom, Delacroix proponuje maskować stany nudy odpoczynkiem lub pracą, co przypomina do pewnego stopnia spostrzeżenia Pascala¹⁸. Podobny w tym do autora *Myśli*, Delacroix uważa nudę za jądro istnienia. Jest jednak przekonany, że zupełne oddanie się nudzie może mieć zgubne konsekwencje. Dlatego człowiek winien odpoczywać i pracować, nie przesadzając ani w jednym, ani w drugim. W *Dziennikach* na temat odpoczynku Delacroix wprost pisze niewiele, możemy się jednak domyślać, że lubił próżnować, dobrze zjeść, a seanse z modelkami, które pozowały do jego obrazów, nie zawsze kończyły się na uścisku dłoni. Pochłaniała go jednak przede wszystkim praca, na co malarz zwraca uwagę w rozmowie, którą opublikował w *Mémoires d'un bourgeois de Paris* Louis Véron¹⁹ – Delacroix nie odmawiał sobie przyjemności płynących z salonowego życia, ale nie pozwalał, by zakłócały one pracę nad kolejnymi obrazami.

Wytrwała praca faktycznie oddala Delacroix od demona nudy, ale nie wyrwa go

przecież z objęć melancholii. Malarz dostrze- ga przeminę, jaka w nim zachodzi: *Mam pod ręką moje notatki z ubiegłych lat; im bardziej zbliżają się do chwili obecnej, tym mniej częste staje się to nieśmiertelne biadanie z powodu nudy i pustki, jakie odczuwałem ongi* (I, 379). Nie opuszcza go jednak ani na chwilę przeświadczenie, że melancholia jest stanem szczególnym. W przeciwieństwie do nudy jest w niej coś godnego, coś, co ma bezpośredni związek z geniuszem osobistym oraz z geniuszem sztuki. Delacroix był na ten aspekt melancholii szczególnie wrażliwy – dostrzegł go między innymi w życiu i twórczości Michała Anioła, którego uważał zresztą obok Petera Paula Rubensa za swego mistrza. W *Dziennikach* nietrudno znaleźć fragmenty przedstawiające Michała Anioła jako malarza *udręczonego melancholią* (II, 375). Taki sam wizerunek słynnego twórcy pojawia się w artykule, który Delacroix opublikował w dwóch częściach w 1830 roku w „Revue de Paris”. Zastanawiające jest, że w tym tekście autor *Rzezi na Chios* przywiązuje tak dużą wagę do kryzysów oraz stanów apatii twórcy fresków z Kaplicy Sykstyńskiej. Nie bez satysfakcji Delacroix notuje: *Cieszący się już znaczną reputacją i będący w sile wieku, jego [Michała Anioła] geniusz nagle się zatrzymuje. [...] Dostrzec w tym można jedynie chorobę duszy, szczególnie kryzys talentu*²⁰. Ten zaskakujący epizod w biografii rzeźbiarza jego wielbiciel tłumaczy skłonnością do melancholii, nadwrażliwością i wreszcie teorią, która do złudzenia przypomina XXX problem Arystotelesa: *W najpotężniejszych umysłach czai się największe leniwość*²¹. Michał Anioł dzieli więc swe życie między szaloną pracą, która sprawia, że artysta zapomina o sobie i świecie, w którym przyszło mu żyć, a chwile zupełnego otepienia, smutku oraz utraty sił witalnych. Delacroix jest przy tym przekonany, że geniusz Michała Anioła nie mógłby istnieć bez tych momentów zapaści i braku nadziei.

Takiego właśnie, pogrążonego w melancholijnej zadumie rzeźbiarza oglądamy na

obrazie zatytułowanym *Michał Anioł odpoczywający w swej pracowni* (Delacroix pracował nad nim w latach 1849-1852). Na płótnie Michał Anioł siedzi w pracowni, głowę wspiera na prawej ręce, a jego spojrzenie błędzi gdzieś daleko. Odwrócił się od rzeźb, a w pobliżu jego stóp znajduje się porzucone dłuto, którym zapewne jeszcze przed chwilą starał się nadać doskonale kształty posągom. Zarysy tych ostatnich, wydobywające się z nich postaci, są dowodem wielkości artysty, który pogrążony jest jednak w zadumie i milczeniu. Bardzo szybko dostrzeżono, iż oddając hołd swemu mistrzowi, Delacroix namalował w gruncie rzeczy siebie samego w objęciach melancholii oraz sławy. Już Théophile Silvestre w *Les artistes français* podkreślał: *W tym Michale Aniele odpoczywającym rozpoznajcie także Delacroix zmęczonego, przygnębionego i w smutku...*²². Warto może dodać, że na wielu portretach Delacroix jest przedstawiany w pozie, która do złudzenia przypomina pozę Michała Anioła z jego własnego obrazu. Tak rzecz wygląda między innymi na *Autoportrecie młodego mężczyzny* (malarz pracował nad nim prawdopodobnie w 1823 roku), *Autoportrecie w przebraniu Ravenswooda* (1821), *Autoportrecie w zielonej kamizelce* (1837), ale również na portretach wykonanych przez Théodore'a Géricaulta (*Eugène Delacroix* z lat 1818-1819) i Frédérica Villota (*Delacroix według autoportretu z roku 1818* – obraz powstał w 1847 roku). Na wszystkich wspomnianych płótnach Delacroix jest przedstawiany *en face* jako zamysłony mężczyzna. Część jego twarzy jest oświetlona – to sygnał twórczej potęgi, umiłowania sławy i fokalizacji zewnętrznej, o której pisałem powyżej. Jednak druga połowa twarzy jest ukryta w mroku, oko jakby odrobinę zdeformowane, a spojrzenie wystraszone – to żywioł nudy i introspekcji, który pożera malarza od wewnątrz i któremu artysta nie może, ale i nie chce się przeciwstawić²³.

Taki sam stosunek do geniuszu i melancholii, ich przemieszanie widać też wyra-

źnie na dwóch obrazach, które przedstawiają Tassa w więzieniu – pierwszy z nich pochodzi z 1824, a drugi z 1839 roku. Pracując nad tymi płótnami, Delacroix pozostawał pod wyraźnym wpływem nowego francuskiego tłumaczenia *Jeruzolim wywołanej*, a także poematu, który George Gordon Byron poświęcił autorowi słynnego eposu. Tasso, podobnie jak Michał Anioł, jest zamknięty, jakby nieobecny. Jest też – zamknięty w szpitalu dla obłąkanych – skazany na samotność. Genialny artysta okazuje się zatem podwójnie wydziedziczony: po pierwsze, odrzuciła go społeczność, w której żył; po drugie, znalazł się wśród szaleńców, którzy z niego drwią i szydzą – szczególnie wyraźne jest to na płótnie z 1824 roku. Ta wersja obrazu (bądź litografia wykonana na jej podstawie) zainspirowała Baudelaire'a do napisania sonetu *Na „Tassa w więzieniu” Eugeniusza Delacroix*²⁴, w którym pisarz przedstawiony jest jako samotny, opuszczony przez wszystkich artysta, spoglądający w otchłań własnej duszy. I u Delacroix, i u Baudelaire'a dominuje przekonanie o ciągłym konflikcie między sztuką a życiem, między artystą a mieszczańinem. Ten drugi poszukuje tylko przyjemności i taniej zabawy, upija się zgiełkiem; pierwszy zaś stroni od tłumu, stara się zrozumieć siebie samego, ale ponieważ nie jest to możliwe, popada w przygnębienie. Smutek jest jednak tylko koniecznym uzupełnieniem wielkości, o której Delacroix nie zapomina na kartach *Dzienników*: *Czy wiesz, jak upływało życie ludzi, którzy wnieśli się ponad przeciętność? W ciągłej walce. W walce przeciw lenistwu, które wszystkim ludziom jest wspólne, a które przeszkadza w pisaniu, jeśli chodzi o pisarza: bowiem jego geniusz pragnie się objawić; jest mu posłuszny nie przez zwykłą próżność i żądzę sławy; jest posłuszny, bo tak nakazuje mu sumienie. Niechaj zamilkną ci, którzy pracując pozostają zimni: czy wiedzą, czym jest praca pod dyktandem natchnienia? Jaki lęk, jakaś twoga przed obudzeniem tego drzemiącego hwa, któ-*

rego pomruki wstrząsają całą naszą istotą! Ale raz jeszcze: być wytrwałym, prostym i prawdziwym, oto ćwiczenie na co dzień i zawsze pożyteczne (I, 69).

W ten sposób powraca pod piórem Delacroix na wskroś romantyczne przekonanie o roli natchnienia w procesie twórczym oraz ideału, który powinna wcielać sztuka. Geniusz jest w opinii malarza czymś, co wykracza poza ludzką miarę, poza gwar i rozgardiasz codzienności. To geniusz właśnie pozwala poecie, malarzowi czy rzeźbiarzowi zmierzyć się z ideałem, który w przyprawie apatii i znużenia mógł jedynie wspominać lub śnić. Po godzinach spędzonych na rozpamiętywaniu, na wpatrywaniu się w dal (jak to czyni Michał Anioł na wspomnianym wcześniej obrazie) i całkowitej rezygnacji, która jest wynikiem porażającej nudy, artysta wraca niejako do siebie, rozpoznaje to, co stanowi o jego odmienności. Punktem, do którego zmierza Delacroix, jest zrozumienie, że jego jedynym powołaniem jest malarstwo²⁵. W tym sensie melancholia malarza ma wiele wspólnego ze stanem ducha bohatera Marcela Prousta z powieści *W poszukiwaniu straconego czasu*, którego celem jest odkrycie w sobie artysty. Zadaniem pamięci Marcela nie jest banalne odpominanie minionych zdarzeń, ale raczej dostrzeżenie w nich tego, co miało doprowadzić do przebudzenia się w nim pisarza. Podobnie zachowuje się w *Dziennikach* Delacroix, który pisze (i jest to jeszcze jedna odpowiedź na postawione na początku tego eseju pytanie), by zrozumieć, że bezgranicznie winien poświęcić się malarstwu. W ten sposób – pozornie przynajmniej – docieramy do końca: oto poprzez wyznanie nudy, przyzwolenie na to, by zawaładnęła ciałem i duszą, Delacroix przezwycięża ją, sięga po pędzel, pracuje, by zyskać sławę jako malarz. Gdyby w ten sposób skończyły się *Dzienniki*, mielibyśmy do czynienia z jednym z bardziej poruszających epizodów intelektualnych, który wpisywałby się w arystotelejską tradycję ro-

zumienia melancholii. Autor *Rzezi na Chios* nie kończy jednak w tym punkcie, a my nie możemy się tu zatrzymać. Prawdziwy problem pojawia się dopiero po krzepiącym wezwaniu do pracy. Wtedy też do głosu dochodzi melancholia, która jest znakiem nie tyle geniuszu, co raczej kompletnego porażenia.

Delacroix, pisząc o imperatywnie twórczości, wyraża bowiem tylko życzenie, któremu nie potrafi sprostać. Już we wczesnych latach zauważył: *Dufresne powiada, że umiałby się poświęcić wielkim sprawom, lecz widzi tylko pustkę i nicość. Ze mną jest na odwrót* (I, 67). Bezideowy i pozbawiony nadziei charakter jego pokolenia wydaje mu się czymś przerysowanym – on sam rzekomo nie doświadcza skrupowania, które jest wynikiem wewnętrznej pustki. Wprost przeciwnie – pomysły pojawiają się w głowie jeden za drugim, zamówienia na obrazy (zarówno ze strony kolekcjonerów, jak i władz państwowych) się mnożą. Nie ma więc powodu, by utyskiwać na zgrzebną rzeczywistość lub żalić się na *spleeny*, które są może wynikiem obniżenia słupka ręki w barometrze bądź ciężkostrawnej i spożytej zbyt późno kolacji. Delacroix ma ideę. Ale co z tego, skoro nie potrafi jej sprostać? – i tu właśnie zaczyna się prawdziwy dramat malarza, który zrozumiał już swoje powołanie, ale nie jest w stanie go zrealizować! Stąd nieustannie mnożące się w *Dziennikach* wyznania niemocy i wynikającej z niej rozpacz: *Moje postanowienia znikają, gdy tylko trzeba działać* (I, 71); *Kiedy zaś nadarzy się okazja, jest mi przykro niemal, wolalbym, żebym nie musiał działać: oto moja choroba* (I, 71); *Zabrałem się wreszcie [18 maja 1857] do malarstwa po czterech i pół miesiącach przerwy* (II, 279). Niemożność działania, kompletny paraliż sił witalnych – tak objawia się zetknięcie z ideałem, którego nie może pomieścić rzeczywistość. Zniechęcenie Delacroix zdaje się więc wynikać z nieprzystawalności dwóch sfer: tej idealnej, z której płynie natchnienie, a na-

wet konieczność pracy, oraz tej rzeczywistości, w której artystę nachodzą czarne myśli, gnębi nuda i zniechęcenie. Właściwe życie to pasmo rozczarowań, a malarz nie jest w stanie mu się przeciwstawić. Stara się co prawda osiągnąć ideał, pochwyć go i przenieść na płótno, ale – w jego własnym przekonaniu – każdy kolejny obraz jest jedynie bladym odbiciem idei, która mu patronowała, choć ostatecznie umknęła.

Delacroix jako artysta pogrąża się więc w żalobie, tęskni za tym, co niejasno zarysowało się w jego głowie, a na wyrażenie czego nie stało mu sił. Nie jest to jednak żaloba po idei, która umknęła i już się nie pojawi. Ta żaloba to raczej nieutulone poczucie ciągłej straty siebie samego i towarzyszące mu przekonanie, że sztuka jest tylko bladym erzacem tego, co miała wyrażać. Delacroix rozumiał, o czym pisałem wcześniej, że jego powołaniem jest bycie artystą, malarzem; teraz zaś pojął, że nie potrafi temu powołaniu sprostać. Na tym paradoksalnym oplakiwaniu straty siebie samego jednak się nie kończy – przecież Delacroix cały czas pracuje, realizuje nowe zlecenia, przygotowuje kolejne obrazy i freski. Nie ma tu jednak żadnego pęknięcia czy niekonsekwencji, która przeciwstawia to, co zapisane, temu, co przeżyte. Delacroix tworzy, ale pozostaje z własnej twórczości niezadowolony, ma wrażenie, że nie spełnia ona wszystkich pokładanych w niej nadziei. Co więcej, momenty twórczego załamania to jakby powtórką ze znajomości biografii Michała Anioła i Tassa. Pamiętamy, że pierwszy z nich na obrazie Delacroix porzucił dłuto – narzędzie pracy, które chwilowo okazało się ułomne, kalekie, niewystarczające. Drugi natomiast, na płótnie z 1839 roku, wpatruje się gdzieś w dal, a po rozrzucone karty jego rękopisu bez skutku sięgają szaleńcy odgradzeni od pisarza kratami celi. Michał Anioł i Tasso zatrzymali się, odrzucili to, co stanowi o ich potęgę, powtarzając tym samym pełen beznadziei gest postaci z ryciny Albrechta Dürera.

Można malować, można pisać, ale jaki jest sens tych działań?

Zdaje się, że takie pytanie postawił też sobie Delacroix – autor *Dzienników*. Jako malarz zyskiwał sławę i pieniądze (choć te do końca życia liczył dość skrupulatnie – co wynikało nie tyle ze skąpstwa, co raczej z obawy przed utratą niezależności), ale jako pisarz mnożył wątpliwości. Dziennik miał być chyba próbą ocalenia siebie, próbą ocalenia przed własną słabością, stanami zapaści, drżeniem, które do złudzenia przypomina metafizyczne rozterki niemal wszystkich romantycznych bohaterów. By uporać się z tą predelekcją, Delacroix postanowił, jak Flaubert czy Stéphane Mallarmé, schronić się w języku, w jego domniemanej precyzji i bezpośredniości, dzięki którym tak łatwo przychodziło autorowi *Śmierci Sardanapala* oddzielenie literatury od malarstwa i muzyki. Podczas gdy literatura przemawia do czytelnika wprost, malarstwo i muzyka – według Delacroix – korzystają raczej z niedomówień, z tego, co nieprecyzyjne (Delacroix z nadmierną czasami łatwością sięga po rzeczownik *le vague*) i lotne. A zatem dziennik winien być schronieniem przed tym, co wymyka się poznaniu i przedstawieniu – dlatego pod piórem malarza tak często powraca zagadnienie stylu: *Należy mówić tylko to, co ma się do powiedzenia, oto zaleta, która winna towarzyszyć elegancji stylu* (II, 206). Delacroix szuka idealnych proporcji, przejrzystości, elokwencji. Szybko jednak dochodzi do wniosku, że pisanie tylko pozornie pozwala w logiczny i naturalny sposób ogarnąć całość ludzkiego doświadczenia. Literatura okazuje się sztuką trudną: *Gdyby szło tylko o powiązanie myśli, byłbym szybciej uzbrojony i pewniejszy na tym gruncie; lecz należy zważać na ciągłość, przestrzegać planu, nie wikłać zdań: oto największa trudność w swobodnym rozwijaniu myśli. Obraz ogarniesz jednym spojrzeniem; pisząc nie widzisz nawet całej strony, to znaczy nie potrafisz jej ogarnąć naraz. Trzeba szczegó-*

nej siły, aby móc jednocześnie pamiętać o całości dzieła i prowadzić je z konieczną rozlewnością lub uniarem, rozwijając stopniowo poszczególne partie. (I, 243-244)

Malarzowi wyraźnie nie odpowiada klasyczna zasada retoryki związana z kompozycją wypowiedzi. Nie wystarczy bowiem mieć coś do powiedzenia; trzeba to jeszcze umiejętnie ubrać w słowa – problem Delacroix do złudzenia przypomina rozterki Edgara Degasa, który nie potrafił, pomimo idei kłębiących się w jego głowie, napisać sonetu. Degas zwierzył się z tych kłopotów, które miały rzekomo wywoływać u niego stany zniechęcenia i braku nadziei, Mallarmému. Poeta odpowiedział mu zaś, że do pisania wierszy potrzebne są nie idee, ale słowa. Ta sama rozterka, jak widzimy, trapi Delacroix. To, co wydawało mu się naturalne, okazuje się sztuczne i wykoncypowane. Dodatkowa trudność wynika z tego, że komponując tekst trzeba myśleć zarazem o dziele kompletnym, jak i o części, nad którą aktualnie się pracuje. Nigdy też nie można jednym spojrzeniem objąć całości. Pisarz i jego czytelnik skazani są na linearną logikę wypowiedzi, która jest odbiciem żelaznych zasad retoryki, ale w odczuciu malarza niewiele ma wspólnego z tym, co dzieje się w jego głowie. Pismo nie jest refleksem emocji oraz przemyśleń; jego porządek nie wynika z natchnienia, twórczego szału czy epifanii.

Dlatego Delacroix zaczyna szukać nowego porządku, pragnie wyrwać się objęć klasycznej retoryki, porzucić – tak ceniony jeszcze w XVIII stuleciu – system oparty na trzech filarach: inwencji, dyspozycji oraz elokucji (to przede wszystkim dyspozycja tak bardzo uwierała Delacroix). Z tych powodów część dziennika, pisana w okresie dojrzałości, przemienia się w projekt słownika sztuk pięknych, który ma pozwolić na swobodne wyrażenie tego, co artysta już sobie przemyślał. Słownik to również, co zobaczymy za chwilę, propozycja nowej teorii pisma, które w niczym już nie będzie ogra-

niczało twórczych aspiracji autora *Kobiet z Algieru*, pozwoli mu w dowolny sposób łączyć tematy, przechodzić od hasła do hasła bez konieczności tłumaczenia związku między nimi i wreszcie zapewni objęcie całości artystycznego doświadczenia²⁶. Tym samym Delacroix, malarz-melancholik (poprzez wybór tematów, stosunek do idei i rzemiosła), staje się w pełni pisarzem-melancholikiem (chomikującym definicje, wędrującym od problemu do problemu bez obawy, że popełni jakąś niedorzeczność): *Słownik to nie książka: to narzędzie, instrument przydatny do pisania książek lub czegoś innego. Materiał podzielony na artykuły rozrasta się lub kurczy wedle upodobania autora, a czasem wedle jego lenistwa. Toteż może on usunąć przejścia, zaniechać koniecznych powiązań pomiędzy częściami, nie myśleć o porządku, w jakim winny być ułożone.* (II, 231) [...] *Książka musi mieć plan, przejścia; jej autor stawia sobie za zadanie nie opuścić nic z tego, o czym traktuje jego materia. Słownik, przeciwnie, pomija wiele... Jeśli nie ma w nim powagi książki, to nie wywołuje też zmęczenia; nie zmusza czytelnika, żeby z zapartym tchem śledził tok i rozwój; i chociaż słownik jest zazwyczaj dziełem kompilatorów, nie wyklucza oryginalności myśli i ocen: błędnego mniemania byłby ktoś, kto w słowniku *Beyle'a* na przykład widziałby tylko kompilację. Ułatwia umysłowi, który z wielkim trudem zagłębia się w długie rozważania, śledzenie ich z należytą uwagą, pozwala na klasyfikację i podział materiałów. Można go wziąć do ręki i odrzucić; można, otwierając go przypadkiem, w lekturze kilku fragmentów znaleźć okazję do długich i owocnych rozmyślań* (II, 374-375).

Oba cytaty są dość bogate w spostrzeżenia. Przede wszystkim Delacroix zdaje sobie sprawę z tego, że słownik zwolni go z obowiązku refleksji nad kompozycją. Gdyby chciał napisać książkę, musiałby tym samym respektować reguły klasycznej retoryki, rozwijając wypowiedź w oparciu o wcześniej

przemysłane punkty, zapewniając dodatkowo jasne i logiczne przejścia między nimi. Ta linearna logika dyskursu ani go nie pociąga, ani nie ma nad nim władzy. Delacroix poszukuje bowiem pewnej swobody, która pozwoliłaby pisać, ale i uwzględniać „lenistwo”, bocznymi drzwiami wkradające się do pokoju pisarza. To lenistwo jest nudą, paraliżem twórczym, który znamy już z prac Delacroix nad obrazami oraz ze szkicu, którego bohaterem był Michał Anioł. Ale jest również lenistwem kompozycji – słownik to zbiór, mniej lub bardziej dowolny, nigdy kompletny, który ma charakter zielnika (jak w *Marszeniach samotnego wędrowca* Rousseau). Można go zawsze uzupełnić, coś dodać, dopisać, zagubić się wśród kolejnych cytatów – tak wkłada się do niego żywił kompilacji, na który Delacroix zwraca uwagę. Nie ocenia go jednak negatywnie – zresztą, estetyka melancholii nie widzi w kompilacji nic niepożądanego. Robert Burton stworzył swe dzieło z cytatów, a Marek Bieńczyk nie zrezygnował z cytatu nawet w tytule swej książki. Delacroix wpisuje się tym samym w znany od stuleci krąg tych, którzy pożyczają, cytują, zabierają, deformują. Ta wolność autora słownika jest jednak uzupełniona swobodą, której Delacroix domaga się dla czytelnika. I on może bowiem postępować z tekstem w sposób zależny przede wszystkim od własnych potrzeb i chęci, a nie od idei czy pomysłu, który z książką w rękę należy wiernie zrekonstruować. Niby słownik ma autora, ale tak naprawdę jego autorem jest czytelnik. On również zdaje się na przypadek, wędruje od hasła do hasła, czyta albo – rozleniwiony – odkłada słownik na półkę. Zdaje się, że pomysł pracy nad słownikiem, który zrodził się na kartach *Dzienników*, jest kolejnym dowodem na to, jak wyraźnie estetyka melancholii obecna była w refleksji Delacroix. Projekt słownika jest też kolejnym dziełem w dziele sprytnego Francuza: dziennik jest bowiem lustrem, w którym przegląda się Delacroix-malarz, ale też miejscem

narodzin nowego tekstu, którego autorem miał być Delacroix-akademik. To zresztą dość zabawny epizod – Delacroix zaczął bowiem rozmyślać nad słownikiem (który nie spełnia jednak akademickich wymogów) wówczas, gdy powiększył grono „nieśmiertelnych”, czyli członków Akademii Francuskiej.

Jednak ani malarstwo, ani *Dzienniki*, ani projekt słownika nie ochroniły artysty przed zgubnym poczuciem nudy i przemierzaniem z nim pożądaniem geniuszu. Przed śmiercią ten człowiek o *nerwowej naturze*, jak pisał o nim Théophile Gautier²⁷, zdążył jeszcze zanotować dość przynębiającą refleksję: *Co zobaczymy po tamtej stronie? Noc, straszną noc. Nic nie czeka nas lepszego, takie jest przynajmniej moje smutne przecucie: te smutne brzegi, gdzie Achilles, cień już tylko, błękał się żałując nie tego, że nie jest bohaterem, ale że nie może być niewolnikiem wieśniaka, wystawionym na chłody i skwar, lecz wciąż jeszcze na ziemi i pod słońcem, z którego dobrodziejstw korzystamy (kiedy nie pada)* (II, 412).

Okazuje się, że w ostatniej chwili Delacroix jest skłonny poświęcić geniusz i sławę, by odzyskać rzeczywistość i czas teraźniejszy, których nigdy tak naprawdę nie posiadał. Tym różni się od Achillesa, którego przywołuje – wojownik grecki pamiętał i własną chwałę, i codzienne życie. Delacroix wspomina tylko ciągłą walkę z nudą w imię idei, która zawsze mu umykała. Niewiele w tych wspomnieniach codzienności, od której zarażony melancholijnym geniuszem malarz konsekwentnie stronił, uciekał, wielokrotnie sławiąc wygody samotności – [...] *trzeba wracać [...] do samotności. [...] to, czego doznaje się samotnie, jest i silniejsze, i bardziej czyste* (I, 42). Co zatem będzie wspominał z drugiego brzegu? Te chwile, w których zmagał się z nudą w imię czegoś, czego osiągnąć nie mógł. Te chwile, które były przeszłością już wtedy, gdy dopiero co się pojawiły. Te chwile, dzięki którym stał się – jak tego pragnął – sławny, co jednak w niczym nie zmieniło jego postępowania. Melancholia, którą

liczni romantycy sławili za Arystotelesem jako stygmat wyróżniający dusze niepospolite, przeżarła życie Delacroix od podszewki, nie zostawiła nic, żadnych wspomnień poza nią samą. Okazało się, że za wyróżnienie drogi trzeba zapłacić – co w sposób tak dramatyczny wybrzmiewa w ostatnich słowach Delacroix. Walka z nudą miała przynieść owoce w postaci zapierających dech w piersiach obrazów, jednak praca, którą trzeba im było poświęcić, odebrała artyście życie. Jest zatem w melancholii Delacroix i odrobina dumy: poprzez nudę i pracę dołączył bowiem do Michała Anioła i Tassa; jest jednak i porażająca świadomość straty – tym razem już nie abstrakcyjnej idei, ale własnego życia.

W tym też kontekście Delacroix udziela nam chyba najboleśniejszej odpowiedzi na pytanie postawione na początku tego eseju: po co pisać dziennik? Otóż nie tylko po to, by zostawić ślad po sobie – to Delacroix czynił, malując obrazy. Nie po to również, by zyskać sławę za życia – *Dzienniki* malarz pisał bowiem dla siebie, opublikowano je dopiero po jego śmierci. I tu czai się ostatnia odpowiedź na nasze pytanie: trzeba pisać dziennik, bo tylko on może być testamentem i ostatnim słowem, w którym wybrzmi rozpacza po utracie własnego życia – nie w sensie metafizycznym, ale jak najbardziej ludzkim, związanym z przypadkowością istnienia, którą Delacroix zastąpił zmaganiem z nudą i poszukiwaniem sławy. To jeden z niewielu romantyków, którzy tak dogłębnie zrozumieli sens maksymy Arystotelesa i wprowadzili ją w życie tylko po to, by poniewczasie przekonać się, że była to błędna decyzja. *Dzienniki* Delacroix to celebrowanie pustki, która pozostała po utraconym, a może nawet zażegnanej nadziei.

Piotr Śniedziewski

²⁷ E. Delacroix, *Dzienniki 1822-1863*, oprac. A. Joubin, przeł. J. Guze, J. Hartwig, wstęp J. Starzyński, Wrocław 1968, t. I, s. 318. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania – w dal-

szej części będą one lokalizowane tylko w tekście głównym przez podanie odpowiednio numeru tomu oraz strony.

² Dzieje sprzedaży pólcien Delacroix szczegółowo sledge M. Rheims: zob. *Id.*, *La cote de Delacroix* [w:] *Delacroix*, Paris 1986, s. 244-253.

³ Ph. Jullian, *Delacroix*, przeł. Z. Cierniakówna, Warszawa 1967, s. 48 i 51.

⁴ A. Larue, *Romantisme et mélancolie. Le « Journal » de Delacroix*, Paris 1998, s. 126 (korzystam z elektronicznej wersji tej książki, która dostępna jest na stronie: <http://www.univ-paris13.fr/cenel/articles/LarueRomantismeMélancolie.pdf>).

⁵ *Ibidem*, s. 16. Zob. też s. 99.

⁶ Zob. Z. Freud, *Melancholia i żaloba*, przeł. B. Kocowska [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Wrocław 1991.

⁷ Ph. Jullian notuje (*Delacroix, op.cit.*, s. 13), że Delacroix już jako dziecko ulegał zmiennym nastrojom, przechodząc od nastroju marzycielskiego, stonienia od zabawy i kolegów do wybuchów energii, w których był bardziej złośliwy i żywy aniżeli oni.

⁸ A. Larue, *Romantisme et mélancolie, op.cit.*, s. 13.

⁹ Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybrała i przeł. J. Guze, wstęp J. Starzyński, Wrocław 1961, s. 29.

¹⁰ Zob. J.-P. Guillerme, *Couleurs du noir. Le « Journal » de Delacroix*, Lille 1990, s. 19.

¹¹ Zob. na ten temat H. Damisch, *La peinture en écharpe* – wstęp do E. Delacroix, *Journal 1822-1863*, introduction et notes par A. Joubin, Paris 1980, s. IX-XXXVI. Także J.-P. Guillerme uznał ten problem za kluczowy dla zrozumienia melancholijnego charakteru *Dzienników* – zob. J.-P. Guillerme, *Couleurs du noir, op.cit.*, s. 137-151.

¹² Zob. na ten temat P.-M. Biasi, *Baudelaire / Flaubert. La chute d'Adam et celle du baromètre*, „Magazine littéraire” 2001, nr 400 (juillet-août), s. 34-37. O możliwych związkach „stanu duszy” z poziomem barometru zob. P. Pachet, *Baromètres de l'âme*, Paris 2001.

¹³ Zob. P. Claudes, *Romantisme: le mal du siècle*, „Magazine littéraire” 2001, nr 400 (juillet-août), s. 30-33.

¹⁴ Warto może przypomnieć, że Oberman był jedną z ulubionych lektur Delacroix – zwraca na to również uwagę J. Starzyński w książce *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 22.

¹⁵ B. Constant, *Dziennik poufny*, przeł. J. Guze, Warszawa 1980, s. 11.

¹⁶ A. Larue, *op.cit.*, s. 228.

¹⁷ Trudno mi zatem zgodzić się z tezą, jaką stawia Jean Cau (*Un génie consacré plus à peindre qu'à vivre*, w zbiorze *Delacroix*, Paris 1963, s. 17), twierdząc, że druga część *Dzienników* pokazuje nam Delacroix jako „racjonalistę”, czyści wytwór intelektualny XVIII wieku oraz jego zamilowań analitycznych i krytycznych.

¹⁸ Na temat nudy w dziele Pascala zob. L. Thirouin, *Pascal: une misère et une aubaine*, „Magazine littéraire” 2001, nr 400 (juillet-août), s. 24-26.

¹⁹ Zob. L. Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris 1856, s. 274; BnF/Gallica – notice n°: FRBNF31564671. Delacroix oceniał zresztą tę książkę bardzo surowo; w *Dziennikach* zanotował na jej temat m.in. [...] jednym słowem nie są to pamiętniki, to znaczy prawdziwe i szczerze sądy o ludziach epoki. Dodaje jeszcze do tego zupełny brak kompozycji i banalność stylu (I, 372).

²⁰ E. Delacroix, *Michel-Ange*, Paris 1995, s. 18.

²¹ *Ibidem*, s. 19.

²² Cyt. za J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk, op.cit.*, s. 128. Zob. na ten temat A. Larue, *op.cit.*, s. 158-161.

²³ P. Rautmann (*Delacroix, traduit de l'allemand par D.-A. Canal et L. Échasseriaud*, Paris 1997, s. 28) podkreśla w tym kontekście, że dostrzec można na portretach Delacroix stały element – niezależnie od daty ich wykonania, techniki czy autora. Wyraz twarzy pozostaje w gruncie rzeczy taki sam, charakteryzują go zwłaszcza zacziśnięte usta, których kąci są opuszczone, oraz powaga spojrzenia. Oto typ melancholijnego artysty. Podobna maniera artystyczna pojawia się również na portretach osób, które malował Delacroix – zob. Fryderyk Chopin (1838) czy George Sand (1838).

²⁴ Zob. na ten temat A. Moss, *Baudelaire et Delacroix*, Paris 1973, s. 41-47 oraz 223-227. Wąg związku poezji Baudelaire'a z malarstwem Delacroix podkreśla też C. Roy, pisząc o fenomenie, który sam nazywa „Baudelaire” („Les Nouvelles littéraires” 1963, 9 maja, s. 4).

²⁵ We wzruszający sposób wybrzmiewa to we fragmencie zapisanym przez starzejącego się już malarza: *Malarstwo nęka mnie i dręczy na tysiącach sposobów co prawda, niby najbardziej wymagającą kochanka, od czterech miesięcy wymagam się wczesnym rankiem i biegnę do tej czarodziejkiej pracy jak do stóp najdroższej kobiety; to, co z oddalenia wydawało mi się łatwe do pokonania, teraz następuje największe i nieustające trudności. Ale jakże to się dzieje, że ta wieczna walka podnosi mnie zamiast powalić, pociesza zamiast zniechęcić i wypełnia chwile, kiedy już już porzuciłem? Piękna nagroda za to, co młode lata uniosły bezpowrotnie; szlachetne użycie chwil starości, która naciera już na mnie z tysiącem stroni, lecz pozostawia mi jeszcze siły, bym pokonał cierpienia ciała i troski duszy! (II, 384).*

²⁶ Zob. na ten temat A. Larue, *op.cit.*, s. 131-144. Por. również wstęp A. Larue do E. Delacroix, *Dictionnaire des beaux-arts*, Paris 1995 (zwłaszcza s. xliii-xxi, gdzie analizie poddane zostało zakwestionowanie klasycznej retoryki i towarzyszące mu – w sposób paradoksalny – przywiązanie Delacroix do encyklopedycznego ducha oświecenia).

²⁷ T. Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris 1874, BnF/Gallica – notice n°: FRBNF30490306, s. 211.

Kształty i przekształcenia

O kilku obrazach postaci w twórczości Adama Mickiewicza

W materii tkwi „potencja” – mawiał Arystoteles. Stawanie się to *aktualizowanie potencji*¹. Akt określa materię, nadaje jej formę. W romantyzmie akt twórczy pojmowany był jako boska czynność kreacyjna. Artysta na podobieństwo Boga decydował o kształcie dzieła, stawał się siłą sprawczą. Doskonale ukazuje ten moment dziewiętnastowieczna rzeźba Rodina zatytułowana *Ręka Boga*. Adam Mickiewicz był zafascynowany problemem stawania się formy, jej zmiany, a także problemem uśpionego w niej życia:

Tu kamienia podróżna nie śmie trącić noga,
Z kamienia płaskorzeźbą wygląda twarz boga;
[...]

I na powrót w marmuru ukrywa się lonie,
Skąd przed wieki snycerskie wyrwały go dłonie. –
(*Na pokój grecki...*, w. 9-14, I, s. 267)*

W jego twórczości ciało ludzkie nie tylko przyjmuje kształt kamienia, rzeźby, ale jest też deformowane. Przechodzi również metamorfozy, a czasami traci swoją materialność i poeta nie pozwala ujrzeć postaci, pozostawia tylko ślady jej istnienia. Skrywa ją nawet przed innymi bohaterami utworu, jakby chronił ją przed zastygnięciem w widzialnej formie. Dusza jest natomiast częstokroć uosobiona, wędruje do rajów.

Deformacje

Deformacje, które tworzy Mickiewicz, są tworem nieskrępowanej, bezgranicznej w moż-

liwościach kreacyjnych wyobraźni. Oddalone, ruchome lub ogarnięte światłościem postaci ożywiają jej tryby. Mickiewicz zawsze posługuje się słowem „jak”, „jakby”, gdyż przypomina czytelnikowi o tym, że tworzy mikrokosmos, w którym bytują wrażenia, jakie wywołuje widok bohaterów.

R u c h. Nieokiełznana dynamiczność bohaterów pobudza wyobraźnię Mickiewicza i znajduje ujście w deformacjach, jakie stwarza poeta. Ruchliwe ciała sprawiają wrażenie, że lada moment przybiorą inną formę. Fertyczna biała Zosia pośród kolorowego ptactwa przypomina bardziej fontannę tryskającą mnóstwem kropeł niż dziewczynę sypiącą ziarno. Poeta zasugerował się białą formą ciała rozwidlającą się w momencie uniesienia rąk:

Sama biała i w długą bieliznę ubrana,
Kręci się jak bijąca śród kwiatów fontanna;
Czerpie z sita i sypie na skrzydła i głowy
Ręką jak perły białą gęsty grad perłowy
(*Pan Tadeusz*, Ks. V, w. 77-80, IV, s.141)

Natomiast biegnąca pomiędzy krzesłami i stołem Telimena, *jak bilardowa kula toczyła się kołem*, więc przypomina poecie obłą, ruchliwy przedmiot. Również w zaskakujący sposób skojarzył Mickiewicz jaskrawe postaci tańczących, gdyż scalił wiele mniejszych, kolorowych kształtów w jedną olbrzymią, różnobarwną, meandryczną formę:

I szły pary po parach hucznie i wesolo,
Rozkręcało się, znowu skręcało się koło,

* Wszystkie cytaty z Mickiewicza za wydaniem: A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wyd. Rocznicowe 1798-1998, Warszawa 1993.

Jak wąż olbrzymi, w tysiąc łamiący się zwojów;
Mieni się cętkowata, różna barwa strojów
Damskich, pańskich, żołnierskich, jak łuska
blyszcząca,

Wyzłocona promieńmi zachodniego słońca
(*Pan Tadeusz*, Ks. XII, w. 800-805, IV, s. 359)

Mickiewicz porusza w Panu Tadeuszu *thu-my figur* – pisał Biegeleisen. Czyni to z ogromną swobodą i różnymi sposobami². Sznur tańczących nad śpiącą Ewą aniołów jest porównany do wianka. *Rączęta lilowe* to liście, natomiast *róże kwitnące* to ich rozpalone czoła. Stefania Skwarczyńska napisała, że jeśli nie pochodzą one z twórczości Rubensa (co jest bardzo możliwe), to na pewno przypominają barokowy motyw ornamentyki kościelnej³. Według Schillera, który odegrał czołową rolę w rozwoju europejskiego romantyzmu – nie ma powrotu do dziecinnej Arkadii, gdyż ona minęła wraz z niewinnością; jest natomiast możliwe zdobycie Elizjum. Prowadzi do niego *życie namiętne, rozum, sztuka*⁴. Wszakże Hrabia patrzy na świat oczami utopisty, romantyka – tak chciał autor. Wiejski obrzęd grzybobrania nabiera charakteru nastrojowej wizji. Wykorzystana została dysharmonia form, pozycy⁵. To bardzo dobry przykład obrazowości modyfikującej:

Snuło się mnóstwo kształtów, których
dziwne ruchy,

Niby tańce, i dziwny ubiór: istne duchy
Błądzące po księżycu. [...]
(*Pan Tadeusz*, Ks. III, w. 223-225, IV, s. 82)

Takie duchy przechadzały się po łąkach asfodelowych w *Odysei* Homera. One: [...] *stawały zasmucone, a każda wypytywała o to, co ją martwiło*⁶. To mdle, powiewne cienie. Odyseusz mówi: *umykało mi z rąk coś, co było podobne do cienia lub snu*⁷. W powyższym fragmencie *Pana Tadeusza* nie mamy do czynienia z nieokreślonym dynamizmem, o którym mówiliśmy wcześniej, ale z powołanymi gestami i dziwnymi strojami, jako-

by zastygłymi w przestrzeni. Dzięki temu następuje deformacja rzeczywistości i zamiast towarzystwa sędziowskiego mamy *obraz eliżejskich cieni*.

O d d a l e n i e. Horacjusz w swojej *Sztuce poetyckiej* pisał: *Poemat – niczym obraz: jeden cię urzeka, / gdy staniesz blisko, inny gdy patrzysz z daleka*⁸. Z kolei Stanisław Witkiewicz twierdził: *Mickiewicz, zawsze w „Panu Tadeuszu” stojący na stanowisku czystego realizmu, bierze naturę wszechstronnie, stoi ponad smakiem swego otoczenia*⁹. Jednakże w eposie Mickiewicza jaskrawość kolorów obserwowana z daleka prowadzi do deformacji i tu kończy się realizm, a ściślej – obrazowanie mimetyczne. Zosia przyodziana w zieloną suknię i wysoki Tadeusz pośród czerwieni maku stanowią dla poety integralną część flory. W jego twórczości następuje deformacja kształtu poprzez patrzenie na oddalone, barwne stroje postaci:

Patrzą w sad, gdzie śród pączków
barwistego maku
Stał ulan jak słonecznik, w blyszczącym
kolpaku,

[...]

Przy nim dziewczę, w zielonej sukience jak ruta
Pozioma, wznosi oczki błękitne jak bratki
Ku oczom chłopca; [...]
(*Pan Tadeusz*, Ks. XI, w. 298-303, IV, s. 317)

Niezwykle ważne jest tutaj zastosowanie porównań. W tej księdze także różnokolorowe głowy ludzi kojarzy poeta w podobny sposób:

Włos litewskiego ludu, biały albo płowy,
Pozłacał się jako lan dojrzałego żyta;
Gdzieniedzie kraśna główka dziewczica
wykwita,

[...]

Śród głów męskich, jak w zbożu bławat i kąkole.
Kłęczący różnobarwny tłum okrywa pole,
A na głos dzwonka, niby na wiatru powianie,
Chyłą się wszystkie głowy jak kłosy na łanie.
(*Pan Tadeusz*, Ks. XI, w.199-207, IV, s.313-314)

Tymczasem w *Księdze trzeciej* obserwowana z daleka, odpoczywająca Telimena porównana została do gąsienicy. Witkiewicz napisał: *Telimena jest nie tylko kolorową, ale jaskrawą; jej barwy odpowiadają jej charakterowi; wabi ona mężczyzn*¹⁰. Poeta stworzył syntetyczny obraz, zbudowany z kontrastowych płam: zieleni i czerwieni. To zarówno kolory lokalne (strój i trawa) jak i dopełniające się do szarości. W wyobraźni pisarza oddalona postać jest najpierw *podobna pływaczce*, bo dominująca w tym wizerunku czerwień przypomina intensywną fałę. Tak jak Zosia w *majowej zieloności tonąc po kolana* zdawała się *pływać po liściach, w ich barwie się kąpać* (Ks. III, w. 432-434), tak też Telimena zanurza się, pływa w czerwieni:

[...] rzuciła na trawnik
Z ramion swój szal powiewny, czerwony
jak krwawnik,

[...]

Wreszcie, jakby porwana koralu potokiem,
upadła nań i cała wzdłuż się rozpostarła,
(Pan Tadeusz, Ks. III, w. 312-318, IV, s. 85)

Nie tyle postać jest dynamiczna, ile czerwień o ogromnej sile wyrazu – o olbrzymiej ekspresji. Nie wyraża ona uczuć, ale jest wręcz opiatyczna i ma znaczenie dekoratywne, o czym świadczy porównanie: *szal powiewny, czerwony jak krwawnik*. Barwa krwawnika, czyli półszlachetnego kamienia używanego w jubilerstwie, pełni w powyższym cytacie funkcję zdobniczą. Z drogocенnością czerwieni kojarzy się też porównanie sukni do *powłoki koralu*. Obraz wzbogacony zostaje następnie akcentami czerni i biali. Mickiewicz kształtuje formę kolorem silnie pobudzającym zmysły:

W szmaragdzie bujnych traw,
na krwawnikowym szalu,
W sukni długiej, jak gdyby w powłoce koralu,
Od której odbijał się włos z jednego końca,
Z drugiego czamy trzewik; po bokach błyszcząca

Śnieżną pończoszką, chustką, białością rąk, lica,
Wydawała się z dala jak pstra gąsienica,
Gdy wpelznie na zielony liść klonu.
(Pan Tadeusz, Ks. III, w. 324-330, IV, s. 85-86)

Zauważyć można, że narrator sugerując się barwą przy deformacji kształtu umniejsza postaci znaczeniowo. Telimena to „gąsienica”, ułan to „słonecznik”, Zosia to „ruta”. Hrabia natomiast czyni odwrotnie: uwzniośla zwykle warzywo, którego kolor pod wpływem słońca oraz odległości świeci jak drogocenny przedmiot i czyni z Zosi posiadaczkę złotego rogu – boginię:

Nie zapomniał naczynia: złocista konewka,
Ów rożek Almatei, była to marchewka!
(Pan Tadeusz, Ks. III, w. 193-194, IV, s. 81)

Akcentowano podobieństwo Hrabiego do Don Kichota, obaj *naginali przemocą rzeczywistość do obrazów, które pozostawiła w ich mózgach lektura*¹¹ i nawet ubrali się podobnie: mieli kapelusze z piórami, pokazywani są na koniu, ze szpadą¹². Już Stanisław Witkiewicz zauważył, że Mickiewicz dba o to, żeby jego obrazki były czymś widzeniem, żeby były ujęte z jednego subiektywnego punktu, żeby nie spadały do rzędu wszechstronnej „mapy”¹³.

Światło i cień. W III części *Dziadów* mamy do czynienia z modulowaniem formy poprzez światłocień. Jasne roje duchów spośród ciemności zostają od razu sprowadzone do zjawisk świetlnych, znanych poecie; przypominają mu spadające gwiazdy, ognisty łańcuch, a także jasne skrzydła ptaków, które rozpraszają pożar pośród nocy. Te skójarzenia przybliżają obraz bezcielesnych postaci, gdyż związane są z jasnością realną, która pojawia się na mrocznym niebie:

Widzisz tych światel tysiące,
Jakby gwiazdy spadające?
Ten ognistych ciąg łańcuchów?
To powietrznych roje duchów.
Patrz, już nad kaplicą świecą

Pod czarnym niebios obszarem,
 Jak gołębie, kiedy lecą
 W nocy nad miasta pożarem, [...]
 (*Dziady. Część III, scena IX, w. 36-43, III, s. 255-256*)

Chóry podniebnych duchów występuje też w *Fauście* Goethego, lecz ich abstrakcyjne kształty – które Mickiewicz skojarzył z różnymi objawami światła – są sprowadzone do dotykającego konkretności. Pojawiają się *pieściwe duchy*¹⁴, *nadobne duchy*¹⁵ jakoby swawolne, pulchne kupidyńki:

A ówdzie krzepki
 Skrzydlaty ród
 Dyszy rozkoszą,
 Hasa bez końca
 W promieniach słońca

[...]

A wszystkie wiążą,
 Łańcuch żywoty
 Wokoło gwiazd
 (*Faust. Część pierwsza, s. 56-57*)

Mickiewicz znał dobrze dzieło Goethego, którego odwiedził w Weimarze, jeszcze przed napisaniem III części *Dziadów*. Jednak, mimo iż dostrzeżono w nich podobieństwo szczególnie do pierwszej części *Fausta* – *Są to dramaty liryczne, fantastyczne tego samego właściwego typu, złożone ze scen luźnych i przeplatane licznymi śpiewkami*¹⁶ – pojawiają się różnice w samym poetyckim obrazowaniu. W tragedii Goethego jest inne niż w dramacie Mickiewicza, gdyż jest bardziej opisowe niż skojarzeniowe. Przykładem tego jest powyższy cytat, w którym Goethe nie porównuje duchów do jakichś świetlnych zjawisk na niebie. One lecą do gwiazd, ale nie są do gwiazd upodobnione.

W *Grażynie* Litawor ma płaszcz, który go *dookoła mroczy* i tenże obraz stworzony na bazie światłocienia, kojarzy poeta z rozłożystą jodłą, która roztacza cień:

Stoi na koniu, a jako rozwiodła
 Szeroko cienie sterczących warkoczy
 Na śnieżnej górze wybujala jodła,
 Tak go szeroki płaszcz dokoła mroczy.
 (*Grażyna, w. 920-923, II, s. 41*)

Życzynski pisał, że tropy poetyckie w *Grażynie* osłabiają wrażenie obrazu; zamiast skupić uwagę na dynamizmie Litawora, czytelnik zajmuje się widokiem chmury¹⁷. Może jednak, że dla poety ważniejszy był widok postaci komtura zakrytej cieniem *czarnego męża* niż oddanie ruchu.

Jęknął mąż czarny, a jak czarna chmura
 Ryknąwszy błysnie piorunowym gradem,
 Z taką szybkością leci na komtura.
 (*Grażyna, w. 957-959, II, s. 42*)

Pojęcie cienia jest w *Grażynie* realne; istnieje, bo istnieje przedmiot, od którego cień pada. Inaczej jest w *Konradzie Wallenrodzie*. Pojawia się tam nieokreślona smuga. Ona nie pochodzi od żadnej realnie istniejącej postaci. „Cień”, który *wionął po śniegu* (*Konrad Wallenrod, Pieśń VI, w. 146-147, s. 132*) posiada znaczenie transcendentne i to różni go od cienia wyeksponowanego w *Grażynie*. To jest już kwestia, która pojawi się w innej partii niniejszej pracy.

Transformacje

Już w *Metamorfozach* Owidiusza zmiany formy związane są z wewnętrzną naturą postaci¹⁸, jednak nie ma u niego wartościowania etycznego, gdyż *poetę interesowały głównie poetyckie aspekty zjawiska metamorfozy i im poświęcił swój utwór bez reszty*¹⁹. U Mickiewicza natomiast niezwykłość wydarzenia trzyma się ram wyznaczonych przez problematykę moralną. Dobro może zostać wynagrodzone, ale łatwo też wejść na drogę zła. Bóg przemienił panie Świtezi w czyste, jasne lilie: *cnoty niewinnej obraz/ jej barwę mają po zgonie*. Nie znaczy to jednak, iż zjawisko

metamorfozy mięci swą całą atrakcyjność w przesłaniu moralnym ballady; ciekawa staje się sama wizja poetycka, której wytycznymi są wyobraźnia i uczucie. Mamy do czynienia z zaskakującym, bardzo enigmatycznym przekształceniem. Wieszcza wodna mówi:

Wtem jakaś białość nagle mię otoczy,
Dzień zda się spędzać noc ciemną,
Spuszczam ku ziemi przerażone oczy,
Już ziemi nie ma pode mną
(*Świtez, w.157-160, I, s. 63*)

Ta metamorfoza nie ma charakteru procesualnego, fazowego, jest natychmiastowym cudem z nieba – liliową „białością”, która spływa jak mgła i otacza postać. Przemiany kobiet w lilie mają swój baśniowy rodowód. W *Starej Baśni królewna do ogródka się wsunęła, usiadła na grzędce i lilią zakwitła*²⁰.

Świetlisty obłok spowija zaś postać dziewczyny z ballady Mickiewicza i tworzy z niej tytułową świteziankę, która błyskawicznie przemienia się w zwyczajną dziewczynę – wraz z pierwszym dotknięciem obłoczku:

Wtem wietrzyk świsnął, obłoczek pryska,
Co ją w ludzłym krył blasku
Poznaję strzelec dziewczynę z bliska:
Ach, to dziewczyna spod lasku!
(*Świtezianka, w.121-124, I, s. 69*)

Tutaj zmysłowa postać znajduje się jakby w bańce mydlanej, która pryska, gdy się ją dotknie. Metamorfoza następuje momentalnie. Charakter stopniowy ma natomiast przekształcenie o jakim śpiewa „dziecię” w *Dziadach*. Tam młodzieniec:

Coraz jakąś cząstkę traci
I powoli wzrasta w kamień.

Za chwilę:

[...] pocałował zwierciadło –
I cały stał się kamieniem²¹.

Także u Owidiusza *Niobe od nieszczęść kamienieje*. Ta metamorfoza nie jest stopniowa, chociaż dokładnie przedstawiona: *Zaden już powiew włosów nie poruszy, twarz bez krwi pobladła, łzyrenice w słup stanęły w kamiennych powiekach, posąg bez życia* (Ks. VI, w. 303-305). Zamienionej w głaz Niobe pozostaje jedna ludzka cecha: *plynie łzami* (Ks. VI, w.113). Poeta pozostawił jej ludzką wrażliwość.

Obraz młodzieńca z *Dziadów* jest przede wszystkim związany z baśniowym motywem zwierciadła Twardowskiego. Twardowski nie ręczył za życie tych, którzy pragnęli dotknąć duchów z lustra i przestrzegali ich przed taką decyzją²². Bohater Mickiewicza nie chciał żyć bez lustrzanego odbicia Maryli, czyli bez pamięci o niej. Głaz przykuty do lustra symbolizuje tutaj stałość wielkiej miłości. A skały doskonale odpowiadają wzniosłości uczuć. Twórcy romansów sentymentalnych wykonywają często ten motyw, bo wnosi on odpowiednie treści emocjonalne. *Wiedzą to przede wszystkim dzięki „Nowej Heloizie”, ale także wskutek odkrycia Alp przez Albrechta Hallera*²³. Cierpiący, płaczący pasterz z romansu *Dudarz* nie zamienił się w głaz, ale jest porównany do skamieniałej bryły:

Pośród skał nieraz, podobny skale,
Na deszczu, wietrze i chłodzie,
Odludny dumal wiatrom swe żale
A lży powierzając wodzie.
(A. Mickiewicz, *Dudarz*, w.125-128, I, s.124)

Też jeden z wizerunków rozpaczającej Telimeny jest tak statyczny, iż wydaje się kamienny. Postać oczywiście nie przemienia się w posąg, gdyż w realistycznym świecie *Pana Tadeusza* nie ma miejsca na fantastyczne przemiany ludzi w kamienie, oni mogą jedynie to pozorować, tak jak Telimena.

Telimena, samotna, w myślach pogrążona,
Od wczorajszej postacią i strojem odmienna,
W białiznie, na kamieniu, sama jak kamienna;
Twarz schyloną w otwarte utuliła łonie, [...]
(*Pan Tadeusz*, Ks. V, w. 250-254, IV, s. 147)

Jej białą, udrapowaną strój wydaje się szatą, jaką mają na sobie mimetyczne rzeźby Greczynek, gdyż: *Strojem kobiety greckiej był kawałek białej materii wełnianej lub lina-nej, niemal przezroczystej, zarzucony delikatnie. [...] Myślała o artyzmie swej postaci bardziej świadomie niż jej rywalka z Egiptu czy Krety. Chciała być piękna jak rzeźba*²⁴. Mickiewicz w liście do Malewskiego z ogromnym przejęciem pisał o starożytnych posągach, które zobaczył w Rzymie i które mogły wpłynąć na jego wyobraźnię: *Tutejsze Muzeum jest to prawdziwe miasto posągów, zawałone sarkofagami i tynkowane inskrypcjami. Po Rzymie odpadnie na zawsze ochota zbioru posągów i obrazów oglądać, a to, co się z entuzjazmem dawniej widziało, przypomina się z niejakim wstydem*²⁵.

W balladach Mickiewicz korzysta natomiast z ludowych podań, wierzeń. W *Rybce* ludzie przekształceni w glazy staną się legendą, będzie się o nich opowiadać przez wieki. Zmiana formy nie jest tutaj opisana, poeta przedstawia już zastępy kamień:

Sterczał wielki glazu kawał
I dziwną kształtu budową
Dwa ludzkie ciała udawał.
(*Rybka*, w. 122-124, I, s. 75)

Przemiana w kamień jest tu karą za zdradę serca. Gdyby nie końcowy obraz kamiennej pary, to balladowy świat przedstawiony porównać by można do dynamicznej Heraklitowej rzeczywistości, w której *wszystko płynie*²⁶. Wszakże przemiana rybki w syrenę ma charakter płynny, o czym świadczą czasowniki: „odwinie”, „wypłynie”, „wzdyma”:

Wtem rybią łuskę odwinie,
Spójrzy dziewicy oczyma;
Z głowy jasny włos wypłynie,
Szyjka cieniuchna się wzdyma.
(*Rybka*, w. 69-72, I, s.73)

Potem powraca do pierwotnej, jeszcze rybkiej formy w podobny, bardzo płynny spo-

sób: *znowu ściska swe ciało, / I główkę nadobną zwęzi* (*Rybka*, w. 83-84, s. 74). Poeta dokonuje tutaj skrzyżowania mitologii, baśni i biologii. Po pierwsze: przemiana dziewczyny w rybę ma charakter baśniowy, ludowy. Na przykład w *Królewnie Foce* czytamy, iż: *[...] śliczne ręce zamieniły się w płetwy. Ciała utraciły swój wdzięk, zgrubiały i pokryły się sierścią. Dzieci króla mórz zamieniły się w foki*²⁷. Po drugie: z rybki powstaje syrena, tak jak z larwy wyfruwa motyl, ale może ona cofnąć proces ewolucyjnego rozwoju tyle razy ile tego potrzebuje. Krysia staje się klasyczną syreną²⁸, jednak autor mitologiczną formę przystosował do nowej treści. Odkryte syrenie piersi służą macierzyństwu i też Krysia nie ma zamiaru zwałbiać śmiałków swoim syrenim, powabnym głosem. Ona śpiewa dziecku, by je ukołysać do snu. Morski deseń, inkrustowany motyw zdobniczy – podobny do tego, jaki w pewnym fragmencie ballady tworzy Krysia-rybka:

Złotymi plamkami nadobna,
Kraśne ma po bokach piórka,
Główka jak naparstek drobna
Oczko drobne jak paciórka.
(*Rybka*, w. 65-68, I, s. 73)

– powraca w jednym z wierszy i poeta nada-je mu sens metaforyczny. Występuje w nim skojarzenie człowieka z formą, która się zatracca w piasku jak postać w pamięci. Metaforyczny obraz staje się ekwiwalentem uczuć:

Lecz ja jak drobny kamyk ni krasą koralu,
Ni wdziękiem perłowego dochodzący blasku,
Chciałbym choć jedną chwilkę poigrać w tej fali,
Nim zapomniany legnę w niepamięci piasku
(*W imionniku* ***; w. 5-8, I, s. 173)

Ta wypowiedź nie jest zdobiona retorycznym patosem, wyszukaną stylistyką. Jej upoetycznienie jest naturalną konsekwencją szczególnej metafory; metafory, która odkrywa ukryte znaczenie przedmiotu. W szkicu po-

z repertuaru natury i chociaż mogą wydawać się zdematerializowane, to pozostają zawsze obrazem *realności i jednostkowości*³⁶.

W twórczości Mickiewicza pojawiają się elementy przydane duszy: takie, które pomagają się jej wyzwolić z więzów ciała albo ją chronią. Skrzydła we wczesnej twórczości poety są symbolem wręcz namacalnej opieki. Na przykład w *Świtezii* czytamy o Aniele, który:

Okrażył Świtezę miecza błyskawicą
I nakrył złotymi piórami,
I rzekł mi: „Póki męża za granicą,
Ja bronię żony i córy.”
(*Świtezia*, w. 125-128, I, s. 62)

Warto wspomnieć, że człowiek pod skrzydłatą niebiańską opieką to obrazek dobrze znany z *Psalterza Dawidów*, z psalmu sparafrazowanego przez Jana Kochanowskiego. Czytamy tam, że Bóg zachowa człowieka w *cienu Swych skrzydeł*, że *pod jego pióra* będzie „bezpiecznie” (*Psalm 91*, w. 7-8, I, s. 460). W III części *Dziadów* podczas walki o duszę Konrada poeta korzysta z tych wcześniejszych obrazów skrzydeł jako symbolu bezpieczeństwa. Dobry duch – „głos z prawej” odzywa się:

Co za szal!
Brońmy go, brońmy,
Skrzydłem osłońmy
Skróń.
(*Dziady. Część III*, akt I, scena II, w. 227-230, III, s. 163)

Zwracano uwagę na obrazowy związek III części *Dziadów* z *Faustem* Goethego. *Mickiewicz używa podobnego symbolizmu, jak Goethe, dla uplastycznienia zawikłań duchowych Konrada; rozmyślaniom jego towarzyszą podobne chóry sympatyzujących z nim i przeciwnych mu duchów i aniołów*³⁷. Skrzydła pojawiają się w twórczości Mickiewicza także wówczas, gdy poeta obrazuje śpiące po-

staci. One zdają się pomagać duszy w nocnym, chwilowym uwolnieniu od ciała. Aniołowie śpiewają:

Braciszka milego sen rozweselmy,
Sennemu pod głowę skrzydło podścielmy,
(*Dziady. Część III*, akt I, scena IV, w. 23-24, III, s. 185)

Aniołowie Giotta przydają skrzydła duszy świętego Franciszka, by mogła wznieść się ponad ziemską realność. Ten ulubiony artysta Mickiewicza – umieścił ją w *światlistej kuli*³⁸ i otoczył pięknymi skrzydłami aniołów. Dusza ma się znaleźć pośród skrzydeł także w sonecie Mickiewicza. Kochanek mówi do kochanki: *Niech snu anioł modrymi skrzydły cię otoczy* (*Dobranoc*, w. 2, I, s. 226). Duch w innym utworze. „uleci” swobodnie *na skrzydłach wesela* (*Przed wichrami i szronem*, w. 7-8, I, s. 184). Od XIII wieku duszę ukazywano jako dziecko, które aniołowie zabierają do nieba w trzymanej za rogi płachcie³⁹. W *Dziadach* Mickiewicza dusza księdza Piotra ma się stać właśnie takim dzieckiem. Oto rozmowa Aniołów nad śpiącą postacią:

Usnął – Wyjmijmy z ciała duszę, jak dziecinę
Senną z kolebki złotej, i zmysłów sukienkę
Lekko zwłeczmy; ubierzmy w światło jak
jutrenkę
I leśmy. Jasną duszę nieśmy w niebo trzecie,
Ojcu naszemu złożyć na kolanach dziecię;
(*Dziady. Część III*, akt I, scena III, w. 87-91, III, s. 191)

Zaśnięcie Matki Boskiej, pochodzące z końca XIV wieku, ukazuje duszę Marii jako dzieciątko trzymane w rękach Chrystusa⁴⁰. Powyższy cytat z *Dziadów* jest nawiązaniem do takiej średniowiecznej obrazowości, w której dziecko jest cielesnym symbolem pierwiastka niematerialnego. Natomiast w początkowej partii utworu dusza Więźnia nie jest dzieckiem w powijakach, bo już za rę-

kę można ją poprowadzić do Nieba. Anioł mówi:

Brałem duszę twą za rękę,
Wiodłem w kraj, gdzie wieczność świeci,
I śpiewałem jej piosenkę,
[...]
Jam ci przyszłe szczęście głosił,
Na mych rękach w niebo nosił, [...]
(*Dziady. Część III, Prolog*, w. 25-27 ;31-32,
III, s. 126)

To, że dusze pod opieką aniołów powracają w czasie snu do Nieba, jako do swojego prawdziwego domu, jest jakimś głębokim wyrazem tęsknoty za utraconą rajska niewinnością. Wyrzucenie z raju wyjątkowo silnie i boleśnie uświadamiali sobie właśnie romantycy⁴¹, a to, co romantyczne, co chrześcijańskie pani de Staël znalazła na Północy⁴². Tam istota dziecięctwa zostaje w pełni zrozumiana w swej godności i wyjątkowości, a dorośli są tylko dawnymi dziećmi⁴³. W powyższym cytacie dusza Konrada wypełnia kształt, jaki pozostawia ciało w spoczynku i podobnie jest w pieśni średniowiecznej, dołączonej do *Skargi umierającego*. Tam dusza stoi na łące:

Dusza s ciała wyleciała,
Na zielone łące stała –
Stawszy, sino, barzo rzewno zapłakała.
[...]
Rzekł święty Piotr je:
[ŚWIĘTY PIOTR]
Podzi, duszo moja miła!
Powiedź cię do rajskiego,
Do królestwa niebieskiego![⁴⁴.

Co prawda oprócz personifikacji pojawia się silna antropomorfizacja duszy; ona *barzo rzewno zapłakała*. Wszakże w wierszu Mickiewicza z okresu emigracji dusza *bląka się i narzeka* (*Gdy tu mój trup*, w. 4, I, s. 412). Również bląkający się duch Konrada przed *Improwizacją* jest nie tylko uosobiony, ale

także posiada zdolności człowiecze, wita się i rozmawia z innymi duchami:

[...] duch jego uszedł i błdzi daleko:
Jeszcze nie wrócił – może przyszłość
w gwiazdach czyta,
Może się z duchami znajomymi wita,
I one mu powiedzą, czego z gwiazd dociekają.
(*Dziady. Część III*, akt I, scena I,
w. 453 – 4456, III, s. 152)

Zofia Niemojewska, która zestawiła ów fragment z *Traktatem o duszy* Tertuliana, pisała, że dusza podczas bezwładu ciała *do-wodzi iż może wiele zdziałać także bez ciała, że posiada swoje własne członki, że jednak musi ciało znowu wprawić w ruch*⁴⁵. Istnieje jakaś romantyczna wspólnota wyobrażenia, która łączy twórców odległych od siebie czasowo i przestrzennie. Akcentuje to obraz, który pojawił się w *Świteziance*. Powołały go do istnienia słowa mściwej dziewczyny:

A dusza przy tym świadomym drzewie
Niech lat doczeka tysiąca,
Wiecznie piekielne cierpiąc żarzewie
Nie ma czym zgasić gorąca,
(*Świtezianka*, w. 133-136, I, s. 70)

Drzewo jest istotnym składnikiem obrazu, gdyż dusza młodzieńca nawiedza je każdej nocy, jak więzienie. W starych baśniach częstokroć pojawia się przekonanie, że drzewo jest siedzibą istot duchowych: *dąb święty, kto wie, jaki duch z niego patrzy i co jego wzrok może?!⁴⁶*, w dramacie romantycznym odzywa się też *głos z wierzy⁴⁷*, a w dziewiętnastowiecznej powieści *męczący jednostajny odgłos gałęzi to żalony głos⁴⁸* upiornej Katarzyny, której dusza nie znalazła spokoju po śmierci. W *Świteziance* przerażający obraz powraca każdej nocy, jak jakiś wampiryczny obrzęd.

Ona po srebrnym płąs jeziorze,
On pod tym jęczy modrzewiem.
(*Świtezianka*, w. 146-150, I, s. 70)

Dusza stała się *znikomym cieniem*, pokutującym pod drzewem. Jej zarys jest rozpoznawalny, chociaż nie odpowiada ściśle cechom ciała pozostawionego na ziemi. Podobnie jest z duchem Marylki w *Warcabach*, bo chociaż jest przezroczyście, to zachował cielesne podobieństwo:

Alic jasny powietrzem anioł sływa ku mnie.
[...]
Widziałem ją w codziennej obecnej postawie;
Tylko mającą bardziej jasności dokoła,
Więcej boską; bo więcej piękną być nie zdoła.
(*Warcaby*, w. 256; 261-264, s. 138-139)

Cała postać ograniczona jest świetlnym otokiem. Nie ma ciała z krwi i kości, przypomina osjaniczne „bezsilne” widma, które *mogą ulec nawet zramieniu i jawią się w mglistych, rozplywających się sylwetkach*⁴⁹. Natomiast w *Konradzie Wallenrodzie* zamiast świetlistej, subtelnego postaci pojawia się cień. Posiada „stopy” jakby tylko po to, żeby powracać z przepowiednią rychłej śmierci Alfa. Bohater:

Ujrzał cień jakiś, zatrzymał się, bada...
Cień krąży dalej i cichymi stopy
Wionął po śniegu, w okopach przepada
Głos tylko słyhać: – «Biada, biada, biada!»
(*Konrad Wallenrod, Pieśni VI*,
w. 145-148, II, s. 132)

Cień, tak umiejętnie przedstawiony pośród białej, zimowej powierzchni – nie zniknął, ale przepadł w zaspach śniegu, razem z oddalającym się głosem.

Zanikanie

Mało plastyczne porównania powodują, że obraz poetycki czasami trudno zobaczyć; twórca przelewa na papier odczucie ulotnego kształtu. Z tego powodu, iż niektóre obrazy przedstawia Mickiewicz w ruchu, wyciągnięto wniosek, że uznawał teorię Lessinga⁵⁰.

Ten twierdził, że *wdzięk jest to piękno w ruchu, a więc dla malarza mniej rzecz dogodna, niż dla poety*⁵¹. Ruch w twórczości Mickiewicza nie prowadzi tylko do plastycznych deformacji, ale powoduje również zanik formy. Na przykład taki jest dynamiczny obraz Zosi z II części *Dziadów*. Co prawda Zosia igra z motylkiem i barankiem, co jest *jakby reprodukcją winiety Gessnera*⁵². Najpierw jednak w tak niesłychanie lekki sposób przybywa na ziemię, że jej ciało opada jak świetlista tęcza:

Jak lekkim rzutem obręcza
Po obłokach zbiega tęcza,
By z jeziora wody dostać
Tak ona świeci w kaplicy.
(*Dziady. Część II*, w. 374-377, III, s. 29)

Stefania Skwarczyńska interpretując ten cytat napisała, że *do obrazu obłoków, bratnich niebu, dołącza wodę, która w obrazowości mistycznej w przeróżnym ujęciu, wyraża żywioł elementarny, wieczny a przecież zmienny*⁵³. Zjawa Zosi powleka obszar wokół siebie kroplami rosy, tak jak zanikająca tęcza:

Przędę sobie z tęczy rąbki,
Z przezroczyście lez poranku
Tworzę motylki, gołąbki
(*Dziady. Część II*, w. 444-446, III, s. 31)

Ta przybywająca z nieba postać jest podobna do wizerunku Zosi z *Księgi pierwszej Pana Tadeusza*, która *wleciała przez okno, świecąca, / Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca*. Już Biegeleisen pisał, że w portretowaniu Zosi daje o sobie znać „romantyk”⁵⁴. Poeta zasugerował się w omawianych obrazach intuicją nie zaś zmysłem obserwacyjnym i dlatego te ruchliwe postacie Zosi wydają się zdematerializowane. Natomiast zjawa z ballady Mickiewicza rzeczywiście znika: *mieni się w parę cieniuchną, / Ginie, jak ginie bladawy obłoczek, / Kiedy zefiry nań dmuch-*

ną (*To lubię*, w. 134-136, s. 90). Z groźnego upiora staje się niezdolnym do jakiegokolwiek czynu chucherkiem, które zdmuchuje wiatr. W *Konradzie Wallenrodzie* postać w oknie ukazana jest zaś fragmentarycznie, wydaje się migotliwym punktem w oknie wieży, jej obraz jest enigmatyczny:

Natenczas z okna coś białego świeci,
Jak gdyby promyk wschodzącej jutrenki:
Czy to jest włos a pukiel bursztynowy,
Czyli to polysk drobnej, śnieżnej ręki
(*Konrad Wallenrod, Pieśń II*, w. 96-100, II, s. 81)

Tutaj poeta przedstawił pozorne zanikanie, jego iluzję, bo to, czego nie widać – fizycznie istnieje. Nie mamy tutaj do czynienia z klarownym, proporcjonalnie wymierzonym kształtem, ale z formą o kompozycji zawilej, zagadkowej, w której uwidacznia się autonomiczny charakter części konstrukcji.

Mickiewicz szczególnie lekceważy formę, jej materialność w wierszu *Widzenie*, gdyż ciało ludzkie ulatuje jako puch zdmuchnięty przez natchnienie, rozplywa się w wizji:

[...] nagle moje ciało
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,
Prysło, zerwane anioła podmuchem,
I ziarno duszy nagie pozostało.
[...]
I w pierwszym jednym rozlałem się błysku
Nad przyrodzenia całego obrazem;
W każdy punkt moje rzuciłem promienie. [...]
(*Widzenie*, w. 1-4; 24-26, I, s. 407-408)

Ten utwór to przekaz wewnętrzznego doświadczenia, przypomina dramatyczne zmagania Konrada, z tą różnicą, że nie jest próbą metamorfozy, ale obrazuje faktyczne zniknięcie cielesności w duchowości. Stefania Skwarczyńska zaliczyła ten obraz do typu mistycznego⁵⁵, podobnie potraktowała najbardziej enigmatyczne przedstawienie Zosi z *Pana Tadeusza* i zwiewnej postaci z pierw-

szej części *Dziadów*. Badaczka pisała, że te *obrazy o typie mistycznym przeszły w realne przez użycie elementów treściowych*, takich jak ślad na piasku, trącone kwiaty, szelest szaty⁵⁶. Warto jednak zauważyć, iż te oba wizerunki wyrażają deficyt kształtu:

[...] blisko drzwi ślad widać nóżki
Na piasku; bez trzewika była i pończoszki;
Na piasku drobnymi, suchymi, białymi,
na kształt śniegu
Ślad wyraźny, lecz lekki, odgadniesz, że
w biegu
Chybkim był zostawiony nóżkami drobnymi
Od kogoś, co zaledwie dotykał się ziemi.
(*Pan Tadeusz, Ks. I*, w. 97-102, IV, s. 14)

Ileż razy w dzień cichy szeleszczą na łące
Jakoby nimfy jakiejś stopki latające;
Spojrzę: chwieją się kwiaty i podnoszą głowy,
Jakby z lekka trącone. – Nieraz śród alkowy
Samotny książkę czytam; książka z rąk wypadła,
Spojrzałem, i mignęła naprzeciw zwierciadła
Lekka postać, szepnęła jej powietrzna szata.
(*Dziady. Część I*, w. 420-426, III, s. 114)

W tych obrazach nie mamy już do czynienia z odczuciem ulotnego kształtu, ale ze śladami „po” i z symptomami „przed”. W przypadku Zosi z *Pana Tadeusza* pojawiają znaki istnienia ciała w danym, przeszłym momencie; natomiast mara, o której wspomina Gustaw, nigdy jeszcze, w żadnym momencie, nie spoczęła w jakimś kształcie, ma tylko *powietrzną szatę*. Bohater tęskni za formą, za jej określeniem, zamknięciem:

Niechaj się twój duch uwieńczy
Choćby marnym, nikłym ciałem;
Okryj się choć rąbkami tęczy
Lub jasnym źródła kryształem!
(*Dziady. Część I*, w. 436-439, III, s. 114)

W *Balladzie bezładnej* Leśmiana sytuacja jest podobna. Dziewczyna miała się *uformować z mgły, ale spoczęła niezjawiona*⁵⁷. Po-

jawiają się konkretne symptomy: *chciała dostać warg i oczu, / I czuć było, jak boleśnie chce się stworzyć, chce się wcielić*⁵⁸. W paradoksalny sposób Schelling rozumiał problem określenia formy. Absolutny brak formy jest właśnie najwyższą, absolutną formą, ona jest „bezforemnością”⁵⁹. Najważniejsze jest to, aby jej nie fałszować, nie ograniczać, czyli wystrzegać się „maniery”⁶⁰.

Powyższe ślady i oznaki postaci, jakie stworzył Mickiewicz, są dowodem jego głębokiego pojęcia kształtu. Pojawia się jakiś dramatyzm słowa, gdyż nie potrafi ono sprostać materii, nie potrafi oddać jej kształtu. Formuła *ut pictura poesis* w tym przypadku nie sprawdziła się. Słowo nie może napotkać formy, ale poeta uniemożliwił im spotkanie w bardzo twórczy sposób.

W niniejszej pracy zasugerowałam tylko pewien sposób patrzenia na obrazy postaci, które stworzył Mickiewicz. Słowo pozostawia tutaj charakterystyczny kształt lub tylko jego ślad, symptom. Ważne jest dziedzictwo literackie i ikonograficzne poprzednich epok. Odżywa świat mitologiczny, baśniowy, gdy dochodzi do transformacji oraz średniowieczny, głęboko chrześcijański, a nawet wampiryczny i romantyczny, gdy abstrakcyjna dusza przybiera jakąś formę. Przynależność powyższych utworów do gatunków literackich jest tutaj dosyć istotna, bo kwestia przekształceń, metamorfoz dotyczyć może jedynie świata przedstawionego w balladach i dramacie Mickiewicza. Natomiast w eposie pisarz jakoby zaślania postaci wachlarzem porównań i dochodzi do specyficznych deformacji. Ruch, oddalenie, światło i cień poruszają wyobraźnię twórcy i powstaje ciekawy mikrokosmos.

W tej pracy – podobnie jak w moim poprzednim artykule, który dotyczył barwnych dominant – nie jest istotna ewolucja twórczości Mickiewicza. Obrazowość pisarza ma

swoją własną hierarchię i zgodnie z nią powstały rozdziały niniejszego tekstu.

Hanna Kuhnert

¹ W. Tatariewicz, *Filozofia starożytna i średniowieczna* [w:] *Id., Historia filozofii*.

Kraków 1946, t. I, s. 139-140.

² Zob. H. Biegeleisen, *Pan Tadeusz Adama Mickiewicza*, Warszawa 1884, s. 68-78. Autor wyróżnia m.in. takie środki: 1 ustawianie kilku postaci w drzewach, jak w ramie obrazu; 2 charakterologiczne kontrasty osób; 3 gromadzenie trzech osób, z których jedna jest najważniejsza, a pozostałe służą dekoracji; 4 sytuowanie figur w planach; 5 wylizanie imiennej postaci, dające wrażenie tłum.

³ S. Skwarczyńska, *Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1934, s. 162.

⁴ M. Janion, *Natura* [w:] *Ead, Romantyzm, rewolucja, marksizm*, Gdańsk 1972, s. 262.

⁵ O lubowaniu się Mickiewicza w obrazowych kontrastach kształtów wspominał H. Biegeleisen, *op. cit.*, s. 157.

⁶ Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Warszawa 1972, s. 175.

⁷ *Ibidem*, s. 183.

⁸ Kwintus Horacjusz Flakkus, *Sztuka poetycka* [w:] *Dzieła wszystkie*, wybór O. Jurewicz, Wrocław 1988, t. II, w. 361-362, s. 456.

⁹ S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*, Warszawa 1924, s. 40.

¹⁰ *Ibidem*, s. 41.

¹¹ K. Wojciechowski, *Hrabia w „Panu Tadeuszu” a Don Kiszor*, Stryj 1900, s. 7.

¹² *Ibidem*, s. 13. Wojciechowski zaznacza jednak, iż Don Kichot jest nieprawdopodobną postacią (wystarczy mu reminiscencje z przeczytanych romansów, by świat zapełnić nie-realnymi postaciami), a Hrabia mało prawdopodobną (musi mieć bodziec ze świata zmysłowego) – s. 22.

¹³ Zaznaczył to H. Życzyński, *Z estetyki Mickiewicza. Technika obrazowania poetyckiego. Klasyfikacja estetyczna. Teoria romantyzmu*, Cieszyn 1923, s. 16-17.

¹⁴ J. W. Goethe, *Faust. Część pierwsza*, przeł. J. Paszkowski, Kraków 1998, s. 55.

¹⁵ *Ibidem*, s. 56.

¹⁶ S. Windakiewicz, *Adam Mickiewicz; życie i dzieła*, Kraków 1935, s. 163-164.

¹⁷ H. Życzyński, *op. cit.*, s. 36.

¹⁸ O różnorodności przemian Owidiuszowych postaci pisał S. Stabryła. Zob. *Wstęp* [do:] *Owidiusz, Metamorfozy*, Wrocław 1995, BN II 76, s. LXXII.

¹⁹ *Ibidem*, s. LXXV.

²⁰ J. I. Kraszewski, *Stara baśń; powieść z IX wieku*, oprac. M. Szuka, Warszawa 1973, t. III, rozdz. IV, s. 342.

²¹ A. Mickiewicz, *Dziady. Część pierwsza* [w:] *Dzieła, op. cit.*, t. III, w. 239-240; 299-300, s. 107-109.

²² *Baśń o Twardowskim* [w:] *Bajarka opowiada*, oprac. M. Niklewiczowa, Bydgoszcz 1991, s. 27. Twardowski mówi do króla, który pragnął ujrzeć w lustrze swoją zmarłą żonę: – *Miłościwy panie, gdyby wasza królewska moc poruszyła się z miejsca albo wyrzekła bodaj jedno słowo, nie ręką za życie waszej królewskiej mości!*

²³ A. Witkowska, *Wstęp* [w:] *Polski romans sentymentalny*, Wrocław 1971, BN I 206.

²⁴ A. Banach, *Historia pięknej kobiety*, Kraków 1960, s. 31, 40.

²⁵ A. Mickiewicz, *List do Franciszka Malewskiego [Rzym, koniec listopada i początek grudnia 1829] [w:] Dzieła, op. cit., t. XIV, s. 614.*

²⁶ W. Tatariewicz, *op. cit.*, t. I, s. 29.

²⁷ *Królewna Foka [w:] M. Nikiewiczowa, op. cit., s. 256.*

²⁸ S. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 129.

²⁹ Cz. Zgorzeński, *Romantyzm w Polsce*, Lublin 1957, s. 24.

³⁰ G. Halkiewicz – Sojak, *Orfeusz Mickiewicza, Krasiniego i Norwida na tle tradycji motywu [w:] Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej, Toruń 2001, s. 230-232.

³¹ J. Kochanowski, *Pieśń XXIV [w:] Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1967, t. I, w. 10-12, s. 298. Inne utwory Kochanowskiego oznaczam bezpośrednio w tekście zgodnie z niniejszym wydaniem. Tom oznaczam cyframi arabskimi.

³² J. Parandowski, *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Kraków 1950, s. 101.

³³ A. Mickiewicz, *List do Franciszka Malewskiego*, Rzym, 27.06.1830 [w:] *Dzieła, op. cit.*, t. XV, s. 102.

³⁴ O. Frejdenberg, *Metafora, „Pamiętnik Literacki”*, 1983, z. 2, s. 324.

³⁵ *Ibidem*, s. 348.

³⁶ O symbolach m.in.: ptaka, skrzydeł wspomina Paul de Man (zob. *Id.*, *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*, przekł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 113-114).

³⁷ S. Windakiewicz, *op. cit.*, s. 163-164.

³⁸ F. Gambrelle, *Sceny z życia św. Franciszka, Florencja-1325 „Wielcy Malarze”*, Nr 31, Kraków 1999, s. 26.

³⁹ P. Aries, *Człowiek i śmierć*, przekł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 245.

⁴⁰ A. Siemaszko, K. Czerni, *Teofan Grek (?) : Zaśniecie Matki Boskiej – koniec XIV wieku, „Wielcy Malarze”*, nr 60, Kraków 1999, s. 18.

⁴¹ M. Janion, *Natura [w:] op. cit.*, Gdańsk 1972, s. 253.

⁴² *Ibidem*, s. 286.

⁴³ *Ibidem*, s. 288.

⁴⁴ *Polska poezja polska świecka XV wieku*, oprac. M. Włodarski, Wrocław 1997, BN I 60, s.81-82.

⁴⁵ Z. Niemojewska, *Diady drezdeńskie jako dramaty chrześcijańskie*, Warszawa 1920, s. 67-68.

⁴⁶ J.I. Kraszewski, *op. cit.*, s. 97

⁴⁷ J. Słowacki, *Balladyna [w:] Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1987, t. III, akt II, scena I, s. 382.

⁴⁸ E. Brontë, *Wichrowe wzgórza*, przeł. J. Sujkowska, Wrocław 1990, s. 25.

⁴⁹ M. Szykowski, *Osjan w Polsce*, Kraków 1912, s. 32. Autor napisał, że *poezja osjaniczna stoi w kolebki polskiego romantyzmu – jest ona u nas pierwszą i najstarszą jego piastunką (Ibidem, s. 81)*. H. Schipper zaznaczył, że Mickiewiczowska stylizacja uporów zbliża je bardziej do osjanizmu, niż uwypukla rysy romantycznych, niebezpiecznych zjaw, przyczyniają się do tego także sentymentalne zdrobienia (*Id.*, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926, s. 102).

⁵⁰ H. Życzyński, *Brodziński i Mickiewicz wobec „Laoköna” Lessinga* (odbitka z Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie, dział I, tom I, zeszyt 1), s. 19.

⁵¹ Słowa Lessinga przytacza H. Życzyński, *op. cit.*, s. 5.

⁵² M. Szykowski, *Gessneryzm w poezji polskiej*, Kraków 1914, s. 117.

⁵³ S. Skwarczyńska, *Rozwój...*, *op. cit.*, s. 160-161.

⁵⁴ H. Biegeleisen, *op. cit.*, s. 146.

⁵⁵ S. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 169.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 172.

⁵⁷ B. Leśmian, *Ballada bezjudna [w:] Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1974, BN I 217, w. 18, s. 87.

⁵⁸ *Ibidem*, w. 14-15.

⁵⁹ F. W. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniewa, Warszawa 1983, s. 140.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 154.



Tomasz Bohajedyn, rysunek

Pośród niesnasek o „Słowiańskiego Papieża”

Dzieje literatury to nie tylko historia powstawania dzieł pisarskich, ale również kwestia ich funkcjonowania w kulturze, „sterowana” przez czytelników, krytyków, badaczy oraz różne konteksty. W ten sposób obok pytań o autora, o pierwotny sens utworów literackich, pojawiają się zagadnienie odbiorcy, recepcji i konieczność jej badania. Ciekawa w tym względzie jest literatura romantyczna – badana różnymi metodami i odczytywana w różnych kontekstach. Przedmiotem mojej pracy jest jeden z takich romantycznych utworów, który doczekał się różnych interpretacji, a które „usankcjonowały” pewien stereotypowy odbiór. Mam na myśli wiersz Juliusza Słowackiego o incipicie [*Pośród niesnasek Pan Bóg uderza...*]¹, powstały w grudniu 1848 roku.

Wybierając tytuł dla niniejszego szkicu przekształciłem tytuł wiersza, by podkreślić właśnie nieporozumienia, rodzące się z różnych typów lektury. Pochopne wnioski jest wyciągnąć łatwo, stąd intencja mojej pracy, by uporządkować przesłanki utworu i naświetlić jego pierwotny sens.

I

Kiedy 16 października 1978 roku na Placu Świętego Piotra w Rzymie obwieszczone: *Habemus Papam*, a następnie nazwisko następcy Jana Pawła I, serca milionów Polaków rozgorzały – na tron Stolicy Apostolskiej wezwany został nasz rodak. Radości nie było końca, oczy całego świata zwrócone były w kierunku Watykanu i Polski, komentarze następowały jeden po drugim. Wkrótce obok opinii i relacji z pierwszych dni pon-

tyfikatu Jana Pawła II zabrzmiały też słowa romantycznego wieszczka, zapisane sto trzydzieści lat wcześniej:

Pośród niesnasek Pan Bóg uderza
W ogromny dzwon,
Dla słowiańskiego oto papieża
Otwarty tron.

Zacytowany fragment wiersza Juliusza Słowackiego w jednym niemal momencie stał się spełnionym proroctwem, a poeta objął stanowisko, że posłużyć się określeniem Stanisława Makowskiego, *proroka wieszczęcego światu gruntowną przemianę*². Cofnijmy się jednak do roku 1848 i wydarzeń, które bezpośrednio poprzedziły powstanie wiersza i zainspirowały Słowackiego do jego napisania.

Przez niemal całą Europę przetacza się fala manifestacji i zbrojnych zamieszek, którą historycy nazwali Wiosną Ludów. Ruchy społeczne, żądania zmiany ustroju politycznego, działania na tle narodowościowym, nie godzące się z ustaleniami kongresu wiedeńskiego, zdają się nie zmierzać do rozwiązania. Wypadki w jednym kraju oddziałują na inne narody. Trudną sytuację państw europejskich pogłębia dodatkowo kryzys ekonomiczny trwający od dwóch lat. Działania rewolucyjne, mające na celu obalenie rządów absolutnych oraz zjednoczenie kraju, w 1848 roku ogarniają także państwa włoskie. W marcu w wyniku powstania Włosi z Królestwa Sardynii przejmują kontrolę nad Lombardią i Wenecją, usuwając stamtąd Austriaków. Nastroje niepodległościowe skłaniają króla Piemontu do wypowiedzenia wojny Austrii

i objęcia przywództwa ruchu niepodległościowego. Dążenia te popiera władca Królestwa Obojga Sycylii oraz papież Pius IX, sprawujący rządy w kościele katolickim od dwóch lat.

Następca Grzegorza XVI, uważany za liberała, jest z nadzieją upatrywany przez Polaków jako ten, który zmieni kurs polityki Państwa Kościelnego wobec Rosji i sprawy polskiej. Za jego panowania przyznane zostają prawa polityczne ludności Państwa Kościelnego, ogłoszona jest amnestia, buduje się linie kolejowe i telegraficzne. Jednak przywódca Kościoła zaczyna tracić popularność, gdy z końcem kwietnia kategorycznie odmawia wysłania skromnej armii na wojnę przeciw Austrii, chcąc zachować neutralność na arenie politycznej Europy. Gdy Włosi ponoszą w lipcu ostateczną klęskę, wycofuje się z popierania walk niepodległościowych i stanowczo odmawia zgody na zjednoczenie Włoch. W Rzymie wybucha powstanie przeciwko jego władzy, rewolucjoniści oblegają Kwirynał, a on sam przechodzi na stronę obozu reakcji. 24 listopada wraz ze swą kardynalską potajemnie uchodzi z opanowanego przez rebeliantów Rzymu do twierdzy Gaeta, gdzie oddaje się w opiekę króla neapolitańskiego, sprzymierzeńca Austrii³. To właśnie ten epizod pontyfikatu Piusa IX ma na myśli Słowacki, pisząc, prawdopodobnie w drugiej połowie grudnia⁴:

Ten przed mieczami tak nie uciecze
Jako ten Włoch...

Poeta *od dawna solidaryzujący się z rewolucjonistami włoskimi – widzi w tym potwierdzenie swej opinii o Rzymie i znak, że papieżstwo rzymskie upadło*⁵. Postawa podmiotu lirycznego pozostaje w zgodzie z poglądami Słowackiego, który nieufnie, a nawet krytycznie odnosił się do władzy papieskiej⁶. Czyn Piusa IX ironicznie skomentował jeszcze, w datowanym na 7 grudnia, liście do przyjaciela Ludwika Norwida: [...] *lepiej jest,*

*że tronowy Rzym został pusty: bo choć stracił poczciwego człowieka, to natomiast otrzymał, że Święci Pańscy w słupach ognistych mogą się po niebiosach jego przechodzić nie znajdując wstrętu żadnego ani morala ziemskiego, który siedział tam, gdzie światło duchowe, żywiące świat, siedzieć powinno*⁷.

Mija siedem pokoleń. Wiersz [Pośród niesnasków...] za sprawą Jana Pawła II zyskuje nowe odczytanie. W środowiskach kościelnych rozpoczyna się swoista popularność tekstu. Wiersz jest przedrukowywany na łamach pism katolickich, cytowany w trakcie kazań duchownych oraz uroczystości upamiętniających Papieża Polaka. *Wiele egzemplarzy pt. Papież słowiański w maszynopisie powielanym wraz z podobizną papieża Jana Pawła II krążyło po Polsce jesienią 1978 roku*⁸. Pierwsze linijki wiersza są używane jako motto artykułów poświęconych Papieżowi. *Wiele imprez w tzw. Dniu Papieskim rozpoczynało się od tych szczególnych słów*⁹.

Oto kilka wyimków z prasy religijnej: *Wiersz Juliusza Słowackiego należy do tych niezbyt licznych wieszczych utworów, które w momencie powstawania wydawały się niepojętą wizją poetycką, by po pewnym czasie zyskać nowy wymiar – spełnionego proroctwa*¹⁰. *W roku 1978, kiedy Polak został Papieżem, Polacy sobie przypomnieli o poemacie Juliusza Słowackiego, który w roku 1848 prorokował słowiańskiego (polskiego) Papieża*¹¹. *Wielu przed nami oczekiwało na tego rodzaju dar [szansy bliskości z papieżem]. Przypomnijmy romantyków, których religijne i polityczne wizje poetycko ujął Juliusz Słowacki w znanym wierszu z grudnia 1848 roku...*¹². *Opatrzność pozwoliła nam żyć w czasach, kiedy to z miasta nad Sawą [...] Bóg wyprowadził Piotra naszych czasów [...]. Zrealizowała się więc poetycka wizja naszego narodowego wieszca, Juliusza Słowackiego...*¹³.

W cytowanych fragmentach jednoznacznie widać powiązanie słów poety o „słowiańskim papieżu” z osobą Jana Pawła II. Oczy-

wicie pochodzenie Karola Wojtyły, syna polskiej, a więc słowiańskiej ziemi, pozwala na tego typu skojarzenia. Nie są one jednak poparte fachową, z punktu widzenia historii literatury, drogą interpretacji wiersza, choć ten cechuje stylizacja na przepowiednię¹⁴. Jak pisze Krzysztof Biliński, w tym przypadku mamy do czynienia z jawnym nadużyciem¹⁵. Utwór powstał przecież w specyficznym momencie historii oraz należy go sytuować w konkretnym nurcie poezji autora *Beniowskiego*, o czym dalej.

Zwróć jeszcze uwagę na sposób, w jaki autorzy tych tekstów odnoszą wiersz do Papieża Polaka. Pojawiają się patetyczne określenia: „spełnione proroctwo”, „wieszczty utwór”, „poetycka wizja”. Z kolei dwa ostatnie fragmenty pokazują, jak życie Karola Wojtyły jest ilustrowane słowami poety i *vice versa*. Niestety, w żadnym z tych artykułów nie pojawiają się konkretne informacje potwierdzające taką recepcję.

Pewne uzasadnienie takiej praktyki zdaje się przynosić tu opinia Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej: *Postawa Polaków wobec wypadków ich historii najnowszej pozostaje wciąż w zależności od romantycznych wzorców i rozwiązań, od romantycznych wzorów osobowości i zachowań*¹⁶. Choć słowa te odnoszą się do metody pracy historiograficznej, to, jak sądzę, mogą też mieć związek z ogólnym odczytaniem aktualnych wydarzeń, takich jak wybór Karola Wojtyły na Papieża. Stanowi to interesujący przykład tego, jak Polacy, obserwujący i przeżywający współczesne wydarzenia o charakterze politycznym czy społecznym, do opisanie emocji, jakie te wydarzenia wywołują, sięgają do narodowej tradycji literackiej i artystycznej¹⁷.

Jan Paweł II nie był jednak pierwszą i jedyną postacią, względem której użyto sformułowania „słowiański papież” jako cytatu z wiersza Słowackiego. Mam tu na myśli arcybiskupa Jana Marię Michała Kowalskiego (1871-1942), który w latach 1921-1935 sprawa-

wował jednoosobowo kierownictwo w Starokatolickim Kościele Mariawitów¹⁸. W trakcie pełnienia dożywotniego urzędu arcybiskupa Kowalski dokonał szeregu zmian dogmatyczno-organizacyjnych. W sytuacji odcięcia od Watykanu i w kontekście absolutnych rządów Ministra Generalnego, ogłoszono przeniesienie Stolicy Apostolskiej z Rzymu do Płocka, głównej siedziby zgromadzenia. Przywódca mariawicki zdawał sobie sprawę ze słabości liczebnej swojego kościoła, ale równocześnie był przekonany o wartości mariawityzmu, przejawiającej się w strukturze zwierzchnictwa. Głosił konieczność oddania ludu Bożego w ręce Pasterza i Przewodnika takiego, jakiego zapowiedział Słowacki¹⁹. Proroctwo sformułowanie o „papieżu słowiańskim” odniósł zresztą do własnej osoby²⁰. Potwierdzili to jeszcze na łamach „Mariawickiej Myśli Narodowej” w 1924 roku sufragani Roman Próchnicki i Klemens Feldman²¹. Sądzę, że przy tego typu przywłaszczeniu i nadinterpretacji słów poety w grę wchodzić może, obok zwykłej nierzetelności, działanie o charakterze propagandowym.

Trzeba mieć na uwadze, że tego typu opinie i opracowania są, oprócz przykładu ciekawej recepcji i świadectwa niewątpliwej żywotności utworów dawnych epok, przede wszystkim wyrazem określonego punktu widzenia. Krzysztof Biliński nie waha użyć się w tym kontekście stwierdzenia, że *w procesie późniejszej recepcji ten właśnie utwór Słowackiego podlegał daleko idącej ideologizacji*²². Postaram się teraz dotrzeć do właściwego sensu wiersza, rozpoczynając od jego dokładnej analizy.

II

W warstwie dosłownej wiersz [*Pośród niesnasków...*], powstały w okresie mistycznym twórczości poety, kreśli wizję powołania na Stolicę Piotrową nowego papieża, z pochodzenia Słowianina. Na konkretny moment w historii wskazuje na to nie tylko alu-

za do pontyfikatu Piusa IX, ale także fragmenty: *Za nim rosnące pójdą plemiona, czyli prawdopodobnie narody walczące w Wiosnie Ludów o wolność; On rozda miłość, jak dziś mocarze/ Rozdają broń, co może ilustrować działania władców absolutnych, posyłających armie do stłumienia buntów; Wszelką z ran świata wyrzuci zgniłość, / Robactwo, gad*, jako obraz zepsucia politycznego i społecznego Europy połowy XIX wieku. Wreszcie pochodzące z incipitu określenie „niesnaski” odwołuje się zapewne do sprzecznych interesów grup społecznych i następujących zamieszek oraz starć, właściwych tamtemu burzliwemu okresowi. Są to jednak nieliczne i, poza postacią „Włocha”, niekonkretne nawiązania do ówczesnych wydarzeń. Taki stan rzeczy tłumaczą słowa Aliny Kowalczykowej: *Z przeświadczenia o głęboko duchowym charakterze dokonującej się rewolucji wynikał u Słowackiego brak zainteresowania jej faktycznym przebiegiem. Nigdzie nie pisał o wydarzeniach politycznych czy społecznych roku 1848; Wiosna Ludów pojawia się stale pod jego piórem jako ogromnej miary, wzniosły lecz nieokreślony bliżej czyn*²³.

Prześledźmy teraz kolejne wersy utworu i odczytajmy dokładnie, o czym i jak mówi „proroctwo” Słowackiego. Sytuacja liryczna otwierająca wiersz jest dynamiczna. Mamy do czynienia z motywem *Deus ex machina*. Wkroczenie *Boga, który uderza w wielki dzwon, oznacza pobudkę, apel, wezwanie do czynu w momencie ucieczki rzymskiego władcy*²⁴. Efektem tego działania jest otwarty tron apostołski, który *hufiec aniołów kwiatem umiata*²⁵. Tak spełnia się Boża wola, która resztę pozostawia wybranej jednostce, wprowadzonej właśnie na scenę świata.

Nowy papież jest silny i odważny. To postać posągowa, która nie cofnie się przed niczym, tylko *śmiało, jak Bóg, pójdzie na miecze*. Przyrównanie do Stwórcy świadczy o wyolbrzymieniu tej postaci. Tak skonstruowaną postać można zaliczyć do szczególnego katalogu bohaterów lirycznych polskiego ro-

mantyizmu. Krzysztof Biliński stwierdza, że *słowiański papież staje się mężem Bożym na wzór starotestamentowych proroków*²⁶.

Oblicze słowiańskiego papieża jest rozpromienione sakramentalnym „słowem”. Z tak wyraźnym znakiem stanowi przewodnictwo dla *rosnących plemion*, sług Bożych. Równocześnie jednak *słowiański papież utożsamia się z tym tłumem, bo to ludowy brat, czyli wróg tyranii*²⁷. Bohater wiersza ma ponadto ogromną moc działającą cuda. Potrafi zapanować nad siłami przyrody (*Jeśli rozkaże, to słońce stanie*), nad ciałem (*Cofnie się w żyłach pod jego słowy/ Krew naszych żył*), oraz nad duszą (*W sercach się zacznie światłości bożej/ Strumienny ruch*). Tchnięcie ducha w ciało umożliwi odbudowę świata, dosłownie jego „udźwignięcie”.

Kreowany przez Juliusza Słowackiego nowy apostoł Piotr *roзда miłość*, czyli wartość, której pożądamy społeczeństwa. Ten akt obrodziejstwa jest szczególnie potrzebny w czasach, gdy *mocarze rozdają broń*. Działanie papieża determinowane jest przez trzy czynniki: chrystianizm (*Sakramentalną moc on pokaże*) i wynikające z niego miłość i pacyfizm (*Golqb mu słowa...*). Wartości te wyznaczają swoisty program reform, mających na celu naprawę świata i papiestwa (*Bo on na świecie stanął i tworzył/ I świat – i tron*) oraz zaprowadzenie pokoju (*On przez narody uczyni bratnie...*). Plan ten zakłada przeciwstawienie się licznym trudnościom (*Wszelką z ran świata wyrzuci zgniłość, / Robactwo, gad*), po czym *zdrowie przyniesie, rozpali miłość*, by przygotować świat na powtórne przyjście Pana i zbawienie ludzi (*Boga pokaże w twórczości świata, / Jasno jak dzień*). Taka kreacja bohatera lirycznego świadczy o literackim powołaniu „człowieka duchowego”, co stanowi przekształcenie romantycznego mitu bohatera²⁸.

W całym poemacie dominują czasowniki w czasie przyszłym. Taki stan leksykalny dynamizuje wypowiedź poetycką, ale także wskazuje na konkretne czyny i zdarzenia,

które mają nastąpić („słowiański papież” *nie uciecze*²⁹, plemiona *pójdą, cofnie się krew*, i tak dalej). Jak pisałem wcześniej, [*Pośród niesnasków...*] uznaje się za poetycką wizję, stąd pojawiają się takie formy gramatyczne. Nie jest ten utwór zresztą wyjątkiem, bo w twórczości Słowackiego *wszystkie późne wiersze łączy [...] podobna postawa autora (czy ja lirycznego), postawa wieszczca i pełnego miłości kapłana, głębiej niż inni czującego, przepojonego metafizyczną mądrością*³⁰.

Poza czasem przyszłym w wierszu pojawiają się też formy czasu przeszłego (wersy czwarty oraz czterdziesty trzeci) i teraźniejszego. Ten drugi, poza pierwszą linijką, pojawia się w strofie trzeciej, czwartej i piątej, kontrastując z pozostałymi fragmentami. Frazy: *On się już zbliża*”, „*Więc oto idzie papież słowiański*”, *Oto już leje balsamy świata*”, „*Bo on na świecie stanął i tworzy*” świadczą, że pontyfikat nowego papieża już trwa. Dodatkowo pojawiają się modulanty: „już”, „oto”, pełniące funkcję unaoczniającą opisywane „fakty”.

Wspomniany dynamizm słowa poetyckiego jest nie tylko kwestią użytych czasowników. Nadrzędną kategorią organizującą sytuację liryczną zdaje się być szeroko pojmowany ruch. Poemat przedstawia zorganizowany proces stawania się i przeobrażania, tak bohatera – *słowiańskiego papieża*, jak i całego świata. Odbywa się to w nieustającym ruchu, którego dominującą cechą jest wertykalny kierunek. Za *słowiańskim papieżem rosnące pójdą plemiona*, ale w *światło – gdzie Bóg*. Słowo-gołąb następcy Piotra, który *usty wyleci*³¹ oraz balsamy świata, *lane do naszych łon*, to kolejne przykłady łączenia sfery sacrum z profanum.

Pragnę teraz zwrócić uwagę na kolejny aspekt wiersza [*Pośród niesnasków...*], zderzany tym razem przez jego leksykę. W utworze pojawiają się po wielokroć pewne kluczowe słowa. Ich analiza i próba odszyfrowania może być bardzo przydatna w uporządkowaniu sensów wiersza, dokona-

niu końcowej interpretacji i umiejscowieniu *Papieża słowiańskiego* w szerszym kontekście. Są to: światło, świat, słowo, moc i duch.

Światło. Pojawia się w charakterze fizycznym (*Jeśli rozkaże, to słońce stanie*), ale przede wszystkim w konotacjach religijnych. Zgodnie z tym, jest synonimem Raju (*Za nim rosnące pójdą plemiona!* W światło – gdzie Bóg), życia i prawdy (*W sercach się gładnie światłości bożej/ Strumienny ruch*) oraz zapowiedzi nadejścia Zbawiciela (Boga pokaże w *twórczości świata*) Jasno jak dzień). Fragment: *Twarz jego, słowem rozpromieniona/ Lampą dla sług -jest aluzją do sceny przemienienia Chrystusa*³². Ponadto, cytowana fraza pokazuje, że światło jest też atrybutem *słowiańskiego papieża*, co konstytuuje jego misję przewodniczenia ludowi Bożemu. Oto w jaki sposób tę kwestię rozpatruje Andrzej Boleski: *Są wreszcie i takie utwory [wśród pism Słowackiego], w których zobrazowanie dotyczy wprost jednostki mającej wcielić ideę ową [światła] w życie, być jakoby jej uosobieniem. Tak jest np. w wizerunku duchowym słowiańskiego papieża*³³. Jednak poeta uważał, że każdy z nas nosi w sobie pierwiastek światła, który pochodzi od *sacrum*. W liście do Jana Nepomucena Rembowskiego zapisał, że *w duchu naszym jest światło (Chrystus oświecający każdego człowieka na świat przychodzącego)*³⁴. Tak u autora „*Króla-Ducha*” *słoneczne może być właściwie wszystko: od przedmiotów i zjawisk poprzez człowieka aż do Boga*³⁵.

Koncepcję „człowieka świetlistego” u Słowackiego Gustaw Bychowski interpretował jako wyraz *pragnienia identyfikacji z ojcem, celem przyswojenia sobie jego mocy. Światło, jako właściwość słońca, równoznaczne jest [...] z samym słońcem. W ten więc sposób staje się człowiek równy ojcu, którego potęgę wchłania w siebie*³⁶. Zacytuj tu jeszcze dwie badaczki filozofii genezyjskiej Słowackiego. Bożena Adamkiewicz-Iglińska pisze, że *Słoneczność oznacza doskonałość, świętość, którą ma w przyszłości osiągnąć*

cały glob³⁷. Z kolei Maria Cieśla wyjaśnia relację *jednostka – światło – Bóg: Atrybut światła, świecenia, światłości, jasności, słoneczności idzie u niego [Słowackiego] w parze z atrybutem świętości. [...] Chrystus zatem jest Słońcem par excellence; owej słoneczności udziela wybranym, których w ten sposób jak gdyby namaszcza samym sobą*³⁸.

W kontekście wspomnianej misji, której celem miałyby być światłość Boska, przytoczę słowa poety do Rembowskiego: *Tak, o! Chryste, ty jesteś słońcem w tej świętej logice wiary widzącej, która z ducha Syna mocy wyprowadzając całe stworzenie, czyni cię odwiecznym wodzem i przewodnikiem Sprawy Bożej na ziemi...*³⁹. W długiej tradycji mistycznej symbolem istoty Chrystusa i figurą Boga w ogóle uczyniono właśnie światło⁴⁰. Jak widać, również autor *Kordiana* dzieli ten pogląd i równowartość tych dwu doskonałości czyni główną dominantą charakterystyki Stwórcy. W cytowanym wyżej liście pojawia się fragment: *Światło jest czystą formą świętości... a myśmy go jeszcze w prawdziwości jego nie widzieli... (oprócz na twarzy przemienionej Chrystusa)*⁴¹. Słońce-swiatło jest zatem synonimem Absolutu, ale jak pisze Marian Stala, to także *najwyższy stopień wiedzy i poznania oraz powrót do Słowa*⁴². Człowiek obdarzony tą „słonecznością”, zostaje wyraźnie predestynowany do życia w Absolutcie. Tym słońcem-celem ludzkiej egzystencji jest w koncepcji Słowackiego „Jeruzalem słoneczna”.

Mówiąc o realizacji kategorii światła w utworze, przytoczę jeszcze ważny dwuwers pominięty w edycji dzieł Słowackiego pod redakcją Krzyżanowskiego i Kleinera:

Takiego ducha wkrótce ujrzycie
Cień, potem twarz

Wyraźnie zarysowana kolejność ujawniania się Papieża, od cienia do rysów twarzy, mówi o jego wchodzeniu w przestrzeń świata. To kolejny urywek poematu, w którym

mitologizowana jest postać bohatera lirycznego, albowiem wylania się ona z ciemności, jak z ciemności Bóg, wedle starotestamentowego mitu kosmogonicznego, stwarzał świat.

Świat. Areną działań *papieża słowiańskiego* jest przestrzeń ziemską. Nie jest ona w żaden sposób określona, podobnie jak czas. Co prawda, występują w utworze wzmianki o *otwartym tronie*, ale nie uważam, by utożsamienie ich z Rzymem było ważne. Dla poetyckiej kategorii miejsca idzie o coś istotniejszego. Świat jest w wierszu sferą uogólnioną. Reprezentują go *rosnące plemiona* i narody. Mamy ponadto do czynienia z hiperbolą kuli ziemskiej. Fragmenty: *Świat mu – to proch* oraz: *Świat wzięwszy w dłoń* pokazują miałość świata w porównaniu z możliwościami następcy świętego Piotra. Ten, skupiając w sobie *globowe siły i sakramentalną moc*, przyczyni się do jego udźwignięcia:

Wszelką z ran świata wyrzuci zgniłość,
Robactwo, gad,
Zdrowie przyniesie, rozpali miłość
I zbawi świat;
Wnętrza kościołów on powymiała,
Oczyści się

Świat wymaga naprawy. Podany cytat w poetycki sposób obrazuje poranioną i gnijącą kulę ziemską toczoną przez robactwo. To już nie zepsucie, ale wręcz biologiczny rozkład, właściwy obumarłym tkankom. Dodatkowo szerzy się grzech, który opanował nawet kościoły. Tylko *słowiański papież* może przynieść miłość i dokonać uzdrowienia. Lękiem mają być również *kojące balsamy świata*, lane bezpośrednio do ludzkich ton, czyli siedlisk życia. Jako uwieńczenie tej wielkiej pracy, papież „*Boga pokaże w twórczości świata*”.

Słowo. Jak pisałem wcześniej, twarz *słowiańskiego papieża* jest rozpromieniona „słowem”. W odniesieniu do Boga idzie tu o słowo Pisma Świętego⁴³, które ma moc kreacyjną. Bohater wiersza właśnie przy pomocy

„słowa” dokonuje cudów. W tekście pojawiają się zatem: *pacierz i rozkazanie*, „myśl”, „wieść”, „nowina”, „głos”.

Trzeba jednak mieć na uwadze, że *dominujące w tej liryce* [okresu mistycznego] *wyobrażenia i słownictwo związane z kręgiem kultury chrześcijańskiej [...] mają tutaj z reguły inne niż na przykład w Ewangeliach znaczenie*⁴⁴. Oczywiście kontekst chrześcijaństwa jest jak najbardziej na miejscu, w końcu papież jako głosiciel Słowa Bożego to następcą Chrystusa w Jego działalności ewangelizacyjnej. Istnieje jednak jeszcze inna droga interpretacyjna kategorii „słowa”, której nie sposób tu pominąć. Kwestia ta łączy się bezpośrednio z postacią papieża, jego słowiańskością, słowiańskim pochodzeniem.

Dla romantyków „słowo” miało nie tylko sens religijny, ewangeliczny, ale także historyczny i etymologiczny. W dziewiętnastowiecznym mitotwórstwie *nazwa była dla romantyków wykładnikiem charakteru istoty i przeznaczenia noszącej je osoby – jak w magii, jak w micie*⁴⁵. Istotne w tym kontekście jest to, jak tłumaczono pochodzenie miana Słowian. Interpretacje były dwie. Pierwsza, związana z Kazimierzem Brodzińskim, wskazywała na związek ze „sławą” i chlubną przeszłością (stąd brzmienie nazwy plemienia: Sławianie). Druga odwoływała się do Słowa, *do świętej, pełnej najwyższego przeznaczenia przyszłości, przyszłości plemienia (narodu), wcielającego w historii boski Logos, realizującego boski plan*⁴⁶, a zatem nie mająca żadnego związku z materialnymi i doczesnymi elementami świata. Z ostatnią drogą rozumowania wiersz [*Pośród niesnasków...*] jest szczególnie związany. U Słowackiego „słowo” odwołuje się do Ewangelii oraz stanowi dowód jego słowiańskości, również łączy z sakralną sferą Logosu⁴⁷. W tym należy upatrywać powodu, dla którego nowy papież, inny od *tamtego Włocha*, miałby wyjść ze słowiańskiej ziemi.

Maria Cieśla-Korytowska przypomina, że romantyczny temat Słowiańszczyzny należy

rozpatrywać w kontekście przeszłości, teraźniejszości i przyszłości⁴⁸. Przeszłość to mit o pochodzeniu, związany z postacią Piasta, symbolem pierwotnej polszczyzny. Teraźniejszość to obraz ludu, zdolnego do ponoszenia ofiar w imię „waszej i naszej wolności”, z pokorą znoszącego cierpienie. Przyszłość jest niejako konsekwencją tych dwu właściwości i związana jest z wyjątkową rolą przewodniczenia Słowiańszczyzny w dziejach świata⁴⁹. Wokół tych aspektów wyrosło szczególne podejście do interpretowania historii pontyfikatu Jana Pawła II, w mityzowaniu której posłużono się słowami wiersza [*Pośród niesnasków...*].

Moc. Będąca przymiotem *słowiańskiego papieża*, ujęta jest w dwu kategoriach: ziemi (*rozdawca nowyl/* Globowych sił) oraz sakramentu (Sakramentalną moc *on pokaże*; Moc *mu pomoże* sakramentalna). Świadczą one o dwoistej koncepcji świata, rozdzielonego na *sacrum* i *profanum*. Ta pierwsza moc odnosi się do działań na polu materialnym. Druga zaś ma służyć duchowej przemianie świata. Nie jest to jednak moc rozumiana jako siła fizyczna, jak broń w rękach „mocarzy”. To moc metafizyczna, której synonimami są cud i duch.

Duch. Ostatnie hasło, kluczowe w filozofii Słowackiego⁵⁰, już w sposób wyraźny nadaje poematowi sens metafizyczny. Utożsamiany z mocą (*Moc ta przez duchy będzie widzialna*⁵¹), bierze udział w naprawie świata. Następnie tu zmiana stanu z ludzkiego, cielesnego, na spirytualny. Tak ukazany jest również sam bohater liryczny wiersza, który staje się częścią metafizyki. Świadczy o tym cytowany wcześniej fragment, pominięty w edycji Krzyżanowskiego i Kleinera (Takiego ducha *wkrótce ujrzycie/ Ciebie, potem twarz*).

III

Poruszone kwestie prowadzą mój wywód do najistotniejszego kontekstu, w jakim należy rozpatryć wiersz o *słowiańskim papie-*

żu. Chodzi tu o nurt poezji mistycznej Słowackiego, a konkretniej rozdział koncepcji genezyjskiej w twórczości i światopoglądzie poety, który zdominował ostatnie lata jego życia. Poety, który staje się filozofem.

Jak wiemy, myśl genezyjska opiera się na takiej koncepcji dziejów ludzkości, w której następuje nieustanne przechodzenie duchów indywidualnych i zbiorowych z jednych form do innych, wyższych. Odbyna się to przy udziale metempsychozy. Celem tejsze przemiany jest uzyskanie pełni doskonałości globalnej, czyli „Jeruzalem słonecznej”.

Duchy zbiorowe stanowią całe narody i plemiona. Ich celem jest uformowanie odpowiedniej organizacji społecznej, która będzie aktualnym poziomem doskonałości. Ten z kolei stanie się podstawą do dalszego rozwoju, którego kierowanie będzie jednak przeznaczoną innej grupie. Juliusz Słowacki koncepcję poszczególnych narodów wyłożył w *Dzienniku z lat 1847-1849*⁵². Interesujący nas zespół Słowian w podziale Europy na *wielkie trójce* przynależy do tej *słowiańskiej wschodniej*, obok Rosji i Greko-Słowian⁵³. Plemię to, utożsamiane w prosty sposób z Polską, w koncepcji genezyjskiej odgrywa rolę kluczową. Jest to bowiem zespół duchów najdoskonalszych, który wytworzył najlepszą formę organizacji narodowej. Choć politycznie zajmuje pozycję plemienia najmłodszego, to duchowo jest najstarszy: *Słowiańska rasa jest jedną z ras późniejszych... na przyszłość przez Boga przygotowanych. Choć w zmysłach jej nie pokazuje się jeszcze ta doskonałość – to wszakże w rozumowaniu, w pojęciu – co mówię – w samej nawet szybkości materialnej języka ta wyższość spoznać się daje. [...] Ta pierwsza więc rasa świata... pierwsza w Słowiańszczyźnie – ta Polska*⁵⁴.

To grupa, której zadaniem jest *wskazać ludzkości duchowe cele finalne – czyli Jeruzalem słoneczną*⁵⁵. W mniemaniu poety, *tylko przez objawienie słowiańskie (polskie) i tylko przez polskie formy ustrojowe ludzkość będzie mogła przekroczyć barierę globalnej*

*materii, przeobrazić ją w światło i w ten sposób osiągnąć doskonałość Absolutu*⁵⁶. Cytowanemu tu Stanisławowi Makowskiemu wtrąca Halina Floryńska: *To jest przeznaczenie Polski, które odczytuje z własnego ducha rewelator-Słowacki, i które można odczytać z historii, w oparciu o jej prawa rozwojowe i cele. Polska jest agregacją duchów najstarszych, które kiedyś pracowały wcielone w republice greckiej, a potem stanowiły wartościowy element całej Słowiańszczyzny*⁵⁷. *Cierpienie, ucisk i męka*, dodaje Bożena Adamkiewicz-Iglińska, *sprzyjają rozwojowi i doskonaleniu człowieka bądź narodu. Stąd kluczową rolę w genezyjskim rozwoju świata pełni naród polski*⁵⁸.

*Na czele narodowej kolumny duchów umieszczal Słowacki duchy najdoskonalsze, najbardziej świadome celów ostatecznych*⁵⁹, zwane królewskimi lub wiodącymi. Zadaniem tych indywidualnych duchów jest przewodniczenie grupie duchów globalnych na danym etapie rozwojowym w celu osiągnięcia odpowiedniego poziomu doskonałości. Król-Duch jest wzorem dla całej ludzkości, a jego potęga wypływa z mocy moralnej⁶⁰. O ile szczególną rolę najwyższych duchów zbiorowych Słowacki przypisywał Słowiańszczyźnie, to zgodnie z wierszem [*Pośród niesnasków...*] przewodnikiem tej grupy miałby być *słowiański papież*⁶¹. Jego charakterystyka świadczy o niezwykłości tej postaci. Skupia ona takie cechy świadczące o doskonałości jak: duchowość, pierwiastek światła, moc sakramentalna i słowiańskie pochodzenie, związane z Logosem. Tylko tak skonstruowana jednostka zdolna jest poprowadzić lud Boży, rosnące plemiona duchów, do celów ostatecznych *przez ofiar stos*. Należy w tym miejscu przypomnieć, że to przez pracę i ofiarę dochodzi do doskonalenia form duchowych. Sam bohater liryczny jest gotów dać przykład takiego poświęcenia. Wskazują na to słowa: *On śmiało, jak Bóg, pójdzie na miecze*.

Do interpretacji wiersza, co już podkreślałem, posłużyłem się analizą słów-kluczy.

Sądzę, że nie tylko ich znaczenie, ale też wzajemna relacja stanowiąc może sedno myśli genezyjskiej poety. Mianowicie, przeznaczeniem świata jest światłość. Słońce to Chrystus jako odwieczne Słowo, w którym istnieją duchy. Moc, jak już wiemy, to synonim ducha. W ten sposób uzyskujemy ciąg: świat – światło – słowo – duch i moc.

Kontekstem historycznym i impulsem do powstania wiersza była ucieczka Piusa IX do Gaety w listopadzie 1848 roku. Chociaż nie doszło do oficjalnej abdykacji papieża, to tron w Rzymie pozostał pusty i, według Słowackiego, zwolniony dla przedstawiciela plemienia polskiego. *Konieczność wyniesienia na tron Piotrowy papieża słowiańskiego wynikała logicznie z [...] koncepcji dziejów ludzkich, które mieli dokończyć [...] Słowianie*⁶², jak pisze Stanisław Makowski. W cytowanym wcześniej liście poeta pisał do Ludwika Norwida: *Papiestwo bowiem, tak jak królestwo Boże, nie poza nami, ale w nas [Słowianach] jest. Idźmy po nie jak po najwyższą globu koronę – a chcijemy ją mieć na czole ludowym prawdziwą*.⁶³

Uzupełnieniem tego niech będzie fragment *Kazania na dzień Wniebowstąpienia Boskiego: A przyszedł wiek – że dla wielości duchów Chrystusa uswięconych – już nie człowiek jeden, ale naród cały papiestwem ducha zajmie się... i wszelki czyn świata ku celom ostatecznym ducha ludzkiego nakieruje*.⁶⁴

Z przytoczonych cytatów wynika, że Słowiańszczyzna ma być kręgiem kulturowym, z którego wyjdzie nowy Apostoł Piotr, najdoskonalszy duch dziejów. Jednak postać papieża Słowianina, jak mniemam, została wykreowana jedynie pod wpływem wydarzeń Wiosny Ludów we Włoszech. Decyzja Piusa IX jest tylko jednym z kilku rezultatów wydarzeń roku 1848, w którym Słowacki dopatrywał się punktu wyjścia dla poetyckiej realizacji swojej koncepcji filozoficznej. Chociaż dziś wiersz łatwo nazywa się literackim procrontem i poetycką wizją, to pierwotnie był jedynie tekstem okolicznościowym⁶⁵, wy-

kładającym pewien aspekt genezyjskiej koncepcji dziejów.

Halina Floryńska pisze, że *różnokierunkowość interpretacji utworów Słowackiego z tzw. okresu mistycznego, wydobyta z licznych opracowaniach i komentarzach, jest wynikiem specyficznej sytuacji, w jakiej odbywała się recepcja jego myśli*⁶⁶. Poniekąd, odnosi się to do specyfiki dwóch recepcji omawianego tu wiersza, które stały się punktem wyjścia dla mojej pracy. Nazywanie *słowiańskim papieżem* Jana Pawła II czy arcybiskupa Jana Marię Kowalskiego to nadużycie interpretacyjne utworu Juliusza Słowackiego. Chociaż poeta uważał siebie za wieszczą i rewelatora prawd historiozoficznych, to po sążdzie go o próby tworzenia poetyckich przepowiedni jest chyba przesadą. Historia, która dała nam pontyfikat Papieża Polaka, stanowi ciekawe tło dla idei wiersza [*Pośród niesnasków...*], ale nie możemy traktować jej jako podstawowego klucza do czytania poematu. *Papież słowiański* jest tekstem mocno osadzonym w nurcie mistycznym Słowackiego i najbardziej właściwym kontekstem jego odczytania zdaje się pozostawać koncepcja genezyjska poety-filozofa.

Daniel Warmuz

¹ Jako podstawą edytorską omawianego utworu oraz źródło cytowań posłużyłem się tomem I *Dzieł J. Słowackiego* pod redakcją J. Krzyżanowskiego (Wrocław 1959). Źródłem istotnych odmian tekstu są *Dzieła wszystkie* poety w opracowaniu J. Kleinera (t. XII cz. 1, Wrocław 1960) oraz edycja *Pism Juliusza Słowackiego* autorstwa J. Kallenbacha (Warszawa 197?). Wersja wiersza zaproponowana przez Kallenbacha jest szczególnie istotna ze względu na dwa wersy, pominięte u Kleinera i Krzyżanowskiego.

² S. Makowski, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980, s. 126.

³ R. Fischer-Wollpert, *Leksykon papieży*, przeł. B. Bialecki, Kraków 1998, s. 113; L. Ranke, *Dzieje papieństwa w XVI-XIX wieku*, przeł. J. Zaraniski, Z. Zabicki, Warszawa 1974, s. 668-684.

⁴ *Wstęp* [do:] J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. XII cz. 1, Wrocław 1960, s. 149-150.

⁵ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV: *Poeta mityk*, Kraków 1999, s. 415.

⁶ K. Billiński, „Pośród niesnasków...” *Juliusz Słowackiego wobec źródeł biblijnych*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 1/2, s. 32.

⁷ J. Słowacki, *Do Ludwika Norwida* [w:] *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. XIV, Wrocław 1959, s. 300.

⁸ H. Gacowa, *Słowacki Juliusz* [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, red. R. Loth, t. IV, Warszawa 2003, s. 100.

⁹ Ks. W. J. Kowalów, *Od wydawcy* [w:] ks. K. Kantak, *Juliusz Słowackiego życie i idee religijne*, Biały Dunajec-Ostróg 2003, s. 124.

¹⁰ W. Smaszcz, „Boga pokaże w twórczości świata, jasno jak dzień”, „Czas miłosierdzia” 1998, <http://www.bialystok.opoka.org.pl/czas/arch7/art/jasno.htm>.

¹¹ W. Lipscher, *Polska-Niemcy: sacrum i profanum*, „Puls” 2007, nr 3, <http://www.puls.ctinet.pl/index.php?bmF2PTImZGJpX2VzbyMDA3MmRiV9mWVzWjFPTmZGJpX2lkPTMIMQ=>

¹² J. Sochoń, *Nie jestem samotny, bo drzę. O poezji Karola Wojtyły*, „Recogito” 2003, nr 23, http://www.recogito.pologne.net/recogito_23/wiara2.htm.

¹³ P. P. Kozakiewicz, *Plon ziemi żywej... „Nowy Przegląd Wszepolski”* 2002, nr 7-8, http://www.npw.pl/ARCHIWUM_NPW/2002_07_08/HIW-Kozakiewicz_Plon-ziemi-zywej.html.

¹⁴ Zob. S. Makowski, *Juliusz Słowacki*, op. cit., s. 134.

¹⁵ K. Biliński, op. cit., s. 31.

¹⁶ M. Janion, M. Zmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 567.

¹⁷ Co ciekawe, utwór Słowackiego ustanowił też fundamenty pod tendencję do powszechnego pisania utworów literackich, mających być wyrazem uczuć powodowanych kolejnymi papieskimi pielgrzymkami do kraju. Pisze o tym Kinga Łozińska w: *Ead.*, „*Więc oto idzie papież słowiański – romantyczne tło mitycznego wizerunku Jana Pawła II*”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace etnograficzne* 1990, z. 27, s. 44-45.

¹⁸ Zob. S. Rybak, *Mariawizym. Studium historyczne*, Warszawa 1992.

¹⁹ Zob. Ks. E. Warchol, *Wiodąca rola Polski w dziele urzeczywistnienia mariawickiego „Królestwa Bożego na ziemi”*, <http://www.kdr.radom.opoka.org.pl/nr4-02/naukowa4-02-1.html>.

²⁰ Zob. Ks. J. Kowalski, *Wykład na Apokalipsę. Główne podstawy mariawizmu objawione w Apokalipsie i zapowiedziane w dziełach myślicieli i wieszczów narodu polskiego*, Płock 1929.

²¹ Zob. C. Lechicki, *Jan Maria Michał Kowalski* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XIV, Wrocław 1968-1969, s. 552-554.

²² K. Biliński, op. cit., s. 31.

²³ A. Kowalczykowa, *Wstęp* [do:] J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, opr. A. Kowalczykowa, Wrocław 1997, s. LXXII-LXXIII.

²⁴ K. Biliński, op. cit., s. 32.

²⁵ U Kallenbacha pojawia się tu: *chór antołów* (w. 31).

²⁶ K. Biliński, op. cit., s. 32.

²⁷ *Wstęp* [do:] J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, t. XII cz. 1, op. cit., s. 151.

²⁸ Zob. K. Łozińska, op. cit., s. 39.

²⁹ Te i dalsze podkreślenia moje.

³⁰ A. Kowalczykowa, *Wstęp*, op. cit., s. XL.

³¹ U Kallenbacha: *w hymnie wyleci* (w. 37), zaś u Kleinera: *słomem wyleci* (w. 37).

³² K. Biliński, op. cit., s. 32.

³³ A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960, s. 103.

³⁴ J. Słowacki, *List do J. N. Rembowskiego* [w:] *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. XII, Wrocław 1959, s. 260.

³⁵ M. Stala, *Człowiek, światło, słowo. Z problematyki wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1978, t. XIII, s. 33.

³⁶ G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalizyczne*, Kraków 2002, s. 351.

³⁷ B. Adamkiewicz-Iglińska, *Juliusz Słowackiego genezyjska koncepcja człowieka*, Olsztyn 2001, s. 70.

³⁸ M. Cieśla, *Ja-prorok. O mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego* [w:] *Studia o twórczości Słowackiego*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1982, s. 152-153.

³⁹ J. Słowacki, *List do J. N. Rembowskiego*, op. cit., s. 231-232.

⁴⁰ Zob. J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984, s. 73-76.

⁴¹ J. Słowacki, *List do J. N. Rembowskiego*, op. cit., s. 227.

⁴² Zob. M. Stala, op. cit., s. 38-39.

⁴³ Odniesienie do Pisma Świętego nie przejawia się tylko w tej kwestii. Cały tekst poematu Słowackiego jest bogaty w odwołania do treści Starego i Nowego Testamentu (zob. K. Biliński, op. cit.).

⁴⁴ S. Makowski, *Juliusz Słowacki*, op. cit., s. 125.

⁴⁵ M. Cieśla-Korytowska, *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999, s. 99.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 99.

⁴⁷ Por. B. Adamkiewicz-Iglińska, op. cit., s. 99.

⁴⁸ Zob. M. Cieśla-Korytowska, op. cit., s. 90.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 89.

⁵⁰ Zob. B. Adamkiewicz-Iglińska, op. cit., s. 36.

⁵¹ U Kleinera: *Ze praca duchów – będzie widzialna* (w. 51).

⁵² Naród rozumiemy tu jednak nie w ujęciu politycznym. To naród genezyjski, forma zbiorowa, skupiająca w jedną całość duchy indywidualne, posiadające wspólną ideę (B. Adamkiewicz-Iglińska, op. cit., s. 90).

⁵³ Zob. J. Słowacki, *Notatki w „Dzienniku z lat 1847-1849*, [w:] *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. XI, Wrocław 1959, s. 299.

⁵⁴ J. Słowacki, *Do Księża A. C.* [w:] *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. XII, Wrocław 1959, s. 283.

⁵⁵ S. Makowski, *Genezyjscy synowie Słowa*, „Przegląd Humanistyczny” 1992, nr 3, s. 55.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 59.

⁵⁷ H. Floryńska, *Metafizyka heroizmu. Koncepcje genezyjskie i historiozofia Juliusza Słowackiego*, „Studia filozoficzne” 1972, nr 10, s. 93.

⁵⁸ B. Adamkiewicz-Iglińska, op. cit., s. 90.

⁵⁹ S. Makowski, *Genezyjscy synowie Słowa*, op. cit., s. 56.

⁶⁰ Zob. B. Adamkiewicz-Iglińska, op. cit., s. 102.

⁶¹ Por. J. Słowacki, *List do J. N. Rembowskiego*, op. cit., s. 276.

⁶² S. Makowski, *Genezyjscy synowie Słowa*, op. cit., s. 57.

⁶³ J. Słowacki, *Do Ludwika Norwida*, op. cit., s. 299-300.

⁶⁴ J. Słowacki, *Kazanie na dzień Wniebowstąpienia Boskiego* [w:] *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. XII, Wrocław 1959, s. 357.

⁶⁵ Por. S. Makowski, *Genezyjscy synowie Słowa*, op. cit., s. 57.

⁶⁶ H. Floryńska, op. cit., s. 81.

Poeta Trzech Cieni
O symbolicznej strukturze wyobraźni
Dante Gabriela Rossettiego*

Skrzydła płonące (Sunset Wings)

Zachód słońca dziś wieczorem
rozpostarty jak dwa skrzydła złote
rozszczepionym nieba tworem
ptakami; a brzmienie ostatniej pory
jest kresem, co mrze żmudnym lotem

Podniesionymi skrzydłami kołysze i gna
w słońcu ognia pograżony
I chmury szpaków pozostają z dnia
co opadł, tylko krzyk – dzika gra
ponad szczytem obróconym:

Każde drzewo z głębi swej rozgramia
przyjmuje i ocala w liści furkocie
nie mówiąc nic szpaki ochrania
I wtedy podmuch skrzydeł wezbrany
z dala od zgiełku wznosi je w locie

W godzinie nadziei, we wzlocie nieskończonym
w schronieniu wielokrotnym i ucieczce
Śmiała się w pierwszym rozpromienionym
i w ostatnim świetle wokół niej rozpalonym
Bo Noc musi kończyć się i trwać wiecznie

* Dante Gabriel Rossetti, *Selected Poems and Translations*, Fyfield Books 1991.

I teraz zgromadzone gawrony niezliczone
razem wznoszą się i szybują gdzieś
Do chwili śmierci, póki dzwon nie zadzwoni
Aż serce nie wypełni się łzami, Pożegnanie
Nigdy więcej, Żegnajcie, już Kres!

Nadzieja bez piór jak gorejący pęd?
Cóż! Oto dzień umierania twego
Cierpliwym gestem musi zerwać więź
i smutek spowić, skrzydłami ując lęk
by nigdy już nie wzlecieć w niebo?

Gdy Muzyka Żyje (Durning Music)

Gdy chłód do bólu przesywa
Sen ostatniej nocy pokonać nie może
Gdy radość tylko ciepło wzmoże
W marzeniach bezrozumnych życie upływa

I chociaż skłaniam się ku tobie
Muzyki takt ciężki i trudny
Jak hieroglif mroczny i złudny
Egipcjan wielkich dziwnej ozdobie

Muzyki dźwięki – nieme się stały i obce
Jak chwała cudów na tej ziemi
Co drzeniem duszę moją zmieni
Gdy z nich powstaną brzmienia mocne

Tak szybko, pośpiech tej melodii
Małym palcom klucz nosi
Tak delikatnie, opada i się wznosi
Gdy cieniem poruszony do granic brzmi

Niespodziewany blask (Sudden Light)

Kiedyś tutaj byłem
Kiedy nie mogłem nic rzec:
Wiem, że poza drzwiami pyłem
jest słodkiej przenikliwej woni dźwięk
co do brzegu przywodzi światła siłę

Kiedyś moją byłaś
 Jak długo przedtem nie sposób wiedzieć:
 Lecz wtedy jaskółka się wzbila
 Odwróciłaś się, by coś powiedzieć
 Welon opadł, - I wszystko jak dawniej było

Czy mogło być jak przedtem?
 By czas wirujący nie mógł nam umykać
 Wciąż w życiu naszym miłość wraca szeptem
 By na przekór śmierci zniknąć
 I dniem i nocą wzniecać rozkosz raz jeszcze?

W roku 1828 w Londynie urodził się Dante Gabriel Rossetti, syn autora czterech rozpraw o twórczości Dantego Alighieri. Wychowany w kulcie geniuszu autora *Boskiej komedii* zasłynął jako doskonały translator dzieł wieszczki z Italii (Dante Gabriel jako pierwszy dokonał przekładu *Vita Nuova* na język angielski i było to pierwsze wielkie osiągnięcie poetyckie młodego twórcy). Ówczesni czytelnicy znali tylko *Boską komedię* i za sprawą przekładu D.G. Rossetiego mogli poznać wybrane przez tłumacza wczesne utwory Dantego i poetów z jego kręgu, m. in. G. Cavalcanti'ego i Cino da Pistoia).

przełożyła Agnieszka Urbaniak



Tomasz Bohajedyn, rysunek

Fragment zyciorysu

Dziwna i drapieżna była owa barokowa zima, dziwna bo okrutnie wojenna, ale i kolorowa. Kończyła się też niezwykle, tak jak się rozpoczęła. Już na początku grudnia przyleciały wielkie eskadry jemioluszek. Objadały się żarłocznie perlowymi jagodami jemioly, która szczerze oblepiła drobnioliste brzozy. Kolorowe jemioluszki świergotały dzwoneczkowo melodyjnie. Gdy zima schodziła, Ferdynand Uxakowski załamał ręce, w tym przypadku nie z bezsilności, ale z zimna. Potarił je, ciepło, na chwilę. Jakoś zapiekły go czosnkiem oczy, oddech przyduszało kapuchą. Zipnął raz i drugi jak karp wyciągany z wody, powiedzmy, trochę ulżyło. Pot świecił jak barani łój na czubku nosa. Zamrugał, jakaś słona gorycz, bo kącikami pociekły drobiny łez. Zbierała się flegma w spieczonym gardle, chyba ma niewielką gorączkę – pomyślał. Śmierdzi, musi śmierdzieć, takie tandetne czasy dopadły ludzi. Fakt, kuchnia tuż za ścianą, a kantyna piętro niżej, cóż, aromatów i powabów gastronomii tuż po wyzwoleniu człowiek się nie ustrzeże. Był zmęczony, w środku pusty, nic w nim nie było poza zmęczeniem i wspomnieniami. Drętwiał mu kark, sztywniały kolana, łzałyły oczy, psychicznie również z trudem odnajdywał się w rzeczywistości. Czując wzrok Wandy na sobie, bo nie patrzył na nią, tyle co spod oka, przewracał bezmyślnie jakieś papierzyska i przelykając ślinę zaproponował, tylko dlaczego półgłosem. Przecież nie miał powodu aby się wstydzić.

– Chciałbym pomóc paniom, jakoś konkretnie. Może zimno paniom w nogi? Może być, że zimno, nic dziwnego, tutaj jednak góry, bywają ostre zimy, natura nie żartuje. Chętnie załatwię obu paniom ciepłe buty, jutro, może być jutro?

Urządowanie, jakie to urządowanie, regularny burdel i tandetna prowizorka, a obiecywali, a zaklinali się: Towarzyszu majorze, wszystko będzie na czas, wszystko się skombinuje, wy się o detale nie martwcie, tylko działajcie, i dawajcie efekty do sprawozdania. A jakie tu można mieć efekty, jedno odrapane biurko, dwa krzesła, jest taboret, czyli dwóch można jeszcze posadzić. Nie, no wyposażenie dostał, jakby nie patrzeć. Mały słoiczek z nieprzekonywującym płynem, który udaje atrament, ułomek ołówka, wydrapana obsadka, stalówka za to nowiutka, chyba jedyne wytłumaczenie, że prawem kontrastu. Kilkanaście afiszy manifestu święte gumką, orzeł bez korony czyli piastowski, dwa bruliony do szkoły powszechnej i stosik bibuły. Nie bardzo wiadomo, dlaczego akurat bibuły tyle. Pióro i atrament kupił za własne i dlatego, że własne zabierał na kwaterę, w biurku nie zostawiał, choć do każdej szuflady był stosowny klucz. Srebrzyste refleksy odbijane od śniegu przenikały do gabinetu ironicznie podkreślając nędzę urzędu. On się do tego ciężkiego gmachu nigdy nie przyzwyczai. Podobno przed wojną był tutaj internat seminarium duchownego, ale może to plotka.

Wanda spuściła na sekundę oczy, jakby coś sprawdzała. – Nie, dziękuję panu, buty nie, ciepło nam w nogi. Uchowałyśmy szczęśliwie syberyjskie pimy, te mrozy nie są nam straszne, pan wie, co warte są prawdziwe syberyjskie pimy?

Pod biurkiem rozcierała pokątnie ścierpnięte kolana, coś tam zobaczył, ale udawał, że nic. Przesunęła palcami po powiekach, jakby szukała łez, to był gest taki bezbronny i pro-

szący, że zawstydził się. Nad dziewczęcym nosem, nisko, zarysowała się prostopadła zmarzeczka. Roztarła ją po paru chwilach palcami.

Uxakowski gorzko uśmiechnął się. On by nie wiedział co są warte pimy! Przed wojną wykrzyknąłby – paradne, dziś tylko wyszeptalby – tak się złożyło człowieku, że znam wartość porządnych butów, bardziej je cenię niż byle jaką przyjaźń. Zapamiętał te buty, w których zobaczył ją po raz pierwszy po ponad czterech latach. Gdzie to było? W tamtej stodole, czy też magazynie – do dziś nie dowiedział się, co to dokładnie było – pod dziurawym dachem, w plewach, dziki kot prychnął na belce. Złodowaciła sroma chrześcija, jakby chodziło się po skorupkach od jajek. Pamiętał jak wyrwał ją z łap tego z rudymi brwiami, mongolskimi kośćmi policzkowymi, z jak czerwona pijawka wargami opitymi samogonem albo frontowym spirytusem, nieistotne czym, ale to było niewyobrażalne bydlę. Więc to nagrzane, jurne bydlę wrzeszczało, pluło, groziło, że ona jego, trofiejna, że znaczy się dla każdego przynależna, bo Paliaczka, a że on, jako Polak to pewnie i pomieszczyk, z burżuazją trzyma, małczy, a to po stienku – warczał, że i jego pod ścianę by należało – tak chachrało i pluło to pijane bydlę. Musiał z całej siły rąbnąć w tę rozdartą paszczę krokodyla, i kaburą potrząsnąć, inaczej, cholera, nie było sposobu, aby ją wyrwać, bo co by dała bumaga z pieczętkami: okrągłą i trójkątną, albo komendirówkę, i co z tego tamten bęczał i tak w stu procentach niegramotny, pasterz reniferów, jakiś pomiot po Stieńce Razinie, Czuwasz albo zapity angarski drwal. Przypomniały się słowa-przestroga Kostromarowa: Dozwolona była całkowita grabież, Stieńka, jego świta, jego wojsko, byli pijani okowitą i krwią – powtórzyło się co do joty, raz jeszcze, po trzystu latach.

To zdarzyło się wtedy, coś około roku temu, pod Sarnami, w mroźny czas. W szklistą pogodę, jęczało, wyło. Przewalały się śnieżne tumany, chwilami zdawać się mogło, że zerwie się buran. Jak ustawało wycie, wiatr i tak miotał śnieżną krupą i pryskał białoniebieską wodą. Mróz cofał dech do rozbeltanej piersi, jakby był lodową pięścią. Ona zziębnięta, schrypiała, czerwona od płaczu, fioletowe napuchnięte powieki, w wojtokowych butach, przydział kolchozowy, kryła oczy, gdzie się tylko dało. Zsiniąłymi do niebieskości palcami masowała policzki, rozcierała kropelki krwi, z jędrnej czerwieni w róż. Buty-utrapienie, ze trzy numery za duże, śmiesznie i zarazem żałośnie wyglądała jak szła do maszyny. Z początku szła przez te wielkie, lepkie śniegi, pierwsza rękami rozgarniała, ile się dało, ale dało się mało, spadały, musiała szurać, przebijając się. Wyprzedził ją, torował i słyszał za sobą, prawie wchodziła mu na plecy – taka wystraszona jak zipie i lyka lzy. Przebijali się przez zwaly śniegu, przez białą i sypką kurzawę, do drogi kawalek, tam czekała maszyna. Wiatr zginał białe gałęzie i miotał strumieniami ościstego śniegu. Słońce takie wyjątkowe, takie słońce zapamiętuje się na całe życie. Jak tropikalny owoc owinięty z delikatesową bibułkę, pomarańczowo-czerwone i bardzo zimne. Obłoki nad Wołyniem jakże łatwo i w dużej obfitości szybują, szczególnie obłoki wojenne zimą, od mrozu takie od spodu polizane, blade-różowe, kęsami dymne. Przy szklistej drodze rosły świerki. Potrząsnęli (które z nich dwojga? najbliżej prawdy: oboje naraz) gałęziami jak z metalu. Klaki pozlepianego śniegu cięły po twarzach jak różgi. – Ach – pisała, już inna kobieta niż przed chwilą, tam w stodole czy magazynie. Drobnny pył śniegowy, którego pełno mieli na sobie połyskiwał jak zimne iskry. W niektórych miejscach (co bardzo go zadziwiło, i zapamiętał, nie potrafił sobie wytłumaczyć, dlaczego właśnie to) śnieg ciemniał i rozścielał się jak popiół. Powietrze odorzało, piersi tłamsiło. W końcu sapiąc dobrnęli do szosy. Szofer swój chłop, czasu nie zmarnował, przygotował na prymusie herbatę, cud, cóż było robić. Należało się napić. Dużo tego nie było, po pół kubka na głowę. Uxakowski oddał swoją porcję dziewczynie. Szofer

ze swojego odstąpił mu łyk. Wyszli we dwóch na drogę, jakaś nieświadomiona potrzeba intymności nakazywała żeby to ona została sama w sfoferce, choćby chwilę. Z nosów kapaito, z ust unosiły się obłoczki pary, ale takiej mlecznej, jak z podnoszonej pokrywki czajnika, szron na czole i policzkach – tyle stanów wody na człowieku. – Obywatelu kapitanie chyba nie oplaci się zapalić papierosa? – upewnił się sfofer, wskazując oczami na maszynę, a dokładniej na kobietę w sfoferce. – Nie warto, zaraz ruszamy – odpowiedział Uxakowski i podszedł do sfoferki. Ona szła za nim jak dziecko, które myśli przede wszystkim o jednym: aby się nie zgubić. W końcu gdy ona zziębnięta piła jego porcję pochlipując jak dziecko, Uxakowski nieśmiało i nie do końca dał radę wyczyścić, wybierał z jej chustki ości plew. Siniało. Ruszyli po herbacie. Trochę po przyfrontowemu się rozgrzali, ale czas pogonił.

Pamiętał te spalone, wyludnione wioski, bez psiego szczekania, bez dymów, bo ludzi nie było, psów i kominów. Kolumny szarego, wymęczonego wojska, pełzające tabory, nędzne konie, wywrócone fury po rowach, taborowi, głównie Tatarzy, palili ogromnie smrodliwą machorkę i czekali, na co czekali, do końca nie wiadomo. Nieduzi, zgrabni, młodzi, bardzo podobni, jak jedna rodzina. Z samochodów jadących naprzeciw rysowały się niebieskie dymki, delikatne, jak wyciągnięte spod oszczędnego ryłka Fabergera. Wraki rozbitych czołgów, przekładaniec: niemieckie, radzieckie, przypominały szare cielska zdechłych wielorybów. Miał wrażenie, że ogląda szereg obrazów a nie rzeczywisty świat. Zapamiętał huczący i gwizdzący zaczepnie cierpki wiatr, prawie nigdy nie ustawał, był jak szum morza. Pagórki migały i migotały nakryte twardym śniegiem, o seledynowym poblasku, jakby zawsze był nad nim wczesny zmierzch. (Już wiedział, sam doświadczył, dlaczego tak to wygląda, tam gdzie przesiedział, trzy lata z hakiem, na Syberii). Zamarznięte na niebiesko rzeczulki, czerepy popalonych drewnianych mostków, szkielety wysadzonych mostów. Zimne, jakby przemarznięte na kamień lasy, trudno było uwierzyć, że już za miesiąc odtają. Śnieg wygładził parowy i wąwozy równo z polami, drogi zawiązało, zasyły wielkie jak kościoły. Mieli szczęście, przed nim przejechały czołgi, wytyczyły ogólny kierunek na Zachód, poza tym kierowali się po kikutach wysadzonej linii wysokiego napięcia.

– Pan mnie chyba pamięta? Pan mnie rozpoznał? Jakie szczęście! Chyba tak bardzo się nie zmieniłam, chociaż to tyle lat, ludzie się zmieniają, a zwłaszcza kobiety, kobiety starzeją się szybciej od mężczyzn, co pan o tym myśli? Zgadza się pan z tym co mówię? – badała spod uniesionego kołnierza szynela. Na to on, nieomal krzyknął. – Drobiazg, teraz to drobiazg – obrzęknięta twarz poczerwieniała jeszcze bardziej, chuchnął. Ona postawiła oczy. – Co drobiazg, jak pan tak może! – i szarpnęła kołnierz szynela. Dał jej szynel zdarty z zabitego, nic innego nie miał, a szukać, dogadywać się, szkoda czasu, niebezpiecznie. Burknął, że tak, że poznał, nerwowo pokręcił się – że oczywiście, ale, na Boga, nie wiedział kto ona zacz. No bo jak? Jedno wiedział, że gwałcona kobieta, ale jakby każdą gwałconą się zajmował! Krzyczała po polsku, broniła się do krwi, Polki w takich sprawach są jak wściekłe kocice, walczą, gryzą, kopią, drapią, oczy wydłubują. Inaczej niż Ukrainki, czy Rosjanki, te są fatalistkami, zgwałci – bieda, ale może życie daruje. Nie dawała się, znaczy dobra Polka, dlatego walnął tamtego Buriata albo Baszkira, cholera wie dokładnie, co to była za pijana swolocz. Dziś by nie rozpoznał nawet jakby mu pod oczy postawił.

Nie ujechali daleko. Silnik zaczął prychać i rzezić, szarpał, dławił się, zajęczał i zgasł. Jak przestał szarpać, sfofer zdecydował. – Dalej nie da rady. Towarzyszu kapitanie, musimy wysiąść, trzeba zajrzeć pod maskę. Co za pokrętna gramatyka – musimy, zachnął się Uxakowski i spojrzął na dziewczynę, w jej łaknące bezpieczeństwa oczy i zgodził się. –

Dobrze, ale musicie podjechać pod tamtą chałupę, spróbuj zapalić, nie będziemy pchać się przez zasy. Udało się, podjechali. W śniadnej izbie czereda dzieciaków i matka burakolica, w łachmanach, zachrypnięta, wystraszyli się: białego orzelka i broni. Drobny staruszek, chudy, o pomarszczonej w siatkę twarzy, cały czas płakał, nie ruszał się z zydelka w zapieczalym kątku. Uxakowski ledwo rozpiął płaszcz, powiesił na gwoździu czapkę i szorstko usadowił dziewczynę przy piecu (na wojnie oficer do cywilów tak musi), kazał zagotować wody i dawać herbaty. Herbaty nie mieli albo ukrywali, jakby każdego z drogi teraz raczyć herbatą... Bez wahania Uxakowski dał własną. Znowu pili cierpki, niesłodzony wywar. Siedzieli na ławie, blisko, nieco przeszkadzali sobie, ale dziewczyna nie odsuwała się. Cierpkosłodka smolista woń igliwia łagodnie drażniła oddechy – palili sośninę w piecu, jak biała krypta wyniesiona nad poziom ziemi. Ona szybko i szczerze, jakby do matki, przyjaciółki, albo jakby spowiadała się księdzu, wyznała, cały swój los, mądrze robiła, on był ważniejszy dla niej od matki, i od księdza – on był jedyną szansą. Wyznała wycierając oczy rękawem. – Musiałam pojechać aby szukać pomocy, na dwa dni, mówili mi, że w Sarnach przechował się profesor-psychiatra. Uczeń samego profesora Chodźki, niewiarygodna szansa. Wetknął jej chusteczkę. Pokiwała, że jest i za to wdzięczna. W zamyśleniu zbierał myśli, co teraz można z dziewczyną zrobić, zgrzytał zębami i skrobał czubek nosa. Pił herbatę grzejąc obie dłonie. Ani jednego nazwiska, tylko wymiennie matka-teściowa (po kresowemu świekra), pojął, że w tym przypadku chodzi o jedną i tą samą osobę, męż, którego zabili banderowcy, teść, którego zabił nie wiadomo kto. Prawie cała wieś wymordowana, połowa spalona. Może to brutalnie, ale jakby tak ścisnąć w garści: same ogólne, bo typowe epizody, które mogą dotyczyć wielu, nic charakterystycznego! Nie miał odwagi zapytać jej rozdygotanej, rozbitej, wprost, jak się nazywa, kim jest? Coś się kojarzyło, ale to było tak nieprawdopodobne, że bał się to nazwać. Czyżby, nie, cudów nie ma...

Drobny staruszek przestał płakać i zapadł w sen, z cicha pochrapywał i pociągał nosem. Gospodyni wydoستاła ogarek świecy cerkiewnej, ułokowała na spodeczku i podsunęła im pod oczy, dając tym samym wyraz przekonaniu, że człowiek w mundurze prędzej czy później zacznie coś czytać. – Nie trzeba zapalać lampy, naftę oszczędzajcie ojczulku – wyprostował sytuację Uxakowski. – Niepojęte, że pani sama wyruszyła w nieznanne, teraz, przecież ledwo co przeszedł front, sytuacja jest nieustabilizowana, to jest szaleństwo albo bohaterstwo, sam nie wiem... Trzeciej możliwości nie ma! Dziewczyna spuściła głowę, wyraźnie zawstydzila się nim odpowiedziała. – Musiałam, nie dla przyjemności, nie miałam innego wyjścia. Rozkudłaczoną głowę z bezmyślnymi i śmiesznymi oczyma wsunął szofer i melodyjnie, po kresowemu oznajmił, że maszyna gotowa i można jechać dalej. Znać się: sprawił się znakomicie. Chciało się dopowiedzieć: z Bożą pomocą. Tak, olśnienie, te oczy już widział, pamięć wróciła, z trzaskiem wysunęła się szufladka w szafie wspomnień. No tak, widział je, lśniące ogniem młodości, beztroskie i jakie kuszące! – Boże, ale dziurawa głowa. Pani jest siostrzenicą pana prezesa Podkańskiego, pani ma na imię Wanda, ależ tak, piękna panna Wanda z Warszawy, ja u państwa spędziłem ostatnią noc w Rudawce przed wyjściem na Zaleszczyki! – przygryzł dolną wargę. Na jego twarzy malowało się upokorzenie i zawstydzenie, że jak on mógł nie poznać od razu! – Zgadza się. Tak, króciutko to było przed pierwszymi bolszewikami – przytaknęła z cichych jękiem. Ale przemógł się, ustroił twarz w powagę, chciał wzbudzić w niej zaufanie. Ona go jednak poznała. Przecież faktem jest, że bardzo zmienił się od września 39, postarzał, pobladł, posiwiał, stracił kilka zębów, wysechł, zaznaczyły się grube żyły, podobne do starych blizn. Nawet głos mu się obniżył, teraz już nie mógłby śpiewać tenorem. – Tak po prawdzie teraz

nazywam się Winnicka, ale z pewnych względów muszę znowu nazywać się Podkańska, dziwne i pokręcone, Podkańska, proszę zapomnieć że kiedykolwiek nazywałam się inaczej – poprawiła.

Z ulgą wyrwali się z zakisłego smrodu. Pobiegli, on wysforował się na dwa kroki. Kryształowe, szronem powleczone gałęzie, rąbnęły w twarz. Nie wyminął, ręki dla osłony na czas nie uniósł. Śnieg skrzypiał i chrupał pod nogami jak szkło. Rozpoczęła szczegółowo opowiadać historię swojej gehenny, skoro tylko usiedli w samochodzie, w kojącej, słodkiej woni benzyny i szumu silnika. On pytał, ona odpowiadała. Musieli się tym bardziej śpieszyć, ogarniały ich już różowe pyły zimowego zmierzchu. Wschód mroczniał zimno, zachód kapał się w mokrej, niezdrowej czerwieni. Po śniegach śmigały zielone pręgi cieni. Mróz tężał, powietrze błękitniało, wyostrzało się jak dotykany językiem lód. Słuchał z przytkniętymi oczami, jakby sobie przedstawiał opowiadane obrazy, mrocznej i krwawej opowieści, o losach warszawskiej, dumnej panny, na tej skatowanej ziemi, i coraz bardziej nie mógł się nadziwić, ile człowiek jest w stanie znieść. Kiedy maszyna weszła na oczyszczony trakt, a na skraju drogi stały patrolce, doszła w opowieści do końca: do tego święta Jordanu przechowały się na kolonii starowierców, przy zbawczych Howańskich lasach. Jak tylko przewalili się front, usłyszała o tym doktorze i wyrwała się go odszukać. – Bardzo nierozsądnie – ocenił. Jego ocena dla niej nic nie znaczyła. Z naciskiem upominała. – Koniecznie musimy mieć nowe dokumenty, nasze spalone albo rozwleczone, najlepiej chciałybym mieć dokumenty na nazwisko Wanda, z domu Winnicka, córka Łukasza i Aleksandry, urodzona w Rudawce, wdowa po Wiktorze Podkańskim, niech pan pamięta, że Hallerówka i Rudawka zostały doszczętnie spalone, żadne archiwum, ani zubełka dokumentu nie zachowało się, świadków też nie będzie, mało kto przeżył, to jest dla niej szansa, ona musi mieć swoją złudę, fałsz trzyma ją przy życiu, czy pan to rozumie? Czy to da się załatwić? – pochwyliła rękę Uxakowskiego. Uxakowski oczami dał znak, że rozumie, że akceptuje całą tę mistyfikację, i ażeby uważać – przecież nie byli sami przy tej rozmowie. Właśnie szofer odwrócił się i tonem, jakby sobie żartował oznajmił: – Melduję towarzyszu kapitanie, że dojechaliśmy. Chytrze cmoknął i zatrąbił. A potem, już tak mimochodem, grzebiąc w silniku bąknął do Uxakowskiego, który tknięty instynktem zwierzęcia, pochylił się, że niby też doszukuje się defektu. – Panie kapitanie, ja też przecież Polak, ja znam życie, jak też trochę kresowiak, my spod Hrubieszowa też umiemy milczeć, jak Pana Boga kocham.

Wartownik, chłop niebieskooki, zdierał sople z chropowatej brody, od mrozu miał czerwone spojówki. Skrzywił oszronione wargi. Uxakowski pochyliwszy się w spotniały kołnierz szynela szepnął Wandzie do ucha. – Nie musi pani nic więcej mówić, postaram się załatwić wszystko po pani myśli. Niech pani się trzyma! Trzeba ufać ludziom, ja, jakbym nie zaufał tam na Workucie, jednemu człowiekowi, to bym dziś gnił pod podkładem kolejowym. Ja mam niespłacony dług względem pani i pani matki. Poruszę niebo i piekło, powinno się udać. Ona zazgrzytała zębami, z mrozu czy z przejęcia.

Zaskoczenie z gatunku tych kompletnych, gdyż kobieta w mundurze oficera NKWD, u której przyszło mu załatwiać sprawy, była młoda. Pierwsze zaskoczenie. Miała modro-szare oczy, nieco wylupiaście, ale nie razily, wprost przeciwnie, zaciekawały. Miała do tego okrągłą, uładzono-tatarską, wyróżzowaną, nieco za inteligentną, jak na mundur i front, twarz, nawet dobrotliwa, twarz – powiedzmy – nauczycielki. Mówiła z wyraźnym północnym akcentem. Zachowywała się poprawnie, więcej, starała się zrozumieć. – To osobista sprawa, towarzyszu kapitanie, proszę tylko na to pytanie mi odpowiedzieć, czy sprawa was osobiście dotyczy? Te kobiety dużo dla was znaczą, czyż tak? – upewniała się dwa razy. Kiedy

potwierdził co najmniej trzy razy, ucięła. – Zobaczmy co da się zrobić – na jego wgłębianie się w szczegóły. Udało się, los mu i tym razem sprzyjał. Sceneria owej „rozmowy”, niech tak będzie, że rozmowy, wysoce osobliwa, dla polskiego inteligenta upokarzająca. Jakiś kresowy dworek, cudem albo figłem historii ocalały, teraz by można było powiedzieć, nierozszabrowany. W saloniku-biurze pęczniał garnitur simmlerowskich, mahoniowych mebli, na ścianach wytapetowanych pospolitym różem z seledynami: oleodruki, portrety i coś ponadto? Otóż bordowy dywan, na całą podłogę. Nawet wojskowe wyposażenie: akta, telefon, maszyna do pisania, nie zdusiło drobnoszlachetczyzny, do której tak tkliwie tęskni polska dusza. Jednak pamięć bywa przewrotna, w miarę upływu czasu Uxakowski na wspomnienie tamtego wydarzenia uśmiechał się jak do wspomnienia z wizyty w cyrku.

Cały rok ciężki i powikłany minął, a on każdy szczegół pamięta, jakby to wydarzyło się ledwie wczoraj. Nareszcie doczekali się, żołnierz z obsługi wniósł herbatę. Uxakowski chciał go zbesztać, ale przy Wandzie pohamował się. Dziwny żołnierz, żółtolicy, zgarbiony, wydmuszka – niewątpliwie włościański, małorolny syn, typ budowy bałkański, ale miał niezwykle miękkie ruchy, jakby dziewczęce. Szklanki brzękały, niczym ostrogi przed balem, Uxakowski podsunął cukiernicę. – Proszę słodzić do woli, proszę, bez krępacji. – Złapał się na towarzyskim faulu, przeprosił, naprawdę zadowolony, że jest okazja zagadnąć o czymś przyjemniejszym, takim jak formy towarzyskie. Wanda bladymi palcami wzięła trzy szare kostki wyglądające jak brudny lód. Uśmiechnęła się. – Nic nie szkodzi, jeśli to coś pomoże, może pan mówić do mnie jak panu wygodnie. Z kolei on się uśmiechnął i zapytał półgłosem zerkając na drzwi. – Czy odnalazła pani krewnego? Miała już pani okazję zająć na Bodzentyńską? – Owszem, ale nie znalazłam, byłam pod wskazanym adresem, nikt nie chce nic mówić, mieszkanie jest, mieszkają w nim jacyś ludzie, o mecenasie Tomaszu Winnickim nic nie słyszeli. Mieszkają na tym mieszkaniu dopiero od 42, przed 42 w tym mieszkaniu mieszkali jacyś Żydzi na aryjskich papierach, ale ktoś ich wyszmelcował i poszli do gazu – odpowiedziała.

Uxakowski wyjął łyżeczkę, obejrzał ją pedantycznie, jakby miał w stosunku do łyżeczki polityczne podejrzenia. – Mówi pani, że nikt nic nie chce powiedzieć, to mnie nie zaskakuje. Dziwna kraina, dziwne miasto, bardzo ksenofobiczne, zasklepione w sobie, widzą żeś obcy, informacji nie udzielają, pytasz o drogę na kolej, do dworca, a oni ci odpowiadają – nie wiem, ja nie tutejszy, ja przejazdem. Jeszcze taką minę pogńębioną zrobi, żebyś go sam zaprowadził. No, mówisz trudno, pewnie do Kielc w worku przywieziony i jakoś, siakoś sam trafiasz na dworzec, a tu cię zslag chce trafić, bo widzisz draba, jak pije w bufecie piwko, z bufetową jest w zażyłości. Jasne, że swojak. Nie wytrzymujesz, podchodzisz, grzecznie pytasz, dlaczego ci nie wskazał drogi, a on-bestia robi niewinne oczy i ci mówi. – A bo ja wiem coś pan za jeden i po co chcesz leżeć na stację. Może pan coś złego zamierzasz. Taki narodek. Ale wracajmy do naszych spraw. Mnie się za to udało, swoimi kanałami doszedłem do informacji o panu mecenasie Tomaszu Winnickim, niewiele tego, wyszedł we wrześniu na Wschód, zamierzał przedostać się do Paryża, pani nie wiedziała, że Winnicy posiadają zamożnych krewnych we Francji? Wyszedł i słuch po nim zaginął, pewnie nie żyje, może jeszcze herbaty? Tak przy okazji, jeśli chce pani rady przyjaznego człowieka, to proszę więcej nie pytać się o mecenasa Winnickiego, nie wiadomo kogo się odnajdzie, ludzie się zmieniają, to robi się niebezpieczne, pani rozumie, trwa wojna, różne sprawy i sprawy mogą wyjść na światło dzienne. W kraju będą wielkie zmiany, kardynalne odwrócenie sojuszków, nacjonalizacja, i te inne... – nie dokończył, słusznie licząc, że ona pojmuje, co dokładnie ma na myśli.

Skinęła głową, że tak, był jej wdzięczny że zechciała. Trudno rozmawia się o tak delikatnych sprawach w murach Urzędu Bezpieczeństwa, oboje mieli tego świadomość. Na korytarzu dym, smród i pot, błoto i harmider. – Ależ tyle tutaj cywilów, tajniacy czy jak? – Wanda zdziwiła się, jakby chodziło o gatunek egzotycznego zwierzątka i lichutką rękawiczką na zapas rozartała różowe ucho. – Uj, ale boli – kropelki potu, szronu, łez polyskiwały na mokrych rzęsach. Ludzie, dysząc i sapiąc ustępowali, rozsuwali się, szli jak w tunelu, jakby prowadził kobietę w ciąży albo kogoś w żalobie. Człowiek w płaszczu bez guzików, z opuszczonymi nausznikami wojskowej czapki, podniósł dwa reumatyczne palce i chrapliwym głosem zawołał. – Chwileczkę towarzyszu majorze, wynika pilna sprawa, na dwa słowa poproszę – miał zdecydowanie na swej twarzy coś z hochsztaplera.

Uxakowski ze złością spojrział na wołającego, mało było gromów w jego spojrzeniu, no to warknął. – Nie teraz, człowieku, nie teraz, nie widzisz, z damą jestem – ujął zdecydowanie dłoń Wandy. Z ulgą wyprowadził ją z posępnego gmachu, przytrzymał ciężkie, bankowe drzwi, na śliskich schodach ujął powtórnie za rękę, tak na wszelki wypadek, ale zaraz puścił, wyczuwając, że ona sztywnieje. Chyba w podzięcie za tę jego późniejszą delikatność uśmiechnęła się. Naraz oboje spojrzeli na park za różowo-kamienną bramą. Na śnieg pod drzewami upstrzony mroźnymi, czerwonymi pasemkami, na żelazne ogrodzenie spotańskie od mrozu, aleja Biruty zieleniała w jakiejś dziewiętnastowiecznej powadze. Chwilkę patrzyli na zimno-zielone jak agrestowy kisiel, cebulowate tuje obleczone w białe kożuchy ze śniegu, na bezlistne drzewa przypominające zimne rzeźby, na ich ocukrowane szklistym szronem gałęzie. I na porozrzucany chrust na błękitniejących ścieżkach. Tu i ówdzie w parku chodziły warty z karabinami na ramionach, z daleka wyglądało, jakby nosili motyki o wydłużonych styliskach. Po drugiej stronie brukowanej ulicy, zsuwającej się ze wzgórza, krąglego jak młoda, kobieca pierś, odsalutował wchodzącemu patrolowi. Chłopcy dymili zmęczeniem. Zobaczyli, jak żołnierz ogromny, kędzierzawy pochyla się nad ogniskiem i kawalkiem sztachety grzebie za pieczonymi kartoflami. Kilkanaście kroków za nimi szedł, kiwając się na boki, niczym marynarz na przepustce, krępy, czujny człowiek. W krótkiej kurcie z szarej wełny, z kolnierzem z czarnego baranka, w długich butach-oficerkach, na głowę wdział solidnie toporną sowiecką uszankę. Prawie od razu rozszyfrował go Uxakowski – obstawa działa – trochę i na krótko to odkrycie poprawiło mu humor, ale zaraz o tyle samo zirykował się – nie byli sami, kto wie, po co i dla kogo tamten w uszance złoży raport?

Miasto w permanentnej, łagodnej szarówce, ktoś bardzo znaczący, przed wojną, określił Kielce jako miasto miłej pogody. Czarno-szare budynki, jak wycięte z mokrego papieru pakowego, migwały świeżymi szybami. Zima zelżała, niebieskie horyzonty na krańcach ulic, na pagórkach które obsiadło miasto, liczne, czarne łaty golizn, wylizanych przez wiatr. Wrony i gołębice zgodnie obskakiwały kupę świeżego końskiego nawozu. Słońce rumiane, bo chłopskie, z czerwonymi żyłkami, przygrzewało i lechtało oczy. Postanowił, że ją podprowadzi pod dom, nie zapytał czy pozwoli. Szli kawalek ulicami i zaułkami milcząc. W miękkich wołokach stąpała uroczo jak niedźwiadek. Musieli obchodzić zamarznęte kałuże upstrzone papierzykami. Od ciężkich wozów drżało powietrze, jak dzwoneczki jęczały szyby w oknach kamienic. Wąsaty, szpakowaty dozorca w kaszkiecie, do pasa owinięty skórzanym fartuchem, szuflą wygarniał śnieg spod bramy. Wyszli na główną ulicę, kolumna ciężarówek przyjeżdżała w kierunku dworca. Studebackery, rozklekotane, warcząc, sycząc i sapiąc toczyły się. Uxakowski ukradkiem splunął, udając, że coś musi sprawdzić na afiszu krzyczącym czerwienią. Zatem ciężarówki w stronę dworca. Na dworcu i wokół niego ruch, wędrowniacy ludów. Ludzie palili ogniska, grzali się, w poczekalni koczowały całe

rodziny. Śmiali się, płakali, podnieceni albo otepiali czymś przerażającym, a jednocześnie obiecującym, jakby dla niektórych wróciło dzieciństwo, a inni spodziewali się śmierci w każdej, następnej minucie. W bufecie, na okrągło, w największym kotle gotowano grochówkę, wojsko dowoziło chleb, dwa razy na dzień. Mężczyźni palili papierosy, jeden po drugim, handlowali czym się dało, politykowali, marzyli o nowym życiu. Kobiety przytulały zaziębione dzieci, modliły się za dusze utracone, próbowały rozszyfrować sny. Ale z najgorętszym zapamiętały opowiadały innym kobietom o okupacji, chorobach dzieci i o Zachodzie, na który tylko co ruszą pociągi z osiedleńcami, to oni tam wyjadą, całymi rodzinami.

Tu, gdzie zatrzymali się, na chodniku szerokiej, szarobrazowej ulicy obstawionej czynszowymi kamienicami, ani śladu białego świętokrzyskiego śniegu. Zalegała płowo-sina, chropowata bryja jak zamrożone pomyje. Uxakowski spojrział w górę ulicy, upewniał się czy nic nie jedzie. – No to chodźmy – powiedział półgłosem i skierowali się w dół. Przeszła i zamigotała cud-dziewczyna: prześliczne, błękitne oczy spod czarnych rzęs i naturalny róż na policzkach. Oczy wymowne i nieszczęśliwe. Przeciskali się przez szemrzący tłum sprzedających i kupujących. Niektórzy, widząc oficerski mundur, rozstępowali się, innych musieli wymijać. Starszy, siwowłosy i długowłosy pan, z policzkami pełnymi fioletowych plamek, o szacownym wyglądzie maitre d'hotel, ze skórzanej torby przerzuconej na pierś przez bordową, lichą jesionkę, sprzedawał wystraszonej coś drobnego, coś co można by schować w dłoni, jak paczkę zapalek. Może to były zapalki? Różowa od ostrego powietrza twarz, okolona staroświeckimi, lokajskimi bokobrodami, wykrzywiła się ze wzgardą na widok majora i dziewczyny. Dziwna twarz, zwraca uwagę, jeszcze ten podbródek, chyba ostatnio bardzo wyostrzony, bo wyglądał nienaturalnie, jak doklefony. Z bliska dało się zauważyć, że był wylękniony, czoło miał zroszone potem. Z ust oplecionych szronem, podobnych przez to do białej litery „o”, buchała para, jak z dzióbka imbryka. Przechodząc obok niego Wanda nie wiedzieć czemu spuściła oczy. Innemu z kupujących szron zupełnie obsiadł długie i grube jak akselbanty huzarskie wąsy. Ten sprzedawał filcowe buciska podszyte skórą. Cisnął niedopałek papierosa ze wstrętem pod nogi Uxakowskiego. Jakiś człowiek, staruszek – spauperyzowany inteligent, wyglądał na nauczyciela gimnazjalnego, w papsze, bładzie i siny, też coś wpychał przechodniom z worka przytroczonego do paska. Wystraszonej, schorowanej, zatechłej, bardzo wczorajszy, zgarbiony – przykry obrazek. Na moście ponad siwą, zmęczoną rzeką, z mlecznozieloną wodą, mrużącą w wyrwach lodu, kilka niechlujnych kobiet z wiklinowych koszyków sprzedawało nabiał. Mrukliwie zaczęły przechodzić, jakby miały im za złe, że mogą się obyć bez ich produktów. Cuchnęło żołnierskim potem, kapuśniakiem, szmatami, skrobinami, ropą i rdzą. Rozgadane wrony, gawrony, kawki podskakiwały między ludźmi. Pobrząkiwały dzwoneczki u sanek, komuś zamarzył się kulig! Oboje odruchowo przetoczyli spojrzeniami, nic takiego nie wychycili z tumultu i cizby, wydawało się, że dźwięk uniezależnił się od swego źródła. Zatrzasnął jeden strzał, jak korek wyskakujący z butelki szampana w noc sylwestrową. Uxakowski mało skrycie skrzywił się. Nie wystraszył się, ale poczuł się tak, jakby zakłuło go pod sercem. Strzały, giną ludzie, nie tylko walczą, mało im jednej wojny, prokurują domową. Żachnął się. – Sama pani widzi, jak odbudujemy kraj, kiedy ciągle strzelają nam w plecy? Naokoło pełno wrogów, jakieś paranoiczne konspiracje, niektórzy nie mogą albo nie chcą powrócić do normalnego życia, do pracy i nauki, przepraszam, że tak mówię, jakbym czytał gazetę, ale czasem...

– Kto strzela? I do kogo? – zapytała, bo czuła, że on tego pytania oczekuje.

– Pani nie wie, kto? Oni, londyńscy rodacy, tu nie działa UPA, ani nie ma już tu Niemców, żyją sami Polacy, i cóż z tego, rżniemy się tak samo udatnie jak na Wołyniu, chce pani

wiedzieć, dobrze, podam pani parę przykładów z ostatnich dni: pod Zagnańskiem zebrał się oddział NSZ, szykują większą rozróbę. Pod Chęcunami strzelanina, dwóch rannych, do tego pożar magazynu materiałów pędnych, jeszcze dwóch rannych przy gaszeniu, w pociągu do Radomia rabunek i uśmierzanie gwałtu na nieletniej, tu w Kielcach w nocy miał miejsce skrytobójczy mord na jednym naszym, weteranie wojny hiszpańskiej, pod Wrzosowem, na Baranowskiej Górze, leśna banda ostrzelała naszych ludzi wracających z Warszawy, poniesliśmy straty, sekretarz komitetu powiatowego towarzysz Karpik, taki złoty człowiek, społecznik, i zginął w walce ze swoimi, do tego doszło trzech rannych chłopaków z obstawy. I to wiadomości tylko z jednego dnia. Dla mnie to są bandyci i nikczemnicy, degeneraci, wojny domowej im się zachciało, mało mieli partyzantki przed pięć lat – tłumaczył z pasją, jakby brał ją na świadka. Zmilczała, więc zaczął pytać sam. – Ale niech się pani takimi sprawami nie turbuje. Jak mieszkanie, wygodne? Sąsiedzi, jacy oni, spokojni ludzie, nie pijacy?

Zawahala się, siorbnęła odrobinę. – Ach, mieszkanie, o mieszkanie pan pyta, panie majorze. Bardzo wygodne, ciepłe, do studni mam parę kroków, sklep z pieczywem na rogu, sąsiedzi przyjemni ludzie, zwłaszcza jedna rodzina z Warszawy (z Warszawy nastąpiła wymowa: czulej i ciszej), nieszczęśliwi ludzie, wiele oni przecierpieli, ale zachowali pogodę ducha, dziękuję panu za pomoc, bez pana nie dałybyśmy sobie rady, jeszcze raz serdecznie panu dziękuję.

Malutki śnieżek chwileczkę poproszył, miły i uroczy, jak w wigilijny poranek, kiedy się idzie w najlepszych nastrojach do lasu po jedlinę. Stado, chyba kawek, krążyło z hałasem wokół wieży smętnego kościółka, niby nad ścierwem. Szron sywał się z murów. Krępy człowiek ciągnący za nimi w uszance przytulił się do muru i sikał, taki był pewny, że nie straci ich z oczu. – Zastanawiałem się nad przyszłością pań. Oczywiście mam najlepsze zamiary – zastrzegł się i z ukosa spojrzął, jakie wrażenie robią na Wandzie jego słowa. Nic nie wyczytał. Ze ściągniętymi wargami patrzyła przed siebie. Kontynuował śmieiej, nawet pozwolił sobie na gest, coś tam niby pokazywał. – Doszedłem do przekonania, że najlepiej dla pań byłoby wyjechać z Kielc, na ziemię zachodnie, tam otwierają się nowe perspektywy, łatwiej o mieszkanie, o pracę i – zniżył głos – łatwiej zapomnieć o przeszłości. Tam będzie taki bajzel, przepraszam za grubsze określenie, że każdy dokument, byle z orzełkiem, zalegalizuje każdą przeszłość. Jestem przekonany, że to najlepsze rozwiązanie pani problemów. Największa skrytka na ludzi w XX wieku. Łatwo utrwalić obecną tożsamość. Jedźcie, drogie panie, tym bardziej, że pani nie zamierza... – Wytworzył się pomiędzy nimi zwyczaj posługiwania się swoistym szyfrem.

– Tak, nie zamierzam, ma pan zdaje się rację, wyjazd, nowe miejsca, nowe twarze, można się zgubić, wszystko zacząć od nowa, jakby pan mógł... my same, właściwie... – płątała się.

– Tak, naturalnie, użyję wszystkich swoich możliwości, niestety nie tak od razu, musimy poczekać, wojna jeszcze się nie skończyła, nasze wojska stoją dopiero nad Odrą.

– Już czy dopiero dotarli do Odry? Ludzie różnie gadają – zapytała unosząc głowę z wdzięcznym uśmiechem.

Uxakowski, nim odpowiedział, popatrzył na nią nieco zdumiony i zaniepokojony. Z karcącą miną odpowiedział mocno akcentując duże litery. – No tak, z informacją nie jest najlepiej. Czołówki rosyjskie i nasze, tak, już są nad Odrą – poplątał się, ale po chwili podjął wątek dalej. W miarę jak mówił, ściszał głos, a ostatnie zdanie wymówił nieomal szeptem. – Tak czy siak, wojna jeszcze trochę potrwa, miesiąc, dwa, najwyżej trzy miesiące. Musicie wytrzymać tu do połowy roku, może i mnie uda się załatwić dla siebie służbowy przy-

dział na ziemiach zachodnich, wtedy byłbym bliżej pań. Nie ukrywam, że i ja chciałbym zacząć nowe życie.

Pomilczeli. Czy pani zadowolona z pracy? – zapytał, kiedy uszli kilkanaście kroków. Za bardzo się otworzył. Wanda westchnęła, uczepliła się wzrokiem butów, on zapalił amerykańskiego papierosa z ustnikiem i wsysając w siebie dym ciężko oddychał, jakby dźwigał skrzynię bagażową. – No, widzi pani sama, tak się sprawy mają – powiedział nie bardzo wiadomo do czego konkretnie te słowa odnosząc.

– Tak, jestem zadowolona, to dobra praca w tym szpitalu, bardzo dobra, jakbym jej nie dostała przysłoby nam z głodu umrzeć – odpowiedziała bez jednoznacznego przekonania. Nie naciskał, dlaczego tak jest, bo w tej sprawie więcej nie dało się zrobić. Praca w szpitalu wojskowym to przydział prowiantu i legalizacja. Realnie oceniając sytuację, biorąc sytuację na chłodno: panie Winnickie materialnie nie są w najgorszej kondycji. Najważniejsze, że mają dach nad głową, Wanda dostała pracę i obie są razem, a on nad nimi trzymał kurtelę.

Jako oficer Urzędu Bezpieczeństwa ma oczywiście, jak to się teraz mówi, możliwości. Skorzystał więc z tych możliwości. Gdyby teraz siedział na froncie, w okopach, w czym mógłby im pomóc! Oczywiście, musiał się zgodzić, kiedy towarzysze proponowali, aby przeszedł z wojska do bezpieczeństwa. Dobrze, ale pod jednym warunkiem, towarzysze, czy dostanę przydział do Kielc, bo z tego warunku nie ustąpię – zastrzegł sobie. Zaskoczyli go. Zgodzili się od ręki, gorsze i gorzkie było to, czym zgodę motywowali. – Wiecie, jak was cenimy, zasłużyliście sobie, pójdziemy wam na rękę, dobrze, dostaniecie towarzyszu te swoje Kielce. Aleście uparci, Kielce, nic, tylko Kielce, marudzicie – oni też marudzili, z urzędowym humorem, który jest dla drugiej strony zawsze przykry, deklarując, że niby oni tacy ludzcy. Nie znali go. Przeraził się, jak powiedzieli „zasłużyliście sobie”, zasłużyć znaczyło, że na dwie strony, u tamtych również. Boże, czyżbym stał się już aż takim łajdakiem. Szalone tempo, a przecież gdyby nie spotkanie z paniami Winnickimi (tak się przyjęło mówić: z paniami Winnickimi) zamierzał się zdemobilizować, tak szybko jak to byłoby możliwe. Może dałoby się wrócić do zawodu, może... Złodzieje i bandyci zdarzają się w każdym ustroju, przestępczość ma niewiele wspólnego z polityką, zwyczajne zło tkwi w każdym człowieku. Oczywiście, mówiąc: w każdym, nie miał na myśli nikogo konkretnego – uzupełnił, zdając sobie sprawę że to brzmi jak czytanie z afisza.

Przeszli w inną część miasta, mniejszy ruch, prawie przedmieście, jakaś złodziejska stacja, znał takie „spokojniejsze rejony” podobnych miast i tego miasta również, może pobieżnie, z przedwojnia, kiedy krótko pracował w pobliskim Wrzosowie, właściwie został oddelegowany do tego Wrzosowa. I za tamtych minionych czasów, owszem, w Kielcach był w urzędowo, co tydzień, tylko że co tydzień w centrum. No właśnie, ale o tym, co było we Wrzosowie, chciał zapomnieć, pytanie, czy oni pozwolą mu zapomnieć. W tej części zaczynały się wysokie, sinobiałe jak z wapna, widma-kamienice, jakby wyłącznie fasady z wysokimi oknami, prowokującymi, aby przez nie wyskoczyć, widmowe teraz, gdyż przed wojną zamieszkałe głównie przez żydowską plutokrację wyciętą w Oświęcimiu. W Oświęcimiu – tak się powszechnie powiadało. Przy pożegnaniu, przezornie jak ludzie konspiracji, zatrzymali się dwa domy przed kamienicą, w której mieszkały, (bo po co mają sąsiedzi widzieć, kto ją odprowadza). Uxakowski podniósł niespodzianie i z jakąś chytryością dłoń zamysłonej Wandy i pocałował. Na cienkim przegubie, dokąd dotarł wargami rozchylając wełnianą, lichą rękawiczkę, rysowała się siatka niebieskich żyłek. Było ich nadzwyczaj dużo i były wyraziste, od mrozu. Poczzerwiał z dwóch powodów. Po pierwsze, było tak,

jakby wargami dotknął własnego serca. Właściwie przyłgnął całą twarzą, nie tylko wargami. Drugą przyczyną był brak jego wyobraźni, zawstydził się. Rękawiczki, właśnie, dlaczego o tym nie pomyślałem, porządne rękawiczki dla obu. Słyszał, zaraz sobie przypomni, od kogo pozyskał pewną informację, że ktoś w Kielcach sprzedaje wyśmienite fińskie rękawice, z psiego futra. Ceny przystępne. Nawet jest szeroki wybór, podobno najlepsze są te z szorstkowłosego teriera. – Nalegam, bardzo proszę być dobrej myśli. Od dziś czekają panie tylko miłe niespodzianki. Obiecuję. Zajrże do pań dziś wieczorem, jeśli można? – zapewniał, w obloczku pary lekko pociągając nosem. Co należałoby jeszcze powiedzieć? Miał wrażenie, że dziś i tak powiedział za dużo.

Ocknęła się. – Po co pan to zrobił! Zbyteczne ceregiele, przecież nie jestem biskupem ani matroną, żeby mnie całować po rękach, proszę mnie nie krępować i tak nie wiem czasem, co panu powiedzieć, a co myśleć, to jeszcze gorzej. – Po chwili roześmiała się, aby załagodzić słowa, krótko i niedbale. – Ale, ale, przecież ja nie pogratulowałam panu awansu na majora. Szybko pan awansuje, umie pan się odnaleźć w nowej rzeczywistości. Uxakowskiemu zdawało się że wyczuwa w jej głosie, niby miłym mu, ironię, nawet bodaj czy nie lekceważenie. On szybko awansuje! Żart albo nie jest zorientowana, w jego wieku powinien być pułkownikiem, jeśli poważnie brać się za karierę wojskowa. Nerwowo rzucił okiem na pagony, jakby nagle doklejone. Prawda, jeszcze nie przywykł do nowego stopnia. – Dziękuję za miłe słowa, zauważyła pani. Trochę późno, jestem do tyłu o jeden stopień, ale to nie takie ważne, ważne jest co innego, to awans z okazji wyzwolenia Warszawy, właśnie, czy pani nie tęskni czasem za Warszawą? – zamarł, z nagłą porażony tą oczywistością absurdu zawartą w tym, o co zapytał, a o co pytać w żaden sposób nie powinien, tym bardziej, że zobaczył jej bolesną reakcję.

Wandzie pociemniały oczy z emocji, zacisnęła usta, pytanie Uxakowskiego wyraźnie ją zabolalo. – Ta pierwsza, tamta „warszawska” Wanda Podkańska, może tęsknić, dzisiaj, ta nowa Wanda niedgdyś Podkańska a dziś Winnicka nie powinna za niczym tęsknić, nie ma prawa. Sentymenty mogą mi tylko zaszkodzić, pamięć, po co mi pamięć, więcej złego do wspomniania niż dobrego – z trudem odpowiedziała. Odwróciła się, uznała że to pożegnanie i bąknęła. – No, tak, trochę zmitrężyłem, ale nie żałuję, cóż, muszę wracać do obowiązków, proszę się ciepło ubierać, i próbować uśmiechać się, ja wpadnę, na pewno wpadnę. Jak pani pozwoli, przyniosę jakiś prezent, nic takiego, ale zawsze – jak to mówią – coś. Proszę zaczekać na mnie z herbatą. – Będziemy czekały, zawsze czekamy na pana, do nas nikt nie przychodzi, ja myślę, że to zły znak – odpowiedziała odchodząc.

Chwilę popatrzył, odprowadził ją wzrokiem, opatuloną, w wielkich buciorach, ale pomimo tego poniżenia i szpetoty odzienia emanuje z jej postaci wdzięk kobiety i zarazem wdzięk skrzywdzonego dziecka. Patrzył, może nawet uśmiechał się, może wtedy, gdy brzoźową miotłą (z czerwoną szmatką naumyślnie zaopatrzoną, aby ta miotła w zaspie się nie zawieruszyła) oczyszczała buty ze śniegu. Gałązeczki owinięte w szron srebrny fru, fru, pryskały, mrugały, i biała, tortowa pianka, jak spod płóz rozbrykanych sanek w szaleństwie kuligu. Zawrócił, ale dopiero wtedy gdy ona zamknęła drzwi, wyższe od niej o jakiś metr. Najpierw kroczył wolno, zadumany, okutany szronem, poczętym od tego seledynowego mrozu, upstrzony drucikami szronu zastygłymi na brwiach, pochrypujący, oddychający z jakimś namysłem przez zziębnięte, białawe usta. Chłodne słońce i kocie, przymilne cienie, wytwarzały pospołu ukośne, rozbiegane refleksy na zimnych murach. Śnieg przy północnej, ciemnej ścianie raził kopiastrą, cukrową bielą. Jednak słońce z powszechnej bieli, tu i tam wyrwywało brunatne skiby gołej ziemi. Przebiegił mu pod samym nosem chudy pies, akro-

batycznie zadzierając smukłe, sarnie nogi, jakby był panną z wielkiego miasta, która brodzi w mokrej trawie. Przeszła ponura grupa mężczyzn, mrużąc i bucząc, paląc machorkę, z lopatami, szuflami na ramionach. Kierowali się kolumną w stronę zapyziałej stacji, tam udręczeni wsiadą na drezyny i posuną ze zgrzytem, aby odsnieżyć zawiane tory, gdzieś głęboko w ciemnej puszczy, pod Zagnańskiem. Prowadził ich młodziutki sierżant-blondynek, z roześmianymi oczami, i śmiesznie zaróżowionymi policzkami, faktycznie jeszcze nieopierzony dzieciak ale już dziecko wojny, tak przejęty zadaniem, że zlekceważył oficerską szarżę Uxakowskiego, nie zasalutował, mimo że nieomal otarli się o siebie. Z katedralnego, zimnego wzgórza, przypominającego kurhan pogrzebanych byle jak bohaterów, rozdzwoiły się dzwony w suchym, sztywniejącym, rozbryzganym powietrzu. Nadleciała naburmuszona chmura przyobleczona chmarą wrzeszczących i skrzeczących czarnych ptaków. Obsiadły placik paradnie i zarazem swarliwie. To były w większej części wrony, przemieszane z gawronami, co jest w normalnych czasach rzadkością. Teraz oba gatunki pospołu podsłakiwały i wrywały sobie mizerne łupy. Na piętrze, odrapanej do żałości kamienicy, z dyndającą rynną, stara kobieta w spranej bieli, z twarzą jak zmoczone powrósla, siwa i dobrotliwa, jak niebieski gołąbek o przeźroczyście, wielkich, lodowych oczach, zatrzasnęła łufcik. Szybko i łagodnie, ale jakoś i boleśnie wypogadzało się, niebo siniało, jakby pocierane lodem z oczu tej starej, nieszczęśliwej kobiety. Zapowiadał się siarczysty mróz na noc, bo już trzaskały gałęzie a powietrze nabierało tej szklistej syberyjskiej tężyzny.

Naraz psy zaczęły ujadać, z lewa i prawa, chyba ze wszystkich stron. Bardzo dziwne, sześć lat wojny i okupacji, a tyle psów żyje w mieście. – Nie wybili, nie zjedli, skór nie ścignęli, na tłuszcz przeciwgruźliczy nie przerobili! Tej ziemi też przyjdzie mi się uczyć, tyle tutaj niepojętego i nieracjonalnego – mruknął, jakby się wstydził, jednocześnie przyspieszył kroku. Otarł szron z twarzy, pod butami zachrobotało śniegiem. Śnieg załśnił naraz łagodnie, ale i srebrzyście, jak to bywa w górach pod koniec zimy, kiedy przychodzi przedwiośnie. Czyż dlatego, iż Uxakowskiemu zachciało się pójść na spacer, i to w las. Ale nie z nią. Czy dlatego, że wiatr szemrał jak strumień w lesie i gdzieś w dali skrzeczała żartobliwie sroka. Nie wyłącznie żartobliwie. Niewyobrażalnie mocno zapragnął znowu być przy niej, nie odważył się pomyśleć: z nią. – Trzeba prawdzie spojrzeć w oczy. Nie ma co się oszukiwać. Szaleństwo, zakochałeś się stary dziadu w młodej dziewczynie, przecież to smarkula – wyrzucał sobie w myślach i uśmiechał półgębkiem jakby szykował komuś dobry kawał. Nocą głuchą i pełną szklistego mrozu księżyc-drań, jak listek cieniutki, płacziwy, chuchro, a spać taki, wprost faszysta, bo wredny, chrześcijańskiej, szkolanej duszy zasnąć w żaden sposób nie dawał.

Tadeusz Zubiński

Sny wrześniowe. Romanizm

Mężczyzna rodzi się z ziarna słonecznika, ze słońca, ze świecącej skały, z kryształów gipsu, przeciera oczy, obserwuje lotnie, smugi odrzutowców, latawce, balony. Już tyłu podeptanych na własne życzenie, wznoszących się ku gwiazdom, dlatego staje na progu wielkiej misy i chrzci tę pogańską pleć i plemię, i widzi swój miedziany portret lub sporządzony węglem drzewnym konterfekt. Chrzci, ciało przybywa, jedne wielokrotnie zanurzone, a inne pograżone w chichotach, przy misie tkwi centaur, z małym biustem i wielkim, wywalonym językiem. Mężczyzna chrzci, nieustannie przedrzeźniany, słońce zapada nad wapniem, cegłą i słowem. Śniłem tu ciebie, niezdobytą, śniłem jak kamienna rzeźba łysego księcia, z głową zwróconą na północ, nie mogłem wejść do misy; śniłem, że byłaś tu pierwsza, przed nimi, śniłem, że użyczam ci miejsca obok, rodzisz się ze słońca, ze skały, słońce zapada, zaciera błyszczące, jaskrawe punkty, nie zaciera kryształów, rysów

Sny poprzeczne. Gotyk

W szczelinach rosły chwasty i zioła, w koszyczkach lęły się małe owoce i przybierały kształt gwiazdy, nazywali je „chlebkami”, jedli do woli, do syta. Na jednej z przypór uskok kamienny, wypukły zachęcał, by przyłożyć rękę, nazywali go „twardym tronem”, biegli na wyścigi, by zająć miejsce. Piłka dobrze odbijała się od wysokich ścian, a echo lipca było głuche, więc sprzeniewierzało się księżycowi. Nagie dziewczęta zwiastowały następne epoki. (Wewnątrz oglądał srebrne

i drewniane fałdy sukienek). Nagie ciała, ocienione, oparte o ceglane ściany, przypierane do ściany, chwastu, między cegłą i rzeką. Wchodził wyłącznie sam, to było zbyt wysokie, masywne, szerokie; syki i skomlenia wydawał z siebie podeptany szatan. Nie miał pojęcia, że może powstać coś na kształt tego i zamieszkać w języku. A głuche miesiące toczyły się, toczyły się obłoki, zahaczały o wieże, zmierzały ku sobie rzeki, nakładały biele i ciemne nurty, tak – powoli – zacierały ten kontur: pusty, czysty. Wchodził sam i defilował między filarami, samotnie wychodził: zmierzał w cień ścian, w stronę skrytych form i bardziej obfitych

Renesans. Rekonesans

Trzymał się krawędzi mapy i białej ściany, prostej architektury, jaką zostawiła w spadku poprzednia epoka, ale na zewnątrz, jakby przez pomyłkę, dawny awanturnik – dziś: śpiący rycerz, wewnątrz krucyfiks o łagodnej twarzy. Idealne proporcje. (Nie istnieje byt nazywany udanym życiem). I teraz przyjdzie się z tym zmierzyć, zmierzyć odległości od pustych budynków, wymiecionych przystanków. (Nie istnieje byt nazywany „życiem”). Idealna skala, wszędzie blisko i pusto: sala balowa, małe kino – mają za sobą czasy dawnej świetności, jest światło dwóch postaci, przestrzeń nie stawia oporu; jednak cieszy się, że coś się mu poddaje. (Nie istnieje byt nienazwany, nazwany jest na wyciągnięcie ręki). Niebo i woda zamykają w krąg gąszcz pozbawiony podrózników. (Nie istnieje nic, co zamknięte w czasie). To jest renesans, rekonesans, subtelne pasje kierują swój wzrok na niego, na to, co nie istniało

Renesans. Sierpień

Co widzieliśmy, miało być pokarmem.
Widzieliśmy mnóstwo szczegółów, bliskie
plany przesłaniały dalekie. Nawet
gdy pusto było, w rynku (wczesnym ranem),
przemykały postacie i gesty. Tu
kończy się pamięć, i nie boli, kiedy
kończy się pamięć, to jest nową formą
naszego istnienia, ciągle wracamy
do nagrobków, kres pamięci nie wyklucza
tego, kobiety, dzieci, rycerze, na
filunkach światło zjawia się poza
pamięcią: żyjemy z tego szczegółu,
który stał się regułą, żyjemy i
nie przestrzegamy reguł ukrytych za
tryumfującym brakiem idei,
jak zbyt wcześnie zmarłe, pucołowate
dzieci, kobiety uśmiechnięte na marach
i ci, co rzekomo spełnili swój
obowiązek, wypełniamy sobą cały
ten rodzaj. Tu jest kres, staliśmy się
pokarmem widzialnego, lis wspina się
na winorośl, niedźwiedź kradnie gruszki
z drzewa

Remont

Pozostaje dokończyć. Spojrzenia
ulożować w różowym tynku,
białym stiuku i ciemnym drewnie.
Nasycić drewno. Krzyże powiesić
na wielu lustrach, lustra wyczyścić
na zimno, przyjechać na skraj mapy,
przyjrzeć się trójgarbnemu wierzchołkowi,
ciemną zielenią na górze zamienić na
biel, zimniejszą niż kiedykolwiek, zimną
jak lustra, mieć tyle wspólnego, mieć tylko
wspólne

Użupio

Użupio, upał, choć poranek jeszcze szklisty,
długa mila nie przesłania widoków temu,
który stracił widoki, tym bardziej cieszy się
i nie myśli, czy swoje, czy obce; to wszystko
zamienia w blask, śmierć i przedmioty estetyczne.

Użupio, nie przyjechał tu, żeby cokolwiek
pojąć; jak mawiał pewien krewniak: „gdyby się tak
dobrze zastanowić, gdziekolwiek dotkniesz stopą,
natrafiasz na groby”; i on też widzi siebie
idącego tędy – jest najoczywściej nieżywy.

Użupio, jakby skądś pamiętał place, ulic
wąskie gardła, cytuje tu paryskie bruki,
przypina stare skrzydła i pletwy, podkowa
rzeki więzi go i wynosi na garb rynku,
wie, że widoków nie ma, więc niczego nie wyklucza.

Użupio, musi wkrótce pożegnać ten upał,
póki jest jeszcze szklistym chłodem, zostałby tu,
ale nic z tych rzeczy, o których myślą, nic z tych
tęsknot. Użupio, miasto senne, anioł trąbę
unoszą, poczekałby aż rozsypią się w proch
stosy tajemnic, kamienie innych miast, trupie
pragnienia, a będzie tylko wzrok i Użupio

Bardzo nieprzyjazne rozważania

Czyż nie bywało tak, że siedzieliśmy w schronach, coś wisiąło w porannym powietrzu, i wtedy któryś z kolegów zaczynał śpiewać? Jak wiadomo, nasi poeci stracili ochotę do myślenia, odkąd jakoby dowiedzieli się od filozofów, że myśli nie są do myślenia, tylko trzeba nimi żyć. Życie jest wszystkiemu winne. Jeśli przy otwartych drzwiach spojrzymy w głąb widocznych za nimi pokoi, doznamy wrażenia, jakbyśmy śnili koszmarny sen środkowego napastnika, przed którym wyrasta jedna bramka za drugą. Ponieważ człowiek rodzi się w szpitalu, musiał także te pomieszczenia, w których żyje, wypełniać aseptyczną beznamiętnością. Dlatego drzwi były ogólnie lubiane i spełniały w powszechnym myśleniu autentyczną funkcję. Ludzie wytworni otwierali bądź zamykali swoje drzwi, i w ten sposób obywatel mógł się wypowiedzieć bez potrzeby mówienia ogródkiem. Mógł także wyważać otwarte drzwi. Mógł kłaść między drzwi palce swoich interesów. Mógł zamiatać progi przed swoimi bądź cudzymi drzwiami. Mógł zamykać komuś drzwi przed nosem, pokazywać mu drzwi, a nawet

wyrzucać go za drzwi: to wszystko wiązało się na różne sposoby z życiem, będąc wyborną mieszanką realizmu i symboliki, na którą język zdobywa się tylko wówczas, kiedy coś jest dla nas bardzo ważne. Są to pomysły od dawna niewykonalne, po prostu nieszkodliwe urojenia, osnuwające nas welonem melancholii, kiedy oglądamy stare bramy. W gruncie rzeczy w tej długiej jak rok ostatniej godzinie mogły się rodzić pewne uczucia, a dręczące wyobrażenie śmierci niekoniecznie musiało być oleodrukiem

Andrzej Niewiadomski



Tomasz Bohajedyn, rysunek

Perwersje chrześcijaństwa czyli co Žižek zobaczył po drugiej stronie wstęgi Möbiusa

The system was breaking down.
John Ashbery, *The System*

Y a de l' un.
Jacques Lacan, *Encore*

Bezprzyczynowość jest wieczną Nicością,
jednakże jako żądza otwiera wieczyste źródło.
Jakob Böhme, *Ponowne narodziny*

I

Zadajmy sobie pytanie: co przeistoczenie Jezusa, Syna Bożego, w człowieka, jego zejście w czasową (symboliczną, jak powiedziałaby Lacan¹) przestrzeń ludzkiego życia znaczy dla samego Boga? Czym jest dla niego ów akt wielkiego poświęcenia? Czy jest to w ogóle akt poświęcenia, czy też z góry założony warunek boskości Boga? Wyobraźmy sobie sytuację, że lud boży w nagłej iluminacji śmierci Chrystusa dostrzega, że najważniejszym aktem fundującym chrześcijaństwo nie jest w rzeczywistości miłość Boga do ludzi, ale wręcz przeciwnie, jego samolubność? Co, jeśli nagle okazuje się, że tym, co Bóg zsyła ludziom z niebios, nie jest dar miłości ukryty pod postacią własnego Syna, ale Prawo, które ostatecznie stanie się Prawem pustym, „Prawem bez Prawa”? Co, jeśli Bóg zstępując na ziemię nie chciał dokonać aktu łaski, ale w ten sposób ustanowić swą władzę, która w jednej chwili powstała i obróci się w pył Ducha Świętego?

Są to pytania zasadnicze dla refleksji nad pojęciem religii, które odnajdujemy w pismach Slavoj'a Žižka, a zwłaszcza w jego książ-

ce *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*². W swoich pracach stara się on wskazać na fakt, że chrześcijaństwo ufundowane jest na z gruntu perwersyjnym działaniu Boga, który, aby móc stać się Bogiem i dać początek nowej religii chrześcijańskiej, musiał poświęcić swego syna. A ten, umierając na krzyżu i wykrzykując pytanie *Ojczy, czemuś mnie opuścił?*, dokonał zarówno ustanowienia, jak i zniszczenia chrześcijaństwa jako takiego.

II

Na początku swoistej „psychoanalizy” chrześcijaństwa Žižek powołuje się na Schellingańskie pytanie o sensowność uczłowieczenia Chrystusa. Niemiecki filozof uważał, że było to związane z kwestią czasowości i wieczności. Według niego wieczność, wbrew powszechnemu mniemaniu, jest czymś z gruntu gorszym od czasowego, historycznego bytu. Głównie z tego powodu, że istnienie możliwe jest wyłącznie w czasowości, natomiast otchłań wieczności jest niesymboliczną szczyliną wszechrzeczy, w której jakakolwiek egzystencja jest niemożliwa. Dlatego też, we-

dług Schellinga (i Žižka), Bóg – aby „istnieć” i „ujawnić” się ludziom – musiał przejść przez symboliczne bramy czasu. Jednak nie mógł tego dokonać jako Bóg, władca wieczności, ale wyłącznie w postaci usymbolizowanej, a więc pod postacią człowieka – swego syna.

Pojawia się tu też jeszcze jedno ważne nawiązanie do Schellinga, o którym jednak Žižek nie wspomina, a które również łączy się z Lacanowskim i Schellingańskim rozumieniem Boga i istoty człowieka. Wydaje się uprawnionym, by rozpatrywać pojęcie Boga w rozumieniu, jakie nadał mu Schelling, czyli istoty absolutnej, istniejącej poza porządkiem symbolicznym, jako Kantowskiej *Ding an sich*, *rzeczy-samej-w-sobie*. Schelling postawił sobie za cel przeanalizowanie tej kwestii, która jego zdaniem stała się jedną z najtrudniejszych zagadek w historii filozofii. W wyniku rozmyślań nad tym problemem doszedł do wniosku, że istnienie *rzeczy-samej-w-sobie* jest z gruntu niemożliwe, gdyż istnieć oznacza za-istnieć w porządku symbolicznym, posługując się terminologią Lacana, a to znowu wymaga zrzeczenia się swej absolutnej władzy. Jest to wizja właściwa nie tylko Schellingowi, ale i Heglowi. Merwyn F. Bendle dostrzega, że fundamentalną zasadą takiego rozumowania jest: *Rozróżnienie Bytu i Nicości*, [jest to] *wizja idealistyczna – wszechświat jest królestwem logiki i rozumu, w którym rzeczy umieszczone i zniszczone są wewnątrz umiejscowionego poza czasem dialektycznego rozwoju Ducha. Jasno pokazuje nam to „nieokreśloność” odnosząca się do natury Realnego i Chaosu, do możliwości objęcia ich rozumem i logiką. W tym splataniu wyraźnie objawia się nam pragnienie, tęsknota do porządku zmieszana z rozpoznaniem (akceptacją, przyjęciem?) owego nie-porządku*³. Okazuje się więc, że Bóg w swym istnieniu w nicości uznany być może za Rzeczą Realną, czyli taką, która wymyka się jakiegokolwiek symbolizacji, komunikacji i racjonalizacji. Z tego też względu możemy

powiedzieć, że Bóg jako taki, w pełni swej istoty, nie może komunikować się z człowiekiem, gdyż Absolut⁴ jest nie-dialogiczny. Zauważył to już Kierkegaard, pisząc: *To, co hermetyczne jest nieme*⁵.

Owa hermetyczność, do której odwołuje się Žižek za pośrednictwem Schellinga (a także pośrednio Hegla), znajduje swą podstawę w pismach innych filozofów. Trafne wydaje się tu przywołanie niemieckiej tradycji mistycznej, a w szczególności filozofii Jakoba Böhme, by nie cofać się do Mistra Eckharta czy Walentyna Weigla. Tym, co jest najbardziej istotne dla rozważań Žižka w kontekście Schellinga i Böhme to kwestia podstawy, przestrzeni, z której wylania się Bóg, a później Syn-Chrystus i Duch. W terminologii zgorzeleckiego myśliciela trzeba mówić o pojęciu *Ungrundu*⁶. Termin ten – *der Ungrund* – wiąże się z innym niemieckim rzeczownikiem – *der Grund*, które oznacza „podstawę”, „dno”, „grunt”⁷. Z tego wynika, że *Ungrund* jest zaprzeczaniem, przeciwieństwem „podstawy”. Wydaje się, że uprawnione będzie tutaj wprowadzenie terminu zastępczego, który oddać możemy jako „pustkę” czy „otchłań”. Tak na ten temat pisze sam Böhme: *W wieczności jako w „Ungrund” poza naturą nie istnieje nic, prócz ciszy bez bytu, nie ma także niczego, co by coś rodziło, jest wieczna cisza i nie ma podobieństwa do czegokolwiek, jest „Ungrund” bez początku i końca*⁸.

Ungrund określić można jako coś, co nie posiada żadnych właściwości (poza negatywnymi), „miejsce” gdzie nie istnieje Nic, gdzie nie ma czasu, bytu, niczego. Nie ma tam też żadnego ruchu dialektycznego, żadnej różnicy i żadnych przeciwieństw. Żadnego Innego, tylko Jedno. *Ungrund* jest tym, co później u Hegla występować będzie pod nazwą *Substanz*. Również w dalszych rozważaniach Böhme dostrzec można analogię z późniejszą koncepcją Hegla. Dla nas najbardziej interesujące jest to, jak z *Ungrund* wylania się i powstaje istota Boska, zwłaszcza, że ma ona wyłonić się z tego, co okreś-

lone zostało jako całkowita Nicość. Otóż Böhme rozwiązuje ten problem wprowadzając pojęcie *pragnienia*, które staje się bodźcem powstania Boga Ojca: *Ungrund jest pragnieniem oglądania siebie, co wymaga czegoś, co nie mieści się w samym Ungrund, co przekracza go, ciche Nic nie może bowiem oglądać siebie*⁹. Pragnienie to jest pewnego rodzaju różnicującą wolą, stającą się źródłem bytu, a która wylania się z nicości i wolności. Wola ta, będąc procesem wiecznych narodzin z nicości i wolności, pragnie stać się wolą czegoś, chce być przez coś ujętą. Jak ujmuje to Piórczyński: *Ta pierwsza poszukująca, wieczna, ungrundowa, nienaturalna, niestworzona i nieuchwytna, wyloniona z nicości i z nicością identyczna wola, która nie jest dobra ani zła, nazwana została Bogiem Ojcem*¹⁰. Pojawia się tu jeszcze jeden problem. Wylonienie się Boga możliwe było dzięki poszukującej woli. Jednak pełne stworzenie Boga Ojca następuje dopiero po zrodzeniu Syna, który przez swe powstanie ustanawia istnienie samego Boga. Böhme nazywa to drugą wolą, która jako Druga doprowadza do ukonstytuowania się Pierwszej. Co ważne, stworzenie Syna odbywa się już w powstałej rzeczywistości. Trzecim elementem tego łańcucha bytów będzie Duch, o czym będzie mowa w dalszej części tekstu.

Właśnie na bazie tej koncepcji buduje swe rozważania Schelling (nie przyznając się do tego), a także Hegel, którego koncepcja rozpatrywania podmiotu jako substancji odnosi się właśnie do takiej dialektycznej zależności, jaką odnajdujemy u Böhme. Wszyscy trzej zakładają, że negatywna podstawa przy pomocy różnych sił daje początek podmiotowości, bytowi, istnieniu, który nigdy ostatecznie nie pozbędzie się odniesienia do tej podstawy. Nie inaczej widzi to Schelling, kiedy uznaje: *Nie ma [w Ungrund] niczego pierwszego ani niczego ostatniego, gdyż wszystko się nawzajem zakłada, nic nie jest innym, ale nic nie istnieje bez innego. Bóg ma wewnętrzną [podstawę] swojego istnienia, która*

*w tym sensie poprzedza go jako istniejącego; ale w równym stopniu Bóg jest pirus tej podstawy, jako że nie mogłoby jej być jako takiej, gdyby Bóg nie był actu*¹¹.

W tym miejscu dochodzimy do kwestii, która okazuje się jedną z najważniejszych dla rozumienia istoty chrześcijaństwa. Mianowicie: Bóg, jako istota boska, musiał wyzbyć się swej boskości i stać się człowiekiem. Pod postacią swego syna, który umiera na krzyżu, dokonuje najważniejszego gestu w całej historii chrześcijaństwa: wraz ze śmiercią Jezusa dochodzi do pęknięcia w samym Bogu. Musi on w swej idealnej substancji dokonać rozłamu i oddać jedną część boskości człowieczeństwu Jezusa. Tu pojawia się jedna z tez Żiżka: by Bóg mógł stać się Bogiem, potrzebny był mu do tego człowiek, który uznałby go za Boga. W ten sposób tworzy się dystans już nie tylko między Bogiem i jego ludem, ale również w samej istocie Boga. Ostatecznie wołanie Jezusa z krzyża: *Ojczy, czemuś mnie opuścił?* nie jest wyłącznie wyrazem strachu przed śmiercią, ale świadectwem rozłamu w łonie samej Boskości. Jest to najbardziej rewolucyjny punkt chrześcijaństwa, w którym okazuje się, że sam Bóg wąpi w swoją moc i wielkość. Pisze o tym jeden z patronów Żiżkowej analizy, Gilbert K. Chesterton, w swej książce *Ortodoksja. Romanca o wierze: Gdy ziemia zadrżała, słońce zgasło na niebie, nie stało się to z powodu ukrzyżowania, ale z powodu wołania z krzyża: wołania, które oznajmiło, że Bóg opuścił Boga. A teraz, pozwólcmy rewolucjonistom wybierać wiarę spośród wszystkich wierzeń i boga spośród wszystkich bogów na świecie. Niech dokładnie zważą w myśli wszystkich bogów nieuchronnej powtarzalności i niezmiennej władzy. Nigdzie indziej nie znajdują boga, który sam byłby buntownikiem. Powiem więcej [...]: pozwólcmy ateistom wybrać sobie boga. Znajdą tylko jedno Bóstwo, które kiedykolwiek dało wyraz ich osamotnieniu, i tylko jedną religię, której Bóg przez chwilę wydawał się ateistą*¹².

Chrystus umierając na krzyżu, popełnia największy grzech, jakiego może dopuścić się chrześcijanin. W chwilowej niemocy wątpi w moc swojego Ojca, moc samego siebie i sensowność swego poświęcenia. Chrystus na chwilę staje się ateistą. Jednak, jak pisze Žižek, zwątpienie to jest kolejną ważną tajemnicą chrześcijaństwa. Zwątpienie Jezusa nie jest zwykłym gestem niewiary, które wyrwało się z piersi cierpiącego człowieka. Jest gestem fundującym całe chrześcijaństwo. Bez tej chwilowej niemocy nie byłoby chrześcijaństwa, a Bóg nie mógłby zstąpić na ziemię wynurzając się z bez-czasu i dokonać podziału w swej istocie. Tak więc Chrystus „musiał” zwątpić, musiał umrzeć zrozpaczony czynem swego Ojca. Jest to główny warunek ustanowienia religii chrześcijańskiej. Bez tego aktu chrześcijaństwo nie mogłoby się narodzić.

Fakt ten, zdaniem Žižka, jest na wskroś perwersyjny. Bóg zmusza swego syna do śmierci na krzyżu, do zwątpienia, gdyż wie, że tylko w ten sposób może wejść w świat ludzkiej komunii. Nie zdaje sobie jednak sprawy, że ów gest, który miał ustanowić go Bogiem, doprowadza ostatecznie do wewnętrznego rozpadu i entropii. Kiedy Bóg staje twarzą w twarz z boską częścią swego syna, patrzącego cierpiącymi oczami w twarz Wszchemogącego i wydającego krzyk zwątpienia, w gnieniu oka dostrzega jego niszczącą siłę.

III

Gest zwątpienia Jezusa był gestem wymuszonym, założonym z góry i niepodlegającym dyskusji. Jednak nie jest to jedyne zdarzenie tego typu wewnątrz *perwersyjnego rdzenia chrześcijaństwa*. Kolejnym jest sposób, w jaki Bóg nakłada swoje Prawo na pierwszych ludzi. Postawione w Raju Drzewa Dobra i Zła jest perwersyjnym gestem ze strony Boga. Święty Paweł, kolejny z patronów Žižkowej analizy chrześcijaństwa, uważa, że samo ustanowienie Zakazu, Prawa, wymu-

sza na objętych tym zakazem, przynajmniej potencjalnie, grzech. Nie inaczej jest w przypadku Adama. Gdyby Bóg nie chciał, by pierwsi ludzie spadli w otchłań grzechu, to w ogóle nie postawiłby tam Drzewa Dobra i Zła. Jednak wtedy nie zostałoby ufundowane Prawo Boże, które było głównym wymogiem zaistnienia chrześcijaństwa. Dlatego też gest Boga był głęboką hipokryzją z jego strony. Ukarał pierwszych ludzi za to, czego od nich sam wymagał. Adam został „zmuszony” do zjedzenia Zakazanego Owocu właśnie po to, aby ustanowić boski porządek. Jest to jedna z najciemniejszych, jak pisze Žižek, dwuznaczności chrześcijaństwa, choć nie jedyna. Boski gest wymuszenia grzechu powtarza sam Jezus, a jego ofiarą jest oczywiście Judasz. Zdrada, której miał on dokonać, była równie nieodzownym warunkiem zaistnienia chrześcijaństwa, jak grzech Adama i śmierć Chrystusa. Jezus „musiał” umrzeć na krzyżu, by odkupić ludzkość. Co ważne, w przypadku Judasza, ów „przymus” zostaje zakomunikowany prawie wprost. Słowa, które padają podczas ostatniej wieczerzy, są tego namacalnym dowodem. Jezus już wtedy wie, że zostanie zdradzony, a kiedy o tym mówi, ze strony Judasza pada pytanie: *Wtedy Judasz, który miał go zdradzić, rzekł: „Czy nie ja, Rabbi?” Odpowiedział mu: „Tak jest, ty”*¹³ (Mt 26:25). Ta odpowiedź jest zarazem nakazem, którego Chrystus nie formuluje wprost. Žižek uznaje te fakty za najbardziej wstrząsające w chrześcijaństwie. Z tego też dla Žižka wynika, że to właśnie Judasz jest największym bohaterem Nowego Testamentu, który gotów był na wieczne potępienie, aby zaplanowany przez Boga plan mógł się ziścić.

Podobnie twierdzi wspomniany już wcześniej Böhme. Jak ujmuje to komentator jego filozofii: *Nieuchronną obecność Chrystusa, Boga-Człowieka, w ziemskiej historii najbardziej wyraża chyba Böhme w twierdzeniu, że Chrystus musi umrzeć. Wynika z tego, że Boskie i ludzkie działania są nierozdzielnie*

splecione ze sobą. Boska sprawiedliwość realizuje się ludzkimi rękami. Ci, którzy skazują Chrystusa na śmierć i wykonują wyrok, wręczystwiają boski plan¹⁴. Z tego też względu słuszną jest opinia Žižka mówiąca o tym, że Judasz jest jednym z najbardziej etycznych bohaterów chrześcijaństwa (drugi to Piłat). To oni najlepiej zrozumieli zamiar Boga i drogą do zbawienia. Gest umycia rąk przez Piłata wcale nie oznacza, że to sam tłum skazał Chrystusa na śmierć, ale jego Ojciec, sam Bóg.

Žižek w tym miejscu tworzy pewną paralelę pomiędzy Chrystusem oraz Juliuszem Cezarem i powołuje się na nietzscheański model „szlachetnej zdrady”, czyli takiej zdrady, która ma pomóc w ziszczeniu jakiejś nadrzędnej Idei. Tak jak Cezar musiał umrzeć, aby przetrwała Republika, tak samo Chrystus musiał odejść, aby mogło trwać chrześcijaństwo. Žižek dostrzega tu jednak pewną różnicę, która pojawia się na literalnym polu nazw własnych. Cezar był wprawdzie Imieniem i musiał umrzeć, aby stać się ogólnym pojęciem – „cezarem”. Natomiast Jezus wprawdzie był pojęciem ogólnym – Jezusem Chrystusem, Mesjaszem (Jesus the Christ), a poprzez swą śmierć stał się osobowością jednostkową (*unique*) – Jezusem Chrystusem (Jesus Christ) (K 38)¹⁵. Tak więc w myśl tego zdrada staje się najwyższym gestem miłości i oddania sprawie: *Zdradzam cię i następnie, gdy upadasz, zrujnowany moją zdradą, wymieniarny spojrzenia – jeśli rozumiesz mój akt zdrady, a zarazem wtedy i tylko wtedy, gdy rozumiesz, jesteś prawdziwym bohaterem. Każdy prawdziwy przywódca religijny, polityczny, czy też intelektualny, musi sprowokować taką zdradę wśród swoich najbliższych uczniów. Czy nie tak należy interpretować to, że Lacan w swoich późnych obwieszczeniach kierował się „A ceux qui m’aiment...”, do tych którzy mnie kochają – to znaczy, którzy kochają mnie wystarczająco, by mnie zdradzić. Zdrada w czasie to jedyna droga do wieczności [...] (K 40).*

Ważną postacią Žižkowej analizy jest również święty Paweł, który jest dla niego kolejnym punktem ustanawiającym i umacniającym chrześcijaństwo. Otóż zdaniem Žižka, chrześcijaństwo mogło zostać ustanowione, opisane, opowiedziane tylko z zewnątrz. Musiał przyjsć ktoś, kto nie należałby do grona apostołów Jezusa. Nie mogło się stać to dopóty, dopóki ów krąg nie został przerwany. Tego zerwania dokonuje oczywiście swą zdradą Judasz, a jego miejsca zastępuje właśnie Paweł: *Judasz jest „znikającym pośrednikiem” między źródłowym kręgiem Dwunastu Apostołów i Świętym Pawłem, założycielem uniwersalnego Kościoła. Paweł dosłownie zastępuje Judasza [...] na sposób substancji metaforycznej: tylko przez „zdradę” Judasza i śmierć Chrystusa uniwersalny Kościół mógł się ustanowić – to znaczy droga do ogólności prowadzi przez mord tego co partykularne (K 39). Paweł zastępuje więc Judasza, ale ze wszystkimi tego konsekwencjami. Podobnie jak wcześniej Judasz, również Paweł musi w jakiś sposób zdradzić Jezusa. I czyni to poprzez swoje pisma. Jego zdradą jest styl, który w najmniejszym stopniu nie gloryfikuje postaci Chrystusa, nie tworzy z niego wspaniałego idola boskości. Paweł nie chce być piewą i założycielem jego kultu. Skupia się raczej na jego opisie, jako zredukowanej zasady.*

Zdaniem Alaina Badiou, Paweł zredukował całe chrześcijaństwo do jednego stwierdzenia. Jak zauważa filozof: *Postawmy bowiem sprawę jasno: jeśli o nas chodzi, to mamy do czynienia po prostu z bajką (fable). Dotyczy to zwłaszcza Pawła, który z ważnych powodów zredukował chrześcijaństwo do jednego zdania: Jezus zmartwychwstał¹⁶. Tym samym, według Žižka, Paweł „zdradza” kult Chrystusa. Może to zrobić właśnie dzięki temu, że nie należał go grupy Apostołów: Można sobie wyobrazić wewnętrznego krąg apostołów snujących, podczas swojej obiadowej konwersacji, wspomnienia: „Pamiętasz, jak poprosił mnie o sól?”*

Nic z tego nie stosuje się do Pawła: on jest poza i jako taki symbolicznie zastępuje samego Judasza wśród apostołów (K 30). Ostatecznym wnioskiem wypływającym z dotychczasowej analizy jest stwierdzenie, które jest jednym z dogmatów Żiżkowej, perwersyjnej psychoanalizy chrześcijaństwa: mianowicie okazuje się niezbicie, że to sam Bóg wrzuca swój lud w otchłań najstraszniejszego grzechu, aby później samemu, wspaniałomyślnie, go stamtąd wydobyć.

IV

Kolejnym etapem tej analizy jest zasadnicze pytanie stawiane przez Żiżka: jak po tym, co się stało, wygląda chrześcijaństwo? Religia, która została zbudowana na gruzach judaizmu i dzięki Pawłowi zamieniła się z małej sekty w religię uniwersalistyczną. W tym miejscu Żiżek przywołuje pojęcie znane z głównej typologii Lacanowskiej psychoanalizy – Realne (*Reél*), które następująco definiuje: *Tak więc Realne jest jednocześnie Rzeczą, do której bezpośredni dostęp jest niemożliwy, i przeszkodą, która nie pozwala na ten bezpośredni dostęp; Rzeczą, która wymyka się naszemu ujęciu i zniekształcającym ekranem, który sprawia, że nie trafiamy w Rzec. Bardziej ściśle, Realne jest ostatecznie zmianą perspektywy z tego pierwszego punktu widzenia na drugi* (K 30). Realne jest więc dwuaspektowe. Powoduje dwuaspektowość¹⁷. Realne, jako pewien rdzeń, nie daje się zsymbolizować, jest punktem odniesienia dla rzeczywistości symbolicznej, która za każdym razem, w zależności od punktu widzenia, będzie inna. Dlatego też Realne powoduje zniekształcenie każdej perspektywy i tym, co ostatecznie dostrzegamy, nie jest Prawda, ale jej pierwotne zniekształcenie¹⁸. W ten sposób Realne znajduje się na antypodach samej rzeczywistości. Jak pisze Żiżek: *Realne jest po stronie wirtualności przeciwstawnej „rzeczywistej rzeczywistości” [real reality]*. Z jednej strony mamy więc Realne, postrzegane jako

jądro ciemności, śmierci i niebezpieczeństwa, z którym spotkanie oko w oko kończy się szaleństwem¹⁹, z drugiej jednak strony mamy porzucenie pragnienia dotarcia do samej Rzeczy i oddanie się we władanie ufudy, zjawiska, pozoru, oferującego nam pewne i bezpieczne wyjście z tej sytuacji. Ostatecznie Rzec, Realne, okazuje się tą właśnie szczeliną, która odróżnia zjawisko od prawdy. Jest więc nie tyle niedostępną Rzeczą, *lecz „luką”, która uniemożliwia nam dostęp do niej, skatłą „antagonizmu”, która zniekształca nasz ogłód postrzeganego obiektu w częściowej perspektywie* (K 112). Lacan szczegółowo omawia to pojęcie w jednym z rozdziałów *Le quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse* w rozdziale zatytułowanym *Tuchè i automaton*, gdzie odwołując się do rozróżnienia poczynionego przez Arystotelesa w *Fizyce*, stara się scharakteryzować owo nieuchwytnie pojęcie. Jak czytamy: *Najpierw tuchè, któreśmy pożyczili [...] ze słownika Arystotelesa, tropiąc jego badania w tej sprawie. Przetłumaczyliśmy je jako spotkanie z realności. Ta realność jest poza automaton, poza nawracaniem, poza powrotem, poza ową presją znaków, poprzez którą widzimy się owdładniący za sprawą zasady przyjmomości. Realność jest tym, co mięści się zawsze poza automaton i co, w oczywisty sposób, we wszystkich poszukiwaniach Freuda stanowi przedmiot jego troski*²⁰.

Z tego wynika, że mamy tylko dwa sposoby na obcowanie z Realnym, jego Pustką. Pierwszy z nich pojmuje Realne jako *Granicę* ludzkiego doświadczenia, do której możemy się zbliżyć, oscylować wokół niej, jednak nigdy nie uda nam się jej przekroczyć i wkroczyć w otchłań nieskończonej wieczności, która była właściwym miejscem istnienia Boga, przed śmiercią Jezusa. Możemy też, i jest to drugi sposób, ustanowić Realne jako coś, przez co powinniśmy przejść. Żiżek stwarza tu analogię do związku, jaki dostrzega Lacan pomiędzy twórczością i poędem śmierci. Aby twórczość, czyli sym-

bolizowanie, czyli życie, mogło mieć miejsce, popęd śmierci musi oczyścić pole, które będzie mogło stanowić podstawę dla twórczości. Realne musi zostać poniekąd wyparte²¹. Twórczość jest więc pewną kreacją, za pomocą której możemy obcować z Realnym. W tym miejscu Žižek przenosi te rozważania na religię. Jego zdaniem przejście od judaizmu do chrześcijaństwa odbywa się właśnie na tej płaszczyźnie. Niemożliwe-Realne Jednego zamienia się w Podwójność. Jedna ustalona perspektywa Rzeczy zamienia się w wieloperspektywiczną uludę. Tak też dzieje się właśnie z judaistycznym Bogiem, który jest *Realną Rzeczą z Tęgo, co Poza [Beyond]*. Po swym rozpadzie staje się bytem Podwójnym, a wraz ze śmiercią Jezusa – Potrójnym. Chrystus nie jest więc modalnością samego Boga-Rzeczy, nie zastępuje go, a jest wyłącznie luką, pęknięciem, które odróżnia go od innych ludzi. Jest szczeliną powstałą po rozpadzie Boga, który oddzielił się od siebie podczas śmierci Chrystusa. Jak pisze Žižek: *Innymi słowy, Chrystus jest tym minimalnym dystansem między „człowiekiem” i „nadczołowiekiem” – tym, co Nietzsche, ten skończony i samozwańczy Antychryst, nazwał „samym południem”: cienką krawędzią między Przed i Po, Starym i Nowym, Realnym i Symbolicznym, między Bogiem-Ojcem-Rzeczą i społecznością Ducha. Jako taki Chrystus jest jednym i drugim jednocześnie: krańcowym punktem Starego [...] i jego przewyżczeniem (zmianą perspektywy) tworzącym Nowe* (K 115).

V

Tak jawi się przejście od judaizmu do chrześcijaństwa. Przejście to jednak odbywa się nie tylko na płaszczyźnie pomiędzy Bogiem i Chrystusem, ale i Duchem. Ważnym elementem, na który zwraca uwagę Žižek, jest kwestia statusu samego Upadku, który był dziełem Adama. Žižek wskazuje, że również ów Upadek jest granicą dzielącą nastą-

nie chrześcijaństwa i koniec judaizmu. Do rozpatrywania tej tezy służy mu fragment z Pisma, w którym mowa jest o tym, że Jezus jest „ostatnim Adamem”. Jednak Chrystus jest inną modalnością Adama. Adam, jako ofiara Boga, musiał wybrać grzech i tym samym doprowadził do Upadku ludzkości. Podobnie Chrystus – musiał umrzeć na krzyżu, by wypełnić się Plan jego Ojca. Jednakże tym, co odróżnia Jezusa od Adama jest fakt, że Jezusa wybawia ludzkość od tego grzechu, w którym pogrążył nas Adam. Dlatego też, zdaniem Žižka, kluczem do rozpatrywania teologii Pawła jest powtórzenie: *Chrystus jako zbawiające powtórzenie Adama. Adam upadł, Chrystus ponownie się podniósł* (K 115). Zbawienie jest tu pełnym powtórzeniem Upadku, ale właśnie takim powtórzeniem, które mimo że odnosi się samo do siebie, to w ostatecznym rozrachunku pokazuje inną stronę danego zjawiska. Tak też się dzieje w tym przypadku.

Žižek wskazuje na bardzo ważny fakt, który jest kolejnym kamieniem milowym jego analizy – mianowicie chodzi o to, że ów Upadek tak naprawdę był właśnie Zbawieniem. Gdyby nie ów upadek, grzech Adama, nie powstałoby Prawo, nie byłoby Boga, nie byłoby Jezusa, nie byłoby religii²²: *Problemem wiążącym się z Upadkiem nie jest zatem to, iż jest on sam w sobie Upadkiem, lecz właśnie to, że sam w sobie jest już Zbawieniem, które błędnie rozpoznaliśmy jako Upadek. W konsekwencji, Zbawienie polega nie na tym, że odwracamy kierunek Upadku, lecz na rozpoznaniu Zbawienia w samym Upadku. [...] Nie jest tak, że rzeczy potoczyły się źle, chyliły się ku upadkowi poczynszy od Adama a następnie zostały uleczone wraz z Chrystusem: Adam i Chrystus są jednym i tym samym [...]; jedyną rzeczą, jaka się zmienia, byśmy mogli przejść od jednego do drugiego, jest perspektywa* (K 112). W tym miejscu Žižek przywołuje to, co Hegel nazwał „sądem spekulatywnym”, który charakteryzuje się tym, że zawsze powinien być

odczytywany dwa razy. I by zrozumieć tkwiącą w nim prawdę, wcale nie trzeba uciekać się do użycia innych sądów, ale właśnie odczytać ów sąd po raz drugi – jednak z odmiennej już perspektywy. A więc cała prawda o tym wydarzeniu zamyka się w zdaniu, że „Chrystus jest Adamem”.

VI

Tym, co w dalszej kolejności interesuje Žižka, jest kwestia dystansu, luki, jaka powstała po tym, jak Bóg „rozpadł się” na Siebie i boską część Chrystusa. Zdaniem Žižka, w judaizmie tym, co zapewniało miłość Boga do ludzi (i odwrotnie), był fakt istnienia dystansu. Dlatego też Žižek interpretuje ten dystans jako jedną z głównych cech judaizmu. Inaczej wygląda to w chrześcijaństwie. Ów dystans dzielący Boga-Ojca od wiernych zostaje przeniesiony w łono samego Absolutu. W ten sposób następuje rozdzielenie Boga od Chrystusa, który, na wzór Hioba, pyta, dlaczego tak się stało. Krzyk bólu umierającego Jezusa jest hiobowym pytaniem skierowanym do Boga-Ojca. Wraz z rozpadem Boga w samym sobie dokonuje się akt komunii pomiędzy nim i jego ludem. Tylko wtedy, gdy Bóg nie jest jednością sam z sobą, człowiek może stanąć z nim pełną jedność, której patronem jest umierający Chrystus. Jak jednak dochodzi do owej komunii? Czy ostatecznie jest to komunია z tym samym Bogiem-Ojcem, który wkroczył w świat z Otchłani, czy też Bogiem już pod zupełnie inną postacią? Pozostawmy to chwilowo bez odpowiedzi.

VII

Martin Heidegger w 47 paragrafie *Bycia i czasu* notuje bardzo dla nas ważną skądinąd uwagę: *Nikt nie może odebrać innemu jego umierania. Oczywiście, ktoś może „iść na śmierć za innego”.* To jednakże zawsze oznacza: *oddać się w ofierze za innego „w imię*

określonej sprawy”. *Takie umieranie za... nie może zaś nigdy oznaczać, że w ten sposób choćby w najmniejszym stopniu odjęto innemu jego śmierć*²³. Według Heideggera śmierć jest nieodłącznym elementem ludzkiej istoty, ponieważ ją definiuje i określa. Jest ostatecznym dookreśleniem *Desein*, *bycia-ku-śmierci*. Jak zauważa Mervyn F. Bendle: *Śmierć jest złożonym pojęciem. Na poziomie filozoficznym, przedstawionym przez Heideggera, śmierć może być postrzegana, jako definiująca charakterystyka ludzkiego bycia – podsumowująca i uzupełniająca Desein, bycie-ku-śmierci, które określa istotę człowieka. Punktem krytycznym w tym przypadku jest jednostkowość śmierci – śmierć zawsze manifestuje się, w przypadku wszystkich żyjących rzeczy, na poziomie indywidualności – która staje się dokładnie tym, o czym mówi Heidegger: że indywidualna ludzka samoświadomość czyni ze śmierci specyficznie ujętą definicję ludzkiej istoty*²⁴.

Śmierć, tak jak ją rozumie Žižek, związana jest oczywiście z Lacanowskim rozumieniem śmierci. Dla Lacana cała kultura, cała nasza egzystencja jest z gruntu przesycona śmiercią, a to z tego względu, że konstytuujący ją porządek symboliczny jest właśnie takim nośnikiem śmierci. Symbol jako taki jest tym, co zabija rzeczy. Jak zauważa Lacan w jednym ze swych wczesnych tekstów, tak zwanym „wykładzie rzymskim”: *Człowiek więc mówi, ale mówi dlatego, ponieważ symbol uczynił go człowiekiem*²⁵, by dalej dodać: *Symbol zatem ukazuje się najpierw jako unicestwienie rzeczy [...]*²⁶. Žižek podsumowuje to w następujący sposób: *[S]łowo jest śmiercią, mordercą rzeczy. W momencie symbolizowania rzeczywistości, schwywania jej w symboliczną sieć, rzecz zaczyna być bardziej obecna w słowie, w pojęciu, niż w bezpośredniej fizycznej rzeczywistości*²⁷. A Lacan ostatecznie potwierdza: *Pierwszym symbolem, w którym poznajemy ludzkość po jej śladach, jest grób, a pośrednictwo śmierci daje się rozpoznać we wszystkich relacjach,*

w których człowiek zaczyna żyć we własnej historii²⁸

Žižek, oczywiście, jako kontrargument podaje tu jedyne możliwe wyjaśnienie, mianowicie postać Chrystusa. Jego śmierć jest dla nas przepustką do życia wiecznego. On „odbiera” nam symbolicznie naszą śmierć, a tym, co będzie żyło wiecznie, nie będzie człowiek, ale Wspólnota wierzących w Duchu Świętym. Jednak dla Žižka co innego staje się kwestią zastanawiającą: czy Chrystus umierając na krzyżu, rzeczywiście nie nie wiedział o tym całym wydarzeniu? Czy wiedział o tym, że jego śmierć ma przynieść zbawienie dla całej ludzkości? Jeśli tak, to czy ten cały spektakl okrucieństwa był właśnie wyłączenie spektaklem, kłamstwem? Ale mógł on też nie znać zamierzeń swego ojca, który na tę chwilę ograniczył jego boską moc i uczynił go człowiekiem, krzyczącym w przerażeniu słowa: *Ojcze, czemuś mnie opuścił?* Kwestię wiary podejmuje w swych dalszych rozważaniach Alain Badiou, który pisze: *Patrząc z tej perspektywy, Paweł redukuje chrześcijańską narrację do tego jedyne bajkowego punktu (point de fable). Czini to z mocą człowieka, który wie, że trzymając się mocno realności tego momentu, pozbywa się ciężaru wszystkich otaczających go wyobrażeń. Skoro już mamy mówić o wierze (a cały problem Pawła dotyczy kwestii wiary albo tego, co kryje się w słowie pistis), to powiedzmy, że wydaje się nam rzeczą niemożliwą wiara w zmartwychwstanie ukrzyżowanego²⁹.*

Według Žižka jedynym sposobem na uniknięcie tego dylematu jest po prostu rezygnacja z rozpatrywania tego w takich kategoriach. Warunkiem uczestnictwa w religii jest właśnie wiara³⁰. Musimy założyć, że Chrystus „wierzył” i że my również w niego wierzymy. Tę dwuznaczność świetnie oddaje język angielski, w którym sformułowanie *the faith of Jesus Christ* możemy odczytywać albo jako „wiara w Jezusa Chrystusa”, albo jako „wiara Jezusa Chrystusa”. Jak pisze Žižek: *Albo zostajemy zbawieni dzięki czystej wie-*

rze Chrystusa, albo też zostajemy zbawieni przez naszą wiarę w Chrystusa, wtedy i tylko wtedy, jeśli wierzymy w niego. Istnieje, być może, sposób, by odczytać te dwa znaczenia razem: tym, czym jesteśmy przyzywani do wiary, nie jest boskość Chrystusa, ale raczej jego wiara, jego czystość bez grzechu (K 138).

Jednak nie możemy zapomnieć, że na krzyżu Chrystus zawiesza na chwilę swoją wiarę. Przerażonymi oczami pełnymi krwawych łez pyta swego Ojca, Boga Wszemchogącego, dlaczego mu to robi? Dlaczego pozwała na tak wielkie cierpienie i nie czyni nic, by je ukoić? Stąd dramatyczny krzyk przerażającego pytania *Ojcze, czemuś mnie opuścił?* Tutaj Žižek daje odpowiedź poprzez odwołanie się do historii Hioba, którego cierpienia są zapowiedzią cierpienia i męki Chrystusa. Hiob jest zwykłym, pobożnym człowiekiem, na którego spadają najgorsze plagi i cierpienia. Hiob doświadcza ich od Boga, którego na początku postrzega jako Boga-Jedynego, Boga-Jako-Nieźglębioną-Realną-Rzecz. Dlatego też nie jest w stanie zrozumieć działania takiego Boga i stąd wciąż ponawiane pytanie *czego ode mnie chcesz?*³¹ Ostatecznie Hiob się poddaje. Nie jest w stanie sensownie wyjaśnić tego, co się wydarzyło. Nie widzi żadnego wytłumaczenia dla swojej sytuacji. Na końcu księgi pojawia się Bóg, jednak nie jest to Bóg ani dobry, ani zły, ale Bóg, który został przyłapany na swojej niemocy. Zdaniem Žižka okazuje się, że Hiob wcale nie jest wytrwały w znoszeniu swych cierpień, gdyż ciągle się uskarża i ostatecznie odrzuca swą wiarę. Widzimy to podczas rozmowy z odwiedzającymi go teologami. Hiob do samego końca pozostaje przy swym przeświadczeniu, że jego cierpienie jest nie tylko niezastudzone, ale całkowicie „bez-sensowne”. Najbardziej zaskakujący jest fakt, że ostatecznie Bóg przyznaje Hiobowi rację i uznaje, że każde słowo, które wypowiedział Hiob, było prawdziwe, a teolodzy się mylili. Zdaniem Žižka to właśnie w tym punkcie pojawia się

paralela pomiędzy Hiobem i Chrystusem: [...] *Hiobowe cierpienie zapowiada Drogę Krzyżową: cierpienie Chrystusa jest także bezsensowne, nie jest aktem sensownej wymiany. Różnica polega oczywiście na tym, że w przypadku Chrystusa przepaść oddzielająca cierpienie, rozpaczliwego człowieka (Hioba) od Boga, jest przeniesiona na samego Boga, jako Jego własny radykalny rozłam, czy też raczej porzucenie siebie samego. Oznacza to, iż powinniśmy zaryzykować o wiele bardziej radykalną interpretację słów Chrystusa: Ojczy, czemuś mnie opuścił?, niż ta, którą spotyka się zazwyczaj: ponieważ nie mamy do czynienia z przepaścią między człowiekiem a Bogiem, lecz podziałem w Bogu samym, dla Boga rozwiązaniem nie może być Jego (ponowne) pojawienie się w całym Jego majestacie, objawiające Chrystusowi głębszy sens jego cierpienia. [...] Chrystusowe Ojczy, czemuś mnie opuścił? nie jest skargą skierowaną do wszechmogącego kapryśnego Boga-Ojca [...], lecz skargą będącą napomknięciem w stosunku do Boga bezsilnego [...]* (K 166).

Pojawia się teraz pytanie, które Žižek retorycznie stawia: dlaczego Hiob po tym wszystkim milczy? Czy jest to milczenie wywołane wielkością Stwórcy, doświadczeniem jego bliskości, strachem – uczucie strachu jest najbardziej uprawnione. Jednak Hiob nie czuje strachu wobec Boga, ale strach przeżywa co całego, kiedy dostrzega, że w *głębie cichej solidarności dostrzegł boską niemoc. Bóg nie jest ani sprawiedliwy, ani niesprawiedliwy, jest po prostu bezsilny* (K 167). Hiob, jak pisze Žižek, przeraził się dlatego, gdyż dostrzegł, że to wcale nie on wystawiony był na próbę, ale sam Bóg, który w dodatku całkowicie zawiódł. W tym akcie dokonuje się też przepowiednia ze strony Hioba, który mówi: *Dziś to jestem ja, jutro będzie to twój własny syn i nie będzie nikogo, kto stawi się za nim. To, co widział w mnie teraz, jest zapowiedzią twojej własnej Męki!* W taki oto sposób dochodzimy do kolejnego

punktu Žižkowej analizy, a mianowicie do tego, że religia chrześcijańska, w odróżnieniu od judaizmu, jest religią Objawienia – w takim znaczeniu, że chrześcijaństwo wyzywa się obscenicznego, ukrytego jądra (które wciąż jest obecne w judaizmie) i staje się religią, w której wszystko jest wiadome. Nie ma niczego, co pozostaje w ukryciu, jako niedopowiedziana i wstydliva prawda o nas samych. Jak ujmuje to Žižek: *Właśnie w tym sensie chrześcijaństwo jest religią Objawienia: wszystko jest w nim objawione, żaden obsceniczny suplement o cechach superego nie towarzyszy jego jawnemu przesłaniu. [...] Tak więc tym, co zostaje objawione w chrześcijaństwie, nie jest po prostu cała treść, lecz, dokładniej, to, że nie ma nic – żadnej tajemnicy – pod nią do objawienia* (K 168).

Nie inaczej widzi to przywoływany przez Žižka Schelling, dla którego Boskość jest o tyle Boskością, jeśli jest w pełni objawiona: *Pelna Boskość to Boskość uzewnętrzniona, objawiona w bycie. Całe istnienie staje się wówczas bytem Boskości, a Boskość dopiero w tym stosunku zachowuje się jak to, co istniejące*³².

VIII

Na tym polu otwiera się kolejna możliwość do rozpatrzenia różnicy pomiędzy judaizmem i chrześcijaństwem. Otóż tym, co zostało objawione w chrześcijaństwie jest niemoc Boga. Ten sam zaś fakt był skrzętnie ukrywany przez judaizm. Jest on ufundowany nie na objawieniu, ale na fantazmatycznym wyparciu tego faktu. Zbrodnia, która jest gestem fundującym same podstawy judaizmu jest ukryta, a Bóg, który dla Hioba okazał się bezsilny, dla judaizmu ukryty jest pod postacią Wielkiego (silnego) Innego. Jak pisze Žižek, chrześcijaństwo w swych opowieściach o Bogu niczego nie ukrywa. Natomiast judaizm tworzy metaforyczno-mitologiczną opowieść³³, w której wynosi na wyżyny wielkiego, niemylnego Boga. Jest pewne-

go rodzaju „widmowa opowieść”, o której pisze Freud w rozprawie *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*. W myśl tego fantazmatycznego przykazania członkiem wspólnoty judaistycznej może być tylko ten, który nie tylko przyjmie ową symboliczną opowieść jako prawdziwą, ale i milcząco zaakceptuje traumatyczne podwaliny tej religii. Jak pisze Žižek: [...] *nieuznawana żydowska widmowa opowieść nie jest obsceniczną opowieścią o niezgłębionej mocy Boga, lecz dokładnie na odwrót: jest to opowieść o Jego niemocy, skrywanej przez standardowe pogańskie obsceniczne suplementy. Tajemnica, której wierni są Żydzi, to zgroza boskiej bezsilności – i to jest ten sekret, który zostaje „objawiony” w chrześcijaństwie* (K 170).

Właśnie dlatego chrześcijaństwo mogło się wydarzyć dopiero po judaizmie. To judaizm jako pierwszy stanął twarzą w twarz z Boską niemocą. Jednak wystraszył się jej na tyle, że stworzył fantazmat zastępujący pojęcie słabego Boga – Bogiem silnym. O takim właśnie lęku pisze przywoływany przez Žižka Rosenzweig, kiedy próbuje nakreślić różnicę pomiędzy chrześcijanami i wiernymi żydowskimi. Mówi on, że nie jest tak, iż chrześcijanie nie doświadczają lęku w kontaktach z Bogiem, ale, co zaznacza, ów lęk zostaje ulokowany w innym miejscu. Chrześcijanin czuje niepewność w intymnym doznaniu Boga, w najbliższym z nim kontakcie. Natomiast Żydzi odczuwają lęk już na poziomie samej społeczności, zbiorowości. Właśnie dzięki temu lękowi, który ich spaja, mogli przetrwać tak długo jako lud wyklęty, bez ziemi i państwa³⁴. Lęk ten niejako organizuje tę społeczność. Jest on: *totalnym sukcesem Holocaustu, który obrócił w popiół genetyczne korzenie ich egzystencji – ludobójstwem, które zupełnie zatartło ich istnienie i na zawsze uniemożliwiło powrót na powierzchnię ziemi. Taka całkowita śmierć jest śmiercią na poziomie Bycia, fundamentów istnienia, ontologicznej śmierci, która usuwa wszystko z wszechogarniającej po-*

*tencjalności wszechświata. Ciężko jest sobie wyobrazić bardziej radykalny przykład na wyrażenie popędu śmierci*³⁵. Ponadto tym, co jest jednak kluczowe dla przejścia od judaizmu do chrześcijaństwa, jest związana z tym „rewolucja społeczna”³⁶. Taka rewolucja jest dla Žižka kwestią kluczową. Zmiany społeczne mogą dokonać się wyłącznie wtedy, kiedy dojdzie do zmiany nie tylko religijnej, ale i etycznej. Wystarczy tu przywołać zdanie Žižka na temat uwikłania Heideggera w nazizm. Zdaniem Žižka tym, co jest godne potępienia w samym nazizmie, nie jest fakt likwidacji instytucji demokratycznych, stworzenie obozów koncentracyjnych czy ostatecznie zagłada milionów Żydów. Według niego najgorsze jest to, że nazizm nie przeprowadził „rzeczywistej” rewolucji, na którą miał realną szansę, a pogrążył się w warstwie ontycznej, by posłużyć się określeniem Heideggera. Jak zauważa Piotr Graczyk: *Nazizm nie był rewolucją autentyczną, bo wyszedł z pewnych ontycznych przesłanek (zgodnie ze swoją „biologisticzną” ideologią mówiącą o historii jako walce ras) i zakładał, że harmonia w sferze symbolicznej (czyli ontycznej w sensie Sein und Zeit) jest możliwa, o ile usunie się czynnik zakłócający – Żydów i ich popleczników. Gdyby [...] ruch ten zechciał śmiało stanąć wobec nicości [...] i zdać sobie sprawę, że antagonizm należy do istoty rzeczywistości [...] – wówczas mógłby [...] doprowadzić do nowego początku europejskiej historii*³⁷.

Dla Žižka chrześcijaństwo dokonało właśnie takiej rewolucji. Dało początek nowej historii, nowej erze w dziejach świata. Dlatego też Žižek pisząc o Jezusie i chrześcijaństwie, nie stroni od jego porównań do rewolucji i Lenina ze swego wczesnego okresu. Tak jak Lenin, wywodzący się „spoza” kapitalizmu, mógł zapoczątkować bieg rewolucji zmierzający do obalenia jego fundamentów i nadania społeczeństwu nowej drogi, tak też przywoływany wcześniej święty Paweł, który dzięki temu, że wywodził się spoza

kręgu apostołów, mógł zapoczątkować chrześcijaństwo, podnieść je do rangi religii uniwersalistycznej³⁸. W przypadku rewolucji przejścia pomiędzy judaizmem i chrześcijaństwem Bóg dotrzymał ostatecznie swej obietnicy zbawienia narodu żydowskiego, jednak szokiem dla Żydów było to, że wraz ze zbawieniem dokonana się zmiana: grupa etniczna Żydów zamieniła się w wolną grupę wyznawców. Żydzi utracili swą odrębność etniczno-kulturową na rzecz wielokulturowej perspektywy, której jedynym spoiwem jest wiara w Chrystusa. Tutaj dochodzimy do odpowiedzi na zawieszony wcześniej pytanie. Co stało się z samym Bogiem?

IX

Bóg rozproszył się w swej niemocy i w tej samej chwili pojawił się jako Chrystus, który po śmierci stał się Duchem Świętym. Dokonało się to drogą dialektycznego rozwoju Boga, którą Žižek, jak już pisałem, przejął z filozofii Böhme, a dalej Schellinga i Hegla. Ów rozwój odbywa się na drodze przejścia od Boga-Ojca przez Jezusa-Syna do Ducha, który jest zwieńczeniem owej drogi i, by powiedzieć w duchu Heglowym, właśnie wędrówką Ducha. Pierwszą wolą wylaniającą się z *Ungrundu* jest sam Bóg, który w pełni konstytuuje się poprzez stworzenie woli drugiej – Jezusa: *Wreszcie trzecia postać w tym procesie formowania się boskości, Duch, wprowadza owo ujęcie pierwszej woli w drugiej w życie i w działanie. [...] Ojciec, jako źródło siły, koncentruje się w Synu, Duch zaś promieniuje nimi, rozprzestrzenia je*³⁹. Schelling natomiast, również w tym samym duchu, uznaje Ducha za zjednoczone siły Boga i Jezusa. Jest on więc pełną jednością, która urzeczywistnia ma królestwo boskości⁴⁰.

Nowa wspólnota, która powstała w wyniku przejścia od judaizmu do chrześcijaństwa, stała się właśnie wspólnotą Ducha Świętego. Diametralnie więc zmieniają się fundamenty: Wielki Inny – Bóg, Znaczące Mistrza

religii judaistycznej, teraz pozostało puste. To, co dla Żydów było ostatecznym Sensem, gwarantem i przedmiotem ich wiary, ostatecznym *Signifié*, Bogiem Wszchemmocnym, teraz okazało się pustym miejscem, które trzeba wypełnić⁴¹. Jak zauważa Žižek: [...] *ujmując to w terminach Lacanowskich, to ludzkość, nie Bóg, jest tutaj Wielkim Innym. To sam Bóg był Tym, który wszedł w Pascallowski zakład: umierając na krzyżu, dał nam – ludzkości – puste S_1 . Znaczące Mistrza i to do ludzkości należy dopełnienie go łańcuchem S_2* ⁴² (K 180). Tak więc S_1 , które w typologii dyskursów Lacana oznaczane jest jako Znaczące Mistrza, a więc Boga, nie jest znaczącym tego starotestamentowego Boga, ale przestrzenią, która musi być wypełniona, aby chrześcijaństwo mogło trwać. Pod nieobecność Boga takim gwarantem może być wyłączenie wspólnota skupiona w Duchu Świętym, dająca dopełnienie Znaczącemu Mistrza, a którym jest, by znowu odwołać się do typologii Lacana, S_2 , będące łańcuchem wiedzy. Tą wiedzą jest więc przeświadczenie Objawienia, świadomość, że Bóg zniknął, a to miejsce zajęła samoświadomość jego nieistnienia – ludzka wiedza, do której dotarło, że Bóg to ludzka komunika nie tyle w Chrystusie, co w Duchu Świętym⁴³. Jak zauważa Piórczyński komentując Böhme: *Chrystus przynosi człowiekowi wolność i powierza jego los jemu samemu, przez co historia ludzka nabiera charakteru autentycznego działania się, którego kierunek nie jest wyznaczony żadnym z góry ustanowionym dekretem. Chrystus pojawił się więc po to jedynie, by dokonać tego, co żadną miarą nie mieściło się w ludzkich możliwościach: pokonanie przemożnej ciemności okalającej byt ludzki*⁴⁴.

Objawione jest więc to, że Duch zakończył swą wędrówkę i poprzez Wniebowstąpienie wrócił do Ojca, do *Ungrundu*. Tak jak u Hegla Duch powoduje ruch w *Substanz*, podstawię, z której wyloni się, wydzieli podmiot, który jednak w swych dialektycznych właściwościach nigdy ostatecznie nie porzuci

swej podstawy, by wciąż, w ruchu dialektyki, się do niej odnosić; tak i Żiżkowy Jezus ostatecznie wraca do domu swego Ojca, pozostawiając ludzi z Duchem. W konsekwencji to, co Boskie, konstytuowane będzie przez to, co Ludzkie, a Absolut spełni i zrealizuje swoją istotę⁴⁵. Przyszłością ludzkości staje się więc Wspólnota w Duchu Świętym, który zdaniem Schellinga jest właśnie trzecim etapem na drodze rozwoju Boga, etapem, który niejako kończy Jego wędrówkę, a zarazem rozpoczyna całkowicie nowy rozdział w dziejach Boskości. Duch to przyszłość i nadzieja. Jak ujmuje to Piórczyński komentując dzieło Schellinga: *Pierwsza potencja jako Boski był jest przeto pierwszym okresem istnienia Boga, przeszłością, na tle której dopiero ujawnia się terażniejszość Syna. Z Ojca jako źródła – pośrednio, z Syna zaś bezpośrednio wyłaniający się Duch jako trzecia potencja stanowi trzeci okres boskiego życia – przyszłość*⁴⁶.

Komunia ta wymaga od wiernych aktywności, ale aktywności niezwykłej: Żydzi oczekują zbawiciela, dlatego też ich religia jest bardziej kontemplacyjna, statyczna. Statyczność tę można również interpretować jako spowodowaną traumą, która legła u jej podstaw. Mamy do czynienia z wydarzeniem (mordem Mojżesza), które opisywał Freud. Trzeba jednak pamiętać, że nie był to zasadniczy, pierwotny mord, ale powtórzenie mordu dokonanego w pradawnych czasach, kiedy to Ojciec usurpując sobie prawo do wszystkich kobiet, wykluczył ze społeczności swoich dorastających synów, którzy w akcie gniewu zgładzili złego ojca, by mieć nieograniczony dostęp do kobiet. Zdaniem Freuda ów akt śmierci Mojżesza jest powtórzeniem tamtego zbrodniczego pra-aktu. Bez wątpienia, o czym była już mowa, jest to najbardziej traumatyczny rdzeń judaizmu. Traumatyczność jako taka charakteryzuje się tym, że powoduje ona zatrzymanie, pewien regres, który uniemożliwia symboliczny rozwój jednostki czy całej społeczności (jak to jest w przypadku Holocaustu). Doprowadza do całko-

witej stagnacji, która w żaden sposób nie może zostać naruszona, jest *czymś, co z istoty ma charakter traumatyczny, tj. czego istnienia nie można nigdy w pełni przyjąć i co jest z tej racji postrzegane jako coś widmowego, preontologicznego*⁴⁷.

Ta preontologia to wyparte przez judaizm morderstwo, którego w żaden sposób nie można zsymbolizować, a jedynie powtarzać w niezachwianych i niezakłócalnych rytuałach. Nic się tam nie może wydarzyć, wyjść poza ramy tradycji. W chrześcijaństwie Mesjasz już nadszedł, a tym, co aktywizuje wiernych, jest właśnie utrzymanie komunii Ducha Świętego, która po jego śmierci nastąpiła. Aktywizacja ta jest pewnego rodzaju drogą, pozwalającą na wyjście z impasu traumy, jest porzuceniem traumatycznego jądra judaizmu na rzecz aktywnego działania, które pozwala się z nim uporać. Komunia ta jest ekspansją Tego Samego na Judaistyczny obszar Innego. Tym, co odróżnia zasadniczo judaizm od chrześcijaństwa jest fakt, że chrześcijaństwo zredukowało ostatecznie Inność Boga do Tego Samego wspólnoty. Dlatego Levinasowska koncepcja Innego mogła się tylko w pełni rozwinąć na gruncie judaizmu. Inny, jako Wielki Inny, przestał istnieć, a w jego miejsce pojawił się człowiek (jako inny). Nie ma więc mowy o żadnej Inności. Najważniejszym dogmatem chrześcijaństwa, który wypływa z takiego rozumienia, jest fakt, że wszystko zostało objawione i nie ma już żadnej tajemnicy, a największym bałwochwalstwem będzie tu przeświadczenie, że gdzieś za maską Innego kryje się jeszcze jakaś tajemnica.

X

W tym miejscu dochodzimy do pointy rozważań Żiżka o chrześcijaństwie. Kończą się one tautologicznym stwierdzeniem, że *człowiek jest człowiekiem* (możemy też powiedzieć *Bóg jest człowiekiem*⁴⁸), a Inny nie istnieje. Jak pisze Żiżek: *Być może ten moment*

wejścia w szereg, to ostateczne odwrócenie, poprzez które fundujący Wyjątek (Bóg) wchodzi we własne dzieło, jest jak gdyby włączony w szereg zwykłych stworzeń, jest tym, co stanowi cechę wyjątkową chrześcijaństwa – tajemnicę wcielenia, Boga (nie tylko przejawiającego się w postaci człowieka), ale stającego się człowiekiem (K 182). Pozostała po nim tylko szczelina, czysta potencjalność, która jest być może obietnicą nadejścia zbawienia. Droga, która wiedzie przez tę szczelinę, jest wstęgą Möbiusa, na końcu której wcale nie dochodzimy do upragnionego zbawienia, ale oglądamy siebie samych z innej perspektywy⁴⁹. Podobnie jest w przypadku torusa, figury, do której równie często odwoływał się Lacan: *Schemat ten [torusa] jest zgodny z pozbawioną końca kolistością procesu dialektycznego, działającego się, kiedy podmiot urzeczywistnia swoją samotność, albo w zasadniczej dwuznaczności bezpośredniego pragnienia, czy wreszcie w pełnym przyjęciu swego bycia-ku-śmierci*⁵⁰.

W judaizmie napotkalibyśmy tam srogiego Boga, w chrześcijaństwie spotykamy człowieka, w odwróceniu, powtórzeniu, zróżnicowaniu. Tą minimalną nadwyżką, która powstaje po tej wędrowce, jest właśnie Chrystus, który jest, jak ujmuje to Žižek, *ek-stymnym rdzeniem człowieka, monstualnym nadmiarem, który w ślad za Poncjuszem Pilatem [...] może być określony jedynie mianem „Ecce homo”*. Jak zauważa gdzie indziej: *Problem w tym, że ów autonomiczny podmiot, „krząc wokół siebie” jako własnego stońca, napotyka w sobie coś „więcej niż siebie”, obce ciało tkwiące w samym środku. To właśnie oznacza Lacanowski neologizm extimité: wskazuje on obcego tkwiącego w samym środku mej intymności. Tak też podmiot, „krząc tylko wokół siebie”, krąży wokół czegoś, co „samo w sobie jest czymś więcej, niż jest” – owego traumatycznego rdzenia rozkoszy, które Lacan oddaje niemieckim słówkiem *das Ding**⁵¹.

Ostatecznie śmierć Jezusa jest również śmiercią nadziei na to, że istnieje jakiś Inny,

Ojciec, który mógłby odpowiedzieć na wykrzywane pytanie. Pozostaje wyłącznie Duch Święty, który jest pozbawiony oparcia w Innym, a ostatecznie widzi tylko szczelinę po nim. Z niej wylania się człowiek, który sam musi utrzymać tę społeczność. Z analizy tej wynika, że chrześcijaństwo w gruncie rzeczy nie jest humanistyczne, że jego tajemnicą nie jest stawanie się człowieka z Boga. Tajemnicą chrześcijaństwa jest to, że Boga nie ma, że zastąpiła go ludzka komunია Ducha Świętego. To jest ta perwersja chrześcijaństwa, która mówi nam, że wiara w wielkiego Innego-Boga jest bez sensu. Ostateczne przejście chrześcijaństwa w ponadnarodową wspólnotę Ducha Świętego jest zarazem definicją nowoczesności, którą Žižek formuluje na początku książki: *[Nowoczesność to] porządek społeczny, w którym religia nie jest już w pełni zintegrowana i utożsamiana z określoną kulturową formą życia, lecz użytkuje autonomię, tak że może przetrwać jako ta sama religia różnych kulturach* (K 21). I to jest sens nowoczesnej religii – nowoczesne chrześcijaństwo jest religią Ducha Świętego, a nie judaistycznego Boga. Zdaniem Žižka chrześcijaństwo musi, tak jak Jezus, poświęcić swe instytucjonalne ramy, uwolnić się od sztywnych ram obrzędów (w które tak mocno uwikłany jest judaizm), by ocalić swój rdzeń. Przez swe poświęcenie będzie mogło trwać nadal: *To właśnie krańcowy heroiczny gest, na który czeka chrześcijaństwo: by ocalić swój skarb, musi poświęcić siebie samo – niczym Chrystus, który musiał umrzeć, by mogło nastać chrześcijaństwo* (K 221).

Na tym polega cały paradoks istnienia religii w nowoczesnym albo raczej ponowoczesnym świecie. Nie ma innej drogi jak wybór pomiędzy istotą, nieredukowalnym rdzeniem, a formą, rytuałem i wszystkim tym, co celebrytuje tradycję, ale w bezmyślnym powtórzeniu niszczy wszystko to, co najważniejsze: świadomość tego, że jest pewien ojciec, który mnie porzucił (K 221). Dzięki temu Wielki Inny znika, a tym, co organizuje wspólnotę,

jest teraz sam człowiek, którego duchowość jest zależna wyłącznie od niego samego.

Dawid Skrabek

¹ Jak pisze jeden z komentatorów Lacana: *Jedynym decydującym kryterium może być w tym względzie umiejscowienie tych scen [...] w ustalonym porządku symbolicznym, a tym samym w perspektywie dokonującej się ten sposób historyzacji.* Por. H. Lang *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalizy Jacques'a Lacana*, przeł. P. Piszczatowski, wstępem opatrzył P. Dybel, Gdańsk 2005, s. 188

² S. Żiżek *Kukła i karzeł. Perversyjny rzeźbienie chrześcijaństwa*, przeł. M. Kropiwnicki, Bydgoszcz – Warszawa – Wrocław 2006 (dalej jako K z podaniem strony).

³ M. F. Bendle *Death, the Abyss and the Real*, „Psychoanalytic Studies”, vol. 3, no. 2, 2001, s. 235.

⁴ Na ten temat pisze M. P. Markowski w swej książce o Gombrowiczu, gdzie notuje: *Absolut pojawia się tam, gdzie nie ma religii – tak brzmni najbardziej obrazoburczą tezę Gombrowicza.* Zob. M. P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 109. Do niniejszej książki przyjdzie się nam jeszcze odwołać.

⁵ S. Kierkegaard *Pojęcie lęku*, przeł. A. Diakowska, Warszawa, 1996, s. 148.

⁶ Przy rekonstrukcji poglądów Böhmego korzystałem z opracowania J. Piórczyńskiego *Absolut, człowiek, świat. Studium myśli Jakoba Böhmego i jej źródła*, Warszawa 1991. Do książki będę się jeszcze odwoływał.

⁷ *Ibidem*, s. 124.

⁸ J. Böhme *Von der Menschwerdung Jesu Christi*, Amsterdam 1682, cz. II., rozdz. 1 § 8 [jeśli nie podaję inaczej tłumaczenie Böhmego według przekładu J. Piórczyńskiego].

⁹ J. Piórczyński *Absolut, człowiek, świat...op.cit.*, s. 128.

¹⁰ *Ibidem*, s. 129.

¹¹ W. F. J. Schelling *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*, t. VII, s. 338 [przekład cytuję za J. Piórczyński *Wolność człowieka i Bóg. Studium filozofii F. W. J. Schellinga*, Warszawa 1999].

¹² G. K. Chesterton *Ortodoksja. Romanca o wierze*, przeł. M. Sobolewska, Warszawa-Ząbki 2004, str. 243-244.

¹³ Wszystkie biblijne cytaty pochodzą z *Biblii Postępcia*, Warszawa-Poznań 1980.

¹⁴ J. Piórczyński *Absolut, człowiek, świat...op.cit.*, s. 223.

¹⁵ Według Böhmego ta różnica w nazewnictwie wyjaśniona może być tym, że Jezus uosabia potencję boskiego planu, który czeka na realizację, natomiast Chrystus jest ucieleśnieniem owego planu. Por. *ibidem*, 224-225.

¹⁶ A. Badiou *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Kraków 2007, s. 17.

¹⁷ O takiej właśnie aspektowości Realnego pisze przywołany przez Żiżka Levi-Straussa w *Antropologii strukturalnej*. Żiżek powołuje się tu na opisywany przez autora przykład plemienia Winnebagów. Plemię to podzieliło się na dwie grupy, tych „z góry” i tych „z dołu”. Żiżek uznaje jedną z nich za konserwatywną, drugą za rewolucyjną. Pierwsi postępują wioską jako budynki ułożone w okrąg i skupione wokół świątyni; natomiast drudzy przedstawiają jej głębiok dualizm i odgradzają jedną część domostw od drugiej. Zdaniem Levi-Straussa podział ten, i różne perspektywy, nie są związane z „relatywnym kulturowym”, ale z fundamentalnym antagonizmem, którego plemiona nie potrafią symbolizować. Tą

przeziębłą, która ich dzieli, jest zdaniem Żiżka, właśnie Realne. Por. C. Levi-Strauss *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 119-145.

¹⁸ Świetnym literackim komentarzem będzie tu fragment z *Ryszarda II* Williama Shakespeare'a: *Są malowidła, w które patrząc prosto / Nic nie rozróżnisz, ale spojrzysz z ukosa / A ujrzysz kształty. (...) / Spójrz wprost, a znajdziesz, że to tylko cienie / Tego, co nie jest.* Por. W. Shakespeare *Ryszard II*, przeł. S. Koźmian, [w:] *Dzieła dramatyczne*, t. 3, Warszawa 1981, str. 157.

¹⁹ Na początku lat sześćdziesiątych Lacan zaczęła utóżsamiać Realne ze szalenstwem.

²⁰ Jacques Lacan *Tuché i automaton*, przeł. K. Kłosiński [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków 2006, s. 31.

²¹ Jak zauważa M. P. Markowski: [...] *Realne jest dla Lacana objawieniem tego, co wymknęło się spod panowania porządku symbolicznego. W tym znaczeniu sztukę można zasadnie traktować jako obszar, w którym Realne jest starannie wypierane (sztuka konwencjonalna), bądź też obszar, w którym powróci Realnego staje się nie do zniesienia (i także podlega wyparciu lub cenzurze). W obu wypadkach – i zakrawa to na paradoks, choć nim nie jest – sztuka (świadomie lub nieświadomie) lekceważy Realne, gdyż jest ono dla niej nie do wytrzymania, a to ze względu na jego radykalnie asymboliczny charakter.* Zob. *Id.*, „Z powrotem do Lacana”, „Literatura na Świecie” 2003, nr 3-4, s. 395. Wydaje mi się, że w przypadku sztuki XX wieku, i w ogóle sztuki, nie możemy mówić o „lekceważeniu” Realnego, raczej o jego problematyzowaniu, co jest kwestią całkowicie przeciwną. Wydaje się, że sztuka wyjątkowo poważnie traktuje Realne, co pokazała na przykładzie sztuki realizmu L. Magonne w tekście *Traumatyczny realizm*. Zob. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka” 2005, nr 12, s. 27 i n. I jeszcze całkiem na marginesie: wydaje mi się, że przykładem literackim świadczącym o (poważnym) problematyzowaniu Realnego przez sztukę jest twórczość Leopolda Buczkowskiego.

²² Upadek Adama i Ewy przepląca się zostaje utratą Jedni w Bogu, jednak Żyzi z tego przejścia są nieocienione. Dzięki temu pierwsi ludzie zyskują dostęp do Wiedzy i wchodzą w przestrzeń Innego. Jak zauważa Piórczyński: *Adam i Ewa pragnęli poznać dobro i zło, pełne zróżnicowanie rzeczy już nie w boskiej jedności.* Zob. J. Piórczyński *Absolut, człowiek, świat...op.cit.*, s. 215.

²³ M. Heidegger *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 303.

²⁴ M. F. Bendle *Death, the Abyss and the Real*, *op.cit.*, s. 223.

²⁵ J. Lacan *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996, s. 72.

²⁶ *Ibidem*, s. 147.

²⁷ S. Żiżek *Wniośny obiekt ideologii*, przeł. P. Dybel, J. Bator, Wrocław 2001, s. 160.

²⁸ J. Lacan *Funkcja i pole...op.cit.*, s. 147.

²⁹ A. Badiou, *op.cit.*, s. 17.

³⁰ Nie inaczej widzi to dialektyczny partner Żiżkowej analizy Hegel, który stwierdza: *Równie istotnym elementem wiary jest Zmarwychwstanie: Chrystus po Zmarwychwstaniu pojawia się przyjacielom; nie jest zewnętrzna historia niezależna od wiary (für den Unglauben) lecz to pojawienie się jest [prawdą] tylko dla wiary. Po Zmarwychwstaniu następuje promienne przemienienie się Chrystusa i historia ta, która jest dla tej [wierzącej] świadomości wyjaśnieniem samej boskiej natury, kończy się triumfalnym wyniesieniem na miejsce po prawicy Boga.* Zob. G. W. H. F. Hegel *Vorlesungen über die Philosophie der Religion II*, Werke 17, F. am M. 1986, s. 337.

Cytat według przekładu Ś. F. Nowickiego [w:] G. W. F. Hegel *Wykłady z filozofii religii*, t. 1, przeł. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2006 („Przedmowa od tłumacza”, s. XXI). Dlatego też Badiou, w swym deklaratywnym ateizmie, może uznać Zmarływchowanie za bajkę. Por. A. Badiou, *op. cit.*, s. 17.

³¹ W Lacanowskiej terminologii pytanie to brzmiałoby podobnie: *Che vuoi?*, jak powiada Lacan. Jest ono pytaniem podmiotu skierowanym w stronę Wielkiego Innego. Pojawia się w trzeciej wersji „grafu pragnienia”. Jest to pytanie o status podmiotu w sieci symbolicznej, a także pytanie o samą funkcję Innego. Pytanie to jest świadectwem wewnętrznego podziału podmiotu. Obecności „czegoś”, co nie podlega ostatecznej symbolizacji. Odpowiedź, której sam podmiot musi sobie udzielić (bo Wielki Inny milczy) zawiera się w formule „\$? a” – czyli fantazmacie, który wypełnia nieznaczną dla podmiotu lukę-milczenie ze strony Wielkiego Innego. Jak pisze Żiżek: *Wymagasz, oczekujesz czegoś ode mnie, ale czego naprawdę chcesz, co zamierzasz osiągnąć przez ten wymóg? Właśnie to pęknięcie między wymogiem a pragnieniem określa pozycję podmiotu historycznego; zgodnie z klasyczną lacanowską formułą logikę historycznego zdania określa: Oczekuję wprawdzie od ciebie właśnie tego, ale w rzeczywistości oczekuję od ciebie odrzucenia mojego wymogu, ponieważ tak naprawdę nie o to mi chodzi!* Hiob zrozumiał lepiej niż Bóg.

³² J. Piórczyński *Wolność człowieka i Bóg...op.cit.*, s. 23.

³³ Którym przykładem, zdaniem Żiżka, jest *Pieśń nad pieśniami*. Jak czytamy: *Gdy komentatorzy zajmują się eroryczno-religijnymi tekstami takimi jak Pieśń nad pieśniami, spieszą nas powiadomić, że skrajanie i jawnie erotyczne obrazy powinny być odczytywane w sposób alegoryczny, jak metafora: gdy, na przykład, obłubieniec całuje usta kobiety, w prawdę oznacza” to, że On przekazuje Żydom Dziesięć Przykazań (K 162). Ciekawą i perwersyjną analizę *Pieśni nad pieśniami* przedstawia Roland Boer, gdzie analizuje ją za pomocą narzędzi psychoanalizy Lacanowskiej posługując się głównie pojęciami *powtórzenia i pragnienia*. Zob. R. Boer *The second coming: repetition and insatiable desire in the „Song of songs”*, „Biblical Interpretation” vol. 8, issue 3/2000.*

³⁴ Zob. F. Rosenzweig *Gwiazda zbawienia*, przeł. T. Gacz, Karków 1998.

³⁵ M. F. Bendle, *op. cit.*, s. 230.

³⁶ Zacytujmy Hegla, który jest głównym odnośnikiem Żiżkowej analizy: *Jest tylko głupotą nowych czasów uważać, że można zmienić system zepsutej etyczności i związany z nią ustrój państwowy i ustawodawstwo bez zmiany religii, że można przeprowadzić rewolucję bez reformacji. Id., Encyklopedia nauk filozoficznych*, przeł. Ś. F. Nowicki, Warszawa 1990, s. 552 (§552). W tym przypadku trzeba raczej mówić, wciąż w duchu heglowskim, o rzeczy odwrotnej: o reformacji, która pociągnęła za sobą rewolucję.

³⁷ P. Graczyk *Co ma Żiżek do Jezusa*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka – Rewolucja pod spodem” 2005, nr 12, s. 59.

³⁸ Por. E. Bendyk *Polowanie na czerwonego Lenina*, *Ibidem*, s. 64.

³⁹ J. Piórczyński *Absolut, człowiek, świat...op.cit.*, s. 130.

⁴⁰ Por. J. Piórczyński *Wolność człowieka i Bóg...op.cit.*, s. 66.

⁴¹ Jak ujmuje to Hegel: *Bóg jest początkiem, on to czyni, ale tak samo jest też tylko końcem, totalnością; w ten sposób jako totalność Bóg jest duchem*. Zob. G. W. H. F. Hegel

Vorlesungen über die Philosophie der Religion II, Werke 17, F. am M. 1986, s. 337. Cytat według przekładu Ś. F. Nowickiego [w:] G. W. F. Hegel *Wykłady z filozofii religii, op.cit.*, („Przedmowa od tłumacza”, s. XXXII)

⁴² S_1 i S_2 są dwoma z czterech terminów, które pozwalają na uprawomocnienie dyskursu. Poza S_1 – wiedzą pierwotną, S_2 – wiedzą wtórną, symboliczną, potrzebną są jeszcze dwa: obiekt a i podmiot $\$$. W zależności od wzajemnych konfiguracji tych składników wyróżniamy cztery dyskursy: mistra, historyka, uniwersyteckiego i analityka. Głębokiej analizie tej typologii dokonuje A. Doda w książce *Pośpiech i cynizm. Wokół teorii dyskursów Jacquesa Lacana*, Poznań 2002, zwłaszcza s. 117-134.

⁴³ Tutaj powracamy do książki Markowskiego o Gombrowiczu, gdzie była mowa o tym, że Absolut jest tam, gdzie nie ma religii. Kolejne zdania tego stwierdzenia brzmią następująco: *Ale też odwrotnie (co jest jeszcze bardziej uburające): religia eliminuje jakikolwiek Absolut. Absolut bowiem, jak podpowiada słownik teologiczny: «jest tym, co jest w sobie i dzięki sobie i co nie jest zależne od niczego innego. Gombrowiczowska teza o niereligijnym charakterze absolutu zakłada, że człowiek zbliża się do boskości (a więc nie-ludzkości) nie tam, gdzie (sam siebie) celebruje, nie tam, gdzie wywyższa się ponad innych (wtedy bowiem nadal pozostaje w pewnej relacji), ale tam, gdzie odmawia uczestnictwa w święcie, gdzie wycofuje się poza jakiegokolwiek relacje, zatem poza jakąkolwiek zrozumiałość*. Por. M. P. Markowski *Czarny nurt, op. cit.* s. 109-110. Widzimy więc, że warunkiem zaistnienia religii jest „likwidacja” instytucji Absolutnego Boga, której właśnie dokonał chrześcijaństwo.

⁴⁴ J. Piórczyński *Absolut, człowiek, świat...op.cit.*, s. 223 (W judaizmie owia ciemność nigdy trwa).

⁴⁵ J. Piórczyński *Absolut, człowiek, świat...op.cit.*, s. 159-160.

⁴⁶ J. Piórczyński *Wolność człowieka i Bóg...op.cit.*, s. 182.

⁴⁷ S. Żiżek *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 111

⁴⁸ Jak zauważa Piotr Dehnell: *Dla Schellinga śmierć Chrystusa na krzyżu była negacją siebie jako świadomości skończonej i negacją odierwania od Boga, a tym samym negacją różnicy między Bogiem a człowiekiem*. Zob. *Id. Wstęp. Schelling i jego późna filozofia* [w:] F. W. J. Schelling *Filozofia objawienia. Ujęcie pierwotne*, t. 1, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2002, s. XCVI.

⁴⁹ Jak pisze Paweł Dybel: *We wnętrzu Möbiusa [...] ta sama strona, w zależności od tego, w którym punkcie będziemy ją rozpatrywać, raz może być stroną wewnętrzną, innym razem zaś zewnętrzną. Wynika stąd, że wewnątrz i zewnątrz, znaczone i znaczące, nie są żadnymi odrębnymi wobec siebie strefami bytowymi, czy nawet jakościowymi, które w swej odrębności uzupełniają się nawzajem [...]. Znaczące i znaczone przechodzi w sposób ciągły jedno w drugie: ich rozróżnienie ma charakter względny, daje się ostatecznie sprowadzić do odmiennej pozycji, jaką to samo znaczące zajmuje w obrębie wstęgi. [...] Znaczące w roli znaczonego to, innymi słowy, znaczące, które utraciło swą zewnętrżność [...] [i] zostało uwewnętrżnione, stając się jako takie niewidoczne. Tym samym zaś znika ono jako znaczące jedynie w sposób pozorny*.” Por. *Id., Urwane ściętki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 270-271.

⁵⁰ J. Lacan *Funkcja i pole...op.cit.*, s. 150.

⁵¹ S. Żiżek *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę pop-artową*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, s. 249.

Tomasz Hrynac

Czy można zacząć od końca?

W powietrzu, ogniu i wodzie.

Najbliżej momentu,
kiedy kwiecień dryfuje w nieznane.
Tej nocy stanie się maj.

Z łatwością wymawiam
imię twoje. Suche palce, różany
uśmiech w kącikach ust.

Z nieba i z ziemi sygnały.

Tak, wszystko porusza się
w stronę ujścia.

Nic nie obraca się

Bez przyczyny przeciw tobie.
W końcu słońce przecież ożyje
i spali skrzep bieli.

Na powrót w tym głosie
przeważy modlitwa wszystkich
dziennych spraw,

bo to jemu powierzasz swoje
jutro. A ono obraca się
przeciw tobie.

Teraz zmaćone oko
przygasa i deszcz się
kończy,

co się więc widzi, kiedy
patrzy się bez
przyczyny?

Na powrót powziąć rany
i ciernie, do reszty zakopać
groby,

pokochać popiół, by
w zmartwychwstanie
uwierzyć.

Nie o ciepło mi chodzi,
raczej o zapach twojego ciała,
więc pozwól oddać się jego bliskości.

Wbrew opinii, że nie warto,
wyobraź sobie sytuację, że
wtedy chce się bardziej śnić.

I nie trzeba czuć,
można jedynie się domyślać.

Pustkowie

Burzy się. I wygląda to
naprawdę ślicznie. Bo oto na
płatne zlecenie finału słońce skruszeje na
płachcie trawnika, a pleśń zajmie oczy.

Ale kim jest ów
stróż prawa, który na
specjalną potrzebę dnia
dopisuje linijka po linijce,

by z grona chwil pominąć tę,
która nie ma już
związku z dzisiaj i na
pewno zaraz także obróci się w kłopotliwy
żart, bo słowa padają nie z ust,
tylko z pamięci.

Jedynie cień na
języku dowodzi,
że żyjesz i jeszcze krew,
której nie można
ugłaskać,

bo przecież musi być
suma, jakaś równość dla tego
niebytu.

Tyrolskie lodowce

To nocą
kwietniową mój sen przemówi:
jesteś topniejącym lodowcem!

To wtedy
bez związku z przeszłością obierzemy
kierunek w kolejne jutro.

A wieczór mgłę
połknie i nie będzie miejsca na czułość, nawet aktywna
ciemność się nie poruszy.

Od dna światło
się odbije i ostatecznie zginie
w nurcie rzeki.

To wtedy obudzę się w drugiej osobie,
bo ty jesteś morzem, podróżą, barwą jasną,
światłem martwym,

które piecze wciąż.

Tomasz Hrynac

Ciorana *Deus absconditus*

Myśleć o Bogu to być nieposłusznym Bogu,
Bo Bóg chciał, byśmy go nie znali,
Dlatego nam się nie objawił...¹

Fernando Pessoa

Módl się, Panie
módl się do nas,
jesteśmy blisko².

Paul Celan

Emil Cioran przez całe swoje życie, z wielką pasją i gwałtownością, wadził się z Bogiem. By powiedzieć w największym skrócie: oskarżał Stwórcę o nieudolność swego „bycia-tu-oto” – o nieporadność stworzenia. Paradoksalnie: im większa wzdarda Przedwiecznym, tym nieustająca pamiętliwość Bóstwa. Cioran nie rezygnuje z Boga, tylko poddaje jego istnienie żarliwej wątpliwości; przyjmuje postawę teologa-ateisty. W *Ćwiartowaniu* czytamy: [...] *jestem czcicielem zwątpienia, wątpiącym w stanie wzburzenia, wątpiącym w transie, fanatykiem bez kredo, bohaterem chwiejności* (Ć, 86)³.

Dziś, kiedy [...] *drewno krzyża spróchniało, a sławetne gwoździe pokryły się rdzą wśród powszechnej obojętności* (BZ, 34), to być może na ateizmie spoczywa obrona Boga przed „śmiertelnością” wiary? Zdaniem Ciorana to właśnie niedowiarstwo nie zużywa Go tak, jak zmurzałe wierzenia. Ziarno tegoż zwątpienia wzrasta na glebie wzruszonej pasywnością Stwórcy – jest sprzeciwem wobec przystania do jakiegokolwiek obrządku, pozbawionego swych dawnych fundamentów, na których wznosiła się wiara, będąca dziś służką przekłętego *ratio*. Kryzys religijny, jakiemu uległ w młodości autor *Brewiarza zwyciężonych*, stał się przyczyn-

kiem do wnikliwej lektury pism mistycznych i religijnych. Bez przesady, niniejsze słowa Wittgensteina, można by odnieść do Ciorana: *Jak owad krąży wokół światła, tak ja krąży wokół Nowego Testamentu*⁴, z tą małą różnicą, że rumuńskiego eseisty interesować będzie nie tylko chrześcijaństwo, lecz religie w ogólności – cały możliwy wachlarz pism objaśniających istnienie Bóstwa, jak i kardynalne kwestie dotyczące ludzkiej kondycji, życia i śmierci. W myśl rozróżnienia Georgea Steinera Cioran to istniejący „aż nadto”: *Istniejemy o tyle – stynne ergo sum – o ile podejmujemy się „myśleć istnienie”, „nieistnienie” (śmierć) i związek obu tych skrajności z obecnością lub nieobecnością, z antropomorfologicznie ujętym w języku życiem i śmiercią Boga*⁵.

Zadziwiająca erudycja (w szczególności zaś w pismach „objawionych”) zdobyta podczas bezsensnych nocy, popchnęła Ciorana do rewizji wszelkich prawd i dogmatów, zrodziwszy potrzebę wolności wobec panujących doktryn. Cierpiący na insomnię literat, wytoczył swe działa przeciwko postępującej boskiej ułomności. Niesatysfakcjonująca go nie-obecność Stwórcy, stała się pokłosiem pierwszych dwóch literackich dzieł Ciorana. Co ważne: powinniśmy pamiętać, że ślady

tego „zwątpienia” znaczą karty niemalże całego dorobku autora z Râșinar⁶ i wytyczą drogę dla dalszych twórczych poszukiwań – będą ich centrum. Pomimo wielu skarg skierowanych pod Jego(Boga) adresem, mamy wrażenie, że Cioran chciałby pozostać w pobliżu emanacji Przedwiecznego. Czytamy: *Panie, bez ciebie jestem szalony, a z tobą wpadam w szaleństwo!* (ŚIŁ, 16). Tylko permanentne wy-obcowanie w Bogu i związane z tym konsekwencje będą w stanie oddać autentyczność przeżywanej rozpacz. Tym większej, gdy nie sposób u-wierzyć w boski plan zbawienia i możliwości soteriologii, zaś samo to teologiczne „zakłamanie” przydaje naszym smutkom wyrazu ostatecznej tragiczności.

Mając lat zaledwie 23, publikuje Cioran swą pierwszą książkę w języku rumuńskim – *Na szczytach rozpacz*. Młodzieńcza egzaltacja pomieszana z obrazoburczymi refleksjami przysporzyła pisarzowi w rodzinnym środowisku sporą niechęć⁷. Jego ojciec, prawosławny ksiądz, nie mógł być zadowolony z syna, zaś matka miała mu za złe, że książka ujrzała światło dzienne za ich życia, zaprzeczając „pedagogicznym” zdolnościom wychowawczym niepokieszonych rodziców. Kolejna książka napisana również po rumuńsku, (a oprócz wymienionych pozycji, powstaną jeszcze trzy teksty w narodowym języku) podobnie jak swa poprzedniczka wywołała skandal, zaś wedle samego Ciorana miała to być najbardziej religijna z pośród książek powstałych na Bałkanach. *Święci i łzy*, bo o niej mowa, poprzedzała okres, gdy pisarz jako stypendysta Fundacji Humboldta, spędzał czas w berlińskich bibliotekach, skupiając się głównie na lekturze mistyków nadreńskich⁸ i innych niemieckich autorów. Wydawca, do tej pory nie bardzo zdający sobie sprawę w jakie „bluznierstwa” książka „obfituje”, postanawia z *bożą pomocą* szybko z przedsięwzięcia się wycofać, zaś książka ukaże się własnym sumptem pisarza. Debiutowi Ciorana zatem towarzyszyło spore zamieszanie i dezaprobujące sądy czy pomówie-

nia o obrazoburstwo i nihilizm rozumiany nader opacznie⁹.

Cioran poszukuje śladów zbiegłego Boga, a ów brak powraca w pismach tegoż autora niczym mantra na usta jogina. *Nasza sytuacja jest żałosna, bo nie mamy do kogo się zwrócić. Doszliśmy do tego, że ze swych udreńk spowiadamy się śmiertelnikom. Kiedyś ten świat musiał być w Bogu... Historia dzieli się na dwie części: dawną, gdy ludzi przyciągała rozwibrowana nicność Bóstwa, i obecną, kiedy niebyt świata wyzuty jest z boskiego tchnienia.* (ŚIŁ, 12). Historię rozumiemy za Cioranem jako proces odchodzenia Instancji Najwyższej; zastępowanej *paradą fałszywych absolutów* (ZR, 5). Nasza epoka jest czasem rozpadu-zaniku wartości – to piekło rzeczywistości zorganizowanej w upadek. Straciwszy grunt transcendencji stąpamy po ruchomych piaskach z nadzieją na znalezienie jakiejś „ostoi”. Patrząc w górę, widzimy puste niebo, będące już tylko wspomnieniem swojej dawnej świetności, kiedy życie w Bogu było możliwe, gdyż *Bez Boga wszystko jest nocą, przy Nim zaś światło nie jest już potrzebne* (ŚIŁ, 80-81). Cioran, za Nietzschem, zapytuje: czy to my oddaliliśmy się od Boga, czy też On opuścił nas?¹⁰ Czy możemy już odprawiać egzekwie za chrześcijaństwo, czy też winniśmy się inaczej określić, gdyż normy stworzone przez Boga chrześcijańskiego ulegają rozprzęgnięciu, przestają obowiązywać?

Dramat istnienia, to orbita po której stale krąży myśl Ciorana. Ireneusz Kania zalicza autora *Pokusy istnienia* w poczet pisarzy egzystencjalnych¹¹. I nie sposób się z tą opinią nie zgodzić; wszak zanikanie elementarnych prawideł moralnych, pierwotne wyobcowanie człowieka, jak i zerwanie z Kartezjańskim *cogito* nie będącym wstanie wyjaśnić prawideł świata, stawia refleksję Ciorana w pobliżu namysłu egzystencjalnego. Jego myśl staje się filozofią odrzucenia: sensowności historii, racji teologii czy „religii” oddalającej nas od tego co naprawdę istotne¹². Żyje-

my na sposób Heraklityjski, choć w rzece czasu nie sposób się zadomowić – „upadliśmy w czas” mówiąc tytułem jednej z książek rodaka Eliadego. Raz jeszcze przywołajmy fragment ze *Świętych i też: Wolałbym mieć tysiąc serc średniowiecznych rycerzy nieszczęśliwych w miłości niż jedno rozplamione namiętnością do obojętnego Bóstwa*. (ŚIL,112). Ten *casus* rozpoczy powodowany szukaniem sposobności na ożywienie Bóstwa, prowadzi do neurastenii. Ciorana ogarnia uczucie splinu i prostracji wywiedzionej z niemożności obcowania z potęgą Boga, która nie może być już kojarzona z omnipotencją. Czy można jeszcze mówić o ekscytywnej boskości Stwórcy?

Cioran to człowiek paradoksu: nie wierzy w Bogów monoteistycznych religii, od których się odżegnuje, przy czym temperatura duchowa jego pism, podkreśla głęboką potrzebę religijną. Choć jak sam powiada: *Nieprosta to rzecz mówić o Bogu, gdy nie jest się ani wierzącym, ani ateuszem: i niewątpliwie naszym dramatem jest to, że nie możemy już być ani jednym, ani drugim* (Z,205); to z pewnością Elohim powinien budzić nasze zainteresowanie, gdyż *Bóg jest jedyną drogą poznania samego siebie* [...] (ŚIL,116).

Autor *Złego demiurga* odrzuca doktryny i szuka utraconego Absolutu niejako na własną rękę: *Na marginesie Boga, świata i samego siebie, zawsze na marginesie!* (UWC, 12). Każdy musi być odpowiedzialny za swój los, tym bardziej w momencie, gdy Opatrzność przestała wywierać wpływ na nasz żywot. Cioran w swej tragiczności nie godzi się na łatwe pocieszenia; tylko walka z Bogiem i ostateczny kres tego pojedynku – głębia ciemności, gdzie być może dostrzeżony zostanie bodaj najmniejszy promień światła – ma znaczenie. Gdzie kończy się droga do „Niczego” tam, być może otwiera się horyzont na „Coś”. Cioran to wierzący *à rebours*, to *anachoreta, którego pustynię omija burza Absolutu. Wołoski utrapieniec, pra-*

*gnący transcendencji*¹³. W *O niedogodnościach narodzin* znajdujemy taki oto fragment: *Ta odrobina światła w każdym z nas, z jakiegoś praczasu sprzed naszych narodzin, sprzed wszystkich narodzin – oto czego należy strzec, jeśli chcemy nawiązać kontakt z ową odległą światłością, z którą zostaliśmy rozdzieleni; dlaczego – nigdy nie będziemy wiedzieć.* (ONN,124).

Zerwanie więzów z najwyższą Światłością jest sytuacją niewytłumaczalną, której *ratio* nie potrafi sprostać. Pozostajemy z domysłami, choć cząstka nas przechowuje „blask” o nadnaturalnej proveniencji. Może to właśnie ten „zaszczepiony” nam promień poszukuje większej całości, by spełnić się w źródle „Światła” z którego pochodzi? Wydaje się, że ta „wiązka” zbliża nas do Absolutu, nawet wtedy, gdy jest on całkowicie naszym zdaniem niemożliwy; nieosiągalny i wypaczony, noszący znamiona „patologii”, która zakłada naszą na Niego niezgodę. W *Zarysie rozkładu* czytamy: *Człowiek jest istotą w najwyższym stopniu dogmatyczną; a jego dogmaty są tym głębsze, im bardziej są niesformułowane, im bardziej, choć z nimi podąża, nie zdaje sobie z nich sprawy* (ZR,86). Człowiek jest stworzeniem metafizycznie zdeorientowanym (ZR,38), stąd nieustannie próbuje określić siebie wobec Boga. Błądzi, więc szuka. Wątpi, więc jest¹⁴. W antytezach, przeczeniach jest bliżej prawdy niż w bezmyślnym *potakiwaniu głową*. Możemy się zżymać na niewzruszoność Boga i próbować zrozumieć istotę Przedwiecznego. Mystyk urodzony w dniu śmierci Jakuba Böhme pisze: *Bóg nigdy dotąd nie był i nigdy też nie będzie, / Po świecie wszak zostanie, jak był przed nim jeszcze*¹⁵. Według Ciorana „najbliższym” językiem mierzącym się z opisem doświadczenia Boga, jest dyskurs negatywny: *Fascynacja negatywnością jest mi do tego stopnia przyrodzona, że jej obecność odczuwam w każdej chwili* (RZC,185). Teraz rozumiemy, dlaczego tak bliski był mu Mistrz Eckhart – postulujący możliwość odnalezienia Boga,

w miejscu, w którym Go utraciliśmy¹⁶ – i tradycja mistyki niemieckiej. W *Ćwiartowaniu* czytamy: *Nie chciałbym żyć w świecie pozabawionym wszelkich uczuć religijnych. Nie myślę przy tym o wierze, ale o wewnętrznym drzeniu, które – niezależnie od jakiegokolwiek wyznania – rzuca was w Boga, a czasem i wyżej* (Ć,83).

Cioran „protestuje” przeciwko egzystencji pozbawionej wymiaru duchowego. Boga nie utożsamia z religią, tak samo nie wiąże wiary z potrzebą transcendencji (choć pragnie jednego i drugiego), bo Bóg to doświadczenie wewnętrzne, dane nam bezpośrednio i wyłącznie nam podlegające – o ile zdolni jesteśmy jeszcze odnaleźć w sobie jakiś ślad Bóstwa i w świecie noszącym piętno upadku wciąż sposobić się do Jego „od-szukania”¹⁷. Wszelkie Cioranowskie komentarze przemawiające przeciwko wierze, wynikają ze sprzeciwu wobec tego czym religie są dzisiaj, my sami zaś *jesteśmy «niegdysiejszymi wierzącymi», jesteśmy umysłami religijnymi, pozbawionymi wiary* (ĆZZ,93). Interesując o Cioranowskiej religijności pisze Ireneusz Kania: *Jest to mianowicie religijność rozumiana jako zasadnicza postawa egzystencjalna, jako żarliwe poszukiwanie – n a własny wyłącznik rachunek i ryz y k o – Absolutu, w najgłębszej przy tym ciemności, po odrzuceniu wszystkiego, co oferują ustalone doktryny i kultury, uznane autorytety i uświęcone tradycje. Jest to religijność głęboko tragiczna, skoro odrzuciło się wszelką nadzieję (nawet na zbawienie) i wiarę we wszelkie sensy, skoro wstrząsa nami aż do złego upojenia świadomość, jasna i ostra, że nasze istnienie w świecie nie ma żadnego, najmniejszego bodaj znaczenia, że Bóg umarł) a jeśli nawet żyje, to jest głupi i zły, zatem i tak pomóc nam nie może) że zewsząd otwiera się przed nami przepaść bólu, samotności i rozpacz*¹⁸.

Pamiętajmy, że osobisty namysł – autora *Sylogizmów rozpacz* – dotyczący kwestii eschatologicznych, wyłącza ze swej refle-

ksji przekaz tradycyjnej wykładni chrześcijańskiej. Pisarz zdaje sobie sprawę, że możliwość zawierzenia Opatrzności byłaby jakimś rozwiązaniem. Bóg – pomimo tego, że skupia na sobie niechęć i negację – jest dla „poszukującego” rodzajem uniwersum, zaś *Sceptycyzm jest wiarą umysłowości chwilowych* (ZD,111). Myśliciel przeciwstawia Boga chrześcijańskiego „złemu Demiurgowi”, który mając wyraźne rysy gnostyczne, jest odpowiedzialny za „ułomność” stworzenia¹⁹, a życie to nic innego jak wieczna porażka. Przywołajmy słowa Ciorana: *Chroń mnie, Panie, przed tą wielką nienawiścią, tą nienawiścią, z której tryskają światy. Ukoj gwałtowne drżenie mego ciała i rozluźnij waleczny uścisk moich szczęk. Niech dzięki Tobie zniknie ten czarny punkt, który się we mnie żarzy i rozprzestrzenia, obejmując wszystkie moje członki, niech dzięki tobie z zarzewia czarnej nieskończoności mej nienawiści narodzi się zabójczy płomień. Ocal mnie od światów zrodzonych z nienawiści, wybaw mnie od czarnej nieskończoności, pod którą konają me niebiosy. Rozpal słaby płomień w tej nocy i niech wstaną gwiazdy zagubione w gęstej mgłę mojej duszy. Mój Boże, wskaż mi drogę ku mnie samemu, wyrąb ścieżkę w mym gąszczu. Zstąp we mnie wraz ze słońcem i poświęć mój wszechświat* (KZ,133).

Ta Cioranowska „modlitwa” jest dobitnym poświadczeniem wielkiej tęsknoty za Absolutem. Wykluczeni z rajskiej doskonałości, sprzeciwiając się niebiańskim prawdom, zostaliśmy rzućni na ziemię, by powiedzieć za Cioranem, wrzuceni w czas – w historię. Stawanie się dziejów jest następstwem grzechu, którego skutki towarzyszą nam do dzisiaj. Religijne formy kultu Boga zostały wypaczone przez pędzący, konsumpcyjny moloch społeczeństwa. Cywilizacja zachodnia zmierza ku swemu wyczerpaniu, a Cioran nie żałuje jej sarkastycznych „przepowiedni”: *Jesteśmy świadkami prawdziwej epidemii życia, rojowiska twarzy. Gdzie i jak można jeszcze być sam na sam z Bogiem?*

(ZD,11) Wieczność i nieśmiertelność zostają zdemaskowane jako utopie, służące do podtrzymywania dotychczasowych, nieporadnych praktyk religijnych. Zaś pozbawieni wiary, skazani jesteśmy na *nie skończony labirynt ślepych uliczek* (ZR,15). Zdani tylko na swoją intuicję, kluczymy pośród mroków „nocy świata” i – mówiąc za poetą – *Czekamy na niebo pomazane czytelniejszym wzorem*²⁰.

Cioranowskie nieukontentowanie obecną duchową rzeczywistością, rodzi przemożną chęć wywołania się z okowów beznadziei, w którą wstępujemy, nie mając oparcia w religii. Autora *Ćwiczeń z zachwytu*, „trapi” sceptyczna wrażliwość nie pozwalająca mu jednak na kompromis wobec chęci przywrócenia „Boga sobie (światu)”. Nie tędy droga – powiada Cioran – i mierzyć się będzie dopóty, dopóki nie zejdzie na samo dno piekła, by z ostatecznej ciemności i pustki, dobyć upragnioną gnozę (a i to niepewne). Nieprzystawalność wobec nie zbliżających nas do Boga teologicznych mrzonek, nie pozwoli Cioranowi zgodzić się na miałość tychże nauk²¹. Z wrodzoną sobie zapalczewością tępic będzie wszelkie przejawy systemowości zarówno w filozofii²², jak i w teologii – która według niego utrwała imperatyw służalczą człowieka, truchlejącego przed obliczem Pana, zapomniawszy o dyskomforcie istnienia samego w sobie. Istnienie bowiem jest to dolegliwość która towarzyszy nam stale – choroba bycia człowiekiem, aż zanadto daje się we znaki²³. Liczą się tylko prawdy witalne, myślenie organiczne wypływające z trzewi, w ostateczności zaś „zgoda” na irracjonalność świata, ponieważ abstrakcyjne teorematy nie porządkują doświadczenia egzystencji. U Ciorana czytamy: *Bóg, rozławszy się szeroko po powierzchni wrzechalności, znalazł się wszędzie i nigdzie. Dziś jest on niczym więcej jak tylko uniwersalnym „nigdzie”, a nasza wiara jest już tylko mgławicą bez konturów.* (ŚIL,101).

W czasach postnietzscheańskich degrenolada duchowości osiągnęła swe apogeum.

Historia okazała się procesem postępującej dekadencji, zmierzającej do tego, ażeby wszystko obróciło się w niwecz. To niekończące się pasmo niegodziwości jest procederem podtrzymywania ogólnego nieładu – „przedsięwzięciem” zgoła chybionym. Idee postępu miały być gwarantami dobrobytu „wydziedziczyły” nas z „pobożnego” trwania. Prócz tego: *Historia – odbicie tego przekłętą światła w czasie – objawia i rozwija nieboski wymiar boskości* (UWC,15). Deklarowane „prognozy” Nietzschego sprawdziły się w wieku XX, który stał się ich kulminantą. Próżno próbujemy odnaleźć Boga, który *Bóg wie gdzie jest*. Jak jednak dotrzeć do Absolutu? Pozostają spekulacje, myśli ulatujące w pustkę. Poucza Jean-Luc Marion: *Aby dojść do niebałwochwalczego myślenia o Bogu, które jako jedyne wyzwala „Boga” z cudzysłowu, uwalniając jego rozumienie od ustanowionych przez onto – teo – logię uwarunkowań, należałoby doprowadzić do myślenia o Bogu poza metafizyką, ponieważ właśnie ona poprzez bluźnierstwo (dowodzenia) nieuchronnie prowadzi do zmierzchu idoli (ateizm pojęciowy)*²⁴.

Dlatego też, Cioran (podobnie jak Różewicz) myśli o bóstwie poza wymiarem metafizycznym, gdyż metafizyka sondując boską tajemnicę odarła ją ze swej „głębi”. Kiedyś wiara wiązała się z pewnym typem wrażliwości, która dziś została wypaczona przez pogoń za „dobrami” materialnymi. W chaosie naszego wieku utraciliśmy kontakt z Absolutem, próżno szukając doń powrotu. Sytuacja człowieka nie-wierzącego jest podobna do położenia, w jakim znajduje się apatryda – nigdzie nie będąc u siebie. Dramat z tym związany, pęta więzami tragizmu, każdą próbę „bycia w Bogu”. Wyjście ku Bogu jest potrzebą nie możliwą do zrealizowania; to podchodzenie pod górę, której szczyt osuwa się w bezkres trwogi – a jednak tak trzeba, to jedyna droga²⁵. Metafizyka obecności została zastąpiona nieobecnością metafizyki. Cioran pyta: *Co prawda wszyscy myśliciele sku-*

piają się wokół Niego, ilu jednak myśli w Jego wnętrzu? (ŚIŁ, 105).

Wszelka dążność człowieka do Boga, staje się możliwa tylko za cenę własnych rozterek i pragnienia *możliwości niemożliwego*. Człowiek cierpiący, dla którego wiara jest potrzebą, w końcu wyzbywa się wiary dla możliwości wiary²⁶. Tedy to uczucie pustki wypełnianej szczelnie treścią niepokoju będzie powszednie jak chęć pragnienia obecności Przedwiecznego. Pamiętajmy – powiada Cioran – *Tylko religia może w pełni zaspokoić nasze dobre, jak i złe skłonności*. (UWC, 58). Inaczej człowiek pożytkuje „drzeмиące” w sobie zło wobec innych, których oblicza – jak chciał Lévinas – nie są już epifanią Boga. A jak uczy mądrość wschodu, nigdzie przed następstwami naszych niegodziwości nie ma schronienia²⁷. Przyrodzone człowiekowi zło ma się wcale nieźle. Poezyckie świadectwo daje temu Różewicz:

Skąd się bierze zło?
jak to skąd

z człowieka
zawsze z człowieka
i tylko z człowieka

człowiek jest wypadkiem
przy pracy
natury
jest
błędem

jeśli rodzaj ludzki
wyczesze się
własnoręcznie
z fauny i flory

ziemia odzyska
swoj blask i urodę

natura swą czystość
i nie-winność
[...]²⁸

Modlitwy nie dające spełnienia, jałowa ziemia, po której miotamy się spragnieni metafizyki, okazuje się (jedynym) duktem nam przypisanym. Tym większe to rozdarcie, gdyż nikt nie jest na tyle pyszny, by myśleć, że nie istnieje jakiś nad nami „Ojciec”. Pisze poeta: *a kiedy nie ma znaku / trwalszego niż my / nas też nie ma*²⁹.

Nieobecność Bóstwa implikuje poczucie obcości i niechęć wobec tegoż świata – żyjemy odtąd na ziemi spowitej tęsknotą za *Tym co był*. Cioran pisze: *Aż zbyt dotkliwie czuję na skórze stygmaty naszych czasów: nie potrafię zostawić Boga w spokoju; wraz ze snobami zabawiam się, powtarzając do znudzenia, że umarł, jak gdyby to miało jakikolwiek sens. Przez impertynencję zdaje nam się, że oddalamy naszą samotność i zamieszkuje ją najwyższe widmo. W rzeczywistości, narastając, przybliża nas ona do tego, co ją przenika.* (PI, 99). Może jest tak, że w powszechnym zwątpieniu zdani tylko na siebie, swoją samotnością przybliżyliśmy się do samotności Boga lub samotności w Bogu – to, co Jan od Krzyża nazywa *soledad en Dios*³⁰? Cioran: *Tylko domyślając Go bezlitośnie do końca, osaczając wszystkie jego samotności, możemy ze sporu z Nim wyjść wzbogaceni* (ŚIŁ, 108).

Dlaczego Ty zostawiłeś mnie, dlaczego ja opuściłem Ciebie – Różewiczowski *dictum* staje się bliskie również Cioranowi. Refleksja rumuńskiego myśliciela artykułuje te same rozterki i wyływa z „niepokojącego” źródła, z którego swoje przeświadczenia czerpie również polski poeta. Ci rzekomi *agnostycy drzeмиący na skraju wiary* maskują potrzebę Boga, zzymając się na drogę wiary, która wybrukowana *zatraconą Literą* już doń nie prowadzi³¹. Ziarno Cioranowskiego zwątpienia wzrasta na glebie wzruszonej pasywnością Przedwiecznego. W *Zarysie rozkładu* czytamy: *Bóg oznacza ostatni etap jakiejś wędrówki, najdalszy punkt samotności, punkt bezsubstancjalny, któremu jednak trzeba dać jakąś nazwę, przysądzić jakieś fikcyjne ist-*

nienie. Krótko mówiąc, pełni on pewną funkcję: dialogu. Nawet niewierzący pragnie porozmawiać z „Jedynym”, bo nielatwa to rzecz gadać z nicością (RZC, 181).

Dziś człowiek prawdziwie religijny musi uwolnić się od obecnych („wypaczonych”) form wiary. Sytuacja powodowana brakiem dialogu („zespolenia”) z Bogiem, to ostatecznie nadanie naszym bolączką stygmatu „nieredukowalności”. Możliwość uzyskania wiary rości sobie taki sam stopień trudności jak chęć bycia zupełnie areligijnym. Paradoxs Ciorana (i Różewicza): chęć uczestnictwa w obrzędku sankcjonowanym paradygmatem Boga absolutnego i niechęć wobec przystawania do jakiegokolwiek „kościółstwa-wspólnoty” dziś, gdy kryzys postępuje na szeroką skalę, pozyskując na rzecz swojego „obrzędku” coraz to nowych „wiernych”. Stąd gdyby w świecie znać było działania Opatrzności, gdyby widzieć jakiegokolwiek przejawy boskości – możliwe, że nawiązalibyśmy dialog z utraconym Bogiem, dlatego owo tęsknota za „rozmową” powoduje potrzebę koncentrowania swojego istnienia w obliczu powrota Bóstwa – nadal, pomimo wszystko. W rozmowie z François Fejtó Cioran powie: *Ja jestem z gruntu sceptyczny. Wątpię. A jednak religia zawsze mnie pociągała. Jestem niezdolny do wiary, ale bardzo wyczułony na problemy jakie religia przed nami stawia. Kto nigdy nie przejął się religią, ten jest istotą pustą, ubogą duchem...*³².

Człowiek myślący „nie ucieknie” od problemu Boga-wiary³³. Dla umysłów dociekających rdzenia religijności i sensu bycia (jak w wypadku Ciorana i Różewicza), taki namysł bywa mało pokrzepiający, więc nie sposób, aby zadowalał. Dla naszej – niegodnej pozazdroszczenia – sytuacji próżno szukać pocieszającego rozwiązania. Wyjście jest jedno: trzeba uświadomić „detronizację” pierwiastka najwyższego, gdyż każda inna droga wydawałaby się, niegodną prawdziwego „moralisty”. Gdy nie pozostaje nic innego jak dawać wyraz temu, z czym zgodzić się

oznaczałoby „złożenie broni”, wtedy afirmacją wyparta bywa nierzadko przez negację. Trafnie postawę Ciorana „diagnozuje” Peter Sloterdijk: *Cioran – syn duchownego – za przejaw absurdu uważał anachroniczne pokłosie wieków religijnej metafizyki, w której odnalazł dla siebie rolę zwróconego ku przeszłości bluźniercy, ćwiczył obalanie idoli, którzy współcześnie już nie istnieli, zaszywał się w swojej mansardzie jak anachoreta, którego asceza polega na tym, by piętrzyć rozczarowania*³⁴.

Obniżanie pozorów rzeczywistości, uprzedmiotnienie „odejścia” Przedwiecznego, czy w końcu sprzeciw wobec tego, aby obecna teologia „nie zatracala” Boga, zaś moralność etyki, świadczy o głębokiej niezgodzie na nicestwienie wartości – na nicosć³⁵. Absurd naszego położenia potęguje „zmierzch myśli”, wraz z którym następuje nieunikniony triumf beznadziei: *Życie jest jedynie odrętwieniem w światłocieniu, gnuśnieniem pomiędzy nikłym blaskiem a mrokiem, karykaturą tego wewnętrznego słońca, które pozwoliło nam bezpodstawnie wierzyć w naszą doskonałość wynoszącą nas ponad resztę materii. A nic nie dowodzi, byśmy mieli być czymś więcej niż nic. [...] Życie to tylko to, co nieustannie w każdej chwili, ulega rozkładowi; jednostajna utrata światła, mdłe rozproszenie pośród nocy bez insygniów, bez aureoli, bez poświaty.* (ZR, 77). Wytrąceni ze swoich dotychczasowych dogmatów, nie możemy naszego istnienia odnieść do „Wyższego Porządku”. Życie zaprojektowane jest w śmierć, to jedyny pewnik (a nie odwrotnie), i staje się procesem narastania rozpacz, gdyż określenie siebie wobec Bóstwa okazuje się niewykonalne. Nie ma dla nas usprawiedliwienia – by powiedzieć za Sartrem – a świadomość rodzi fatalność. Stąd tylko ludzie „nie myślący” mogą doznawać chwil otuchy. Niedługoż zawiedzionego racjonalizmem Pascala od zupełnego zwątpienia ratował *order du coeur*, dziś natomiast „porządek serca” nie potrafi sprostać niczyjej rozpacz, stwierdza,

sprzeciwiający się tyranii rozumu, Cioran, który za Eklezjastą mógłby powiedzieć: *I postanowiłem poznać mądrość i wiedzę, szaleństwo i głupotę. Poznałem, że również i to jest pogonią za wiatrem, bo w wielkiej mądrości – wiele cierpienia, a kto pomnaża wiedzę – pomnaża cierpienie* (Koh, I, 17-18)³⁶.

Ten „poeta sceptycyzmu” uczy, iż nieświadomość jest nieodzowną częścią bycia, gdyż tylko dzięki niej uwolnieni jesteśmy od gorzkiej prawdy o nas samych i otaczającej nas rzeczywistości. Nasze położenie świadczy o pierwotnej skazie i nędzy – z końcem w nicości. Wyjściem byłoby wygaszenie pragnień, jednak życie nieustannie wskazuje nam jakieś braki. Nadajemy znaczenie otaczającej rzeczywistości, porządkujemy, domagając się przy tym odpowiedzi na pytanie, co człowiekowi nadaje sens, teraz kiedy:

Bóg upadł

leży na grzbiecie
bezbronny
odkryty jest
jego żywot
wieczny

[...]

[*Uśmiech*, PII, s. 289]

Jeżeli nasze położenie jest absurdalne, a nie zdaje się temu przeczyć, to powinniśmy domyśleć absurd do końca – gdyż on jest dramatem, a nie zadaniem jak postuluje Camus. Jeżeli człowiek nie ma stałych cech i będzie tym, czym sam siebie uczyni, to zawsze może być czymś więcej; tylko po co – zapyta Cioran – skoro to i tak nie ma większego znaczenia? *Żyję, bo góry się nie śmieją, a robaki nie śpiewają* (NSR, 38). Ten „pesymista doskonały” z impetem oswobadza nas ze złudzeń i iluzji, podług których konceptualizowano byt i „oczyszcza” nasze umysły z osadu złudzeń³⁷. Czy rację zatem ma Adam Zagajewski, kiedy pisze, że Cioran *Uprawia najbardziej błyskotliwy irracjonalizm bałkań-*

*skiej beznadziejności*³⁸? Trudno też byłoby się zgodzić z Witoldem Gombrowiczem, który uważa iż *Słowa Ciorana zięją piwnicznym chłodem i stęchlizną grobu* [...] ³⁹.

Nauka pisarza jest bezkompromisowa: człowiek został pozostawiony samemu sobie, zatem jeżeli nie ma Boga, to również brak apriorycznych wartości. Ta pozorna wolność staje się przekleństwem, gdyż poza istnieniem doczesnym (daną nam troską i trwogą, jak powiada Heidegger czy „obrzydzeniem”, jak chce Sartre lub „odpowiedzialnością”, co zakłada Ingarden) i dążeniem do śmierci nie ma nic. *B y c i e przekracza rozumienie, b y c i e budzi lęk* (ZD, 58). Pojęcia trwale jak Bóg, idee są tylko wymysłami⁴⁰. Pozostaje nam jedynie przypadkowa terazniejszość w której wyczerpuje się wszystko, a chęć znalezienia możliwości dotarcia do bóstwa jest powszednia jak cierpienie. Desperackie wołania wołoskiego impetyka znamionują trwałą potrzebę sposobności do bytowania w pobliżu Przedwiecznego. U Ciorana czytamy: *Wydaje się, że na drodze myślenia nie można wyczerpać żadnego motywu i że na temat Boga istnieje bezlik wariacji. Od czasów Hioba do Rilkego nie zdotano słowem skruszyły skorupy, czyniącej Go niewrażliwym i odpornym na wszelkie definitywne formuły. Myśl i poezja trochę Go wystraszyły, ale nie rozproszyły żadnej z otaczających Go tajemnic. W ten sposób udało nam się pogrzebać Go ze wszystkimi sekretami. Przypada to upiorna, w pierwszym rzędzie dla Boga, ale również dla nas* (ŚIL, 116).

Przedwieczny implikuje niewiadomą. Tak samo równoprawne wydaje się przekleństwo jak i modlitwa, jeśli ewokują utratę tego, co boskie. Miast trwożyć się przed majestatem Pana, „grzebiemy” Go w dole powszechniej obojętności⁴¹. Obecny *imago Dei* transponuje obopólną nędzę – naszą i Stwórcy. Symplifikacją nie będzie stwierdzenie, że nasz stosunek względem Boga staje się coraz to bardziej indyferentny. Sprawa istnienia bytu absolutnego poza rzeczywistością – twier-

dzi Cioran – zajmuje zaledwie garstkę myślących. Literatura stawia pytania, na które brak odpowiedzi. Poezja „sondująca” istotę Bóstwa, nie zbliżyła się doń bodaj na krok, gdyż: *Nie każdy kto ma oczy, ma oczy otwarte i nie wszyscy co się rozglądają, widzą*⁴². Tam gdzie jest wiara, nie może być rozum, zaś wszelkie racjonalne prawidła objaśniające pytania najprzedniejsze dla naszej egzystencji, nie zdołają sprostać „Niepojętemu”. Zadaniem zaś myśliciela jest wyrugowanie wzmówień, piętnowanie fikcji zmieniających ludzki porządek w iluzję; aktywną destrukcję pozoru, ukazującą przygodność naszych działań w świecie pozbawionym obecności Bóstwa i opuszczonym przez wiarę. Gorzka prawda (bez względu na jej skutki dla bycia) jest bardziej krzepiąca niż *stodkie kłamstwa*⁴³. Krzysztof Karasek w wierszu *Bryk o Cioranie* napisze:

Umarł Cioran. Ostatni filozof – po
Wittgensteinie
i Heideggerze – wart czytania
w XX wieku.
[...]

Paradoksalnie,
cioranowski kubel zimnej wody
działa ożywczo, a w każdym razie
sprowadza na ziemię, choćby nawet
miała to być ziemia
stworzona przez demona.
[...]”⁴⁴

Zaś głosem „wtórującym” poezji niech będą słowa Jerzego Stempowskiego, który w eseju *Rubis d’Orient* o literaturze rumuńskiego myśliciela powiada: *W jego prozie jest coś z gorzkich jak chinina czereśni, z których nad Morzem Czarnym smażono najwybitniejsze konfitury*⁴⁵.

Coda niech pozostanie przeto dla nauki Ciorana – niech „wybrzmiewa”: *Bądź kwiatem, w którego łodydze schroniła się zmęczona błyskawica. Marząc słuchaj melant-*

cholijnej muzyki i w niewinnych ciemnościach pielęgnyj chorego demona. (BZ, 100).

Bartosz Suwiński

¹ F. Pessoa, *Poezje Alberto Caeiro. Strażnik Trzód (Fragmenty)*, przeł. W. Charchalis, „Twórczość” 2005, nr 7, s.

² P. Celan, *Tenebrae*, przeł. R. Krynicki [w:] *Niepodlegli nicości*, Kraków 1989, s. 168.

³ Utwory Emila Ciorana lokalizuję wg następującego modelu: *Rozmowy z Cioranem*, przeł. I. Kania, Warszawa 1999 [RZC]; *Na szczytach rozpaczy*, przeł. i wstępem opatrzył I. Kania, Kraków 1992 [NSR]; *Zły demiurg*, przeł. i opatrzył posłowiem I. Kania, Kraków 1995 [ZD]; *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Kraków 1994 [UWC]; *O niedoğodności narodzin*, przeł. I. Kania, Kraków 1996 [ONN]; *Święci i tży*, przeł. i wstępem opatrzył I. Kania, Warszawa 2003 [ŚIL]; *Zeszyty 1957-1972*, przeł. i opatrzył przypisami I. Kania, Warszawa 2004 [Z]; *Księga żłudeń*, przeł. S. Królak, Warszawa 2004 [KZ]; *Ćwiczenia z zachwytu. Eseje i portrety*, przeł. J. M. Kłocowski, Warszawa 1998 [CZ]; *Zarys rozkładu*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2006 [ZR]; *Pokusia istnienia*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2003 [PI]; *Ćwiartowanie*, przeł. M. Faski, Warszawa 2004 [C]; *Wyznania i anatany*, przeł. K. Jarosz, Kraków 2006 [WIA]; *Brewiarz zwyciężonych*, przeł. A. Dwulit, M. Kowalska, Warszawa 2004 [BZ]. W nawiasie podaję stosowny skrót utworu i stronę, na której znajduje się odnośny fragment.

⁴ L. Wittgenstein, *Ruch myśli. Dzienniki 1930-1932, 1936-1937*, przeł. R. Reszke, oprac. I. Somavilla, Warszawa 2002, s. 87. Podobnie rzecz ma się z Różewiczem, który przez całe życie re-interpretował Ewangelię Janową.

⁵ G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubiński, Gdańsk 2007, s. 75.

⁶ Autor *Fado* o rodzinnej wiosce Ciorana napisze: *Afrykańska, śródziemnomorska światłość przelewa się przez karpacki grzbiet i spada na wieś. Pejzaż jest nagi i przejrzysty. Wśród bezlistnych gałęzi widać opuszczone ptasie gniazda. Wysoko, skrajem zrzućiałych łąk, idzie stado krów. Zaraz znikną w lesie. Tam jest cicho, ciemno i położy się zielone ostrężyny* (A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004, s. 29).

⁷ Przyjaciel Ciorana 2 stycznia 1941 roku notował: *Jest to interesujący przypadek. To nawet więcej niż przypadek: to ciekaw; wybitnie inteligentny człowiek, bez uprzedzeń, z podwojną dozą cynizmu i tchórzostwa, oba w zabawnej symbiozie* (M. Sebastian, *Dziennik 1935-1944*, przeł. J. Kotliński, Sejny 2006, s. 442).

⁸ Ogromny entuzjazm Ciorana budziła również św. Teresa z Avila. Zob. (ZR, 182); (KZ, 274). Poeta napisze: *Rozmyślając o Świętej Teresie z Avila / zaczynam rozumieć czym jest Bóg: / Bóg jest u n i e s i e n i e m / Jeżeli masz skrzydła złożone lub obcięte / Nie zbliżysz się do Niego* (R. Kapuściński, *Prawa natury*, Kraków 2006, s. 16).

⁹ Wystarczy przywołać perypetie pierwszego okresu Różewiczowskiego pisarstwa (w szczególności zaś krzywdzące opinie Stanisława Dobrowolskiego, Małgorzaty Dziewulskiej czy Jacka Trzadla), by odnaleźć wspólne związki pomiędzy autorami: outsiderizm, „stemplowanie” twórczości początką „bluznierstwa”, niezrozumienie proponowanych treści, „bycie obok”, a przede wszystkim kwestia bycia-niebycia Boga, znajdująca u rzezczykowców artystów swe literackie rozwiązanie.

¹⁰ Szerzej o związkach Ciorana z Nietzschem pisze: I. Kania, *Nihilista pielgrzymujący* [w:] *Id., Ścieżka nocy*, wybrał i oprac. E. Tischner, Kraków 2001, s. 189-191.

¹¹ *Ibidem*, s. 187-188; Również Jacek Aleksander Prokopski „przypisuje” Cioranowi etykietkę egzystencjalizmu, mówiąc iż jest „epigonem Sartre’a”, z czym nie do końca można by się zgodzić, gdyż pisarzowi należy się oddzielne miejsce na mapie myśli filozoficznej. Zob. J. A. Prokopski, *Egzystencja i tragizm. Dialektyka ludzkiej skończoności. Krytyka nowożytnej i współczesnej myśli egzystencjalistycznej*, Kęty 2007, s. 268; Zob. również: J. Filek, *Słów kilka o ostatnim z potężnej gramadki Rumunów*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1997, z. 2, s. 78.

¹² Zob. J. Filek, *Filozofia odrzucenia. Wokół myśli Emila Ciorana*, „Colloquia Communia. Filozofia człowieka”, pod red. A. Chmielewskiego, Warszawa 2005, nr 1-2, s. 58-67.

¹³ M. Dzień, *Po tej i tamtej stronie Boga (Cioran – Merton)...*, „Kresy” 1997, nr 32 s. 34; Por. B. Mattheus, *Cioran. Portret radykalnego sceptyka*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2008, s. 107.

¹⁴ Ciekawe przykłady wątplenia i negacji odnajdujemy w twórczości Koziol i Dostojewskiego: *nie daj mi jeszcze w siebie uwierzyć / zostaw mi wątplenie i dopytywanie / domysł (U. Koziol, Supliki, Kraków 2006, s. 31); DUSZA, którą uspokaja, pełna negacja, być może pożąda nade wszystko pełnej afirmacji, pełnej wiary (F. Dostojewski, Aforyzmy, wyboru dokonali i przeł. Z. Podgórcze i R. Przybylski, Warszawa 1976, s. 46).*

¹⁵ A. Silesius, *Cherubiny wędrowiec*, przeł. A. Lam, Opole-Warszawa 2003, s. 117. Interesując o dystychach Silesiusa pisze poeta: *Aniol Ślążak miał zaledwie 33 lata, gdy wydawał Pątnika – / a jego dystychy zawierają nieraz więcej tajemnicy, / niż niejeden Traktat (R. Krynicki, Kamień, szron, Kraków 2005, s. 73).*

¹⁶ *Oto najlepsza rada: znajdź Boga tam, gdzie Go utraciłeś. Teraz, kiedy nie masz Boga, zachowuj się tak samo, jak w chwili, gdy Go miałeś ostatni raz – a na pewno Go znajdziesz (Mistrz Eckhart, Traktaty, przeł. i opr. W. Szymona OP, Poznań 1987, s. 35).*

¹⁷ *Łączność z Bogiem można nawiązać jedynie dzięki namiętnemu uczuciu. Dla tych, którzy to czują, intensywność tej namiętności staje się naczelną cnotą, za którą warto zapłacić cenę pewnej nieścisłości teologicznych formuł (Ch. Taylor, Oblicza religii dzisiaj, przeł. A. Lipszyc, tłum. przejrzał E. Tischnier, Kraków 2002, s. 77).*

¹⁸ I. Kania, *Ścieżka nocy...*, s. 195-196. Zob. również: I. Kania, *Oskarżyciel Demiurga*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 145, s. 13.

¹⁹ Największym przejawem inklinacji gnostycznych Ciorana jest książka *Zły demiurg*. Zob. (ZD, 4 i in).

²⁰ W. Bonowicz, *Wybór większości i Wiersze z okolic*, Wrocław 2007, s. 55.

²¹ *Teologia jest zaprzeczeniem Boga. Niedorzeczny pomysł szukania argumentów za Jego istnieniem implikuje takie ubóstwo duchowe, że z porażającą oczywistością widzimy, iż wszystkie traktaty teologiczne razem wzięte są mniej warte od jednego wykrzyknika św. Teresy (ŚIE, 109).* Zob. również: (ZD, 30).

²² *Filozofii nauczać można tylko na agorze, w ogrodzie bądź u siebie. Katedra jest grobowcem filozofii, śmiercią wszelkiej żywej myśli; katedra to umysł odkryty żalobą (ONN, 146);* Por. (ZD, 70).

²³ *Człowiek, dzieło wirtuosa porażki, niewątpliwie został spartaczony – ale spartaczony po mistrzowsku. Jest nadzwyczajny w swej mierności, pełen czaru nawet gdy wstrząsny (UWC, 14).*

²⁴ J.-L. Marion, *Bóg bez bycia*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1996, s. 65. Również Heidegger pouczał by myśleć o Bogu poza metafizyką. Zob: B. Baran, *Heidegger i powszechna demobilizacja*, Kraków 2004, s. 187.

²⁵ *Jesteś wędrowcem i każdego dnia musisz iść dalej. Nie możesz wiedzieć, jak długo będziesz żył i czy w ogóle będzie czas na to, byś dotarł do ostatecznego celu twojej drogi, po-*

znania własnej duszy i tego, co boskie. Dlatego codziennie idź dalej, nawet w biedzie, nawet z okaleczonymi stopami. Bo jesteś wędrowcem (S. Márai, Księga ziół, przeł. F. Netz, Warszawa 2006, s. 16).

²⁶ *I jak pisze Szestow: Nikogo więc nie przekonasz, że istota wiary i jej największa, cudowna prerogatywa polegają na tym, że nie potrzeba tu żadnych dowodów, że żyją «poza» wszelkimi dowodami (L. Szestow, Ateny i Jeruzolima, przeł. oraz wstępem i przypisami opatrzył C. Wodziński, Kraków 1993, s. 430);* Zob. również: G. C. Lichtenberg, *Pochwała wątplenia*, wybór, przeł., wstęp i przypisy T. Zatorski, Gdańsk 2005, s. 191.

²⁷ *Ani w przestworze niebios, ani wśród morskiej toni, ani w górskiej jaskini – nigdzie na świecie nie ma takiego miejsca, w którym moglibyśmy uniknąć następstw naszych złych uczynków (I. Kania, Mutaváli. Wypisy z ksiąg starobuddyzmickich, Warszawa 2007, s. 197);* A może jest tak, że *Doswiadczenie zła jest więc zarazem oczekiwaniem dobra – miłością Boga? (E. Lévinas, O Bogu, który nawiedza myśl, przeł. M. Kowalska, Kraków 1994, s. 209).*

²⁸ T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 4, Wrocław 2006, s. 65-66.

²⁹ J. Ficowski, *Pantareja*, Kraków 2006, s. 40.

³⁰ Zob. (UWC, 15); (ŚIE, 89-90); (BZ, 95).

³¹ *Czy nie jest tak jak pisze Filozof, że: *Jedynie ten, kto z a la a z l Boga, może odczuwać potrzebę dowodu jego istnienia?* (M. Scheler, *Problemy religii*, przeł. A. Węgrzecki, posł. J. A. Kłoczowski, Kraków 1995, s. 226).*

³² F. Fejtő, E. M. Cioran, *Wątpię, więc jestem*, „Zeszyty Literackie” 1996, nr 2, s. 89.

³³ *W swoich Zeszytach Cioran notuje zdanie: *Od dziś nie będę używał słowa Bóg (Z, 277);* w innym miejscu z kolei pisze: *Ktoś powiedział, że dręcząc mnie tylko dwa problemy: Bóg i styl (Z, 133);* zaś jeszcze gdzie indziej powiada: *Nadużywam słowa «Bóg», stosując je często, zbyt często. Czynniki tak za każdym razem, gdy dochodzę do jakiejś skrajności i potrzebuję słowa na określenie tego, co następuje potem. Wołę «Bóg» niż «Niepojęte» (WIA, 15).**

³⁴ P. Słoterdyk, *Bezinteresowny odwet. Notatka o Cioranie*, przeł. K. Tórz, „Twórczość” 2005, nr 6, s. 96.

³⁵ Por. W. Klimczyk, *Emila Ciorana sprawa z Bogiem, czyli religijność bez religii*, „Kwartalnik Religioznawczy Nomos” Kraków 2006, nr 55/56, s. 80.

³⁶ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. Zespół Bibliotów Polskich, Poznań 2002.

³⁷ Por. A. Bosquet, *Cioran*, „Forum” 1995, nr 22, s. 19.

³⁸ A. Zagajewski, *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa 2007, s. 85.

³⁹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1997, s. 64.

⁴⁰ *Różewicz napisze: *Najlepiej widzę, kiedy zamknę oczy. Z zamkniętymi oczami widzę miłość, wiarę, prawdę... (T. Różewicz, Kartoteka, Warszawa 1981, s. 34).**

⁴¹ *Pamiętajmy jednak nauk włoskiego humanisty: *I nie istnieje nic, każda rzeczywistość, nawet najbardziej cielesna, staje się tym samym co sen, wspomnienie lub złudzenie. Nie istnieje też naturalnie nawet żadna prawdziwa myśl, jeśli gdzieś, poza wymiarem faktów, nie ma kogoś czy czegoś – Boga czy Przenajmniej – pozwalającego nieomylnie rozróżnić między realnym a nerealnym, prawdziwym a fałszywym (N. Chiaromonte, Granice duszy, przeł. St. Kasprzycki, Warszawa 1996, s. 154).**

⁴² B. Gracjan, *Wyrocznia podręczna*, przeł. S. Łoś, Lublin 1997, s. 163.

⁴³ Por. A. Janko, *Grona gniewu*, „Topos” 2006, nr 3, s. 185.

⁴⁴ K. Karasek, *Święty związek. Wybór wierszy*, Warszawa 2007, s. 357-362.

⁴⁵ J. Stempowski, *Eseje dla Kasandry*, Gdańsk 2005, s. 176.

Erotyk dla starszych i zaawansowanych

zwiń mnie i skreć, zwilż mi brzegi. włóż sobie
do ust, podpal i zaciągnij, bo tu jest ziemia niczyja,
hotele, puste korytarze, dworce, święto pracy,
i święto ognia, kiedy Pan konduktor nie patrzy.

dni pęcznienia i gnicia, jakiś cień na fotografii
i wiem, że zapisujesz kroki, że mi się przyglądasz.
ale to wszystko kiedyś się skropi, opadnie,
i zardzewieją po nas rowery, ploty, huśtawki.

i już nienawidzimy tych, którzy nam pożyczają
pieniądze, ale piłka dalej w grze, zmienia się role
i splecie wątek. poczekaj, jeszcze nie wychodź,
przecież masz krew na płaszczu. choć rozumiem,
najgorsze skaleczenia, to przecież te drobne.

Polska Polska Polska

te twarze pełne śmierci i pełne lodówki –
żydzi w puskach, cyganie w krokwiach.
plamy na posadzkach, mapy czytelne i proste,
po rodzicach łyżki, a po dziadkach widelce,
krew na czas zbierania, bunkry na czas wojny,

znaki wyraźne – limfa, jelitowe treści, te twarze
pełne śmierci. dłonie niespokojne zaciskane w pięści,
w rok głodu, pomoru, wojny, przesuń kolejny koralik.
po prawej hamuje z piskiem karetka. zbierajcie
każdą kroplę krwi, niech będzie policzona.

ale w szafie ten szkielet, gruba watowana koldra,
na czasy miłości i na czasy śmierci - stąd kalendarze,
tryby, zegarki. lecz chciałbym już wyzdrowieć
mój prywatny boże, ale czemu dobrzy ludzie
wymierają dalej, a pokorne kobiety rodzą

dwugłowe psy, martwe plody, siarkę?

Wiersz na czas przeprowadzki

seks w nowym mieszkaniu, bollywoodzkie filmy
(aamir khan trzy razy umiera, by powrócić w glorii)
wspólne gotowanie, aztecki wzór na koldrze,
i wysad z soli w kształcie jezusa na poduszce.

a matka ostrzegęła – nie wychodź po dwudziestej,
nie bierz niczego od obcych, bądź zawsze czujny,
podziękuj za kotka, odmów pieniędzy, bo glina
w glinę wtapia się bez przerwy

i pewnie coś mi dorzuciła do jedzenia, rozpuściła
w drinku, bo dzwonił do mnie z powszechnego
ksiądz oszajca, z pasterską troską i dobrzy ludzie
z wybrzeża wysyłali listy, że trzeba tworzyć sieci,

być w obiegu, krążyć, a ja mimo to z tym wierszem
mam urojoną ciążę, zastój pokarmu w płucach i tęcze
nad miastem. już odchodzisz? za każdy przeżyty rok
przyjdzie ci zapłacić jak za dwa lata wspomnień.

Achtung Achtung

ogłaszam alarm dla halptsztat wrocławia,
bóg, honor, telepatia, telemango, asceza,
jak suche nasiona można lykac słowa.

wczoraj bastylia, dzisiaj oświecenie,
będzie secesja i zaraz niepodległość,
tych dzikich krain poniżej równika,

bóg, honor, telepizza, telegramy z wrześni,
oltarze z tłuszczu, roraty w markecie,
i ostatecznie to również będzie ojczyzna

szaroburych kobiet z siniaków i dykty,
kolegów z podwórka, złego skuna z lufki.
bóg, honor, ojcowizna, ale na nic pieśni

i buddyjskie hymny, plany podboju,
proskrypcyjne listy. jest już za późno,
hollywood się skończy, kapitan loyola

minie się w bramie ze złym porucznikiem
hegłem.

Przemysław Witkowski

Wiersz na święto pleśni

A.M.

Chleb jest problemem nie do rozwiązania.
Dlatego właśnie nóż. Opoka jest tak
głęboka, że nie można w niej utonąć,
toteż przyswajam z braćmi efektowne

sztuczki na powierzchni (jak magię),
przecinam taflę bosymi stopami,
nie zaglądając do środka. Istotnie,
należy wierzyć w te wersy jak w zaklęcia,

których działanie objawia się
przed wypowiedzeniem. W czasie
wolnym uczę się z braćmi milczeć szybciej,
niż dokopujące się do nas groby.

Kolczyki w jej uszach zachowują się jak dzwony

Odwiedzasz mnie już tylko po ciężkich nocach,
kiedy czuję się jak trup i potrafię rozmawiać
jedynie z umarłymi M***.

Stajesz się w drzwiach przejściowym obrazem,
patrzysz mi w oczy, ale jakby zza pleców.
Wtedy śnię cię coraz mniejszą.

Odwiedzasz mnie w starych włosach i ubraniach.
Leżę, jak postrzelone źrebię, nie wypowiadam słów,
tylko się dławię.

Nie wiem czy to serce mnie bije, czy wibruje telefon.
Za namową suchych kwiatów zakopuję się w doniczce
i piję z okna.

Hercus Monte

G.G.

Obserwuję ruchy. Sejsmiczne gołębie przeszły kościoły.
Przypływy i odpływy wykastrowanych psalmów zastygły
w dzwonach odlanych z germańskich języków.

Kwitnie od dołu. Lampy rozgrzewają wystraszone powietrze.
Zjadacze żarówek chodzą jak mrówki, czyli jak zwykle.

Jak zwykle przy drzewie. Widać dziury po eksplozji.
Były tu gorące bomby i ludzie marionetki boskie.

Wszystkie te chwile właśnie wysypały mi się z rękawa.
Jeszcze deszcz tak delikatny, że nie było czuć jak pada
razem z miastem, które wyrwałem z rąk krzyżowców.

Teraz mam czas, by dogrzebać się do północy.
Liczę na poparcie ścian w podziemnym lokalu.

Misterna robota

Bywa tak wysoko, że zastanawiamy się,
czy komary dolatują do tego miejsca, bo
przecież nic nas nie gryzie, nawet ciepły sweter,
który nie chroni przed wyginięciem.
Wszystkie tropy mieszają się z naszym zapachem,
urywają się w najbardziej znaczącym momencie.

Trapią nas ślady dzikich stworzeń,
ślina schnie jak świeżutki panczyk,
nawet tu, pod powierzchnią, gdzie można
dotknąć i poczuć to, w co nas opakowano,
gdzie widoczny jest fragment ceny,
a geometryczny postęp snu nie dziwi nikogo.

Daremnie jest oczekiwać strzału
i wiadomości o postrzeleniu pędzących przez kabel.
Odczepiamy się od kości i mięśni wmawiając sobie,
że to dopiero początek podróży, która musi być
przyjemna i taka jak nigdy. Bez kartograficznych
pułapek, kolejowych taśm, trupów w bagażniku.

Prawda (masakra?) znajduje nas w opuszczonych
gaciach, które nie chronią przed wstydem.
Masa (maska?), przyciąganie (maskarada?).
Orzeł i reszka. Reszta to kwestia kalkulatorów
na baterię słoneczną i odpowiednich dawek
perfum, pasty do zębów oraz sterydów.

Bywa tak wysoko, że widać wszystko,
bezpłodne deszcze w kręte wieczory,
zwiędły wiatr, pejzaże zwinięte w kulkę,
które przechowujemy w skarpetkach,
wody gruntowe, bezruch sejsmiczny
i koniec też widać. Gdyby rozpruć sweter,
wspinalibyśmy się bez celu po włóknach,
które pękają pod wpływem ciężaru

Kaplica

A.W.

Czego nie dotknę,
to zostanie po staremu,
takie samo.

Złotym palcem
wskazuję na Pana,
Panie Boże, i Pana
Panie Adamie.

Złoty mówię.
Mam wiele masek,
z których żadna
nie pasuje do twarzy.

Dlatego muszę być złoty,
nie nagi.

Szymon Szwarc

Wygnaniec i utracona ojczyzna

Perspektywa emigranta jako dominanta spojrzenia pisarza na krainę dzieciństwa

Miłosz szukał ojczyzny, choć znalazł ją już jako dziecko. Brzmi to paradoksalnie, ale na taką duchową pielgrzymkę odnajdziemy liczne dowody w Miłoszowym dorobku. W *Rodzinnej Europie* przybywszy z dalekiej prowincji odnajdywał swe miejsce w szerokiej perspektywie kultury Europy. W *Widzeniach nad zatoką San Francisco* zakorzenił się ów wędrowiec w aktualnym miejscu zamieszkania. W *Dolinie Issy i Szukaniu ojczyzny* Miłosz powraca do gniazda, matczynika, *grzejącej serce* krainy pierwszej, prywatnej i tak naprawdę jedynej. Poeta, noblista, profesor, wielki umysł i autorytet w skali światowej nigdy nie wyjechał z Laudy. Jakkolwiek to zabrzmiało, warto jest głębszej refleksji. Miłosz powiada nam bowiem — każdemu z osobna — że jesteśmy przypisani do ziemi przeznaczonej, a kosmopolityzm to wielka ułuda, obnażana w miarę upływu życia, w miarę dojrzewania.

W *Zaczynając od moich ulic* autor pisze, że w ojczyźnie, mimo iż ludzie czekali na jego słowa, zakazano mu mówić. A pisarz emigracyjny? To, co pisze o sobie, mogłoby widnieć w charakterze pięknego motta, streszczającego żywot wygnańca pośród obcych: *Tam, gdzie teraz mieszka, może mówić, ale nikt go nie słucha i co więcej, zapomniał, co ma do powiedzenia*¹. Słowa te padły po piętnastu latach pobytu Miłosza w Stanach, w okresie wyalienowania i samotności. Bóg jest zbyt daleko, by pocieszać i uobecniać się na co dzień, natura, z definicji potwor-

na, niszcząca i obca, też nie jest miejscem schronienia. Wspólnoty rodzinno-kulturowej poeta w Berkeley zerwać zaś nie mógł. Pozostaje więc ucieczka w przeszłość własną i zbiorową. Żaden sukces, nawet tak niezwykły, jak w przypadku tego życiorysu, nie zastąpi bycia wśród swoich. Celnie pisał o niewystarczalności w egzystencji Miłosza Jan Błoiński [...] *Ameryka stała się dla Miłosza krajem literackiego triumfu. [...] Dała mu ona w końcu wszystko, co mogła... Wszystko z wyjątkiem czucia się u siebie*². Brakowało Miłoszowi Niewiaży, Laudy, Wilna, szukał ich na kartach licznych wypowiedzi poetyckich i esejistycznych.

Dlatego właśnie bardzo już sędziwy poeta przytarł nosa czeredzie badaczy, którzy upowszechniają termin „Kresy”, ogłaszają na ten temat różne elaboraty, organizują liczne konferencje, tworzą „szkołę kresoznawczą”. A tymczasem Miłosz zapytuje: jakie kresy, jaki *Grenland* czy *border land*? Słowo kresy wywołuje wrażenie niższości kulturowej, pewnego rodzaju peryferyjności, archaicznego eksperymentu wskrzeszanego w nostalgicznych tonach kultury masowej. Tam, skąd przyszedł Miłosz, był zaś cały świat, nie jakieś kresy. To był świat bogaty, urozmaicony, zdolny wydać geniuszy – jak Mickiewicz czy Słowacki. W nim znajdowało się Centrum, oś, zasada istnienia. Kolega Miłosza z wileńskich „Żagarów” Teodor Bujnicki wyraził tę przynależność do prywatnej ojczyzny:

Bo te nieba wyblakłe, ta gleba nieżyła,
Te chmurne listopady, ten radosny maj –
To jedyna dla serca i ducha ojczyzna,
Mniejsza czy białoruski, czy litewski kraj³.

Rymy niewyszukane, ale odzwierciedlają całożyciowe przywiązanie do leśnych jarów, żółtych nenufarów, prostych szat i oczu serdecznych. Emocjonalnego napięcia przy duchowych powrotach do ojczyzny nie można przecież uniknąć. Dla artysty o wielkich ambicjach i o nieprzeciętnym wyczuciu stylistycznym pozostawał do rozstrzygnięcia problem zużytych konwencji. Miłosz wiedział aż nazbyt dobrze, że nie powinno się popadać w tani sentymentalizm, zatruwający olbrzymią część emigracyjnego piśmiennictwa. O jego szkodliwym wpływie na jakość artystyczną „wykorzenionej” literatury pisał Ryszard K. Przybylski: [...] *pamięć stron rodzinnych zaczynała powoli pełnić rolę sentymentalnego landszaftu, pod którym siadało się w zaprzyjaźnionym gronie dla spożycia niedzielного obiadu*⁴. Jakkolwiek by oceniać podobne rzewne wspominki przy niedzielnym obiedzie, nie można im odmówić emocjonalnego piętna wygnania.

O sytuacji wygnania pisze Miłosz w pięknym, choć mało pociesającym szkicu zamieszczonym w *Szukaniu ojczyzny*⁵. W przeciwieństwie do łatwych lamentów emigracyjnych jego analiza podbudowana jest rzeczą i zdystansowaną próbą ogarnięcia opisywanego fenomenu. Dla autora *Pieska przydrożnego* nędza wygnania wiąże się z zakłóceniem określonego niezmiennego rytmu, ze zburzeniem prywatnych czterech pór roku, z brakiem doskonale znanych punktów orientacyjnych. Dzięki owej orientacji człowiek robi „u siebie” projekty, wybiera cele, organizuje czynności. Wrzuceni w ocean obcości wygnańcy odczuwają natomiast pewnego rodzaju niepokój przestrzeni. Wokół emigranta rozpościerają się nowe nieoswojone kształty, zakryta jest też zasada porządkująca egzystencję w nowym środowisku. Nagle wygnaniec zostaje wyrzucony z historii, *która jest zawsze historią specyficznego obszaru na mapie*⁶. Marian Kisiel pointuje te okoliczności lakonicznym zdaniem: *Emigracja jest wyspą na oceanie inności*⁷. Bolesne bytowanie emigranta wpisało się, jak wiemy,

od dwustu lat na stałe w polski los. *O tym że dumać na paryskim bruku* – to zaprawione goryczą zdanie znamy wszyscy. Mickiewiczowski bruk to nie tylko nawierzchnia miejskiej drogi, ale przestrzeń poza domem, poza ojczyzną, poza sobą.

Wygnańca ścigają Erynie z wijącymi się na głowie wężami. Miłosz cytuje świętą piętątagorejską myśl: *Kiedy wyjedziesz z rodzinnego kraju, nie oglądaj się, Erynie za tobą*. Najlepiej więc zapomnieć, nie oglądać się za siebie. Cóż jednak z takiej rady? Nie można się nie oglądać za siebie, *bo tam, w kraju twoich przodków, twego języka, twojej rodziny, został skarb cenniejszy niż wszelkie bogactwa mierzone pieniądzem, a są nim barwy, kształty, intonacje, szczegóły architektury, wszystko, co urabia nas w dzieciństwie*⁸. Najdroższe wspomnienia ulegają w świadomości emigranta utrwaleniu, przeorientowaniu, są oczyszczone przez upływ czasu.

Pisarz-emigrant cierpi na podwójną samotność. Raz, że utracił kontakt z najbliższym otoczeniem — rodziną, wioską, miastem, matecznikiem, zamieszkiwanym przez ludzi z definicji duchowo pokrewnych, stał się anonimowym elementem obcej i bezkształtnej masy: *Przestaje istnieć nawet jako osoba, której zalety i wady były znane jej bliskim*⁹. Dwa, że utracił kontakt z językiem i czytelnikami, którzy posługują się tym samym językiem. Tu, na emigracji, ma głuchych słuchaczy. Pisze więc w niejakiej próżni, a słowa posyła w niezbadaną przestrzeń kulturową. Pisać dla małej czy dużej publiczności? Pomijając naturalne pragnienie „sławy poetyckiej”, należy podkreślić, że tak naprawdę pisarz jest zanurzony bez reszty w ojczyźnię języka i mentalności współziomków. Być może nie ma żadnego tak zwanego „światowego pisarza”. Paryski Balzac, dubliński Joyce, petersburski Dostojewski, warszawski Lechoń – przykładów jest wiele. W Gdańsku w 1998 roku Miłosz wyraźnie i z dumą wyznaczał granice swego życiowego i pisarskiego uniwersum: *Jeden powiat na Litwie...*¹⁰.

I tylko ten powiat, mikrokosmos, domowa zagroda ducha mogą być obiektem prawdziwej tęsknoty. Omawiając osobowość wspomnianego już Stanisława Vincenza, Miłosz napisał zdanie o wielkiej sile rażenia i niezwykłej przenikliwości: [...] *ludzie tęsknią dzisiaj do ojczyzny, a zamiast niej przyznaje się im tylko państwa*¹¹. Ojczyzna wyłania się z przeszłości, grzeje serce — bliska jak własne ciało, gdy tymczasem polityczny (a więc zawsze brudny i podszyty interesami) twór państwowy odraża swą sztucznością, mechanicznością i nietrwałością. Wiedział o tym Vincenz, nie jako obywatel Austro-Węgier, Ukrainy czy Rzeczypospolitej, lecz jako mieszkaniec krainy nad Prutem i Czeremoszem.

W 1983 roku Miłosz napisał też „nekrolog” ku czci dawnego swego wileńskiego wykładowcy Wiktora Sukiennickiego. Ten profesor filozofii prawa żył obsesyjnie ideą Litwy historycznej, która obu — nauczyciela i ucznia — zbliżyła już w dalekiej od Wilna Ameryce. Sukiennicki napisał w Nowym Świecie dzieło o Wielkim Xięstwie podczas I wojny opatrzone tytułem *From Foreign Domination to National Freedom*¹². Dołączył emigranta znośił fatalnie. Był chory na wygnanie. Kiedy przed śmiercią znajoma Miłosza zapytała Sukiennickiego, gdzie mieszka na stałe — w Londynie czy Kalifornii, odrzekł bez namysłu: *Nie, proszę pani, ja nie mieszkam ani w Palo Alto, ani w Londynie, na stałe to ja mieszkam w Wilnie*¹³. Ojczyzna kroczy za człowiekiem wiernie i cierpliwie, nie daje się wymazać, bo wniknęła już w jego naturę. Mickiewicz nie umierał w Konstantynopolu, lecz nad cichymi brzegami Świtezi. Tuż po śmierci Miłosza w sierpniu 2004 roku w „Gazecie Wyborczej” Roman Pawłowski ogłosił błyskotliwe podzwonne zakończone słowami: *Stary Poeta zamyka oczy. Widzi dolinę Niewiaży, przez rojsty prześwituje rzeka. W Szetejniach czekają z obiadem, w ogrodzie na stole stoi waza z chłodnikiem i butelka dzięgielówki*¹⁴. Kiedy cała Europa, a w niej Wielkie Xięstwo i jedyny na świecie po-

wiat zamieniły się w popiół, trzeba było ułożyć się z wygnaniem ze swojskiego „tu i teraz”. Miłosz jest w tym tragicznym położeniu herosem. W przemówieniu na Światowym Spotkaniu Poezji protestował bowiem przeciw niemości twórczej, która dotyka poetę, *z chwilą kiedy przerwie się więź mistyczna łącząca go z rodzinną ziemią*¹⁵.

Autor *Świata* odrzuca zatem łatwą nihilistyczną pokusę. Dziedziczy wbrew wydziedziczeniu. Czerpie sukcesy z bogactwa swych przodków. Nie boi się przywoływać Erynii. Wygnanie powoduje, że obraz utraconego raju (archetypu „kraju lat dziecińczych”) ulega przemianom — zgodnie z zasadą powiększającego się dystansu czasowego. Idzie o to, by nie wyschły życiodajne źródła natchnienia, pozostawione w rodzinnej ziemi i ocalone w pamięci zbiega. Miłosz pociesza się istnieniem wielkich artystów, którzy przynieśli swój świat na obcy teren i wskrzesili go w wielkich dziełach: Marc Chagall, Isaac Bashevis Singer, James Joyce, Igor Strawiński. Wydaje się, że dwudziestowieczny banita odnalazł receptę na chorobę artysty-wygnacza, opisaną w szkicu *O wygnaniu: Kto pożegna swój kraj, jego krajobrazy i obyczaje, zostaje rzucony na ziemię niczyją podobną do pustyni, jak ta, którą eremici wybierali, żeby tam modlić się i rozmyślać. Wtedy jedynym sposobem przeciwko utracie orientacji jest ustanowić na nowo swoje własne północ, wschód, zachód i południe i w tej nowej przestrzeni umieścić swój Witebsk czy Dublin podniesione, by tak rzec, do drugiej potęgi. Co zostało utracone, zostaje odzyskane na wyższym poziomie jako obecne i żywe*¹⁶. Tak — mitycznie i krzepiąco — podniósł na wyższy poziom Miłosz całą szetejnięską rzeczywistość w *Dolinie Issy* i innych utworach.

Emigrant jest samotny. Doświadcza wolności wyższego rzędu, „wysokiego gatunku”. Oczywiście — nie każdy uchodźca buduje swoje „ja” z takich szlachetnych kruszców. Artysta z natury jednak przynależy do duchowej arystokracji. Wedle Miłosza — poe-

ty, malarza, reżysera wygnanie zniszczyć nie powinno. Z racji poczucia narzuconej, ale mimo wszystko odczuwanej izolacji od swojego szczytny ma on szansę na umocnienie swego *ego*, wbrew egzystencjalnym dolegliwościom uchodźstwa. Już Wiktor Weintraub w 1964 roku pisał o konieczności zdobycia przez literaturę emigracyjną przyszłości, wbrew temu, co niesie tragiczna i ponura teraźniejszość¹⁷.

Miłosz nie kwituje sytuacji emigranta formułą wyrażoną przez Gombrowicza. Gombrowicz deklarował, że pisanie nie wiąże się ani z narodowością, ani z miejscem pobytu, nie miał pojęcia, czy jest pisarzem polskim czy niepolskim, emigracyjnym czy nie emigracyjnym¹⁸. Pomijając programowy bunt Gombrowicza przeciw polskości, powiedzieć trzeba, że to wyjątkowa postawa wobec własnej doli. Z drugiej strony nostalgiczne pojękiwania tzw. „przyjaciół Litwy” czy „przyjaciół Wilna”, zrzeszających się w różne organizacje i podlewających swój wygnańczy los nostalgicznym sosem, wydawały się prostym rozwiązaniem, łatwą ucieczką od problemu zasadniczego, czyli od rozprawy z własną tożsamością.

W pierwszym rzędzie należało się oprzeć pokusie idealizacji. Strony rodzinne ukazują się wówczas w postaci bezkonfliktowej. Ziemia ojców kojarzy się emigrantowi z Rajem, czyli szczelnie otoczonym ogrodem. Za murem okalającym ów Ogród rozpościera się ziemia cierpienia, twarda i bezlitosna rzeczywistość. W Raju rządzą zasady mitu. Dla przykładu — łatwo wmówić sobie mit zgody etnicznej w Wielkim Księstwie Litewskim, gdy tymczasem realna była wrogość Białorusinów czy Litwinów wobec państwa polskiego po 1921 roku. Upiększanie przeszłości kłóci się więc z żądaniem obiektywizmu: *Nie może się to obyć bez osądu z perspektywy minionych dziesięcioleci i ten osąd, starannie wyważony, jest wolny od urażów i zadawnionych żalów, czyli w konfliktach grup etnicznych każda strona otrzymuje swoje, równie ważne, racje*¹⁹. Mitologizacja, uba-

śniowanie, przeniesienie określonej czasoprzestrzeni w sferę metafizyki unicestwiają prawdę historyczną, fałszują zbiorową pamięć. Dzieło nieoparte na faktach nie będzie zaś trwałe. Przeszłość wzywa emigranta (i nie tylko jego) do prawdomówności, a ta prowadzi do poszanowania dziedzictwa — materialnego i duchowego, do zaakcentowania i utrwalania emocjonalnej prawdy o ludziach, która winna towarzyszyć faktograficznym danym.

Rozległe pisarstwo autobiograficzne Miłosza-wygnańca dalekie jest od egocentryzmu. Poprzez autoprezentację przybliży rozciągnięte w czasie i przestrzeni dzieje jednostek, zbiorowości, regionu, kultury. Wspomnienia życiowe przybierają w tej autobiografii postać przygód człowieka myślącego w świecie historii i kultury. Miłosz odnajduje siebie w spotkaniu z dziedzictwem przodków, w uwikłaniach etnicznych i kulturowych.

Konwencja i stereotyp w literaturze emigracyjno-wspomnieniowej stanowią bodaj największe zagrożenie w procesie ocalania tego, co samoswoje, odrębne i niepowtarzalne. Pisarz, by być słyszany, powinien wypracować własny styl mówienia o kraju ojców. Nie miejsce tu na omawianie poetyki wyznania emigranta. Decyduje o niej klasa pisarska danego literata przebywającego na obczyźnie. Poezja, dramat, powieść, esej, gawęda — wszystkie te gatunki zostały wyzyskane przez emigracyjne piśmiennictwo z różnym powodzeniem. Sam Miłosz wskrzesza swą Litwę, kraj rodziców i dziadków, w wierszach, esejach, recenzjach, powieści *Dolina Issy*. Wszędzie stara się dochować wierności prawdzie o ludziach, o miejscach, o sobie. Wzoruje się na mistrzu polskich „pisarzy wygnanych” — Mickiewiczu. Syn ziemi nowogródzkiej pisał o *Litwie, ojczyźnie mojej* z paryskiego czasoprzestrzennego oddalenia. Jego Soplicowo ma dobitnie zaznaczone cechy idylliczne oraz archetypiczne (archetyp Raju). Nie oznacza to wcale sprzeniewierzenia się realistycznej powinności artysty. Wręcz przeciwnie — w epopei Mickiewicza najsilniej-

szą stroną jest dotykliwość, zmysłowość. Pochylenie się nad zapamiętanym szczegółem wyzwala go z dawnej, codziennej rutyny, przenosi w sferę trwałego mitu. *Ani okolice Nowogródka opisywane przez Mickiewicza, ani święte miejsca nowych wygnańców nie muszą być podobne do rzeczywistych. Niemniej prawem sztuki stają się prawdziwe*²⁰.

Pisanie o miejscach utraconych ma posmak mistycznego powrotu do realiów, które nie zostały się w miazdzących trybach dziejowej maszyny. Literatura jest zawsze *zemstą ręki śmiertelnej*, ale w przypadku piśmiennictwa emigracyjnego pełni funkcję rytualnego obrzędu odrodzenia rzeczy i ludzi. Na kartach tych wspomnień toczy się walka z nicością, z wielkim brakiem, z luką w istnieniu jednostek i zbiorowości. Nowe „tu” nie wypełni pustki po starym i jedynym „tam”. Ładnie, pisząc o utraconym Miłoszowym Wilnie, ujął to zjawisko Wojciech Ligęza: *Nietrwałe miasta przeniesione zostają w inne obszary pamięci i kultury, obszary, gdzie nie dociera historyczna zmiana. Powracając do miasta rodzinnego, przywołując obrazy innych miast, poeta kreuje wielki spektakl zmartwychwstania ludzi i rzeczy*²¹.

Otwieramy tom szkiców *Zaczynając od moich ulic*, tam napisany poetycką prozą *Dykcyonarz wileńskich ulic*, a w nim piękny *passus* o grodzie: *Stoi przede mną, gotowe, nie brak ani jednego dymu z komina, ani jednego echa, kiedy przestępuję dzielące nas rzeki*²². Bo tylko poecie powierza się miasto czyste i bezbronne, tylko on zasłużył na to szczególne ofiarowanie, tylko dla niego szlachcianki ze Żmudzi rozplatają siwy kok. W krainie pamięci te i inne szczegóły uzyskują byt idealny. Z Ameryki nie widać Wilna. Za daleko. Ale oko wrażliwego wygnańca, zwłaszcza poety, dostrzega kształty ulic i zaułków, kontury budynków, rysy twarzy, rytm kroku, barwy wypijanych trunków. *Wilno [...] jest dla mnie, jakbym stamtąd wyjechał wczoraj [...] – stwierdza Miłosz*²³. Mówi to, rezygnując z kreślenia *mapy serdecznej* Wilna.

Wedle Wojciecha Ligęzy mamy tu do czynienia z prymatem obiektywizacji nad uczuciowością²⁴. Mitologia z definicji mija się z prawdą. W rozmowie z Aleksandrem Fiutem noblista zastrzegł: *Ja się boję tutaj usentymentalnienia*²⁵. Miłosz-Litwin prezentuje postawę wnikliwego analityka, wykorzystującą ogromną wiedzę historyczną i kulturową. Nie zadowala się łatwą mitologizacją, choć kusi ona swą obrazowością i literackością. Jest miłośnikiem romantycznych litewskich wieszczów, ale ma też świadomość, iż stworzyli oni poetycką legendę krainy. Emigracja stanowi zaś naturalną pożywkę dla powielania i zwielokrotniania mitu. Taki schemat trąci dla przekornego Miłoszowego umysłu banałem. Zbyt prosto bowiem wykpić się tak zwanym kompleksem emigranta.

W swym mówieniu o Litwie Miłosz akcentuje własny oraz czasoprzestrzenny dystans do minionej rzeczywistości. Wracając do korzeni, poeta pragnie umieścić ojczyznę dzieciństwa na mapie Europy i świata. Lokalizacja ta jest potrzebna zarówno jemu i jego rodakom, jak też ludziom Zachodu, w wyobraźni których wskrzeszane miejsca nie istniały i nie istnieją. Zadanie, które Miłosz sobie wyznaczył, było szczególnie trudne, gdyż mały kawałek Europy, będący przestrzenią jego życia i twórczości, cechował się niezwykłą złożonością, zbyt wielkim ładunkiem niepowtarzalności. Miłosz nie chciał się jednak poddawać, dostosowywać do standardów zachodnioeuropejskich, nakazujących pisać tylko to, *co jest jakoś tam zrozumiałe*²⁶. Dlatego autor *Doliny Issy* dopuścił się wydawniczego szaleństwa, publikując w epoce awangardowych prądów literackich staromodną powieść wspomnieniową. Postąpił tak w imię realizmu, odszedł od abstrakcji i ideologii w stronę zmysłowo postrzeganej rzeczywistości.

Litwa w obcym świecie

Ludzie Zachodu wiedzą o okolicach na wschodzie i północy kontynentu tylko tyle,

że jest tam zimno. Pisarstwo Miłosza odkrywa egzotyczne krainy, nieuczęszczane przez zachodnie cywilizacje. Czyni to z dość ambitnych powodów: jest przekonany, że głos ze wschodnich rubieży (tego słowa używają wyłącznie ci „ze środka”) może być ważne dla losów centrum. Marta Piwińska znakomicie wyprowadza tę myśl dwudziestowiecznego pisarza z tradycji romantycznej i cytuje wykłady paryskie Mickiewicza, w których czytamy o słowiańskiej chęci zbliżenia się do Europy, mimo że *duch europejski trzyma je [...] w pewnym oddaleniu i wyłącza ze społeczności chrześcijańskiej*²⁷.

Miłosz nie marzy o polonizacji czy lituanizacji Zachodu. Byłby to pomysł równie szalony, jak i szkodliwy. Każda kulturowa ekspansja musi się obrócić w tępy fanatyzm, a w efekcie w zubożenie tego, co jedyne i niepowtarzalne. Zachód korzystający z dobrobytu i olśniewającego postępu technicznego nie pragnie wieści o tym, że Polacy nie wypadli sroce spod ogona i mają swego Jana Chryzostoma Paska. Nigdy więc nie zrozumie przybysza ze wschodnich prowincji, ceniącego sobie przede wszystkim własne korzenie: *Przy całym wyrafinowaniu, wtajemniczeniu w różne sekrety Zachodu i nowoczesności, Miłosz chce chyba dać wyraz pewnej inności swej formacji kulturowej*²⁸. Być ze swojej prowincji — tego nie odbierze najboleśniej — nawet emigracja. W obcym otoczeniu widać wyraziście własną odrębność, która się nie roztopia, nie rozmywa, lecz utrwała w miarę upływu czasu.

Litewskość w duchowej biografii Miłosza należy rozpatrywać w kontekście kultury zachodniej. W relacji ze światem zewnętrznym Litwina od Amerykanina różni rozkład akcentów emocjonalnych. Sprawy życia i śmierci, rozstrzygane w regionie środkowoeuropejskim, w innym otoczeniu okazują nieistotne, niezrozumiałe, trafiają na mur obojętności. Przy mówieniu o złożonych zagadnieniach litewskiej ojczyzny, Miłosz odprawia więc rodzaj tajemnej liturgii. Cała pisarska i inte-

lektualna sztuka emigracyjnego „misjonarza” polega na przełamaniu niepojętej magii i na dotarciu z nowym, z daleka przywiezionym posłannictwem. Miłosz pragnie uwrażliwić ludzi Zachodu na wartości tkwiące w losach i cywilizacyjnej tradycji małych ludów: Litwinów, Białorusinów czy Bałtów. Zdaniem Heinricha Olschowskiego: *pragnie on utrwalić osobliwy charakter kultury tego regionu i uchronić ją przed różnorodnymi zagrożeniami, przed hegemonią wschodniej, tj. sowieckiej ideologii, niwelującej odmienność, a także przed roszczeniami skomercjalizowanej cywilizacji Zachodu*²⁹.

Litwa w obiegu globalnej kultury staje się miejscem znaczącym i kształtującym, nośnikiem pierwiastków duchowych, które, choć zakodowane, domagają się odkodowania i włączenia do wspólnoty ogólniejszego dziedzictwa. Wskazane przez Olschowskiego dwa totalitaryzmy: polityczny i ekonomiczny eliminują prawo do mówienia własnym głosem, dążą do ujednolicenia ludzkiej rodziny. Są też ahistoryczne, gdyż nie zauważają w poszczególnych miejscach i zbiorowościach dziejowego obciążenia. Nakazują zatem bytowanie tym, co teraz, i tym, co jutro. Kategoria „wczoraj” w myśleniu totalitarnym nie istnieje. Złe pojęty uniwersalizm tłamsi i zubaża *plodną i piękną wielorakość lokalnych kultur i wspólnot*³⁰, jest bladej, monotonyj, a zarazem zaborczyj.

Jak zauważają interpretatorzy prozy Miłosza — jego Litwa to szeroko rozumiany mikrokosmos. Również i w tym sensie, że realizowała ona pożądaną przez pisarza model koegzystencji ludów i kultur. Wielkie Xięstwo jako kraina historyczna proponuje światu trudne, ale realistyczne przewyciężenie etnocentryzmów i nacjonalizmów. Nie jest utopią, lecz doświadczoną przez Miłosza i jego rodaków lekcją współżycia i wzbogacenia siebie dzięki innym. Życie w Xięstwie nie dyktowało wspólnego mianownika, na ogół nie wiązało się z koniecznością przymusowego podcinania korzeni. Ludzie egzysto-

wali w tym skomplikowanym tyglu wedle własnego wzorca kulturowego, na który składały się fundamentalne odnośniki (religia, pochodzenie, język), jak i kwestie związane z obyczajami dnia powszedniego. Nie było to, rzecz jasna, życie bezkonfliktowe, duch tolerancji nie panował w ojczyźnie Miłosza niepodzielnie, ale zgody narodów mogliby się uczyć od obywateli Xięstwa zaślepieni fobiami fanatycy na całym świecie. Emancypacja i duma z tego, co „moje”, wcale nie muszą prowadzić do stanu ustawicznej konfrontacji. Wręcz przeciwnie – postulat cennego dziedzictwa stanowi niezbędny warunek uczestnictwa w świecie wielokulturowego konglomeratu, zapobiegający wydziedziczeniu, poczuciu pustki duchowej i sztucznemu przypasowaniu się do całkowicie obcej skóry. Zapomnieć o rodzinnej Litwie to nie znaczy bez obciążenia zasymilować się wśród odmiennych społeczności: *Niestety czy na szczęście, pawio-papuzie tęsknoty polskich pisarzy do jakiegoś mistycznego centrum zachodniej kultury, udzielającego sakry każdemu, kto tam przeniknie, są oparte na nieporozumieniu* – pisał w latach sześćdziesiątych XX wieku Miłosz³¹. Tak naprawdę poeta-emigrant ostrzega wszystkich „nawróconych” na zachodnią kulturę przed zdradą ze strony złudnego geniuszu zachodniego świata. Wygnaniec nie zostanie nigdy przygarnięty przez nową zbiorowość – nawet pomimo szczerých deklaracji i chęci z obu stron. Na przeskodzie do osiągnięcia tego celu staną zawsze nieprzezwyciężalne różnice, zrodzone w pamięci i mentalności obcego.

Trzeba dodać, że ocalanie miejsc utraconych dokonuje się u Miłosza w oparciu o dwa źródła: przeżycia własne i opowieści innych, zwłaszcza pisarzy. Autor *Rodzinnej Europy* podróżuje do ojczyzny na przykład za sprawą powieści Marii Rodziewiczówny, którymi zajmuje się, mając na uwadze perspektywę czasu i przestrzeni, czyli lata kalifornijskie. *Tylko dla kogoś z zewnątrz, a stałem się takim, mieszkając długo w Ameryce, jej [Ro-*

*dziewiczówny] światopogląd zastanawia swoją mieszaniną zacności, honorności i absurdu*³². Sposób myślenia i bycia „Litwina” nie da się zharmonizować z obcą mentalnością. Amerykanie odsunęli na przykład w przeszłość ślady po okrutnej, bratobójczej wojnie secesyjnej (zakład fotograficzny specjalizujący się w fotografiach z pola bitwy tuż po wojnie zbankrutował). W tym samym co wojna domowa w Ameryce czasie toczyło się na Litwie powstanie styczniowe. W umysłowości mieszkańców tego regionu było ono trudniejsze do odsunięcia, gdyż nałożyło się na ogromną tradycję narodowowyzwoleńczą, na spadek po Mickiewiczu, filomatach, Grottgerze i na dziesięciolecia wryło się w lokalnej pamięci, przywoływanej wciąż na użytek dnia teraźniejszego. Jak zatem pogodzić myślenie historyczne przybysza z Europy Środkowo-Wschodniej z manifestacyjnym ahistoryzmem przeciętnego Amerykanina? Te dwa style rozumowania dzieli przepaść.

By tę przepaść unaocznic, Miłosz przybliży czytelnikom sylwetkę podróżnika angielskiego z początków XIX wieku Roberta Johnstona. Jego diariusz to niezwykle pouczająca opowieść o Litwinach i Słowianach, widzianych oczyma kogoś, kto przychodzi niemalże „z innej planety”. Johnston był przy tym podróżującym myślicielem, nieustannie zastanawiającym się, co decyduje o charakterze danego narodu. Anglik traktuje tereny Białorusi i Litwy jak egzotyczny land, czekający na swe odkrycie. Zrównuje też poziom umysłowy jego mieszkańców z ciemnotą ludów pierwotnych, kierując się poczuciem wyższości rasowej. A przecież przejeżdżał przez kraj baśniowo namalowany trzynastozłotkowcem *Pana Tadeusza*. Z tym, że *nawet nędzny kraj, wioska, miasto, jeżeli tam upłynęło nasze dzieciństwo, przystraja się w upiększające barwy [...]*³³. Rzeczywistość ma wiele wymiarów, w których mieszczą się zarówno brzydota dla Anglika, jak i piękno dla Mickiewicza. Ocena krajobrazu i architektury to kwestia gustu. O wiele gorzej brzmią stron-

niczne i pogardliwe wobec małych i nieznanych krajów sądy. Wspomniany przez Miłosza Johnston nie wiedział, że tak źle oceniana przez niego Sclavonia wydała geniusza Mickiewicza. Miłosz sprzeciwia się absolutnej dominacji tzw. „wielkich kultur”, niedopuszczających do swej świadomości istnienia bogatych i bynajmniej nieperyferyjnych struktur. Wobec takiej dyskryminacji dorobkowi Wielkiej Litwy trudno zająć w globalnym pejzażu należne, a choćby i skromne miejsce.

Litwa dla obcych upodabnia się do mitycznej Atlantydy czy też wysp Fidzi. Nie bez powodu Miłosz szeroko cytuje fragmenty powieści Oskara Miłosza *Les Zborowski*. Jeden z bohaterów tego utworu, młody Anglik podróżuje w towarzystwie Polaka po wschodnich marszach i komentuje między innymi to, co dostrzega w kraju Mickiewicza: wieczny smutek, obojętność, sen, posępność, spleen. Mieszkańcy Litwy są określanymi przez niego mianem pariasów Północy, ofiar długich głodowań, mrocznych jesieni, straszliwych zim, ostrych wichrów. Chłopi o ziemistych twarzach i nienawistnym spojrzeniu, tarzające się w błocie dzieci, Żydzi w zatłuszczonych i śmierdzących chałatach, kobiecie spustoszone przez zwierzęce porody — wszyscy oni wywołują okrzyk na ustach podróżnika: *o Boże Ojczy! O Boże Synu!*³⁴. Z tych obserwacji wylania się obraz Litwy jako kraju zacofanego cywilizacyjnie, niekorzystającego ze zdobyczy Europy, unieszczęśliwiającego swych obywateli. Daje się też zauważyć pewną mityzacją Krainy Jezior w perspektywie kulturowej kategorii Północy. Klimat, sposób życia, status materialny i posępna duchowość stapiają się w spójny wizerunek ponurego i pogrążonego w melancholii regionu. Daleko obcym do zrozumienia różnicowanego i mozaikowego charakteru mieszkańców Litwy, nie siłą się oni nawet na rozplątanie etnicznych i politycznych zawłości. Przecież nawet Miłosz — wielki myśliciel pochodzący z centrum Litwy, świadek jej historii, niestrudzony badacz tego

skrawka Europy — często stoi bezbronny wobec sprzecznych relacji i opinii, zachowuje ostrożność w formułowaniu śmiałych uogólnień, rozjaśnia wątpliwe miejsca. Cóż dopiero cudzoziemiec...

Sylvia Murdzek

- ¹ Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 46.
- ² J. Błoński, *Europa Miłosza*, „NaGłos” 1995, nr 20, s. 10.
- ³ Cyt. za: T. Bujnicki, *Wileńszczyzna „Włóczęgów”* [w:] *Pejzaże kultury. Prace ofiarowane prof. Jackowi Kolbuszewskiemu w 65. rocznicę jego urodzin*, pod red. W. Dynaka i M. Ursela, Wrocław 2005, s. 441.
- ⁴ R. K. Przybylski, *Wszystko inne. Szkice o literaturze, sztuce i kulturze współczesnej*, Poznań 1994, s. 176.
- ⁵ Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 2001, s. 208–217.
- ⁶ *Ibidem*, s. 209.
- ⁷ M. Kisiel, *Obecność emigracji* [w:] *Powroty w zapomnienie. Dekada literatury emigracyjnej 1989–1999*, pod red. B. Klimaszewskiego i W. Ligeży, Kraków 2001, s. 40.
- ⁸ Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, *op.cit.*, s. 210.
- ⁹ Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, *op.cit.*, s. 48.
- ¹⁰ *Czesław Miłosz w Ratuszu. Spotkanie z Czesławem Miłoszem — 6 października 1998 r. w Nadbałtyckim Centrum Kultury*, „Tytuł” 1999, nr 2/3, s. 22–23.
- ¹¹ Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, *op.cit.*, s. 247.
- ¹² *Ibidem*, s. 360–361.
- ¹³ *Ibidem*, s. 368.
- ¹⁴ R. Pawłowski, *Świadek XX wieku — opowieść o Czesławie Miłoszu*, „Gazeta Wyborcza”, 14.08.2004 r.
- ¹⁵ Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, *op.cit.*, s. 374.
- ¹⁶ Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, *op.cit.*, s. 215.
- ¹⁷ W. Weintraub, *Przedmowa* [w:] T. Terlecki, *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, t. I, Londyn 1964, s. 21.
- ¹⁸ *Gdy piszę, nie jestem ani Polak, ani Chińczyk. Ja jestem Gombrowicz*, z W. Gombrowiczem rozm. T. Nowakowski, „Na antenie” 1963, nr 4..
- ¹⁹ Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, *op.cit.*, s. 228.
- ²⁰ *Ibidem*, s. 222.
- ²¹ W. Ligeża, *Miasta ocalone* [w:] *Poznanie Miłosza. Cz. I 1980–1998*, opr. A. Fiut, Kraków 2000, s. 122.
- ²² Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, *op.cit.*, s. 9.
- ²³ Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, *op.cit.*, s. 235.
- ²⁴ W. Ligeża, *op. cit.*, s. 109.
- ²⁵ *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1988, s. 78.
- ²⁶ *Litwa, labirynt, nadzieja*, z Cz. Miłoszem rozm. A. Fiut, „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 41.
- ²⁷ M. Piwińska, *Prelekcje o Polsce dla Zachodu*, Mickiewicz — Miłosz [w:] *Poznanie Miłosza. Cz. II*, Kraków 2002, s. 78.
- ²⁸ *Ibidem*, s. 81.
- ²⁹ H. Olschowsky, *Emigracja literacka a wizje Europy: Mickiewicz i Miłosz*, „Tytuł” 1999, nr 2/3, s. 144–145.
- ³⁰ K. Dybciak, *Czesław Miłosz w poszukiwaniu utraconej ojczyzny*, „Arcana” 1996, nr 2, s. 75.
- ³¹ Cz. Miłosz, *Punkt widzenia*, „Oficyna Poetów”, 1967, nr 1/4. Cyt. za: M. Danilewicz Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939–1989*, Wrocław 1999, s. 205.
- ³² Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, *op.cit.*, s. 56.
- ³³ *Ibidem*, s. 96.
- ³⁴ *Ibidem*, s. 168–170.

Potyczki Miłosza z litewskością

W *Szukaniu ojczyzny* o niezrealizowanym projekcie z dwudziestolecia pisze Miłosz: *Wystarczyłaby jedna szkoła średnia doskonale dwujęzyczna, a nawet trójjęzyczna z białoruskim, a wychowano by pokolenie patriotów Litwy nieznających językowego sporu, bo biegłych w kilku językach. Po 1918 prowadziłyby to do rozwiązania fińskiego. [...] Oddano by mnie do takiego hipotetycznego gimnazjum i może nawet niektóre wiersze pisałbym po litewsku* (SzO, s.205 -206). Tymczasem literatura faktu Europy Środkowej dowodzi, że ilekroć język funkcjonuje jako oręż narodowy, a rozszerzanie wpływów językowych staje się walką o dominację jednej kultury nad drugą, bezkonfliktowe pogranicza są niemożliwe. Niezależnie od tego, czy rzecz dzieje się na rubieżach Monarchii Habsburskiej, na styku Niemiec i Słowenii przed I wojną światową (jak w *Śmierci w bunkrze* Martina Pollacka¹), czy pod koniec XX wieku w byłej Jugosławii (jak w esejach Ivana Čolovicia²) – schemat jest zawsze ten sam: podskórne, sąsiedzkie klótnie o narodowy język są przyczynkiem do narastania konfliktów na tle narodowościowym. Władze państwowe albo milcząco akceptowały taki stan rzeczy, albo sprzyjały narodowej większości, izolując mniejszość od jej języka i zarazem od jej kultury. Jedynie fińska konstytucja z 1919 roku, zakładająca istnienie dwujęzycznych szwedzko-fińskich szkół, była w skali europejskiej ewenementem³.

Stosunki polsko-litewskie nie stanowiły w tym względzie chlubnego wyjątku. W praktyce międzywojennej nie tylko niewykonalne okazały się dwu- czy trójjęzyczna edukacja, ale i dziewiętnastowieczny projekt Mickie-

wiczowski. Pisze Miłosz: *Zasadniczo powinniśmy się uważać za Litwinów o rodzinnym języku polskim – i kontynuować w nowych warunkach Mickiewicza „Litwo ojczyzna moja”, co znaczyłoby tworzyć literaturę litewską w języku polskim, jako równoległą do literatury litewskiej w języku litewskim. Ale przecież nikt tego nie chciał – ani Litwini, najeżeni obronnie wobec kultury polskiej jako wynaradawiającej, ani ci wszyscy mówiący po polsku, uważający siebie po prostu za Polaków i odnoszący się pogardliwie do klausiuków, do narodu chłopów* (DoW, s. 36). Fragment ten, autokrytyczny i krytyczny wobec międzywojennej polskości w Wilnie w ogóle, implikuje problem związany z konstruowaniem wieloetnicznej tożsamości. Styk kultur o ostrych definicjach narodowościowych wymaga samookreślenia i akcesu do jednej z nich. Konflikt o język zawłaszcza przestrzeń publiczną, wymaga binarnego podziału – w tym wypadku – na to, co polskie i to, co litewskie, pomija zaś wielokulturową tkankę miasta czyli między innymi żywiol żydowski i białoruski.

Jak silne jest to zawłaszczenie, świadczy inny ustęp z refleksji Miłosza nad sferą języka, a konkretniej – nad hipotetyczną dwujęzycznością: *Mówię o tym spokojnie, z należytym dystansem do wszelkiego «gdyby», akceptując swój los poety polskiego, zaangażowanego w historię języka i walki wewnątrz tego języka toczony, o takie a nie inne pojmowanie przeszłości i przyszłości. Jeżeli moje poczucie narodowe jest nieco rozchwiane i naznaczone urazami wobec Lechitów, to trudno, nic na to nie poradzę. [...] Nie wydaje mi się, szczerze mówiąc, abym się do-*

brze czuł w skórze poety litewskiego, jako że musiałbym wtedy borykać się z innym etnocentryzmem, w dodatku jeszcze silniejszym niż polski (SzO, s. 206).

Niezrealizowany projekt z dwudziestolecia prowadzi do zakorzenienia w jednym języku, w tym wypadku polskim, i sprawia, że poeta operuje akceptowalnym społecznie kryterium narodowym. Można by to uznać za konsekwencję etnocentrycznych postaw, należących nie tylko do międzywojnia, ale i do całego XX wieku. Problem jednak – jak sądzę – zaczyna się, gdy Miłosz dystansuje się wobec *lechickości* (w jego rozumieniu jednoznacznej z postawami nacjonalistycznymi i ultrakatolickimi) i rozciga ją na całą polską wspólnotę. Zgłoszony dystans wydaje się pozorny, skoro za chwilę na innej płaszczyźnie noblista akceptuje i reprodukuje używane przez polską kulturę kategorie. Dewaluuje tym samym wartość kultury litewskiej, uznając ją za niższą, a jej etnocentryzm za silniejszy.

Rozwiązanie fińskie, o którym często wspomina w swoich tekstach Miłosz, na polsko-litewskim pograniczu napotyka na przeszkodę trudniejszą do pokonania niż zaniechania władz Wilna z międzywojnia. Opór społeczeństwa przed dwujęzycznością i przed kulturowym równouprawnieniem obu narodowości jest poniekąd wpisany także w eseistyczną twórczość noblisty. Język litewski staje się w tym kontekście kolejną przestrzenią sporu o tożsamość. Paradoksalnie, poeta znał litewski (z pewnością na tyle, by rozumieć pieśni⁴ czy tłumaczyć fragmenty często bardzo skomplikowanych tekstów, stanowiących kontekst w twórczości eseistycznej⁵), choć niechętnie się do tej znajomości przyznawał. W efekcie można znaleźć zaskakujące ślady recepcji, gdy przedstawiciele mniejszości litewskiej w Polsce, podkreślają biegłość poety w posługiwaniu się litewskim⁶. Oto – mówią Litwini – noblista przyjeżdża na polsko-litewskie pogranicze, spotyka się z mniejszością i o jej problemach rozmawia w ojczystym języku bez żadnych trudności. Pojawia

się przy tym sugestia przynależności Miłosza do litewskiej wspólnoty językowo-narodowej, tym mocniejsza, że historia języka jest silnie związana z narodową tożsamością Litwinów⁷. Dla Miłosza zaś litewski pozostaje przestrzenią wykluczenia. *Nie mogę być Litwinem, bo brakuje mi podstawowej kwalifikacji, misterium uczestnictwa w języku. Oczywiście był czas, kiedy wytyczenie granic między kulturą polską a litewską było konieczne, aby uchronić się przed wchłonięciem. Jednakże czyniąc to nacjonalistyczni założyciele państwa zbudowali pułapkę dla swoich następców: niemożność wchłonięcia mniejszości. Kiedy Litwini przejmowali Wilno w 1939 roku, postąpiliby rozsądniej rozszerzając znaczenie litewskiej tożsamości narodowej na wszystkich uczestników życia narodowego, bez względu na język. Zamiast tego litewskojęzyczne władze wystąpiły z „depolonizacją”, jako najpilniejszym zadaniem⁸.*

Kwestie językowe implikują problemy z nacjonalizmem, gdy dominująca bądź zwycięska grupa etniczna zawłaszcza przestrzeń publiczną, dokonując kolonizacji poprzez język. W polsko-litewskich relacjach taka sytuacja pojawiła się dwukrotnie. W cytowanym fragmencie Miłosz koncentruje się na litewskiej depolonizacji⁹. Przemilcza w tym miejscu wcześniejszą, polską, o powolnym i długotrwałym charakterze, kiedy to polski funkcjonował jako język szlachty i przenikał do niższych warstw społecznych, z czasem chętniej posługujących się polskorozyjsko-białoruskim dialektem, zwanym „tutejszym”, niż zupełnie odmiennym litewskim. W konkluzji zaś zwraca uwagę na ambiwalencję litewskiego nacjonalizmu: *Nacjonalizm przyniósł Litwie odrębne istnienie i umożliwił przetrwanie sowieckiej okupacji. Nacjonalizm odciął także mnie, i wielu takich jak ja, od mojego kraju. To tak, jakbym dlatego, że nie piszę po gaelicku, nie miał prawa być Irlandczykiem lub Szkotem¹⁰.*

O ile fundacyjne znaczenie nacjonalizmu dla rodzącej się państwowości wydaje się

przekonujące, o tyle druga część hipotezy budzi już pewne wątpliwości. Porównanie z sytuacją Szkota lub Irlandczyka brzmi dyskusyjnie, gdyż stosunek brytyjskości do irlandzkości lub szkockości można by raczej zestawić z dominacją kultury polskiej nad litewską, a nie – jak czyni to Miłosz – odwrotnie. Pozbawianie języka także wydaje się w tym kontekście nieporównywalne. Zda się sobie zresztą z tego sprawę sam poeta w innym ustępie, świadczącym o empatycznym odbiorze historii Litwy: *Polski czytelnik [...] ma zawsze duże trudności z wejściem w skórę Litwinów i zrozumieniem, o co im chodzi, kiedy przeklinają Unię Lubelską, przedstawianą w polskich podręcznikach jako dobroczynną. Utrata klas wyższych na rzecz kultury polskiej i polonizacja Wielkiego Księstwa Litewskiego wydaje mu się niewiele warta: dlaczego język ma takie znaczenie? A jednak ma i w wypadku Litwy, otoczonej przez Słowian z jednej strony, Niemców z drugiej stał się ostatnim znamieniem tożsamości, jak dziś dla Indian północnoamerykańskich ich obrzędy religijne. Litwini czuli się trochę jak ostatni Mohikanie i nie na darmo Oskar Miłosz nazwał ich „Czerwonoskórymi Europy”. [...] W istocie trudno sobie wyobrazić większą niż u Litwinów miłość języka, który ledwo przetrwał i z którego należało wywieść całą zabraną, bo opowiedzianą w innym języku przeszłość. Stąd to zakreślanie wyraźnej granicy pomiędzy swoim, należącym do plemienia i obcym, który może przysięgać, że jest Litwinem z dziada pradziada, ale to nie pomoże jeżeli jego mowa nie jest litewska* (SzO, s. 184).

Miłoszowi zdarza się wygłaszać sprzeczne opinie. Z jednej strony – wcale nie jest tak, że czyta litewską rzeczywistość tylko z perspektywy polskiego wygnańca, z drugiej zaś – gdy próbuje formułować koncepcje pogranicza najczęściej trudno mu się od niej uwolnić. Choć marginalizuje przy tym wpływy innych nacji, dzieląc wspólną przestrzeń na polską lub litewską. W latach dziewięć-

dziesiątych, kiedy Miłosz przyjeżdża na Litwę, ślady tego podziału pobrzmiwają w zadaniach, które poeta wyznacza litewskiej literaturze poprzelomowej: *Nie wiem, co myślą dzisiaj wileńscy Litwini, a zwłaszcza ich poeci i prozaicy. Są tutaj, pomijając nieliczne wyjątki, przybyszami i dlatego nie mogą uniknąć stawiania sobie pewnych pytań dotyczących własnej tożsamości. Świadomie poruszam teraz sprawę bardzo drastyczną. Sentymentalny patriotyzm skłania ich do radości i triumfu, bo odzyskana została stara stolica Litwy. Szukają śladów litewskości zachowanych pod pokostem polonizacji [...] A przecież wiedzą, że to tylko powierzchnia, słowa na użytek publiczny i że każdy z nich musi sam uporać się w samym sobie z o wiele trudniejszym problemem – jak uznać całe to dziedzictwo za swoje, jak włączyć się w łańcuch następujących po sobie pokoleń w mieście* (SzO, s. 255).

Choć Miłosz mówi o sprawie nadzwyczaj istotnej, zarówno dla języka, jak i samoświadomości litewskiej, to trudno się oprzeć wrażeniu, że absolutyzuje polskość i *primo*: zapomina o znaczeniu innych narodowości w powojennej historii Litwy, *secundo*: przedstawia polskie dziedzictwo jako główną sprawę litewskiej pamięci zbiorowej. Tymczasem walka o dominację, także językową, nie skończyła się w roku 1940. Wraz z przyłączeniem Litwy do Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich, językiem urzędowym stał się rosyjski. Ślad tej ostatniej, bardzo silnej kolonializacji ciągle nosi w sobie najnowsza literatura litewska¹¹ i przyjeżdżający na Litwę po 1990 roku Miłosz nie docenia siły tego podboju, kreśląc przed nią cele zbliżone do tych, które pomyślnie rozstrzygnęła proza polska¹². Odzyskanie niepodległości w końcu XX wieku staje się dla Litwinów kolejnym już odzyskiwaniem języka.

Jako polski poeta musiałem wybierać między opcjami ofiarowanymi przez kulturę polską i wcześniej wybrałem niechęć do polskiego nacjonalizmu. Nie znaczy, że litewski podobał

mi się, tyle że odnosiłem się do niego z większym zrozumieniem i tolerancją (SzO, s. 247) – mówił Miłosz w wystąpieniu podczas jednej z ostatnich wizyt w Wilnie w 2000 roku. W kontekście wielokrotnie formułowanych poglądów na nacjonalizm, aprobatywna wypowiedź poety może zaskakiwać. Jej źródłem należałoby szukać w docenieniu przez poetę fundacyjnej wartości litewskiego nacjonalizmu¹³. Dochodzi tu do paradoksu: oto Miłosz, który czuje się poza kulturę litewską językowo wykluczony przyjeżdża na Litwę, starając się zbudować wspólnotę z Litwinami. Wystąpienia publicystyczne świadczą o próbie nawiązania międzykulturowego dialogu. Konstruuje w nich, już w poprzelomowych warunkach niepodległej Republiki Litewskiej, na nowo mit wielokulturowości. Dostrzega w Litwie potencjalnego, choć wciąż jeszcze słabszego partnera, którego należy multikulturowości nauczać, a z jej etnocentryzmem – jako mniej zagrażającym – można (protekcjonalnie) się godzić.

W swoich powrotach na Litwę noblista wielokrotnie nawiązywał do poglądów Oskara Miłosza i Michała Rómera¹⁴, intelektualistów Wielkiego Księstwa Litewskiego, wychowanych w kulturze polskiej, którzy po buncie Żeligowskiego jednoznacznie opowiedzieli się po stronie Litwy pozbawionej Wilna¹⁵. Ten gest kontynuacji w warunkach pokojowo rodzącej się państwowości litewskiej może mieć jedynie znaczenie symboliczne i służyć nawiązywaniu kontaktu z Litwinami. I z drugiej strony – kontaktu, który niepokoi Polaków o poglądach narodowościowych oraz mniejszość polską na Litwie, wzbudzając wątpliwości, dające się sprowadzić do dylematu, jak on nasz, skoro Litwin. Zarówno Polonia, jak i polska ultrapravicowa wypowiedzi Miłosza odnotowuje skrupulatnie. Oto po trzech latach od wywiadu w 1989 roku w „Kurierze Wileńskim” przypomniane zostaną słowa Miłosza: *Patrzę na historię nowoczesną Litwy jako na – w pewnym sensie – cud. Bo to jest właściwie naród, który*

*popieram. [...] Litwini są opętani, mają obsesję tej swojej idei narodowej. To jest zrozumiałe, bo to jest sprawa istnienia. Ten gwałtowny nacjonalizm, jeżeli nastąpi normalne życie, ustąpi miejsca i innym perspektywom*¹⁶.

Postać Miłosza spotyka się z uznaniem władz państwowych i w 2002 roku wraz z Tomaszem Venclową zostaje laureatem Nagrody Obojga Narodów, przyznawanej przez Prezydium Zgromadzenia Poselskiego Republiki Litewskiej i Sejmu RP, osobom, które wniosły szczególnie wkład w budowanie porozumienia między Litwinami a Polakami. A mimo to z litewską recepcją poety są pewne problemy. Choć obejmuje ona zaszczyty i nagrody, sporą liczbę przekładów, wśród których noblista najbardziej był dumny z tłumaczenia *Szukania ojczyzny*, Miłosz nie został uznany za bliskiego kulturowo, o czym wspomina Mindaugas Kvietkauskas w opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym” tekście *Litewski łącznik: Na Litwie ukształtował się specyficzny model recepcji Czesława Miłosza. Zarówno przed wojną, jak i w czasach ZSRR, jak wreszcie na litewskiej emigracji w Stanach Zjednoczonych Miłosz nie funkcjonował przede wszystkim jako poeta z Wilna, poeta bliski w sensie kulturowej przestrzeni. Przyjmowano go jako przedstawiciela pewnego Rodu, plejady autorzytetów kulturowych i duchowych. Gdy Miłosz otrzymał Nagrodę Nobla, Urbšys w Kownie cieszył się, iż to „krewniak Oskara, co łączy go z Petrasem Klimasem, Jurgisem Baltrušaitisem, Jurgisem Savickisem, a więc z powstaniem państwa litewskiego”*¹⁷. Poeta traktowany jako spadkobierca intelektualnej tradycji rodzinnej byłby bliski własnemu genealogicznemu autostereotypowi i zarazem – zgodnie z intuicją Miłosza – znalazłby się poza litewskim kanonem.

Tekst Kvietkauskusa jest dla mnie istotny jeszcze z jednego względu, gdyż pokazuje jeden z zasadniczych problemów z wielokulturowością – tym razem z litewskiej perspektywy. Litewski krytyk literacki przy-

wołuje w nim fakt równoległej współpracy Miłosza w 1940 roku z litewską gazetą „Naujosi Romuva” i wileńską „Gazetą Codzienną”. Oba czasopisma – powtarzam za Kvietkauskasem – *propagowały ideę tolerancyjnej integracji dwujęzycznej wspólnoty kulturowej miasta, za którą Czesław Miłosz niejednokrotnie się opowiadał, choćby w szeroko przeze mnie cytowanym Szukaniu ojczyzny*. Zastanawiająca w tym kontekście wydaje się strategia Kvietkauskasa, podkreślająca kontakty Miłosza z poselstwem litewskim w latach 1934-1935, do których sam poeta przyznawał się w *Rodzinnej Europie*¹⁸. Dochodzi tu do sugestii zdrady polskiej racji stanu i (subtelnej?) zawłaszczenia poety, gdy litewski krytyk pisze: *Chcę uzupełnić historię w Polsce znaną o jej odgałęzienie zapomniane, będące jakby przekreślonym aktem biograficznego dramatu. Akt ten leży gdzieś w archiwum pamięci głównego bohatera, Czesława Miłosza, ale nie był z niej jeszcze wydobyty. Mam wrażenie, że Miłosz strzeże tego fragmentu swojej biografii. Gdy podczas jednej z wizyt na Litwie, Miłosza pytano o współpracę z litewskim czasopiśmie „Naujosi Romuva” w roku 1940, odpowiadał tylko lakonicznie: „Tak było”. [...] Czy to obawa przed niewytłumaczalnością ówczesnych decyzji przyczynia się do Miłoszowego milczenia? Pozostawmy to pytanie i postarajmy się odnaleźć daleki początek, prolog przedstawionej intrygi*¹⁹. Jeśli Kvietkauskas dostrzega tu jakąkolwiek intrygę, świadczy to jedynie o tym, że projekt wielokulturowości, wpisany w teksty Miłosza, nie spotyka się ze zrozumieniem ze strony litewskiej. Tylko z etnocentrycznej perspektywy litewskiej lub polskiej można się tu dopatrzeć niejasności. Zgodnie z intencjami Miłosza – przeciwnie – w jego działaniu z 1940 roku dopatrywać się można raczej konsekwencji.

W swoich powrotach na niepodległą Litwę Czesław Miłosz spotkał się przy tym z dwoma zasadniczymi problemami dotyczącymi koncepcji narodowościowych. Pierw-

szym z nich byłaby próba sformułowania sympatii dla rodzącej się państwowości litewskiej tak, by nie stać się narzędziem w dyskursach etnocentrycznych. Ślady recepcji po obu stronach polsko-litewskiej granicy wskazują raczej, że nie udało się uniknąć zawłaszczeń i wykluczeń. Jako drugi dylemat Miłosza określiłabym dążenie do rozszerzenia granic zarówno polskiego, jak i litewskiego światopoglądu narodowego, który niejako z definicji jest zamknięty, skończony i nierozszerzalny. W obu przypadkach nie udaje się ustrzec problemów: dla polskich środowisk ultrapravicowych Miłosz jest wrogiem podważającym dobre imię ojczyzny, dla etnocentrycznie nastawionych Litwinów – przemawia z zewnątrz.

Miłosz podejmuje próbę uniwersalizacji doświadczenia pogranicza: *Jeśli dzisiaj wojna i okrucieństwa w byłej Jugosławii tak przejmują nas, przybyszów ze wschodu, to dlatego, że łatwo możemy wyczuć, że [...] obok nacjonalistów nawołujących do nienawiści w imię etnicznej czystości, wielu obywateli uważało się po prostu za Jugosłowian, niestety to nie ich głos przeważał. [...] Wido-wisko etnicznego czyszczenia nie jest nowe. Exodus z Wilna czy Lwowa, tak jak wysiedlenie Niemców z Gdańska czy Wrocławia, były takim etnicznym czyszczeniem, z taką samą utratą rodzinnych okolic, więzów sąsiedztwa i pokrewieństwa. Chwilę później wspomina także o konsekwencjach nacjonalizmu w szerszej już skali: *Obszary geograficzne, które były przez wieki językowo czy wyznaniowo mieszane czyli „nieczyste”, stają się „czyste” i przeszłość danego kraju czy regionu staje się własnością grupy zwycięskiej. Znaczy to, że ta przeszłość będzie kształtowana ex post z pominięciem wkładu pokoleń innej narodowości, które kiedyś na tej ziemi mieszkali. [...] Jest to pokusa prawie nie do odparcia, ale idąca wbrew prawdzie historycznej i jakby usankcjonowana przez ducha naszej epoki, nieprzychylnemu samemu pojęciu prawdy. Nie jest trudno, zamiast**

*mozolnie odtwarzać minioną rzeczywistość, wznosić na jej miejscu piękne budowle mitologii narodowej. Ta mitologia pomaga do-
raźnie, zacierając zdarzenia wstydlive, na
dłuższą metę przynosi jednak szkody, bo sa-
mowmówienie i samopochwały nie zastąpią
trzeźwej oceny faktów²⁰.*

Noblista dostrzega w zjawisku nacjonalizmu dwa najgroźniejsze skutki: rozpad więzi lokalnych oraz podporządkowanie prawdy narodowej ideologii, która ma dla niego mniejsze znaczenie niż empiria w wielokulturowej przestrzeni. Można mieć w tym miejscu zastrzeżenia co do faktycznej, nie deklaratywnej wartości tej konkluzji, skoro kultura polska jawi się Miłoszowi jako wyższa, a wielokulturowość często sprowadza się do przypominania polskich wpływów. Według Miłosza intelektualista środkowoeuropejski staje więc przed zadaniem odbudowy więzi społecznych oraz poszukiwania prawdy kosztem narodowych mitologii. Poeta, przyjeżdżając na Litwę, wchodzi w rolę nauczyciela i kwestionuje litewską wersję historyczną, uzasadniając przy tym wyrażone wcześniej obiekcje: *Litwini. Ja im często mówię, że muszą uszanować przeszłość, która wcale nie była litewska. Oni muszą to jakoś zasymilować i nie tworzyć narodowej mitologii, że wszystko tam powstało za ich przyczyną. Zaproszono mnie teraz na obchody rocznicowe Uniwersytetu Wileńskiego. Litwini muszą zaakceptować całą polską historię tej uczelni, to była taka prawda²¹.* Nie podważając struktury etnicznej tamtego miasta, która *de facto* spychała Litwinów do roli mniejszości, do prezentowanych poglądów można by zgłosić wątpliwości, zwracając uwagę na – wspomniany też przez poetę (por. SzO, s. 184) – charakter polskiej dominacji. Na marginesie warto też zauważyć, że pocieie zdarza się sięgać po język ostrych podziałów narodowościowych, przed którym deklaratywnie sam ucieka.

Nie dzieje się jednak tak, że wspomniane zastrzeżenia kwestionują sens diagnozy

Miłosza. Zadania, które sobie wyznacza, traktuje również w szerszym rozumieniu jako obowiązki literatury i kultury jako form społecznej komunikacji. Jej realizacji dopatruje się w polskiej prozie, chwalać gdańskich prozaików²², nagradzając Aleksandra Jurewicza za (świetną skądinąd) *Lidę*, ciepło wyrażając się o twórczości Iwaszkiewicza, Mackiewiczza, Wittlina czy Strykowskiego²³. Tego samego oczekuje od literatury litewskiej. Napotyka w tym miejscu na problemy, które świadczą o tym, że literatura litewska rozwijając się pod wpływem odmiennych warunków dokonuje rozstrzygnięć obcych polskiej tradycji literackiej²⁴. Poprzełomowa literatura litewska chętnie sięga po wątki pogańskie²⁵, mitologizując tym samym przeszłość, trochę na wzór realizmu magicznego i sięgając zarazem do bałtyjskich korzeni Litwinów (co pozwala na poszukiwanie początków Litwy w erze przedjagiellońskiej, czyli przed unią z Polską). Powstają już pierwsze próby autoanalizy i uporania się z kompleksem litewskim²⁶, ale debata o nacjonalizmie jeszcze się przez litewską opinię publiczną nie przetoczyła²⁷.

O ile według klucza Miłosza literatura litewska nie znajduje odpowiedzi na poprzezłomową rzeczywistość (a pytanie, czy ten klucz jest dla niej właściwy pozostaje otwarte), o tyle spadkobiercami noblisty stają się organizacje społeczne po obu stronach granicy, dążące do odbudowania więzi lokalnych i dokumentowania etnograficznej różnorodności północno-wschodniej Polski i Litwy: Fundacja Miejsc Rodzinnych Czesława Miłosza, ukonstytuowana w Szetejnach i – zdecydowanie pełniej – Ośrodek Pogranicze Sztuk, Kultur i Narodów w Sejnach. W szeregu działań ośrodka mających na celu odtworzenie wieloetnicznej struktury tych ziem Czesław Miłosz zajmuje miejsce szczególnie jako darczyńca dworku w Krasnogrudzie, gdzie w międzywojniu spędzał wakacje u rodziny ze strony matki, i jako fundator mitu pogranicza, w którym skom-

plikowana historia regionu liczy się bardziej niż etnocentryzmy. Jeden mit zostaje zastąpiony kolejnym, wymagającym rozszerzenia pojęcia tożsamości narodowej: w miejsce tożsamości polskiej lub litewskiej, wchodzi typ mieszany, pograniczny, rodzący się na styku kultur, do którego sam Miłosz – mimo zgłoszonych wątpliwości – mógłby zostać zaliczony.

Z drugiej zaś strony działalność Pogranicza wzmacnia wymowę pism Miłosza. Dzięki temu poeta mógł nawiązać do wątków z eseju *O wygnaniu* (zamieszczonym w *Szukaniu ojczyzny*) i na nie odpowiedzieć, tekstem *O przywróceniu*, niepublikowanym, a przechowywanym w sejneńskim Centrum Dokumentacji Kultur Pogranicza: *Narzuca się jakoby obowiązek przywrócenia mójonych ludzi istnieniu, mimo całej wiedzy, że podróżują oni z nami w przyszłość i że nie ma właściwie powrotu. Słuszne jest, że [...] Sejny, przechowują pamięć tego, czym były nie tylko w czasie sprzed II wojny światowej, ale i dawniej, gdy działało tu znakomite liceum [...], kiedy sztetl sejneński był ośrodkiem myśli religijnej, godnej wzmianki w Encyklopedia Judaica i wtedy, kiedy działał w mieście biskup Baranuskas [...] Zanurzeni w „teraz” powinniśmy starać się przenieść niejako w nowy wymiar to, co było, z całą świadomością, że pracujemy dla tego, co kiedyś będzie i że przygotowujemy dar dla ludzi, którzy będą żyli po nas. Odczuwam radość, mogąc powiedzieć w myślach tym, z którymi chodziłem tutaj, w Krasnogrudzie i w Sejnach: „Jesteście w dobrych rękach, nie wzgardliwie zapomniani, ale obecni”. Mogłaby przecie trwać jedynie „obrzydlivość spustoszenia”, a że stało się inaczej jest to zwycięstwo ludzkiego rozumu i woli²⁸.*

Wieloletnia praca u podstaw ośrodka Pogranicza w Sejnach, rekonstruująca poprzez edukację i działania artystyczne multietniczną tkankę regionu, staje się częścią mitu o wielokulturowości, pod którym podpisałby się również Miłosz. Sensy tej mito-

logizacji w spuściźnie Miłosza najpełniej ogniskują się wokół narracji o Żydach wileńskich i ich zagładzie.

Marta Kowerko

¹ *Wszystko w kraju dolnośląskim dzieliło się według przynależności narodowej i języka: gospody i towarzystwa, instytucje finansowe i szkoły, czytelnice, gazety, świątki przy drodze i nawet nabożeństwa w kościołach. Słoweńcy sadzili lipy przy swoich placach, Niemcy natomiast dęby; Słoweńcy zanosili pieniądze do pasojilnicy, Niemcy do Sparkasse. Słoweńcy tu, Niemcy tam. Obie strony bojaźliwie pilnowały, żeby nie została naruszona niewidzialna granica: językowa. Niemcy mówili o sobie, my z pogranicza języków i brzmiało to walecznie, jak pomruk grzmotu. W 1892 roku dzięki wsparciu Niemieckiego Związku Szkolnego założono w Tüffer czteroklasową niemiecką szkołę powszechną – mimo, że już istniała w tej miejscowości szkoła dwujęzyczna, co prawda, z niemieckim i słoweńskim. Niemcy takiej szkoły nie chcieli, gdy dzieci uczyły się języka sąsiadów wielu uważało to za niebezpieczne dla narodowości. M. Pollack, *Śmierć w bunkrze*, Wołowiec, 2005, s. 22-23.*

² Por. I. Čolović, *Balkany – terror kultury*, przeł. M. Petryńska, Wołowiec 2007.

³ Fińska konstytucja z 1919 roku uznawała zasadę dwunarodowości (równouprawienie Finów i Szwedów). Mimo to, nawet w Finlandii, w dziedzinie oświaty, codzienna praktyka między szwedzkimi obywatelami a fińskimi władzami nie przebiegała bezkonfliktowo. Por. T. Cieślak, *Historia Finlandii*, Wrocław 1983, s. 259.

⁴ *Muszę powiedzieć, że moja litewskość – jeżeli jest – odnosi się do pieśni, jakie słyszałem jako mały chłopak w Szeptejnach. Właściwie folklor polski był dla mnie niezrozumiały, bo ja rozumiem tylko folklor litewski. Pieśni, które słyszałem w Szeptejnach [...] to jest dla mnie bardzo, bardzo ważne, i to właściwie tworzy mój związek z Litwą (Moje spotkania z Sejnami, młodzież sejneńska rozmawia z Cz. Miłoszem, „Almanach Sejneński 2003”, Pogranicza, Sejny 2004, s. 215).*

⁵ Por. Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 2001. W tekście skrót SzO, nr strony z tego wydania. Skrót DOW odnosi się do: Cz. Miłosz, *Dialog o Wilnie* [w:] T. Venclova, *eseje. Publicystyka*, Sejny 2000.

⁶ Według świadectwa Litwina, naczelnika gminy Puńsk, Romualda Witkowskiego, Miłosz władał litewskim bardzo dobrze: *Zjedliśmy wspólny obiad. Miłosz interesował się gniłą i społecznością litewską. Rozmawialiśmy po litewsku. Poeta zastrzegł, że bardzo dobrze czyta w tym języku, ale mówienie sprawia mu trudności. Ale nie było tego słychać. Czesław Miłosz, oprac. Z. Fałtynowicz, Suwalskie Towarzystwo Kultury, Suwałki 1991, s.26).*

⁷ Pisze Venclova: *Prekursorzy litewskiego odrodzenia narodowego Simonas Stanevičius, a szczególnie Simonas Daukantas (Szymon Dowkont) [...] byli studentami Uniwersytetu Wileńskiego. [...] Dowkont przypuszczalnie znał Mickiewicza i był uważany za kandydata na filarete, wybrał jednak inną drogę, pisanie w >wiejskim< języku Bałtów, który polscy romantycy uznali za skazy na zapomnienie. W drugiej połowie XIX wieku pojawiła się litewska inteligencja o chłopskim pochodzeniu. Kontynuowała ona wysiłki Dowkonta i Stanevičiusa – tworzyła litewską prasę, literaturę i kulturę. Przeprowadzona przez litewskich inteligentów >rewolucja filologiczna< zmieniła oblicze kraju”* (Cyt. za T. Venclova, *Wilno*,

Vilnius, 2003, s. 41). Pod zaborem Litwini uczyli się litewskiego, mimo zakazu władz carskich. Litewska literatura rozwijała się w tym okresie dzięki przemytowi tysięcy litewskich książek z Litwy pruskiej, anonimowi tłumacznicy są współcześnie uznawani za bohaterów narodowych.

⁸ Cz. Miłosz, *Nacjonalizm i Białowieża*, przeł. E. Sawicka, „Rzeczpospolita” 1993, nr 11.

⁹ Przebiegającej zresztą poza Wilnem znacznie wcześniej, gdyż już od drugiej połowy XIX wieku. Miłosz w swoich tekstach, poświęconych Litwie jest wileńskocentryczny, na co na marginesie mojej pracy warto zwrócić uwagę.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Nacjonalizm i Białowieża*, *op. cit.*

¹¹ M.in. w powieści Richardasa Gavelisa, *Wileński poker (Vilniaus pokeris)* z 1989 roku Wilno jest odwróconym miastem, w którym rządzą radeccy tajniacy i mówią bohaterem: *Wprowadziliśmy innowację wszystkie ekspedientki mówią po rosyjsku i nikt się nie sprzeciwia, a w Imieniu w ciemności (Vardas tamsoje)* z 2001 roku Renaty Śerelyte główna bohaterka ma maszynę do pisania z zepsutą jedną literą, zamiast czcionki łacińskiej pojawia się cyrylica. Ta sama autorka w wywiadzie udzielonym Agnieszce Drotkiewicz i Annie Dziewit mówi o braku języka w symbolicznym sensie: *Nadal jestem częścią tamtego, starego archipelagu, jeszcze nie nauczyłam się nowego języka. I właśnie, jeśli chodzi o ten język, odczuwam go jako największy kompleks – jestem typowym dzieckiem okupacji, które bardzo dobrze nauczyło się języka okupanta, podczas gdy od kultury europejskiej oddzielała mnie bezlitosna, żelazna kurtyna (A. Drotkiewicz, A. Dziewit, *Głosniej! Rozmowy z pisarkami*, Warszawa 2006, s. 164).*

¹² Miłosz w swoich wypowiedziach podkreśla znaczenie polskiej kultury, lekceważąc sowiecką przeszłość miasta: *Mysząc o Wilnie, widzę podobieństwo jego dzisiejszej pozycji do takich miast, jak Gdańsk czy Wrocław. Polacy, ich nowi mieszkańcy, dość długo byli skłonni uważać pod pręg świadomości niemiecką przeszłość tych miast, w architekturze, w zabytkach historii. Zwrot, który nastąpił niedawno znalazł już wyraz w polskiej literaturze. Tamtejsi autorzy opowiadają powieści wierszy, szukając swych korzeni, natrafiają na dzieje swoich przesiadłych ze wschodu, ale także pokazują, jak niemieckie tło, wpływało na ich samych. Zapewne podobna tendencja pojawi się także w Wilnie, gdzie architektura i historia świadczą o sile polskiego wpływu (Cz. Miłosz, *Zderzenie dwóch nacjonalizmów*, „Lithuania”, 1998, nr 1-2(26-27), s. 66).*

¹³ Por. przypis 8.

¹⁴ Szlachetnie urodzony litewski Polak, narodowe i obywatelskie samookreślenie zasadniczo wpłynęło na dziedzictwo Litwy historycznej. Wypowiadał się przeciwko restytuowaniu granic sprzed 1772 roku, Polska powinna zrezygnować z dążeń do przyłączenia terytoriów, solidarności tak, w żadnym wypadku podporządkowanie i dominacja.

W swoim *Dienniku* zanotował, że decydująca dla rozpadu Wielkiego Księstwa Litewskiego był rok 1905, kiedy wyodrębniły się 3 narody: Polacy, Litwini, Białorusini. W pracy Litwa z 1908 jako przyczynę konfliktu polsko-litewskiego wymienił m.in.: 1) tezy litewskiej ideologii, będące reakcją na tradycje inijne, nadają litewskiemu odrodzeniu antypolski charakter; 2) kiedy litewski ruch narodowy określił się terytorialnie, Polacy na Litwie poczuli się jak w obcym kraju; 3) zaznaczająca się w litewskim ruchu narodowym tendencja do szukania sprzymierzeńca w administracji rosyjskiej jest przez Polaków odbierana jako śmiertelne zagrożenie; 4) polska reakcja na litewskie odrodzenie narodowe, traktowana jest absolutnie negatywna, odmawia się mu nawet autentyczności i traktuje się jako sztuczne (tj. intrygę rosyjską). W konflikcie 1918-1919 Römer zdecydowanie opowiedział

się po stronie litewskiej. Przeniósł się do Kowna, podjął aktywną działalność na niwie pedagogicznej, państwowej, dydaktycznej, pisząc swoje fundamentalne pisma z zakresu teorii prawa. Urzynał swoją alternatywną koncepcję: albo porozumienie, albo przemoc. Na uwagę zasługuje, że w konflikcie między Polską a Litwą, choć krytykuje Polskę za imperializm, to krytyka różni się od typowej litewskiej interpretacji. Polska nie jest tu „odwiecznym wrogiem”, tylko wrogiem przez nieporozumienie lub pomyłkę. Nie oszczędza też Litwy, krytykując jej niektóre polityczne działania m.in. przyłączenie Wilna do Litwy w 1920 roku w duchu porozumienia z Sowiecami. Przed „buntem Żeligowskiego” przewidywał, że, jeśli Polska użyje siły, Litwini nie tylko jej nie ulegną, ale gotowi się rzucić w objęcia Rosji. [na podst. Česlovas Laurinavičius, *Richard Römer jeszcze raz o problemie litewskiego dziedzictwa...* [w:] *Postawione historii. Litwini o Polsce i Polakach*, Kraków 1999, s. 83-95].

¹⁵ Co ciekawe, Michała Romera zlekceważyła właściwie polska opinia publiczna, uznając za zdradcy tylko Oskara Miłosza.

¹⁶ *Dzisiaj – spektakl według utworów Cz. Miłosza*, rozmowa Alvydy Rolskiej z 11.11.1989, „Kurier Wileński”, 2.06.1992.

¹⁷ M. Kvietkauskas, *Litewski łącznik*, „Tygodnik Powszechny”, 21.11.1999.

¹⁸ *Poselstwo litewskie mieściło się przy Tenie Malessherbes. Chodziłem tam od czasu do czasu w zimie 1934-1935 [...] Do wizyt w Malessherbes wolałem się nikomu nie przyznawać. Uważałem to za sprawę zbyt prywatną, a poza tym tak doradzała mi przeczoność. Pomiędzy Polską a Litwą nie istniały stosunki dyplomatyczne i łatwo mogłbym zyskać tak lubiany epitet zdradcy, Cz. Miłosz, *Rodzina Europa*, Warszawa 1990, s.169.*

¹⁹ M. Kvietkauskas, *Litewski łącznik*, *op. cit.*

²⁰ Cz. Miłosz, *O rubryce „narodowość”*, „Dekada Literacka” 1993, nr 10.

²¹ *Musić być użyteczni*, z Cz. Miłoszem rozmawia W.M. Darski i R. Traba, „Borussia” 1994, nr 9.

²² Por. przypis 12.

²³ Por. Cz. Miłosz, *O rubryce „narodowość”*, *op. cit.*

²⁴ Przykładowo: bardzo istotne miejsce w litewskiej literaturze zajmują wątki agrarne. Jest to tradycja diametralnie różna od polskiej, daleka od paradigmatu wsi spokojnej, wsi wesolej czy obrazów dworów szlacheckich, cała rozgrywająca się w sferze profanum, ludyczna, przekraczająca tabu cielesności i zanurzona w pogańskich wierzeniach ludowych. We współczesnej literaturze litewskiej ciekawe realizacje tej szkoły przynoszą m.in. teksty Sauliusa Tomasa Kondratosa i Birutė Jonaškaite. Na niezrozumienie przez Miłosza tej specyfiki jeszcze w międzywojniu, zwracał uwagę Kvietkauskas: *W tekście „Spojrzenie na literaturę litewską” (Ateneum 1938, nr 6) [...] znajdujemy opinie bardzo kateryczne i nieco stereotypowe. Miłosz przeciwstawia dawną litewską tradycję literacką, która wychowała mężów >mitycznego szlachetstwa< i proroków (Mickiewicza, Towiańskiego, Čiurlionisa, Oskara Miłosza, Herbaczewskiego) i teraźniejszą kulturę Litwy, według niego nieoceanicjonalistyczną i chłopską. Prawie cała międzywojenna literatura litewska jest w jego opinii tendencyjna i aromatyczna: >oddana sprawom praktycznym, zagadnieniom życia społecznego, a brak jej łaski dionizyjskiego szalu, którego ślad przynajmniej dodaje działom sztuki tak wielkiego powabu.< To, co teraz moglibyśmy nazwać, specyfiką modernizmu środkowoeuropejskiego (a mianowicie agrarną tematykę) Miłosz odrzuca jako oczywistą wadę. Cyt. za M. Kvietkauskas, *Litewski łącznik*, *op. cit.**

²⁵ M.in. w prozie Mariusa Ivaškevičia, Jurgi Ivauskaitę czy Renaty Śerelyte.

²⁶ Nieprzetłumaczeni dotąd na polski *Żali (Zieloni)* Mariusa Ivaškevičia podają w wątpliwość powstańczą ofiarę za ojczyznę. Książka wywołała na Litwie duże kontrowersje, z podobnym odbiorem spotkała się wcześniej jedna z najciekawszych litewskich powieści (przetłumaczonej jedynie we fragmentach) pt. *Wileński poker (Vilniaus pokeris)*, Ričardasa Gavelisa. O recepcji Ivaškevičia na Litwie mówił Tomas Venclova polskiemu „Dziennikowi”, poruszając interesujące mnie kwestie stosunku do etnocentryzmu: *Ivaškevičius jest dzisiaj nadzieją literatury litewskiej, chociaż na Litwie jest bardzo kontrowersyjny. Ogromnie go atakowano za jego powieść o litewskiej partyzantce powojennej, bo opisał ją w sposób raczej zdystansowany. Ale w końcu literat ma do tego prawo.[...] Szarganie świętości, jak powszechnie wiadomo, literaturze na ogół wychodzi na dobre. Koturnowe opisanie nawet Armii Krajowej również do niczego nie prowadzi. Vy-*

tautas Landsbergis stwierdził kiedyś publicznie, że trzeba by coś napisać o partyzantce litewskiej. Mówił tekstem otwartym, że to musi być koturnowe, że inaczej nie można. Moim zdaniem to było głupstwo i mam wrażenie, że większość słuchaczy myślała wtedy to samo, co ja.(Cyt. za „Dziennik”, 9.04.2007).

²⁷ I póki co bliżej litewskiej literaturze do „sentymentalnego patriotyzmu” niż do pytań o wieloletnią tożsamość. Pisze (najczęściej tłumaczona na język polski) Renata Šerelyte: *Jestem bardzo dumna z Litwinów, których sumienie i szlachetność jest jak srebro – nie pokrywa się patyną pod wpływem niedogodnych warunków i czynników zewnętrznych.* *Ead., Litewski witraż [w:] Sarmackie krajobrazy*, pod red. M. Pollacka, Wołowiec 2006, s. 447.

²⁸ Cz. Miłosz, *O przywróceniu*, z listu do Pogranicza, 18.02.2003, Kraków.



Tomasz Bohajedyn, rysunek

list od taty

będziemy się kiedyś z tego śmiać obiecuję
z tych skrytek pełnych wódki i szybkich przeprowadzek

oboje umiemy uciekać się do ostateczności
tylko ja momentami przesadzałem
wiem że powinienem był wysłać cię na
kurs walki ze stresem nim
przestałem kochać twoją matkę
i zabrałem cię na dwuletni spacer
w okresie dojrzewania

czasem można się zgubić
i znaleźć dopiero koło czterdziestki
w ramionach młodszej z
konfliktem sumienia i tatuażem

początek przerwy

(janyszek ty uśmiercasz dziadka już enty raz)
polski miał skończyć się za 10 minut
potem biegiem do biblioteki
gdzie między obowiązkowymi historiami
kryłeś się ze swoją ochotą
odprowadzenia mnie do domu

włożona ci pod rękę
wyglądałam na pełne lata i kształty
kobieco potrafiły wypełnić ubranie
tym szybciej do tych dwóch dni
przez które mieliśmy swój dom
rachunki i samodzielność spędzaną w łóżku
koło południa w sobotę gdy właśnie zjadałeś
brzoskwinie a ja klasyczne kształty zgubiłam w pościeli
listonosz przyniósł nam kondolencje po dziadku
na pogrzebie opłakiwaliśmy przyjazd mamy

od środy bardziej świadomie pisałam klasówki
 rozumiałam sens życia hormonów
 i sama ustalałam sobie u Ciebie frekwencję

14.35

to miasto się zbliża czujesz?
 kończy się jakby zamykało w sobie niebo
 resztę zamienia w parki

może dlatego mafia wyszła na ulice
 opanowała zatorze i walczy o centrum
 gołębie kursują znanymi torami powietrzem
 niosą tajne listy i plany walk na noże

teraz wszyscy warmińscy pisarze
 zaczął wydawać kryminały
 i starych kumpli od jointów
 potem uciekną w stronę Krakowa
 policja zarządzi wizję lokalną
 świadkowie Jehowy kolejną kampanię
 my się rozwiędziemy

déjà vu

nie może mi przeszkadzać że masz dziecko
 nie przeszkodzi mi nic odkąd straciłam integralność
 i wczytałam cię tak dokładnie we wszystkie
 starania jesteś moim jedynym celem
 i tego zawsze najbardziej się bałam
 zredukowania rzeczywistości do męskiej odżywkii
 i seksualnych sztuczek rodem z cosmo
 oboje piszemy więc nie dzieli nas glina

ale czy za 10 lat będziesz miał ochotę
 gładzić moje udo czytając wiersz?
 teraz o tym nie myślę jak student
 o funduszu emerytalnym
 kończę czytać książkę i czekam na Ciebie

kolejny raz wpadnie mi to do głowy
 przy kolejnym kredycie tym razem mieszkaniowym



(jestem wstawiona)

między barmana i szarobure znaki dymne
wciskam krzywą przestrzeń za oknem
pijakowi chodnik myli drogę

a moglibyśmy być teraz na plaży my i po trzy butelki
nie wysłałabym żadnych listów ani pocztówek
odciąlibyśmy się linią wody i spokojnie
rosłby w nas głód jodu i nikotyny
całkiem opaleni dotlenieni i do szpiku turystyczni pełen luz

już czuję jak w głowie szumi mi w morze piwa
nie widzę nic więcej pochylona nad muszlą

oswajanie

(d. majerowi)

depresja pojawia się nagle jak bohater kiepskiego kryminału
to logiczne przecież pada deszcz i temperatura ciała spada
piję zimną herbatę i słucham the doors
oni wiedzą jak zatrzymać się w sobie
to wynika z szarpnięć gitary o ucho

nagle pojawiaasz się ty i wiem że to sen
jesteś przecież teraz u siebie i czytasz ten tekst
oddalony ode mnie o wiele słów
które jeszcze mieszczą się pod językiem

odwracam się i w otwartej szufladzie wszystkie listy
same adresują się do ciebie jakoś mnie to nie dziwi
spokojnie. na razie wysyłam w twoją stronę spojrzenie
i już wiem że ostatnia piosenka z ulubionej płyty
mnie nie domknie

Michalina Janyszek

Wyspa Wielkanocna

pamiętasz wyspę wielkanocną i jej mieszkańców?
wycinali lasy i wznosili potężne posągi swoim bóstwom
a w dołach po wygrzebanych drzewach sadzili trupy
zmarłych z otwartymi żołądkami i spierzchniętymi ustami

monumentalne kamienne budowle wyrastały ponad wyspę
a ziemia przyjmowała ludzkie korzenie, które wity się coraz
głębiej, próbując wyważyć stojące na niej martwe pomniki
o gładkiej powierzchni, niczym wypłute z ust pestki winogrona

wtedy na skraju wyspy obok jeziora i drogi do portu
gdzie wszędzie krzewy bez liści, korzenie bez pni,
zgromadzili się, wokół jedyne go ocalonego drzewa,
mieszkańcy nieodkrytej wyspy wielkanocnej

i wycinając ostatnią roślinę na tamtej pustej równinie
dokonywali przecież po części egzekucji na samych sobie
bez drzew nie przetrwają, ale w zamian za świątynie
wiecznych bogów postanawiali pozbawić siebie życia

a dłonie tamtych ludzi zakopanych pionowo, dłonie nie zdołają
już utrzymać ziemi, a ich paznokcie już dawno połamane
i wiatr przyjdzie z północy, nadejdzie późną jesienią
a trawa, zauważyliście, trawa już zmieniła kolor

ziarno po ziarnie, gruda po grudzie, zacznie ubywać
zielonych kopców, wzgórz i nizin, woda obmyje im twarze,
i wypłucze wszystkie sińce, w pył rozsypią się historie
tylko nietknięte będą stały te monumenty z litej skały

piach przez rany dostanie się do krwiobiegu
ziarna powoli wgrzązą się w zwiotczale mięśnie
ciała zakrzepną w strupy ciszy
a z ust tych mieszkańców ślinotokiem potoczy się wiatr

II

i teraz siedzę na tym drewnianym krześle i mówię: trzymaj się Gosiu,
trzymaj, trzymaj się Łukasz mocno,
i wy też się trzymajcie
deszcz cały czas leje i pozostawia po sobie dziury w asfalcie
jesień nadchodzi, trzeba będzie kupić jakieś ciepłe ubrania i zapalić czymś w piecu
– a skąd coś weźmiemy? – pyta Łukasz

a po spaleniu spodni dżinsowych, tych które dostałeś od niej,
podkoszulka, swetra (wełna się dobrze chajczy), bielizny,
i wszystkiego co w mieszkaniu będzie się dało spalić: zasłon, dywanów,
obrusów, starych gazet i dokumentów tożsamości

pozostaną ci tylko włosy, tylko włosy
wiem, one za długo rosną, żeby ciągle nimi palić w ognisku
ale i tak je obetniesz i paznokcie i brodę i wrzucisz w palenisko
i tak

– a co z krzesłami, co z krzesłami, przecież są z drewna? – krzyczy Łukasz

trzymaj się krzesła Gosiu, trzymaj się, trzymaj się właśnie krzesła Łukasz,
za daleko doszliśmy, żeby teraz się poddać
czy to nie one są naszym punktem orientacyjnym?

wiatr wieje coraz silniej, świszczy pod drzwiami i brzęczy w oknach,
szparami do mieszkania dostaje się zimna ziemia

III

kiedy byłem małym chłopcem do święcenia w koszyku nosiłem:
obtarte kolano, rozbite wazony mamy,
kilka sińców i solniczkę larw wyjętych spod powiek

z czasem kawałki wazonów rozłożyły się jak porzucona na łące padlina
z czasem ich popękana skorupa stała się tak twarda, że musiała się rozpaść
a sól stojąca w szafce w kuchni w końcu przesiąkła przez szkło, płyty pilśniowe,
przeniknęła cegły, podłogę, fundamenty i trafiła do ziemi

myślałem, że to już wszystko skończone, że to skończone,
że będę mógł postawić żagle i skierować do domu

ale ziemia wpuściła wszystko w siebie: wazony, larwy, sińce i otarcia,
a ta gleba jest już wysuszona, i jej pył unosi się w powietrzu i osiada
na twarzach, dłoniach, krzesłach, samochodach i nawet na tobie się znajduje,
nawet na tobie, chociaż sama tego nie wiesz

teraz od ciągłego mycia mam starte dłonie, pomiędzy palcami spękana skóra,
zamazane odciski, paznokcie obcięte do krwi

a i tak pył jest wszędzie, czegokolwiek dotknę, jest wszędzie
wchodzi między linie papilarne, na klamce od drzwi czuję jego wnętrzości,
gromadzi się na stole, w dziurze w zębie językiem wyczuwam jego kształt,
wchodzi między rzęsy, wypełnia usta

a gdy próbujesz się go pozbyć wtedy ktoś krzyczy: „co tam żujesz, co żujesz?”
i podbiega do ciebie nauczycielka z grubymi wargami i wskaźnikiem w dłoni
„co tam żujesz, co żujesz, co tam masz – pokaż, otwórz usta,
gumę pewnie żujesz, gumę, natychmiast wyjdź, z klasy wyjdź, wypłuj”

więc wychodzisz z pomieszczenia jakbyś przechodził przez kolejne kręgi
wtajemniczenia i wypływasz tą gumę, której nie ma i nigdy nie było
i wypływasz gumę, która gdyby istniała miała by kształt pestki winogrona
i rozglądasz się czy nikt niczego nie widział
i wracasz do klasy
i wracasz do klasy i zamykasz drzwi i siadasz w drewnianej ławce
i przyznajesz rację nauczycielce, że wypłułeś gumę, i że przepraszasz
i że to się nigdy nie powtórzy, a równocześnie wiercisz palcem w ławce,
wiercisz palcem w drewnie i robisz dziurę i do tej dziury wkładasz język

IV

po wietrze i jesieni pojawi się zima, która płomienie
palących się stosów zamrozi w powietrzu

zamrozi tych mieszkańców w posągi, które zbudowali
i potem za lat kilka przybędzie ktoś kto ich odkopie
jak w 1901 nad Beriozówką odnaleziono ze skórą,
mięśniami i sierścią mamuta w wiecznej zmarzlinie

a teraz kiedy Jacob Roggeveen przybywa na wyspę
widzi 900 wielkich kamiennych posągów
a drzew żadnych nie widzi
resztką mieszkańców, która przeżyła walkę z głodem,
wojuje sama ze sobą, martwych nie chowa już do ziemi
tylko kładzie na kamienne stoły i spożywa

i kiedy holenderski odkrywca przybywa na wyspę
ta wyspa nie ma już korzeni
ta wyspa nie ma

Leszek Onak

Natchniony śmiercią

[...] Kto ulepi śmierć
dziecinną z chleba szarego, co szcerstwiał
[...] Ale to: śmierć całą,
śmierć, jeszcze przed zaczęciem życia, tak
łagodnie zawrzeć w sobie i bez gniewu,
to nie do opisania.

R. M. Rilke, *IV elegia* (przeł. M. Jastrun)

Aż wreszcie śmierć stała się pospolitą rzeczą,
jadalną, jak gruby chleb lekkostrawną,
i w usta sobie braliśmy lekko
– kromkę rozkwitającą smakiem aż bez nazwy
R. Wojacek, *Piosenka bohaterów II*

...wtoczyć się w wir świadomości konstruującej spiralę obrazów piętrzących się na płaszczyźnie skóry, by te w następstwie sekwencyjnych ruchów przenikały z jej gładkiej powierzchni równie gładkiego, nagiego ciała do wnętrza układu, do pojedynczej komórki nerwowej, w jednowarstwową błonę mózgu. Stamtąd wezbrawszy energię siła wyobraźni wypchnie spojrzenia powrotnie ponad powierzchnię skóry, na zewnątrz. I zamknie się wieczność krzywizny spirali. Wyprostowana nagle wypręży skulone embrionalnie ciało przed pociągnięciem ostatniej struny życia w kierunku śmierci...

Objawienie

Przestrzeń obca zewnętrznemu poznaniu. Odległa w swej niepojętości. Kategoryczna przepaść między autodestrukcyjną świadomością „natchnionego” a otoczeniem domagającym się dostępu do tajemnicy jego myśli. W swej tragiczności skuteczna izolacja dotkniętego *ego*. Niezglębiona potrzeba oddalenia z jednoczesnym pragnieniem ludzkiego kontaktu, jak bliskość zdystansowana.

Wzajemnie wykluczające się motywy posunięć. Początkowo – tylko myśl, raczej skomplikowana sieć myśli spowijających mózg w kokon śmierci; ich wielowarstwowość, magiczna wielość, gęstość nieprzenikniona. Mózg wpada w stan pełnego nasycenia, upojenia śmiercią. Myśl staje się umięśnieniem rodzących się czynów, wielokrotnie przerywanych, w ostatecznym kształcie spełnionych.

Twoja przestrzeń egzystencjalna. Strefa szczerze odizolowana, nieodkryta, tajemnicza, jednorodna, a przy tym szara i zmetamorfizowana, strefa za zamkniętymi drzwiami, bez klamek, po obu stronach. Wiedz, że tu tkwi jej paradoksalny charakter, bo w świadomości rodzi się druzgocąca siła niewykonanego kroku. Jednak błędzisz w niej i wypełniasz każdą chwilę pustego jestestwa, czekając na przyływ uciszzonego śmiechu rozpacz. Widzisz, jak rozpoczyna się, powoli kształtuje i przed oczami rozwija droga ku otchłani ciemności, ku głębokiemu cierpieniu. Idziesz wzdłuż bez zająknięcia – w umyśle wciąż narastająca szansa ucieczki przed bytem. Piękny to, swoiście cudowny dar wypełniony bólem, lękiem, żalem, smutkiem, okrucieństwem

niezrozumieniem, samotnością. A potem głupie zwątpienie, z niego naiwna myśl: „być może jest jakieś szczęście?” Istnieje ono jakoby okruczeństwo trwania zawsze dostrzegalny, który w każdej sekundzie z oczu można stracić, jaskrawo-drżący błysk źrenicy, co ci pozwala domknąć wrażliwe powieki, westchnienie ostatnie, maska upozorowanej śmierci, skrzyjący dźwięk milczenia. Wszędzie obco i głucho, nie do zniesienia; wszędzie szaro i płasko.

Rodzisz się samobójcą. Umierasz w pędzie destrukcyjnego strachu. Świat twój, pierwotnie zakorzeniony w podświadomości, jest zmrózoną bezmiarem przestrzenią mózgu, obszarem pustki stopniowo wypełnianym swe szare, jednolite powierzchnie purpurą krwi życiowych przeżyć. Wewnętrzny krzyk rozpacz staje się impulsem pobudzającym ów świat, który przejmuje dane ci prawo wolnej woli i rości sobie pretensje do świata wyłączonego, jedyne, w najwyższym stopniu logicznego. Samo przejście jest krokiem nie dostrzeganym przez ludzką świadomość. Jesteś i nie spostrzegłeś – wstąpiłeś. Wokół świat osaczający ze wszystkich stron, rzeczywistość, w której to, co z zewnątrz budzi poczucie niedorzeczności i zdziwienie, tam w głębi ciebie staje się czymś najbardziej słusznym, potwierdzającym wszelkie postanowienia, drastyczne kroki. Zdecydowałaś się na śmierć szukając uzasadnień tam, gdzie mechanizmy myślowe osób (w) tobie nieobecnych, obcych rytualnie rozsypują się pozostawiając skrzywione piętno na uszczęśliwionej twarzy. Stworzyłeś hipertroficzną świat bólu, świat po części realny, po części wyimaginowany, by nie odczuć przerostu wyobraźni. Otwiera się przestrzeń kojącej możliwości, w której igła przybiera postać trzycalowego gwóźdźnia, lekkie ukłucie bywa nabiciem na pał, wszelki absurd staje się absolutnym prawdopodobieństwem i – co najważniejsze – sama śmierć zaskoczona zostaje własną antytetycznością. Nie masz w sobie zwątpienia, jest prostota nieubłagana, dostatecznie trwała, przecząca wszelkim zawahaniom oddalającym

realność wykonania ostatecznego gestu. Utrata wszelkiego „dobra” związanego z życiem ziemskim przykryta zostaje gwałtowną ucieczką. Następuje swoiste odwrócenie wartości, bowiem zanik bytu nie jest najwyższym złem, ale dobrem szczególnym i wyjątkowym. Jest trudną w zrozumieniu koniecznością... Koniecznością umierania...

Zły demiurg

...niemożliwością jest wierzyć, iż w skandalu stworzenia maczał palce dobry Bóg, „Ojciec”. Wszystko każe domniemywać, że w ogóle nie brał w nim udziału, że jest ono dziełem boga bez skrupułów, ułomnego. Dobroć nie tworzy, brak jej wyobraźni – a przecież sporo wyobraźni trzeba, by stworzyć świat, choćby sknocony!

...więc powinno istnieć Coś poza światem, co nadaje ludzkości sens, co pozwala dostrzec wielobarwność w szarości odcieniach, dzięki czemu życie nabiera szczególnej wartości. Śmierć tuż po narodzinach to owe coś, czego żądałeś z niecierpliwością, a co przyjdzie, gdy ciebie już tam nie będzie...

Samobójstwo z wyboru – tragiczna wolność umierania

Bóg chrześcijański

Jesteśmy wykonawcami boskiego planu, w który odgórnie wpisany został tragizm naszego pękniętego losu. Świadomy wybór jako źródło cierpienia tkwi u podstaw istnienia ludzkiego. Życie, to w sposób absolutnie perfekcyjny nakreślona siatka mniejszych wyborów, będących częścią składową wyborów większych, decydujących, ustalających rozkład wielokrotnie krzyżujących się południków i równoleżników wielu trwał, to ciągły wybór „za” lub „przeciw”. Wobec takiego układu kondycja człowieka wraz z rozkołysanym ciałem zawieszonym w próżni, kurczowo trzymającym się wahadła istnienia,

wprowadzającego mityczno-historyczny ciąg jego decyzji, ulega stopniowemu rozchwianiu. Myśli błądzą w swym „nieposkładaniu”, gdy rozum cierpi z braku krystalicznie czystej pewności i słuszności, ulegając postępującej martwicy porządku. Są jednak wybory łatwe, w swej prostocie bezsilne, bo nie potrafią zatrzeć transparentnej egzystencji człowieka, ale nie one stoją w centrum uwagi, nie one decydują o szerokości otwarcia zaciekawionych oczu. Skupienie wzroku pada na wybór między dobrem a złem, między życiem a śmiercią, ze szczególnym uwzględnieniem drugiej możliwości, niejako przejawu wolności naturalnej.

Człowiek stworzony na obraz i podobieństwo Boga został wyposażony w wolną wolę, podobnie jak Bóg, którego jednym z wielu atrybutów jest absolutna wolność. Głębia człowieka, to żywiołowa walka jego psychiki i moralności o podjęcie właściwych decyzji. Sam z natury swej mając prawo do zachępnienia „istoty” życia, korzysta z niego pełnią siebie. Zachłystnąwszy się tylko raz wyciąga chętnie dłoń po raz kolejny. Darem jest bezcenna wolna wola, w swej ilości niczym nie ograniczona, tym bardziej, jeśli została ofiarowana tylko i wyłącznie z bożej miłości i dobroci. Stwórca jednak czeka z wielką cierpliwością pełen wyrozumiałości. Czeka na decyzję człowieka, który bezgranicznie rozporządzając swoim życiem narzuca sobie pewną hierarchię wartości, bądź dąży do jej destrukcji, przemienia w popiół granicę między dobrem a złem, skazując się tym samym na ciągłą tułaczkę po wciąż palących zgłiszczach własnej moralności. Twierdzi bowiem, że cokolwiek czyni jest w najwyższym stopniu dobre. *Ta synowa umrze, a dziecko zostanie. I wszystko będzie dobrze. Odkryłem to nagle – mówił Aleksy Nitycz Kirillov, po czym dalej podkreślał: Dobrze. I jeśli ktoś roztrzaska komuś głowę za dziecko – także dobrze. I jeśli nie roztrzaska – dobrze. Wszystko jest dobrze, wszystko², bo w istocie dobro było albo będzie, ale nigdy nie*

jest. Pasożytuje na wspomnieniu lub przecuciu, już się stało bądź może przyjdzie, lecz aktualność czy trwanie nie jest mu dane. Dopóki jest, świadomość nic o nim nie wie; chwytta je dopiero, gdy znika³. Dlatego Kirillov zanurzony w terażniejszości mógł posunąć się do tak radykalnej konstatacji. Nieświadomość istnienia dobra w trwającej obecnie chwili wyklucza jednoczesne współistnienie zła – stąd wszystko wolno.

Horizont zostaje odwrócony. Na nim pojawia się idea nieistniejącego z konieczności Boga, okrzykniętego mianem ludzkiego wymysłu. Nie mamy w tym przypadku do czynienia z przejawem wyrażania wolnej woli. Jest to pogardzana za swą okropność samowola. Mimo iż nadaje światu uroczym nieprzenikliwym, zagadkowym charakter, jest jednocześnie źródłem wszelkiego okrucieństwa, kłęśącego obraz świata, którego historię spowija smuga purpurowej wstęgi. Towarzyszy temu powolna utrata wspólnego dobra, odradzanie się natury błędnego indywidualizmu. Rodzą się „troglodycy serc”, dla których śmierć powszednie, jest *pospolitą rzeczą/ jadalną, jak gruby chleb lekkostrawną⁴*, jest czymś zupełnie obojętnym, a jednak wyobrażeniem głodu, nieokiełznaną, nieodzowną potrzebą człowieka fizycznego.

Śmierć przenika życie, wrasta w nią do tego stopnia, że rozpoznajesz tętniącą w żyłach krew, jako rytm pulsującego w twych ustach milczenia. Bóg nie wpada w zachwycenie. Wolność naturalna ściśle związana z możliwością dokonywania wyboru objawia swoje niedoskonałości, konsekwentnie przyczyniając się do upadku człowieka w raju⁵. Bóg w dalszym ciągu czeka. Tak jak On kierując się szczęściem człowieka, miłosierdziem wobec niego, obdarzył go możliwością (niestety tylko możliwością) bycia dobrym, tak człowiek, jako że miał być w zamysle Boga niemalże Jego „lustrzanym odbiciem”, może pod wpływem światła Łaski Uświęcającej zwrócić bezpowrotnie otrzymany dar. Gest ów opatrzony zostaje pojęciem wolności chrześcijańskiej.

Zadaniem chrześcijanina jest powściągnięcie, a w niektórych przypadkach wręcz spętanie wolności naturalnej i podporządkowanie się woli Boga Ojca⁶. Tak oto wypełnia się piękno współegzystencji człowieka z Bogiem, jego wewnątrzduchowej obecności.

Bóg cielesny – (przed)zwiastowanie

...a gdy wygaśnie Łaska i twórcza siła odsuniętego już Boga, rozplynie się po ziemi światło i spod gasnących cieni wyjrzy nowy człowiek, aby wyznać przed sobą prawdę o trwającym wciąż zmartwychwstaniu. Z Boga-Człowieka zrodził się Człowiek-syn boży, ten doskonały Stwórca siebie samego...

Bóg ludzki

Człowiek ma się stać obrazem i podobieństwem Boga, w taki sposób, że doskonałość jest immanentnie wpisany atrybutem Stwórcy, do której ludzka postać zmuszona jest dążyć w krwi i pocie czoła, w celu uzyskania zbawczej „tożsamości”, bez ostatecznego aktu ubóstwienia. Skoro został człowiek stworzony takim, jakim jest od Początku, a dopiero w dalszej kolejności „ograniczony” poprzez ściśle określony, wzorcowy kształt postępowania (życie i śmierć Chrystusa), to jest to proces, poświadczający destrukcyjną czynność Boga – złego, który wybrał Syna Bożego, aby w pragnieniu wyrwania się spod jarzma pomyłki zniszczyć wcześniejsze, swoje dzieło – każdego człowieka. Zaufać musimy jednej (człowiekowi), bądź drugiej (Bogu) stronie, gdy tymczasem podpowiedzią jest dla nas otaczająca rzeczywistość, wykluczająca realizację w nas wizerunku Chrystusowego. *Startując z naszego, zawsze tak czy owak łatwiej dotrzemy do boga podejrzanego niż do boga godnego szacunku⁷*. Charakter człowieka jest charakterem Boga, czyn człowieka jest czynem Boga. Bóg jest sprawcą gwałtów, napadów, morderstw, rozbojów, kradzieży, włamań i wszelkiego innego zła

w stworzonym przez Siebie świecie. Bóg gwałci, morduje, kradnie, bo człowiek to narzędzie w „reżkach” Boga.

Wolność chrześcijańska nie jest dana człowiekowi w pełni. Nikt w sposób całkowity nie może wypełnić „założeń” wolności chrześcijańskiej. Choćbym przemierzył tysiące mil, nie znalazłbym człowieka bez grzechu, człowieka o krystalicznie czystej duszy, który nie sprzeniewierzył się Jego woli, gdy tak naprawdę wykonuje to, do czego został stworzony. Jakikolwiek starania człowieka w tym kierunku zostają skazane na niepowodzenie. Zapowiedział je grzech pierworodny. Wszyscy jesteśmy wpisani do rejestru ofiar ostatecznej „zagłady”, wiecznego potępienia! Nikt nie uniknie Sądu Ostatecznego! Bóg stwarzając człowieka, obdarzył go pozorną możliwością wyboru, aby ten siłą Woli ulegał ziemskiemu pokusom, aby wykazywał swoją słabość wobec rozkoszy tego świata. Obserwując zrelatywizowany upadek człowieka wyciąga z niego konsekwencje skazując istotę ludzką na wieczną mękę. Bóg nie jest uczciwy wobec człowieka. Każdorazowa próba pełnej rezygnacji z daru wolnej woli, doprowadza jednostkę do stanu zniewolenia, bez możliwości chwilowego wyrwania się spod boskiego jarzma. Istota ludzka, to działająca pod dyktando Boga ściśle ukierunkowana maszyna pozbawiona cech jednostkowych, odrębnych. Mimo to, wszystko dzieje się dla „dobra ludzkiego ogółu”.

Świat doskonalą się poprzez zło, którego nie potrafimy znieść. Ci, którzy nie pragną współtworzyć „wspólnego szczęścia”, wybierają drogę przeciwną. Na tej drodze w centrum znajduje się nie Bóg, lecz człowiek – cielesny i krwisty, każdy sam dla siebie. Rozpowszechniający się indywidualizm osiąga pułap, na którym nie ma miejsca dla osoby boskiej. Zostaje wymazana ze świadomości człowieka. Nikt już nie wymyśla Boga, nie czyni tego, co w znacznym stopniu drażniło Kirillowa: *Człowiek nic innego nie robił, tylko wciąż wymyślał Boga, aby żyć nie pozba-*

wiając się życia. W tym są zawarte dotychczasowe dzieje ludzkości. Ja pierwszy w historii świata nie chciałem wymyślić Boga⁸. Bóg nie jest już potrzebny. Jego miejsce zajęła możliwość decydowania o wszystkim; w rękach człowieka znalazł się wybór między życiem a śmiercią. Człowiek stał się najwyższą instancją dla samego siebie. Ludzie nie myślą o Bogu, tylko szukają sposobu, aby się Go pozbyć. Jeżeli On zniknął z horyzontów ludzkiego myślenia, a wola Jego zastąpiona została samowolą, człowiek pozbawia się możliwości wyboru między dobrem a złem. Absolutnie nieskończone dobro płynące od Niego zanika wraz ze źródłem, jakie stanowi dla dobra osoba boska. Zakładając, iż zło stanowi zaprzeczenie dobra, wraz z negacją istnienia dobra traci moc istnienia również zło. Nie ma możliwości rozróżnienia, co jest dobre a co złe. Wszystko jest jednakowe. Cokolwiek uczyni człowiek będzie zgodne i właściwe. Nikt mi wówczas nie zarzuci, że źle czynię odcinając głowę kobiecie, wyszarpując lekkimi pociągnięciami niżyka każdą żyłą i tętnicę z jej na wpół martwego ciała. Wszystko jest „dobrze”, dobrze na tyle, aby zabić siebie.

Zwiastowanie

...otóż jawi się postać Matki Brzemiennej, a z Jej ukwieconego łona wypływa nagie, wyschnięte Dziecię, jakoby życie, którego Potwórnego Przyjścia oczekujemy przekształciło się już w chłodzie zwiastuna, na drodze konieczności w niechybną śmierć. Tak oto Ludzkość otrzymała powtórnie dar ujrzenia konsekwencji największego Samobójstwa w historii tego świata...

Samobójstwo – jako naśladowanie Chrystusa (boski wymiar Nicość pośmiertna)

Kierkegaard pisał: *Postuchaj krzyku noworodka w chwili narodzin, przyjrzyj się zmaganiom ze śmiercią w ostatniej godzinie – a po-*

tem zdecyduj: czy można oczekiwać, że może być przyjemnością coś, co się w taki sposób zaczyna i kończy⁹. Przyjemność gaśnie w uzurpującym sobie wyłączność mroku, gdyż życie to ból, życie to strach, dlatego właśnie człowiek jest nieszczęśliwy. Teraz wszystko jest bólem i strachem. Teraz człowiek kocha życie, bo kocha ból i strach. Tak to jest urządzono¹⁰. To jest odgórnie, zarazem trwale w człowieka wszczepione z woli Najwyższego, gdy od Genesis, a za Przymierzem podąża ślad absolutnej tożsamości, zupełnego oddania jako koniecznych warunków cielesnego uwolnienia. Koniecznych do tego stopnia, aż przenikliwie kłuje w skroniach by oddać smak i dotyk bólu śmierci, skądinąd „wypowiadanego” przez Aleksego Niłyca Kirilowa. A jest to klucie nieporównywalne z wypelnionym aksamitem subtelności nakluwaniem czaszki, gdyż mówić można o dwóch, diametralnie różnych, lecz wzajemnie powiązanych, komplementarnych kategoriach bólu. Ten wyżej wspomniany, to ból zbliżającej się śmierci, nieustannego niepokoju, granicznego napięcia, bo czujemy się trochę tak, jakby posiadając z jednej strony tę słusność, to nieodwołalne zdecydowanie, ziarno harmonii pozwalające jeszcze stać nad przepaścią śmierci, z drugiej zaś doznajemy gruntownej potrzeby obłaskawienia nas jakąkolwiek, choćby znikomą i niedorzeczną gwarancją na to, że nie poniesiemy straty, co jest świadectwem wyjątkowego absurdu ludzkiego myślenia, bo jak tu mówić o uzyskaniu czegoś, czego sam posiadający podmiot nie doświadczy, zarówno cieleśnie jak i duchowo.

Człowiek zdaje się wierzyć, że śmierć odrywa go od wszelkich wartości, przekreśla wszelką nadzieję jutra. Myśli, iż jutro jest wieczną nicością, nie ma jutra, tylko otchłań bezkresna. Życie jest dla niego wartością absolutną. Zaś źródłem życia są, w jego przekonaniu, samoistnie bytujące rzeczy tego świata, realne owoce niemniej realnej ziemi. Realizm jest przagnieniem. Zniwolonny przywiązuje się do ziemi, jak drzewo – gdyby nagle

uzyskało świadomość. Jest przeświadczony, że dzięki samoistności rzeczy, którymi się karmi, on sam jest bytem samoistnym. Bez nich nie istnieje. Wierzy on w realność swego bytu, ponieważ uwierzył wcześniej w realność przedmiotów, którymi zaspakaja swe najbardziej natarczywe potrzeby. Dlatego nie jest on w stanie w walce z panem narazić swego życia. Nie jest też w stanie oderwać się od ziemi. Poświęca swą wolność dla ratowania swej absolutnej wartości – życia¹¹. Zakłada, że następnego życia nie będzie! Wobec tego, cóż warto jest każde życie, skoro w każdym przypadku gorzkim spełnieniem okaże się zamiana przytulnego domu na czterościaną, drewnianą „trupiarnię” z półcalowymi gwoździemi „rozszianymi” wzdłuż każdej jej krawędzi! Do granic użyteczności okrojona przestrzeń, której jedyną zaletą jest fakt, iż nawet jeśli dojdzie do rozpaczliwej pomyłki, szczęśliwiec, a raczej „kolejny wybrany” nie zgrzeszy zbyt długim i częstym oddechem. Świat za sprawą człowieka pozbawiony został pewności i przewidywalności następnej chwili, pogryźł się w mroku ludzkiego czynu. Niepewność zwróciła się przeciwko człowiekowi; ciężar życia uległ zwielokrotnieniu.

Niejedyn z nas dosięga granic swego istnienia wybierając śmierć samobójczą. To Bóg gwarantował człowiekowi wieczne życie, uczynił go nieśmiertelnym. Uśmiercona została nieśmiertelność wraz z negacją Wszechmogącego. Kiriłłow liczył się z faktem, iż samobójca zawsze dokonuje aktu samozniszczenia z myślą o kolejnym, spokojnym, pozbawionym naciskających problemów istnieniu, z wiarą w ludzką nieśmiertelność. Samobójstwo miało stanowić swoistą ucieczkę od życia pełnego udręk. Pozbawienie życia samego siebie z nadzieją na lepsze jutro. Esencja śmierci samobójczej, to śmierć wyrozumowana, która zapomniała przeszłość, a przyszłości nie tworzy. Śmierć permanentnej terażniejszości. Dostojewski nie mógł pogodzić się z perspektywą *grożącej jutro nicości*¹²,

umysł jego dręczony był myślą, że *samobójstwo wiąże się nieodłącznie z wiarą w nieśmiertelność*¹³.

Co ma uczynić człowiek w sytuacji, kiedy z jednej strony nie potrafi przetrzymać tak silnie męczących go spłotów nieszczęśliwych wydarzeń, przesywających mózg cierpkimi, chłodnymi impulsami, z drugiej zaś otrzymuje bolesne uderzenie w postaci śmiertelności, którego nie potrafi znieść, nie może przyjąć do świadomości, że szansa ostatecznego zerwania *więzów cierpienia* i osiągnięcia szczęścia w przyszłym życiu nie istnieje. Rośnie męka człowieka, rośnie jej natężenie. Przed oczami kształtuje się ironiczny obraz, który podsuwa myśl: gdyby tak rozciąć na sobie skórę, na żyłach i tętnicach, do serca i od serca krew tłoczących, zawiesić znamiona cierpienia i grając na strunach purpury, *grać poważnie bólem*... Pozostaje nam przekraczać granicę zadawanego sobie cierpienia. Po śmierci nie ma nic, doskonała pustka, nieprzenikniona, mroczna, głucha ciemność. Jedynym racjonalnym wyjściem jest autodestrukcyjna. Śmierć zadana samemu sobie jest koniecznością, rzeczą nieuniknioną, ostateczną... byle przerwać to ciągnące się okrucieństwo. Śmierć jak powietrze, jak chleb powszedni jawi się człowiekowi XXI wieku. Śmierć samobójcza to powołanie.

Pragnienie nieśmiertelności Człowiek-syn boży

Przenosząc ów problem z kategorii strachu przed śmiercią krystalizującego się w świadomości pustki pośmiertnej, na pojęcie samego bólu zaobserwujemy niemalże identyczną sytuację, wewnętrzną, esencjalną formę zewnętrznego spięcia. Choć w świadomości przyszłej ofiary, istnieje przekonanie o nieodczuwalności bólu w trakcie umierania, ból ów zawiera się w lęku przed utratą życia. Wystarczy sobie wyobrazić *kamień, olbrzymiej wielkości, jak duży dom. Kamień*

wisi, a ktoś stoi pod nim; gdy spadnie na głowę, czy będzie bolało? – Ale niech stanie [ten ktoś] naprawdę, to póki kamień wisi, będzie się bał bólu. Każdy będzie wiedział, że nie będzie bólu, lecz każdy będzie się bał bólu¹⁴. Będzie się bał bólu wyobrazonego, w którym realizm roztrzaskanej w ułamku sekundy czaszki i zmiażdżonego w tymże samym tempie ciała wyprą racjonalną świadomość braku cierpienia. Wierzmy, że w tym całe oszukaństwo¹⁵ – jak wspomina Kiriłłow. Kto zwycięży ból i strach, sam stanie się bogiem¹⁶. Bóg-Człowiek przyszedł na świat w celu zbawienia ludzkości i nikt z chrześcijan w to nie wątpi. Przyszedł na ziemię z pełną świadomością przyszłej śmierci na krzyżu. Narodził się, aby umrzeć. Pokonał wewnętrzny lęk przed bólem, przed cierpieniem. Zrozumiał to, co człowiek stara się zrozumieć przez wieki. Przyjął męczeństwo jako świadectwo woli Boga. Tym samym w absolutnej Jedności Trzech Osób Boskich sam Siebie skazał na śmierć. Chrystus dokonał wyjątkowego, bo najlepiej dotąd ukrytego aktu Autodestrukcji. Mijają setki lat a chrześcijaństwo w dalszym ciągu, choć w daleko mniejszym stopniu utrzymuje potępieniczny stosunek wobec śmierci samobójczej, gdy tymczasem okazuje się ona przejawem doskonałego naśladowania Chrystusa, drogą ku zbawieniu. Wewnętrzne oczyszczenie duszy, wymazanie wszelkich różnic, tego grzechu kładącego cień na ludzkim sumieniu. Zespolenie się życia Syna Bożego z życiem każdego człowieka w tożsamą, jednorodną i transparentną, jakby krystalicznie czystą formę jednego, wiecznego Istnienia. Uzasadniona zostaje obecność zła mająca pozwolić człowiekowi wypełnić Słowo, odkryć jego ukryte znaczenie. Więcej! Samobójstwo objawia się jako detronizacja samego Boga, jako narodziny człowieka w ponadludzkim wymiarze. Wielokrotna (bo ileż samobójstw jest na świecie) Paruzja, której całkowite wypełnienie nastąpi w chwili zbiorowej, samobójczej śmierci wszystkich ludzi. Był Bóg-Człowiek, będzie Człowiek-

bóg. Oto odwiecznie skrywana prawda, którą Kiriłłow w pełni rozumiał.

*

...nachodził go co prawda sen, ale potem sen w żaden sposób nie mógł przedostać się do jego mózgu, szukał furtki, u każdego jednak przejścia stał szachowy wartownik i Łużyn doznawał bardzo męczącego uczucia, że sen jest o krok, ale po drugiej stronie mózgu. Łużyn rozmarzony, którego rozprasza pokój śpi, a Łużyn widzący przed sobą szachownicę czuwa i nie może zespolić się ze szczęśliwym sobowtorem¹⁷.

Samobójstwo – jako doświadczanie siebie (wymiar cielesny człowieka)

Ból ciała

Ból doświadczania cielesności, dostarczający niepostrzeżenie materiału w doskonałej konstrukcji bólu śmierci, jest jego początkiem, jak gdyby wstępny wtajemniczeniem. Może okazać się jedynym świadectwem życia człowieka, świadectwem *samoistności cielesnej*. Strach, to pewność istnienia emocjonalnego, więc nie tyle niemożliwe jest szczęśliwe życie bez bólu i strachu, co życie zawierające ów fundament zezwalający na wyrażenie refleksji: *tu oto jestem*¹⁸. Potrzebą człowieka jest sprawdzanie własnego ciała przez zadawanie sobie bólu fizycznego¹⁹, przez odczuwanie lęku, aby sprowadzić do nikłej wartości poczucie własnego nieistnienia. Celem jest eksperymentalne dążenie ku śmierci, bez brzemiennego w skutkach spełnienia, odczucie powolnego upływu krwi i świadomości, utraty życia, jego zanik i ponowne odrodzenie, jakby czystsze, bardziej wartościowe, gdyż w sytuacji, kiedy *potrzeba autodestrukcji dorównuje potrzebie budowania*, jedynym w pełni racjonalnym wyjściem wobec dwudziestowiecznego chaosu, który ogarnął i zniekształcił świat

zhierarchizowanych wartości, zezwierzęcił relacje między ludźmi, jest psychiczna izolacja ratująca przed poczuciem całkowitej bezradności. *Uratowany na samym początku przeżywa radykalną, lecz tymczasową redukcję swego poczucia rzeczywistości, po to, by uniknąć utracenia go w całości i na zawsze; przechodzi przez symboliczną śmierć w jej odwracalnej postaci, aby uniknąć trwałej śmierci ciała bądź umysłu*²⁰.

Jednak ryzyko jest ogromne, przerażające, kiedy śmierć symboliczna nie uchroni przed śmiercią trwałą, rzeczywistą, lecz w efekcie błędu przyjmie materialny wymiar. Pewien współczesny, tragiczny poeta pisał: *Siedzę w kącie/ w swoim pokoju/ zamknięty na klucz*. Odizolowanie w tym szczególnym przypadku daje gwarancję bezpośredniego kontaktu, wzmacnia poczucie zagrożenia. Jedno życie i jedna śmierć. Poeta pisał dalej: *Od czasu do czasu/ by sprawdzić/ czy żyję jeszcze/ szpilką się nakluwam/ a do wnętrza czaszki/ wprowadzam świderk Ale/ albo te sposoby/ są zawodne/ albo już nie żyję. Siedzę w kałuży krwi/ to jest moja krew mówię/ ale wcale nie jestem tego pewny/ [...] Maczam palec w tej cieczy/ ciemniejszej gęstniejącej/ i wypisuję na ścianie/ paradoks: pierwszy lepszy trup jest lepszy/ od żywego byle martwy/ Przyglądam się długo dziełu/ każdemu słowu/ każdej literze z osobna/ nagle zauważam/ że ściana jest czysta/ biała*²¹. Oto świadectwo doświadczenia „siebie”, cielesnego „ja” w postaci tych kilku niemal „żywych” słów, oddających moc i charakter bólu wywołanego przesunięciem ostrza zyletki po mniej gładkiej, niż ona sama skórze; świadectwo rozwijającej się, postępującej stale do przodu gry ze śmiercią, opartej na ciągłej wzrastającej niepewności własnej cielesności.

Gra w służbie Boga

Zgrać ze śmiercią, to wprowadzić siebie w pozacielesny trans, dzięki któremu bliscy jesteśmy doświadczenia wolności zupełnej,

uzyskania wymiaru transcendentnego. To gra konieczna, którą ze względu na stawkę umieszczam na poziomie wysokiego ryzyka, gdyż trzeba uświadomić sobie, iż *życie traci na znaczeniu, kiedy nie można zaryzykować największej stawki w grze, czyli samego życia*²². Prowadzi ona do niechybnych uwarunkowań wkraczających w sferę uzależnień, które tkwią w nieustannym przez nas poszukiwaniu źródła emocjonalnych pragnień, cielesnych pożądań. Osobą o niesymetrycznej, zwiniętej strukturze świadomości jest gracz. To świadomość „wewnątrz-duchowych” napięć. Świadomość rozdwojona, albo dokładniej – rozproszona, kreuje oniryczny obraz człowieka, który przybywa z nieludzkiego, absurdałnego świata²³. Oscylacja na granicy dwóch przestrzeni, wyrażona w podwójnej percepcji dwóch rzeczywistości, w których zamieszkują odrębne osobowości jednego człowieka i dwie składowe świadomości dotknięte brakiem więzi, ma swoje źródło w fascynacji ulokowanej w „obiekcie” przemierzającym drogę od niewinnej igraszki w kierunku absolutu. Fascynacji, która początkowo jest ledwie zabawą, spełniającą potrzebę przyjemności i rozkośzy. Póki charakter ów utrzymuje się na poziomie hegemonii, człowiek dostrzega jedynie materialny kształt tego, czemu poświęca własną uwagę, ku czemu skupia promienie własnej refleksji.

W dalszej kolejności następuje powolny, płynny proces usubtelnienia, przechodzenia w wyższy, ponadcielesny wymiar: *...nie trzeba było mieć do czynienia z widzialnymi, słyszalnymi, dotykalnymi figurami, które swoim dziwnym urzębieniem, swoją drewnianą materialnością zawsze mu [Łużynowi – dop. G.P.] przeszkadzały, zawsze wydawały się ordynarną ziemską otoczką cudownych, niewidzialnych szachowych mocy*²⁴. Gracz w ziemskiej obecności, traci z pola widzenia jej substancjalną powłokę na rzecz wstąpienia w obszar snu, czy wyobrażenia. Siła dotyku zostaje zastąpiona mocą transcendentnego doznania pozazmysłowego, zbliżając

tym samym uczestniczący podmiot do osiągnięcia jakby podskórnie odczuwanej esencji opartej na ideale boskości. A przy tym nadludzkim wysiłku krańcowe wyczerpanie fizyczne i przede wszystkim umysłowe²⁵. Oblęd ciała nie mogącego sprostać prostym potrzebom i obląkańczy pęd duchowo-umysłowy, zmierzający do miażdżącej dezintegracji poszczególnych gestów i myśli. Stan permanentnego rozstrojenia, zachwiania percepcji jaskrawo zabarwionej rzeczywistości.

Uzależnienie gracza jest spójną płaszczyzną obejmującą pole zysku i pole straty. Trwałość uzależnienia tkwi w nieustannym zaspokajaniu potrzeb wynikłych z utraty wartości, które uprzednio zyskały status podstawy gry. Nagła utrata, choć niewielkiej części dobra, bądź jakiegokolwiek innej wartości, wymusza racjonalną reakcję opartą na chęci jej odzyskania, po czym pojawia się możliwość kolejnej utraty, tym razem daleko bardziej dotkliwej, wprowadzającej umysł w stan zawirowań emocjonalnych, w stan poddaństwa cielesno-osobowego. Efektem końcowym owo uzależnienia, niemoc rezygnacji z gry, chęć przywrócenia równowagi jako antidotum na nieprzerwane mieszanie się porządków w jego podwojonym świecie, które wzrasta do granic możliwości pochłaniając całkowicie grającego. Nie ma możliwości wyrwania się z tej „karuzeli” błędu i fałszu; martwica umysłu ginącego w bezradności, która odradza się w próbie odnalezienia sensu istnienia, tego wymagowanego na drodze zhiperbolizowanej czujności klucza, co okaże się rozwiązaniem zarówno w realnym życiu, jak i odzwierciedlającym je figuralnym świecie gry²⁶.

Tak również dzieje się w przypadku śmierci będącej stawką w grze, celem w podążaniu ku prawdzie, ku pewności i realności ciała, czy istnienia; odczucie rosnącego głodu spotkania z ostatecznością, czego potwierdzeniem jest tragiczny finał – samobójstwo, jako akt odpowiadający stale rosnącej potrzebie zwycięstwa, owo przeistoczenie się

z wymiaru symbolicznego w ukonkretnione poczucie nieodwracalnego oddalenia. Auto-destrukcja kończy się z jednej strony porażką, która – jak wszystko w tym świecie zawarte – wypełnia harmonię przeciwieństw. Z drugiej zaś, jest *wypadnięciem z gry*²⁷, jedynym wyjściem, swoistą Obroną, którą nazwać można „matem odwróconym”. Wówczas wiesz na pewno, że istniałeś, że naprawdę grałeś.

Sen o nieobecności

Przeniesienie ciała i duszy na granicę życia i śmierci sprowadza zmysły moje do miejsca, w którym już tak niewiele dzieli mnie od poznania prawdy. Prawdy zawartej w pytaniu, czy wszelkie obietnice złożone przez Boga znajdują potwierdzenie nie tylko w wierze, ale również w doświadczeniu czegoś, co można nazwać „zmysłem duszy”? Zmysły ciała wraz z nim odchodzą, są martwe, nieaktywne, nie dają gwarancji wiarygodnego poznania. Odkrywam odrobinę tego, co świadczyć może o triumfie bądź porażce, które tkwią w samej śmierci, czy w istocie ulaskawienia, jakim jest autodestrukcja. Tęsknota za ideałem, za pięknem doskonałym...

Tęsknota i marzenie – ta częśćka sensu naszego istnienia. Sprawdź istnienie Raju. Sprawdź, czy nie okaże się kolejną, wyrozumowaną utopią. Cóż bowiem jest do stracenia? Śmierć jest nieuniknioną pewnością. Im dłużej żyję, tym mniejsza we mnie wiara w zaistnienie w pozaziemskim świecie. Kirilłow nie miał takich wątpliwości. Dlatego w całkowitym przekonaniu o słuszności wypowiedianych przez siebie słów stwierdził, że wszystko, co opiera się na Bogu, stanowi kłamstwo: *Był jeden taki dzień, że po środku ziemi stały trzy krzyże. A jeden z ukrzyżowanych tak wierzył, że rzekł do drugiego: «Dziś będziesz ze mną w raju.» Dzień ów się skończył, umarli obaj, odeszli i nie znaleźli ani raju, ani zmartwychwstania*²⁸. Nie znaleźli tylko dlatego, iż Chrystus zmartwychwstał

po trzech dniach. Więc dlaczego rzekł do jednego ze złoczyńców, że już dziś ów nawrócony znajdzie szczęście w raju? Czyżby kłamał Syn Boga? Może cokolwiek uczynił Bóg było kłamstwem? Może kłamstwo towarzyszy człowiekowi od początku dziejów?

Na początku było Słowo,

a Słowo było u Boga,

i Bogiem było Słowo.

Czy Prawdą było Słowo?

Czy Prawdą jest Bóg?

Ono było na początku u Boga

Wszystko przez Nie się stało,

i przez Niego Kłamstwo się stało,

tak Słowo stało się Kłamstwem,

i zamieszkało wśród nas.

W Nim było życie,

więc życie staje się Kłamstwem,

i Kłamstwem stał się Bóg.

Jak było na początku, będzie

teraz i zawsze i na wieki wieków...

Niczego nie jestem pewny. Cokolwiek dostrzegam, cokolwiek czynię jest złudne, iluzoryczne, nieprawdziwe. Nawet realizm życia i śmierci jest kłamstwem. Śmierć jest złudzeniem, bo stanowiąc wymysł kogoś, kto istnieje poza światem, kto zaszczepił w mojej świadomości Boga, po to tylko, abym bał się, miał pewne oparcie i jednocześnie nie odważył się wyjść poza wyobraźnię śniącego. W przeciwnym razie uzyskam dar stwarzania innych, stwarzania wyobraźnią i snem własnego świata. Również jestem snieniem, efektem imaginacji, kształtem czyjś natchnienia; nieporadny i mały wobec niego, a przede wszystkim podporządkowany. Jestem pyłem, prochem, wszelkim, niekształtnym rozmyciem. Wobec takiej wizji istnienia w nieistnieniu, samobójstwo jest czymś zupełnie zbędnym, nieistotnym, rzec można marginalnym do tego stopnia, iż w gruncie rzeczy niedostrzegalnym. Nie ma samobójstwa! Istnieje tylko przerwa w czyimś śnie! Nieodwracalna przerwa.

Jeżeli nie istnieje Bóg, a wraz z Nim Prawda, nie ma na świecie trwałości i konsekwencji. Jeśli nie ma trwałości, odsłania się stopniowo obraz, w którym obserwuję doskonałość rozpadu gnijącego ciała; cząstka po cząstce, tkanka po tkance, komórka po komórce. Nic już nie ma! Pustka. Wówczas twoga ogarnia patrzących, krzywe twarze prostują się na widok ostatniego drgnięcia martwego ego. Oczy okrągłej do absolutu krągłości. Wokół ciekawość i przerażenie, nie odbierane przez zmysł duszy umierającego. Rozłączenie i brak zewnętrzności. Własne nieistnienie.

Grzegorz Pertek

¹ E. Cioran, *Zły Demiurg*, przeł. I. Kania, Kraków 1995, s. 4.

² F. Dostojewski, *Biesy*, przeł. T. Zagórski, Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 239.

³ E. Cioran, *op. cit.*, s. 3.

⁴ R. Wojacek, *Piosenka bohaterów II*, [w:] *Id.*, *Wiersze zebrane*, pod red. B. Kierca, Wrocław 2005, s. 73.

⁵ Por.: R. Przybylski, *Śmierć Antychrysta*, „Znak” 1981, nr 6, s. 109.

⁶ *Ibidem*, s. 109.

⁷ E. Cioran, *op. cit.*, s. 4.

⁸ F. Dostojewski, *op. cit.*, s. 611.

⁹ Cyt. za: A. Alvarezem, *Bóg Bestia. Studium samobójstwa*, przeł. E. Sommer, Warszawa 1997, s. 105.

¹⁰ F. Dostojewski, *op. cit.*, s. 119 – 120.

¹¹ J. Tischer, *Człowiek zniewolony i sprawa wolności (Hegel-Dostojewski-Descartes)*, „Znak” 1981, nr 6, s. 126.

¹² Por.: A. Alvarez, *op. cit.*, s. 181.

¹³ *Ibidem*, s. 180.

¹⁴ F. Dostojewski, *op. cit.*, s. 119.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 120.

¹⁷ V. Nabokov, *Obrona Łużyńska*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 2005, s. 112.

¹⁸ Sprawdzanie cielesności za pośrednictwem bólu okaże się niewystarczające, w dalszym ciągu relatywne, nie dające absolutnej pewności. Taką pewnością obdarzy sprawdzającego akt samobójczej śmierci, jako akt ostateczny.

¹⁹ Nie chodzi tutaj o sadomasochistyczną praktykę cielesną mającą na celu wprowadzenie siebie w stan fizycznego podniecenia.

²⁰ A. Alvarez, *op. cit.*, s. 199.

²¹ R. Wojacek, *Piszę wiersz [w:] Id.*, *op. cit.*, s. 7–8.

²² Cyt. za: A. Alvarezem, *op. cit.*, s. 40.

²³ V. Nabokov, *op. cit.*, s. 79.

²⁴ *Ibidem*, s. 81.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Niemalże cała powieść Nabokova stanowi projekcję zniekształcającego się obrazu rzeczywistości człowieka owładniętego grą, dlatego też nie podaję dokładnej lokalizacji, szczególnego fragmentu, z którym wiążą się moje refleksje.

²⁷ *Ibidem*, s. 225.

²⁸ F. Dostojewski, *op. cit.*, s. 611.



W klasie światowej

Z Ireną Grönberg, poetką i tłumaczką literatury polskiej na język szwedzki, rozmawia Krzysztof Hoffmann

Życie na rynku

Krzysztof Hoffmann: Ma Pani możliwość spojrzenia na życie literackie po obu stronach morza. Czy można zaobserwować jakieś znaczące różnice?

Irena Grönberg: Nie, nie sądzę, aby takowe istniały, wiele procesów i zjawisk jest takich samych. Jeśli warto na coś zwrócić uwagę, to z pewnością na system ekonomiczny życia literackiego. W Szwecji jest on bardziej przyjazny pisarzom. Chodzi mi głównie o stypendia – po wydaniu każdej książki można co dwa lata dostawać (na następne dwa) dość spore stypendia gwarantowane, pozwalające w spokoju pisać kolejną książkę. Myślę jednak, że na całym świecie jest podobnie, po prostu pisarz siedzi w swoim pokoju i ciężko pracuje. Jest to powolna, dorysować samotna praca.

Krzysztof Hoffmann: A od strony czytelniczej? Na ile merkantylizacja obiegu literatury, którą coraz częściej podkreśla się w Polsce, jest inwazyjna w Szwecji?

Irena Grönberg: Bardzo silnie i, jak to w takich sytuacjach bywa, stanowi zagrożenie dla tych wszystkich pisarzy, którzy jawnie nie są i nie chcą być produktem markowym. Wielu pisarzy lansuje się teraz jak dobrą markę, czy też produkt – jak dobry produkt markowy. Wymarzony dla wydawnictwa debiutujący pisarz jest młody, najlepiej gdy ma mniej niż dwadzieścia pięć lat, jest przystojnym mężczyzną albo ładną kobietą, najchę-

niej jeśli z drugiego pokolenia imigranckiego, piszący o problematyce dorastania w betonowym, imigranckim getcie pod Sztokholmem, na przykład Rinkeby, gdzie mieszka sporo imigrantów z krajów arabskich. Byłoby dobrze, jeśli swoją książkę napisałby w literackiej odmianie młodzieżowego slangu, albo mieszance szwedzkiego z arabskim, tureckim, perskim, itp. Na przykład Jonas Hassan Khemiri jest tego typu młodym pisarzem, który się wybił. Wprawdzie skończył studia na Sorbonie, ale swoją działalność literacką prowadzi właśnie na owym polu. Poniekąd to on stworzył literacki wariant slangu, którym mówi się na przedmieściach. Teraz nawet część tych słów można odnaleźć w najnowszym słowniku Akademii Szwedzkiej. Nierzadko znanych pisarzy można dostrzec na przykład na reklamach ubrań. Na stylizowanych, pięknych zdjęciach.

Oczywiście króluje literatura popularna i nie raz zdarza się, że literat wieździe niejako podwójny żywot: dla siebie pisze literaturę „wysoką”, dla publiki produkuje kryminały kryjąc się pod pseudonimem. Urynkowienie literatury oznacza również, że jest może dziesiątka wiodących pisarzy szwedzkich, którzy lansowani są we wszystkich możliwych klubach książkowych, jeżdżą na jakieś turnieje i po całej Szwecji podpisują książki. W efekcie większe wydawnictwa są zainteresowane tylko i wyłącznie nimi. Niemniej, właśnie z tej przyczyny, przez ostatnie dwa, trzy lata powstała również cała masa małych wydawnictw,

które próbują sprzedawać pisarzy mniej znanych a tak samo dobrych, które podejmują własne inicjatywy promocyjne.

Krzysztof Hoffmann: Te dwa, trzy lata, to – mam wrażenie – dość specjalny okres, również dla literatury polskiej. Dwa lata temu trwał Rok Polski w Szwecji, wtedy też Polska była gościem honorowym na Targach Książki w Göteborgu. Przy Pani udziale pojawiły się dwie antologie polskiej twórczości. Oprócz nich nie brakuje i innych inicjatyw translatorskich. To wszystko fakty dość znaczące.

Irena Grönberg: Zgadza się. Muszę przyznać, że polska literatura jest tutaj bardzo dobrze reprezentowana. Przede wszystkim jest wielu dobrych tłumaczy. I – ten aspekt trzeba podkreślić, zanim przejdziemy do spraw literatury polskiej – niestety nie jest to sytuacja powszechna, jeśli chodzi o literatury krajów, których języki narodowe należą do tych mniej popularnych. Mam na myśli chociażby sytuację najmłodszej literatury ukraińskiej, która ma wybitnych autorów, a nie istnieje przekłady ich książek na język szwedzki. Po prostu nie ma odpowiednio wykształconych tłumaczy. Mocny głos polski to w dużej mierze zasługa warsztatu translatorskiego, który prowadził Anders Bodegard. Poezja polska miała zawsze bardzo wysoką pozycję w Szwecji. Chyba żaden inny kraj nie ma tylu przełożonych na szwedzki współczesnych poetów, którzy częstokroć są reprezentowani przez własne tomiki, duże tomy, antologie. Najnowsza antologia, *17 polskich poetów* jest trzecim zbiorem poezji polskiej wydanej w tym samym wydawnictwie. Pierwszy ukazał się w 1961 roku, wtedy to po raz pierwszy szwedzki czytelnik mógł przeczytać wiersze Szymborskiej w swoim języku. Następna antologia (zawierająca twórczość poetów Nowej Fali), ukazała się w 1981, no i wreszcie dwadzieścia lat później „pokolenie barbarzyńców” i ci najmłodszy.

Krzysztof Hoffmann: Co zatem tak wyjątkowego ma współczesna literatura polska do zaoferowania szwedzkiemu czytelnikowi?

Irena Grönberg: Literatura polska to jednak zbyt szerokie ujęcie tematu. Przede wszystkim wybijają się giganci jak Miłosz i Szymborska, proza Hanny Krall i Kapuścińskiego, no i Gombrowicz rzecz jasna. Szymborska dwa czy trzy lata temu, znajdowała się na szwedzkiej *liście bestsellerów*. Na całym skomercjalizowanym rynku, gdzie w jednym rankingu zmagają się z sobą literatura popularna, tanie poradniki i poezja, jest to, mam wrażenie, sukces dość wyjątkowy. Teraz z kolei *Podróże z Herodotem* są na *top ten*. Młoda polska poezja jest w porównaniu ze szwedzką bardziej urozmaicona. Tematycznie, stylistycznie... Myślę, że czytelników nadal ciekawi, co się dzieje w literaturze po 1989. Było bardzo duże zainteresowanie książkami Chwina, Tokarczuk, Stasiuka, były świetne recenzje.

Między kulturami – literatura

Krzysztof Hoffmann: Przejdźmy zatem do wspomnianych książek: zbioru poezji *17 poetów polskich (17 Polska Poeter)* oraz wydanej niedawno kolekcji opowiadań. Jak wspomina Pani pracę nad tymi projektami?

Irena Grönberg: To było bardzo wyjątkowe doświadczenie. Wszystko zrobiliśmy w grupie siedmiu osób, bardzo blisko współpracujących ze sobą. Każdy miał kontrolę nad tłumaczeniami swojego kolegi, co z pewnością poprawiło jakość przekładów, a także przyczyniło się do odkrycia bardzo wielu znakomitych poetów. To była zatem również taka praca eksploracyjna i wyjątkową przyjemnością było odkrycie młodych, świetnie piszących kobiet: Agnieszki Wolny-Hamkało, Marty Podgórniki, która swoją drogą była niedawno w Szwecji na festiwalu poezji razem z Dariuszem Suską i Ewą Lipską. Choć ja sama tłumaczyłam mężczyzn [śmiech], to wydaje mi się, że te młode poetki są w zasadzie ciekawsze od swoich kolegów, operują w większym stopniu własnym głosem, dorobiły się wyrazistej i odrębnej poetyki.

Krzysztof Hoffmann: Co dyktowało wybór tekstów?

Irena Grönberg: To jest niestety dobre pytanie, bo wybór, kogo przyjąć do grona wyróżnionych, komu odmówić takiego miejsca należał do najtrudniejszych. Sporo poetów, o których myśleliśmy, niestety nie znalazło się w antologii, ale bynajmniej nie z tego powodu, iż nie byli wystarczająco sprawni, tylko że po prostu nie mieliśmy miejsca. Wydawnictwo nie pozwoliło na więcej niż siedemnastu poetów. To chyba kolejny przykład na zderzenie pomiędzy literaturą a rynkiem. Nie mogliśmy odrzucić też oczywistych nazwisk, jak Świetlicki, Sosnowski...

Krzysztof Hoffmann: ...a czy pojawiła się taka pokusa?...

Irena Grönberg: ...troszkę tak, ale z tej przyczyny, iż to miała być naprawdę młoda poezja, a ani Świetlicki ani Sosnowski już do tej grupy nie należą. Niemniej ich obecność, ich wpływ na twórczość pozostałych jest tak bardzo wyraźny, że innego wyboru nie było. W ten sposób niestety odpadli na przykład Tadeusz Dąbrowski i Julia Fiedorczuk. Chociaż parę wierszy Dąbrowskiego przełożyłam, na razie jeszcze nie udało się ich jednak opublikować.

Z prozą było trochę inaczej, książka jest zatytułowana *Pępowina do ziemi* – od metafory Kingi Dunin „pępowina do nieba”. I na tej metaforze została też oparta antologia. Jakby to powiedzieć, jeśli pępowina jest do ziemi, to znaczy też, że w jakiś sposób proza „odrywa się od nieba”.

Krzysztof Hoffmann: Częściowo już padła odpowiedź, niemniej powróćmy na chwilę do tej kwestii. Antologia zbiera głosy tak różne jak Wencel i Podsiadło, czy Sosnowski i Tkaczyszyn-Dycki. Piotr Śliwiński w *Posłowniu* pisał o dzisiejszym stanie poezji jako *archipelagu poetyckim*, w którym estetyka jest „rozproszona” a *republika poetów* – „polifoniczna”. Czy mimo to daje się znaleźć jakiś wspólny mianownik, czy też może wspólny idiom, tej najmłodszej poezji?

Irena Grönberg: Tak. Wspomniałam już o paniach. Trzy poetki, oprócz wymienionej dwójki mam na myśli jeszcze wiersze Ewy Sonnenberg, mają podobny stosunek do świata, w pewien sposób bardziej prywatny. To poezja skoncentrowana na cielesności, płci. To jest z pewnością cecha wspólna. U mężczyzny z kolei dostrzegam bardzo dużo nostalgii, którą nie zawsze można wytłumaczyć. Może rzecz w tym, iż niektórzy z nich są trochę starsi od koleżanek, może to po prostu kwestia wieku. Kto wie, może fakt, że lepiej pamiętają lata komunizmu ma tutaj coś na rzeczy? Wówczas byłaby zapewne to swojego rodzaju niebezpieczna czy też ryzykowna nostalgia. U kobiet tego zdecydowanie nie ma. Może to do nich należy otwieranie się na nowe, porzucanie balastu, przekraczanie pewnych granic. Może zawsze do kobiet należało otwieranie nowych przestrzeni w sztuce?

Krzysztof Hoffmann: A czy można tę samą metaforę archipelagu próbować przyłożyć do najmłodszej prozy polskiej? Antologia zbiera przecież teksty o bardzo różnych poetykach: Kuczoka, Goerke, Stasiuka...

Irena Grönberg: Faktycznie głosy są bardzo różne. Niemniej, uważam, że większość młodej prozy polskiej, jest, jak już wspomniałam, paradokmentalna, nieustannie przewija się pewien tak lub inaczej rozumiany socjorealizm. Pojawiają się wspólne motywy: poszukiwanie jakiejś prawdziwości w rzeczywistości wiejskiej, przeróżne marginesy, polska bieda. Bardzo silnym głosem jest Michał Witkowski i jego opowiadanie z książki *Lubiewo*, które ukazuje zupełnie inną Polskę. Jednym słowem, w antologii widać, iż proza pokazuje teraz najróżniejsze skrajności. Tak przynajmniej jest, jeśli ponownie posłużyć się tym podziałem, w prozie mężczyzny. U kobiet głosy są ponownie bardziej prywatne. Nie u Tokarczuk, która jest jakoś pomiędzy tymi dwoma światami, ale u Gretkowskiej, Iwasiów...

Krzysztof Hoffmann: ...u Goerke też?...

Irena Grönberg: ...ona może bardziej stara się być filozoficzna, ale nieustannie stoi na pograniczu prywatności. Do głosu dochodzi też „drugi człowiek”, pisze się o polskich granicach, pisze się o Czechach, o Niemcach, jedyny nieobecny naród w najnowszej literaturze polskiej to chyba Rosjanie. Nareszcie przestajemy być autocentryczni. To dobrze.

Krzysztof Hoffmann: Jaka była reakcja czytelnicza na wspomniane antologie? Rozumiem, że na recenzje z prozy polskiej być może trzeba będzie jeszcze trochę poczekać...

Irena Grönberg: Faktycznie. Z *Pępowiny do ziemi* drukiem ukazały się do tej pory dwie recenzje, książka była też czytana (Filipiak) i recenzowana w radiu. Cieszy, że wszystkie były bardzo pozytywne. Poezja została przyjęta z prawdziwym zainteresowaniem, dla mnie te recenzje były po prostu świetne. Zainteresowanie było zapewne wywołane doskonałą pozycją trochę starszej poezji polskiej, bo z poetów prezentowanych w antologii tylko Świetlicki, Marcinkiewicz i Suska byli wcześniej przekładani i obecni na szwedzkiej scenie literackiej. Ale w każdej recenzji pojawiał się inny poeta, nie ma zatem lidera, jest bardzo mocna grupa. Popularne były kobiety... Marcinkiewicz i Dycki bardzo się podobali... Koehler również... Nie – nie ma lidera. Podkreślane były dwie sprawy: odrębność i wyrazistość głosu każdego z poetów, oraz klasa piszących – fakt, że to po prostu kawał dobrej literatury. Gdy dziennik „Dagens Nyheter” poświęca całe dwie strony młodej polskiej poezji, to chyba o czymś świadczy.

Krzysztof Hoffmann: Czy przypadkiem popularności tej nie dyktuje tylko pozycja wielkich poprzedników?

Irena Grönberg: Częściowo być może tak. Takie ryzyko zawsze jest. Jednak z drugiej strony, każdy może wziąć książkę do ręki i po prostu przekonać się, o czym mowa. Oczywiście tradycja „wielkich mistrzów” zobowiązuje, ale zarazem najmłodszy poeci, jakoś się ową plejadą autorytetów poetyckich spe-

cialnie nie przejmują. Piszą swoje i każdy, kto wslucha się w ich głos, zapominając o randze Miłoszów i Zagajewskich, zobaczy że poezja ta broni się sama i na dodatek broni się doskonale. Udaje im się przełamać ciężar przeszłości tradycji literackiej.

Między językami – warsztat

Krzysztof Hoffmann: Pytanie o przekład jest chyba zawsze pytaniem o to, co się traci. Co jest w literaturze polskiej nieprzekładalnego?

Irena Grönberg: Na szczęście nie ma w niej aż tyle czystej poezji lingwistycznej, poezji, która po szwedzku byłaby określona jako „materializm językowy”, tej która polega na rozkładaniu języka i potem budowaniu czegoś z tych elementarnych pierwiastków. To jest właśnie niesamowicie trudne do przełożenia, czy też może raczej to jest nieprzetłumaczalne.

Oczywiście inną sprawą jest, że w przekładzie i tak zawsze się traci, a w przypadku takiej pracy jaką myśmy robili, widać to nadzwyczaj dobrze. Język polski jest po prostu bogatszy od szwedzkiego i jest bardzo wiele niuansów, które są niezmiernie trudne do oddania po szwedzku, albo najzwyczajniej nie istnieją. Prosty przykład – aspekt czasowników. Człowiek robi co może, ale nie zawsze się udaje i niektóre rzeczy i tak trzeba spisać na straty. Podobnie jest czasem z kontekstem kulturowym. Nie zawsze można przecież pozwolić sobie na przypis na pół strony, w którym tłumacz rysowałby całe tło potrzebne do zrozumienia jakiejś aluzji.

Krzysztof Hoffmann: Skłaniałaby by się zatem Pani do określenia tłumacza za włoską grą słów *traduttore traditore* (tłumacz zdrajca), czy tłumacz jako drugi autor?

Irena Grönberg: Chyba zawsze obecne są oba czynniki. Tłumacz jako drugi autor, to strategia dość niebezpieczna. Mówi się, iż początkujący tłumacz popełnia dwa podstawowe błędy: albo jest za blisko oryginału,

albo jest za daleko od niego. I trzeba znaleźć jakąś drogę pomiędzy tymi dwiema postawami. Tłumaczenie stojące zaraz obok oryginału nie jest nigdy dobre, bo po prostu nie da się tego czytać. Z drugiej strony, trzeba zadać sobie pytanie, czy można oryginał poprawiać. I chociaż pokusa taka się zawsze pojawia, ja przynajmniej staram się tego, co przekładam nie polepszać. Staram się znaleźć tę ścieżkę pomiędzy. Dla przykładu: przy tłumaczeniu poezji, liczy się sylaby w wierszach niemetrycznych żeby zachować rytm.

Krzysztof Hoffmann: A kto stawiał największy opór?

Irena Grönberg: Dariusz Suska bardzo wiele wierszy rymuje. I cała ta jego robota rymowania jest bardzo naturalna, lekka. Być może to też specyfika języka polskiego – oddać to po szwedzku było niezmiernie trudno i sam poeta nieustannie nam się wymykał. W ten sposób niestety tylko jeden z około dziesięciu jego wierszy w antologii jest rymowany. Rzecz jasna Sosnowski także sprawiał kłopoty, ale to przypuszczam z przyczyn dość powszechnych. To poeta niezwykle trudny do zrozumienia – również dla polskiego czytelnika. To poezja operująca czasem bardzo swobodnymi asocjacjami i rodzi się pytanie, w jaki sposób oddać to w przekładzie. Na tym pewnie zasadza się też piękno tej twórczości. Oddzielne wyzwanie stanowił Tkaczyszyn-Dycki. Jego twórczość ma kształt wyjątkowego śpiewu liturgicznego i sporo też w niej czysto polskich aluzji. Dla przykładu: Sława Przybylska. Każdy polski czytelnik wie o kogo chodzi, a język szwedzki staje przed tym nazwiskiem bezradny i traci w rezultacie ten komiczny, tragicomiczny wymiar Dyckiego. Później udało się w jakiś sposób tę poezję złamać, zdeszyfrować. Być może pomogło to, iż tłumacz jego poezji Thomas Hakanson jest aktorem i zdołał zna-

leźć ten rytm, wyjątkową melodię. Antologia poezji była zdecydowanie trudniejsza do zrobienia od prozy. Chyba z tego powodu, iż najmłodsza proza polska nie jest aż tak urozmaicona jak poezja, w której – jak już mówiliśmy – jest o wiele więcej odrębnych głosów.

Krzysztof Hoffmann: Czy to oznacza, że prozaicy polscy zaczynają się w pewnym momencie zlewać w jedną postać?

Irena Grönberg: Chyba tak. Był na przykład komentarz Kjella Albina Abrahamssona, mieszkającego w Polsce recenzenta szwedzkiego radia. Napisał on na potrzeby radia przywoływaną już recenzję tego tomu, w której stwierdził, iż w jakiś sposób z wszystkich opowiadań w antologii, preziera takie czy inne nagromadzenie biedy, nieszczęścia, przeciwności losu, etc., że komiczne opowiadanie Mirosława Nahacza jest jak wujek, który przyjeżdża z Ameryki. I dlatego pewnie też odniosłam wrażenie, iż przekład prozy polskiej był zadaniem łatwiejszym – jest ona mniej wielogłosowa, czasem wręcz jednolita.

Krzysztof Hoffmann: Ostatnie pytanie – zdarzyła się jakaś wpadka?

Irena Grönberg: Rzecz jasna każdy takie wpadki translatorskie ma. Na szczęście sposób pracy jaki przyjęliśmy, pozwolił wyeliminować wszystkie nieścisłości albo czasem wręcz szalone pomysły już w początkowych etapach pracy. Jak każdy czyta każdego, to – mam nadzieję – wszystko można na czas wyłapać.

Sztokholm, grudzień 2005

Irena Grönberg – poetka i tłumacz literatury polskiej na język szwedzki. Redaktor i współtłumacz dwóch antologii: młodej poezji polskiej (*17 polska poeter*, 2003) oraz prozy polskiej (*Polen berättar. Navelsträngen i jorden*, 2005). Urodzona 1957 roku, mieszka w Sztokholmie.

Arkadiusz Baglajewski

Bieguni

Nowa książka Olgi Tokarczuk – pod zagadkowym tytułem *Bieguni* – to literacki *patchwork*, sylwiczna przeplatanka wrażeń, refleksji zogniskowanych wokół doświadczenia świata w podróży i narracyjnych, nieraz rozbudowanych, fikcji odnoszonych do głównego tematu tej prozy: podróży jako stanu egzystencjalnego i sytuacji poznawczej w różnych czasach i miejscach. To oczywiście niewiele, albo zgoła nic nie wyjaśnia. Ale po kolei. Zacznijmy „osłuchiwanie” tej książki od kwestii podstawowych.

Konstrukcja i kompozycja *Biegunów* oparta jest na wypracowanej uprzednio metodzie (najbliżej temu utworowi do *Domu dziennego, domu nocnego*) – swoistego, dialektycznego przenikania części i całości. Idee, wyobrażenia, tematy wędrują tu po obszarze całości, ale przypisano im samodzielne i zamknięte cząstki (ich samodzielność podkreśla konstrukcja wywodu, czy to notacji czy całości narracyjnej, zmierzającej do puenty, często wyrażanej paradoksem; tok wywodu oparty na powtarzalności zdań krótkich, często aforystycznych; uprzywilejowane są szeregi enumeracyjne oraz wyprowadzona z lekcji Schulza maniera animizacji i personifikacji rzeźby martwych). Cząstki te, jakkolwiek są dość samodzielne i z powodzeniem mogłyby funkcjonować w innej zgoła konfiguracji, zostały uporządkowane wobec pewnej całości, domykają się w niej, wedle słów pisarki, która tak oto tłumaczy filozofię swojego pisarstwa: [...] *nie da się zbudować konsekwentnego przyczynowo-skutkowego ciągu argumentów ani opowieści z następujących po sobie kazuistycznie i wynikających z siebie zdarzeń. I dalej: To konstelacja a nie sekwencja jest nośnikiem prawdy. Dlatego psychologia podróżna opisuje człowieka w równoważnych sytuacjach, nie usiłując nadać jego życiu żadnej przybliżonej nawet ciągłości* (s. 88).

Fragment pochodzi z cząstki zatytułowanej *Psychologia podróżna. Lectio brevis I*, i tłumaczy się w kontekście, by tak rzec, macierzystej prob-

lematyki. Ale równie dobrze może być ten fragment potraktowany jako wypowiedź pisarki o charakterze metaliterackim. Jest komentarzem do sposobu postrzegania i opisywania świata. To nie jedyny oczywiście przykład takiego „podwajania” dyskursywnego – przeciwnie, można zaproponować określenie swoistości *Biegunów* (i w jakimś sensie pisarstwa Tokarczuk) jako konstelację różnorodnych elementów tekstowych i wieloznacznych (także wieloznaczeniowych) relacji między nimi w różnych obszarach i płaszczyznach: tak wewnątrz części, pomiędzy cząstkami oraz między częściami a całością jaką tworzą. Nie chciałbym wyjść teraz na malkontenta, nawet jeśli nim jestem, ale jakkolwiek przekonuje mnie ów zasadniczy zamysł konstrukcyjny, będący zwornikiem poznawczym i ontologicznym tej prozy, to uważam, że niektóre spośród notacji mogła sobie – i nam – pisarka podarować. Jakkolwiek dzisiaj da się wytłumaczyć „upychanie” różnorodnych tematycznie, gatunkowo elementów w obszar prozy nie widząc w tym niczego złego, to trudno nie zauważyć, że jeśli przyjdą czasy, kiedy w cenie będzie umiejętność selekcji i zmysł konstrukcji, także zapisywanie rzeczy istotnych a nie wątpliwych czasem konceptów, kawałki takie jak: *Kosmetyki podróżne, Oryginal i kopia czy Opuśczone mieszkanie* (pisane Szymborską i Schulzem, z czego niewiele wynika) trudno będzie obronić w tej narkotycznie wszak wciągającej książce. Może to drobiaz, może to nic nie znaczy, ale ten typ notacji miał swój urok w *Lapidariach* – tu, na tle owej całości, mnie to irytuje. Ale nie będę się upierał, mogę wszak nie mieć racji.

Nie chciałbym zresztą rozpisywać się w niniejszej recenzji nad kwestią ustabilizowanej, rozpoznawalnej poetyki (i w pewnym sensie problematyki) przejętej w najnowszej książce Olgi Tokarczuk z wcześniejszych jej książek, ale trudno wyminąć też pewne problemy z tym związane. Zauważona niegdyś przez Dariusza Nowackiego kluczowa strategia (która jemu utrudniała

lekturę), jaką jest przechodzenie tekstu w parafrazę tegoż tekstu może być traktowana jako znak rozpoznawczy tego pisarstwa, nie tylko jego słabość. Jeżeli sięgniemy po koncepcję Briana McHale'a, który widział istotę powieści postmodernistycznej w zmianie dominanty: z epistemologii właściwej prozie modernizmu na rzecz dominanty ontologicznej, dostrzeżemy w odniesieniu do pisarstwa Tokarczuk możliwość znaczącej modyfikacji – tekst i jego parafraza, to nic innego jak swoista gra między epistemologią a ontologią. To, co w modelu McHale'a zostało rozdzielone tu, proszę bardzo, swobodnie przepływa to w jedną, to w drugą stronę. Kwestie poznawcze, interpretowanie świata, sposoby usytuowania podmiotu poznającego łączą się – płynnie – z typowymi dla dominanty ontologicznej pytaniami o świat (światy możliwe), w którym przyszło istnieć bohaterom i narratorkę tej opowieści.

Tak jak we wcześniejszych utworach, także w *Biegunach* zarysowała pisarka poznawczy kliniec przyjmowany wobec ontologii światów możliwych. Do tego dochodzi jeszcze przeniesienie na poziom metakomentarza relacji między rozpoznawaniem świata a sposobem pisarskiego ujęcia tegoż rozpoznawania. W pewnym miejscu przeczytamy takie oto wyznaczenie: *Stać z boku. Widzi się tylko świat w fragmentach, innego nie będzie. Są momenty, okruchy, chwilowe konfiguracje, które raz zaistniały, rozpadają się na części. Życie? Niczego takiego nie ma; widzę linie, płaszczyzny i bryły, i ich przemiany w czasie. Czas zaś wydaje się prostym narzędziem do mierzenia drobnych zmian, szkolną liniijką z uproszczoną podziałką – to zaledwie trzy punkty: było, jest i będzie* (s. 204). Ten cytat – będący parafrazą tekstu, tj. opowiadanej historii, o wyraźnym nacechowaniu poznawczym, przechodzącym w refleksję ontologiczną, jest też wypowiedzią metaliteracką, i na tym przykładzie możemy zaobserwować ową dyskursywną płynność jako zasadę opisywania świata (tego akurat fragmentu nie przytaczam, ale można bez trudu odnaleźć na stronie 203-204), sposób jego tematykacji i zaryzykuję to słowo: ontologizacji. Wyraźna, uchwytna jest tu bowiem relacja między poznaniem opartym na postrzeganiu konkretnego, drobnego, szczegółu i przenoszeniu tegoż sposobu postrzegania w strukturalną zasadę świata. Skąd takie połączenie? Czy nie należy ryzykownie w uniwersalizującym jednakowoż pragnieniu łączenia zjawisk z odrębnymi obszarów?

W *Biegunach* wpisała Tokarczuk dwa – specyficznie zaplątane – traktaty o człowieku i świecie. Oczywiście, słowo traktaty trzeba wziąć w cudzysłów jeśli przyjdzie nam do głowy poszukiwanie stabilnej, racjonalnej w dowodzeniu prawdy. Tu jest dążenie do prawdy, bez ostatecznych rozstrzygnięć i wniosków. Inaczej – Tokarczuk szuka prawdy o człowieku poza systemami religijnymi, ale jest to poszukiwanie metafizyczne. Stąd formuła poznawania siebie w podróży, w konfrontacji z Innym (podróż nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie) i poznawania zmienności i niepochwytności świata (a właściwie światów, w jakich przyszło żyć niektórym spośród bohaterów). Nie muszę chyba dodawać, że poznawanie siebie i poznawanie świata, to w ujęciu pisarki procesy paralelne (zależy od której strony kieruje swoją uwagę). Poznawanie siebie sprzęgnięte jest tu z poznawaniem Innego, a właściwie z kłeską poznawczą. Nie mogą poznać tajemnicy Innego, choć bliskiego, jak Annuszka, dla której niedocieczona pozostaje tajemnica jej męża, gdzie był i co robił przez dwa lata. Co się stało z żoną Kunickiego, która tak jak nieoczekiwanie zaginęła na chorwackiej wyspie w środku lata, tak odnalazła się nie wiadomo – jak i skąd. Świat czy światy, chciałoby się zapytać, jakie przechowują tajemnice? *Są różne patrzenia* (s. 387) – nagle uzmysłowi sobie jeden z bohaterów. A inny powie wprost: *Różne momenty czasu wiszą w przestrzeni jak prześcieradła, jak ekrany, na których wyświetla się jakiś moment; świat składa się z takich nieruchomych momentów, wielkich metazdjęć, a my przeskakujemy z jednego w drugi* (s. 431). (Zapiszę na marginesie, że zdanie po środku wydaje mi się niepotrzebne, trąci tanią metafizyką, udosławianiem i może warto byłoby je wykreślić w kolejnym wydaniu?).

Widzimy, jak pięknie w finale utworu odsłania się wielki temat tej prozy – światy możliwe. Świat, światy ujęte są z perspektywy wyobraźni gnostycznej i panteistycznej. Czy one się wzajemnie nie wykluczają? Otóż nie. Możemy nawet dostrzec, jak się suplą, jak wymiennie przenikają na powierzchnię zdarzeń i refleksji o zdarzeniach. Bo i na zamknięcie w świecie-więzieniu i także na panteistyczną płynność rzeczy spogląda się tu z góry – taką perspektywę przyjęła narratorka – a takie spojrzenie umożliwia subtelną ironię, dystans, ale też kiedy trzeba empatyczną bliskość z bytem. Właśnie ironia, w wielu miej-

scach opowieści, łagodzi trwogę rozpoznać, ale ironia szczególnie: kiedy powściąga się ostrość spojrzenia na ten nie-ludzki świat skierowany przeciwko ludziom. Nawet straszne u mieranie na raka jakoś mieści się w porządku przemian i przepływów. A odchodzenie ludzi, jakkolwiek dla nich dojmujące nie jest żadnym horrorem, co powyżej skandalem na tym *nędnym i pożałowania godnym świecie* (niższego demiurga?). Bohaterowie Tokarczuk – z różnych czasów i miejsc – stale w tej zmiennej i obcej rzeczywistości czegoś szukają. Czego?

Pisał niegdyś trafnie Przemysław Czapliński o „rozszczelnianiu świata” jako istotnym temacie pisarstwa autorki *Prawieku...*, wskazując na zacieranie granicy między tym, co realne i możliwe; więcej – to, co realne płynnie i nieoczekiwanie potrafi odsonić inny wzór znajomej rzeczywistości, potrafi przejść w „rzeczywistość” niepodlegającą władzy realności. W pewnym momencie czytamy: *Bo może żyjemy w ogromnej camera obscura, tak, zamknięci w ciemnym pudełku, i gdy tylko uda się zrobić w nim mały otwór, gdy tylko jakaś igła przebije się do nas, obraz z zewnątrz wpadnie z promieniem światła i zostawi ślad na wewnętrznej, światłoczułej powierzchni świata* (s. 299).

Gnostyckie zamknięcie w materii i poszukiwanie światła – ten obraz przewija się w utworze: w jaskini Posejdona w Chorwacji i podobnej jaskini w Grecji, przy wyjściu z moskiewskiego metra w historii Annuszki, w obrazach zamykających swe brzuszyska promów i podziemnych muzeów anatomii. To coś więcej niż obsesyjny obraz, to kluczowa – czy jedna z kluczowych – figur świata, który jest więzieniem, który jest złym światem, bo więzi w materii. W tym obrazie pojawiają się jakieś epifanijne prześwity świata *innego*, innego porządku rzeczy, dostępnego nielicznym, którym wyruszyli w podróż poznawczą. Podkreślmy, że pradawny, by tak rzec, obraz gnostycki przyjmuje tu różne kształty obrazowe, układa się w różnorodne konstelacje i potrafi przenikać w inne kręgi wyobrażeń. Dobrze to widać w historii Annuszki (to zresztą jedna z najpiękniejszych opowieści, z powodzeniem może funkcjonować jako osobne opowiadanie), która po doznaniu negatywnej epifanii, apokalipsy poza zbawieniem, po sądzie ostatecznym i czyścisku moskiewskiego metra wychodzi ku światłu, z niezbyt chyba dla siebie jasną formułą przemiany. My też nie jesteśmy od niej mądrzejsi – jaka to przemiana,

co się w istocie zdarzyło. I niech tak pozostanie. Otóż to – sfera miejsc niedookreślonych, nieuświadomionych. Jak w historii Eryka (choć tu podpowiedzią może być symbolika *Moby Dicka*, ale czym tu jest „biały wieloryb”?). I dlatego ta historia nosi tytuł *Uczta popielcowa*. Trop jest podsunięty, ale dalej trzeba pójść za bohaterem samemu. I wtedy zobaczyć możemy, jak gnostyckie poznanie zaczepia się o inne źródła inspiracji.

Bohaterowie *Biegunów* to ludzie szukający – istniejącego, acz ukrytego przed okiem zewnętrznym – wzoru. Jakiego znów wzoru? To ludzie, którym – jak obsesyjnie podkreśla pisarka – przyszło poruszać się po kapryśnych trajektoriach czasu i miejsca. Gotowi są oni na spotkanie z innym (głębszym) wymiarem, ale przyszło im poruszać się po powierzchni. Odczuwają ciałem i poprzez ciało komunikują się z innymi i światem. Jak powie jeden z bohaterów, to nic, że z dawnych czasów – podobny jest on w tym do Zenona z *Kamienia filozoficznego* Marguerite Yourcenar, będącego człowiekiem renesansu północnego i człowiekiem współczesnym – [...] *człowiek bowiem stoi w samym centrum stworzenia i nasz świat jest światem ludzkim, nie boskim ani czymkolwiek* (s. 226). To ważne wyznaczenie – wiąże się ono z królewskim tematem tej książki, jakim staje się temat ciała. Przez wiele stron, przez wiele opowieści, tych dawnych i współczesnych, bieży tu – dziwna, zaiste – opowieść o ciele. Tak jakby tylko ono, nietrwale, ułomne ciało, stając się ciałem ocalonym w procesie plastynacji zdolne było wywrócić metafizykę duszy. Ale przecież na chwilę – bo zaraz i tak czeka je zniszczenie.

Garść cytatów z komentarzem. Gdzieś czytamy: *Każdej części ciała należy się pamięć. Każdemu ludzkiemu ciału – przetrwanie. To skandal, że jest tak kruche i delikatne* (s. 145). Niedaleko stąd do konstatacji o jedynym możliwym upamiętnieniu każdego ciała – poprzez zachowanie jego niepowtarzalności. Kiedy dusza nieśmiertelna, hen, daleka, pozostaje ciało. Ale jak zachować jego niepowtarzalność – poza plastynacją? Można je zapisać, skoro nie daje się inaczej zachować, o tym jeszcze słowo w dalszej części recenzji. (Czy tak jak projektował niegdyś Danił Kiś w *Encyklopedii umarłych*?). Można ocalenie widzieć w panteistycznym pocieszeniu wzajemnego pożerania w naturze: *Można mieć wrażenie, że uczestniczymy w teatrze wielkiego ciała, jakby te wojny, które prowadzimy, były tylko woj-*

nami domowymi. To – bo jakiego innego słowa użyć? – żyje, ma miliony cech i jakości, tak że wszystko się w nim zawiera i nie ma nic, co mogłoby być spoza, każda śmierć jest częścią życia i, w pewnym sensie – nie ma śmierci (s. 323). A może – snuje myśl o ukrytym porządku jeden z bohaterów Filip Verheyen – może w naszym ciele mieści się cały świat, mitologia? Może istnieje jakieś odzwierciedlenie wielkiego i małego, ciało człowieka łączy w sobie wszystko ze wszystkim – opowieści o bohaterów, bogów i zwierzęta, porządek roślin i harmonię minerałów? (s. 210). To tego szukali anatomowie XVI wieku i współcześni preparatorzy zwłok? Jaką tajemnicę kryją ciała? Martwe ciała? Są i inne pytania: [...] w jaki sposób tak różne substancje, jak ciało i dusza, łączą się w ludzkim ciele i na siebie działają (s. 235)?

Ciało odłania swoje tajemnice anatomowi, ale wciąż on nie wie – jak to działa. Jaka jest relacja między ciałem, duszą a światem? Czy jak chciał holenderski „szlifierz” – Spinoza, którego poglądy parafrazuje Filip, zanim postawi ostateczne pytanie bez odpowiedzi: czego szukatem? Czego? Może taka odpowiedź, choć prowizoryczna w swym intuicyjnym charakterze: [...] w istocie ciało i dusza są częścią czegoś większego i wspólnego, [...] (s. 238). A jeśli tak, to wiedząc o istnieniu zakrytej (ukrytej przed nami) całości, „nienaruszonej” i „niezmiennej”, beznadziejnie szukamy owej całości, kiedy naszym udziałem jest fragment, brak? Może dlatego kontekstem dla tych podróży przedsięwziętych przez różnych bohaterów *Bieguni* (tudzież samej narratorki – stającej się ostatecznie jedną z bohaterek tej pracy) jest gnostyckie poznanie – podążanie ku rzadkim momentom, kiedy ujrzy się ów porządek innego świata, przenikające z lewej strony (od podszewki świata) światło. *Bóg pisze lewą ręką i lustrzanym piśmem* (s. 216).

To dlatego patronem podróźniczej sytuacji egzystencjalnej jest jeden z „drugorzędnych” bogów – Kairos. Jego pojawienie się pozwoli nakreślić nowe rozpoznanie ontologiczne. Jakież? Otóż jeśli już przedsięwzięliśmy tę ryzykowną podróż ku czemuś *innemu* – bo odczuwamy istnienie czegoś *innego*, bo gdzieś tam majaczy, prześwituje ów ukryty wzór – to w poszukiwaniach patronować może ów bóg „płynności kształtu” i „niepewnej genealogii.”

Jak choćby ów Kairos, który działa zawsze w punkcie przecięcia się ludzkiego czasu linear-

nego i boskiego - kolistego. A także w punkcie przecięcia się miejsca i czasu, w momencie, który otwiera się na krótko, żeby pomieścić tę jedną, właściwą, niepowtarzalną możliwość. To punkty, w którym prosta biegnąca znikąd donikąd styka się na jeden moment z okręgiem (s. 434).

To może być na przykład moment, kiedy po wyjściu z „sądu ostatecznego”, „otchlani” morskiewskiego metra Annuszka stanęła przed blokiem i patrzy w okna swego mieszkania. Co tam widzi? *Są jeszcze ciemne, ale gdy niebo zaczyna się przejaśniać, widzi, że w kuchni jej mieszkania zapala się światło, i wtedy rusza do wejścia* (s. 291). Annuszka wraca do domu, skąd zapragnęła uciec, porażona wszakże wizją Boga wyganęnego ze świata, ukrywającego się *po śmietnikach świata, w jego cuchnących czeluściach* (s. 266), Boga, który nie zbawi człowieka, dlatego człowiek musi odnaleźć inne ścieżki zbawienia – jakie? – postanawia zmierzyć się ze swoim losem. Czy tak? Czy będzie poszukiwała „prawdziwego”, „dobrego” Boga, wyganęnego ze świata; świata określanego poprzez głośny figurę rozbitych *wznowy z boską mocą?* Annuszka posłuchała wezwanie biegunów: *Uciekajcie, ruszajcie z domów, idźcie, bieguni, bo tylko w ten sposób można się ustrzec przed pułapkami antychrysta* (s. 292). Posłuchała, poszła – ale wróciła przecież tam, skąd wyszła.

Ta książka nie kończy się w tradycyjny sposób. Nie ma tu takiego czy innego zamknięcia historii. Ale imperatywy zapisywania wszelkiego istnienia jako zastępczej formy plastynacji, ma w sobie coś z *innego*, alternatywnego zbawienia. Małe zbawienie przez literaturę, dostępne ludziom, wszystkim ludziom: *Będziemy się zapisywać, to najbezpieczniejszy sposób komunikacji, będziemy się wzajemnie zamieniać na literę i inicjały i uwieczniać na kartkach papieru, będziemy się plastynować, zatapiać w formalinie zdań* (s. 450). To nam musi wystarczyć, zdaje się mówić narratorka. Bo może jest coś jeszcze, ale to tylko przypuszczenie wyzwolone podróżą samolotem, tą dziwną maszyną zdolną utrzymać się w powietrzu. Lot – to podążanie *w stronę nowych światów*. Może stamtąd przyjdzie obietnica, że – [...] *urodzimy się ponownie i tym razem będzie to właściwy czas i właściwe miejsce* (s. 451)?

Arkadiusz Bagłajewski

Olga Tokarczuk, *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 460.

Poezja francuska – świat zamiast języka

Świat ważony na szali znaków. To dobra formuła poezji nowoczesnej w ogóle. Czy także tej, która niegdyś kształtowała najważniejsze nurty europejskie, ale dawno utraciła prymat i dziś żyje nawet depchnięta na margines, przeoczona, lekceważona, a w każdym razie prawie nieznaną? Jakąś pośrednią odpowiedź może dać gruba księga, będąca w zamyśle Krystyny Rodowskiej, autorki wyboru i tłumaczki, kontynuacją czwartego tomu niedokończonyj *Antologii poezji francuskiej* Jerzego Lisowskiego.

Podjmując próbę charakterystyki zaprezentowanych wyimków z twórczości czternastu poetów, rezygnuję z krytyki przekładu i zaufam zarówno spolszczeniom, jak dokonanej selekcji utworów. Zakładam więc, że mój przegląd będzie w jakimś stopniu refleksją nad całą najnowszą poezją francuską, choć towarzyszy mi pełna świadomość uzurpatorstwa i ryzyka takiej generalizacji. Zresztą sama antologistka w posłowiu przyznaje, iż przeprowadziła *rekonesans arbitralny i prowizoryczny* (s. 410). Arbitralny, gdyż za kryterium wyboru posłużył jej osobisty gust; prowizoryczny, bo dotyczy autorów z dorobkiem wciąż otwartym, którzy (z wyjątkiem dwóch pierwszych, już nieżyjących) nadal tworzą i zmieniają poetyki, wymykając się nieraz próbom krytycznego zasufladkowania.

Po lekturze trudno pozbyć się wrażenia, iż dobor tekstów posłużył antologistce do udowodnienia postawionej przez nią we wstępie tezy, czy raczej apologetycznej antytezy, wymierzonej w negatywny stereotyp nowszej poezji francuskiej, utwalony między innymi przez Czesława Miłosza. Polski noblista stwierdził bowiem, że w tym obszarze językowym sztuki słowa nic interesującego się już nie dzieje, gdyż poezja *zdradziła rzeczywistość pogrążając się w zawilościach języka*. Otóż zdecydowana większość tekstów, które znalazły się w tym wyborze, podważa właśnie tezę o takiej „zdradzie”, a nawet może posłużyć za argument polemiczny, iż jest dokładnie na odwrót niż to zdiagnozował Miłosz. W miarę czytania doświadczamy bowiem właśnie nadmiaru rzeczywistości, prezentowanej w różnych jej po-

staciach i konwencjach, natomiast bardzo niewiele zjawisk dostrzegamy w samym języku poetyckim – niemal przezroczystym i posłusznym woli kreatora, komponującego spójne, przeważnie mimetyczne obrazy i kształtującego jasne, choć czasem zaskakujące, refleksje o świecie.

Spróbujmy ten ogromny zbiór przeczytać linearnie, a więc w porządku takim, jaki zaproponowała antologistka, przyjmując formalny układ bloków utworów, podporządkowany chronologii dat urodzenia autorów. Najstarszym poetą jest urodzony w 1899 roku Francis Ponge, najmłodszym Pierre Alferi z rocznika 1963 (a ciekawostką jest fakt, że to syn Jacquesa Derridy). Otrzymujemy zatem wielopokoleniowy przekrój poezji, który obejmuje co najmniej dwie epoki, co w Polsce mogłoby odpowiadać formule: „od skamandrytów do barbarzyńców”. Trudno jednak porównanie to przenieść na stratyfikację francuskich prądów literackich, a tym bardziej – na poetyki immanentne zestawionych tekstów.

Chociaż tę chronologię metryk odkrywamy dopiero później, poznając zamieszczone na końcu tomu biogramy, a więc procesowi lektury nie musi towarzyszyć żadna świadomość historycznego następstwa, to jednak powstaje wrażenie innego jeszcze układu, motywowanego merytorycznie. Kolejność autorów uruchamia bowiem dialog, nieco zbliżony do filozoficznego sporu o istnienie świata, do którego wcześniej w dziejach literatury zapewne nigdy nie doszło, a przynajmniej nie mógł on mieć tak wyrazistej dramaturgii, jaką zyskał – sądzę, że nie przypadkiem – w konfrontacji kolejnych stronic i działów autorskich tej antologii. Streszczając najogólniej przebieg owego „dialogu” – zmieniają się dominanty: najpierw jest nią rzeczywistość, potem problem podmiotu, a na koniec obserwujemy, niestety dość słabo zaakcentowane, dylematy języka. Wybór dokonany przez Krystynę Rodowską wydaje się więc również dobrze przemyślaną konstrukcją sensotwórczą – jako pewna propozycja narracji historycznoliterackiej, czy ostrożniej: metapoetyckiej.

Francis Ponge jest przede wszystkim autorem próz poetyckich, formy reprezentowanej w tej

antologii dość licznie, co pozwala przypuszczać, iż we Francji bywa ona uprawiana chętniej niż u nas. Ponge zresztą optuje za fuzją poezji i prozy. Są to sensualistyczne studia zwierząt i owoców, wykorzystujące całą gamę doznań zmysłowych, skonfrontowanych z wiedzą o przedmiocie, a zarazem rozszerzające kanon piękna o fizjologię. Narzuca się oczywiście analogia z Grochowiakiem, z tą jednak różnicą, że turpizm Ponge'a nie jest wanitatywny, ale witalistyczny. Poeta portretuje konia, kozę, morelę, figę, dążąc do syntezy wrażeń i skojarzeń, będącej słownym odpowiednikiem realistycznego portretu lub martwej natury. Są to opisy pełne asocjacji poetyckich, ale zarazem zdyscyplinowane i koncentryczne, stroniące od swawoli wyobraźni, jaką znajdziemy w prozie poetyckiej Żeromskiego czy Kadena Bandrowskiego, a w tej antologii – w utworach Jaccotteta. Porównania Ponge'a bywają zaskakujące i śmiałe, ale wydają się zarazem uderzająco trafne, na przykład, gdy w kształcie moreli odnajduje on *tylczek anioła* a barwę owocu określa się jako *złoto katu*. Efekty takie, choć mogą być uznane za obrazoburcze, nie są chyba obliczone na prowokację estetyczną, ale wiernie służą zmysłowej prawdzie przedmiotu, przejawiającej się w jego smaku, zapachu, dotyku. To reizm skupiony na fenomenie formy, nieco dydaktyczny, bo rewidujący powszechne sądy i zwracający uwagę na cechy przeoczone w codziennej percepcji obiektu. Propozycje opisu zostają zresztą zdystansowane niepewnością autora w metaopisie – jako próby dyskusyjne i bynajmniej nie narzucające żadnej zrewolucjonizowanej wiedzy absolutnej. Już ten pierwszy akord antologii zadaje więc klam poglądom o „zdradzie rzeczywistości”, a nawet można w nim usłyszeć nieco staroświecki zachwyt istnieniem, trochę podobny do tego, jaki wyraża osiemnastowieczne malarstwo holenderskie.

Claude Roy z kolei prezentuje sentyment wspomnienia i przemijania, ujawniany w trochę zniechęcających incipitach i tytułach wierszy: *Tamtego roku (Beztróskie czasy)*, *Czy pamiętasz (Odrobina rzeczywistości)*. Znajdziemy tu jednak również refleksje w stylu Szymborskiej – jak utwór, który podobieństwo przywodzi już tytułem: *Nic do oclenia*. Jeśli porównać Roya z Pongiem, to zamiast sensualistycznej pewności bytu jest u niego jedynie pamięć minionego konkretnie, który zmarł wstając w słowie i słowem zostaje przywrócony terażniejszości, gdyż ocaleniu (a nie „ocleniu”)

podlega to, co niepowtarzalne. Bliski pociee wydaje się mistycyzm, przejawiający się w stanach zespolenia ze światem, podobnych do *satori*, a tylko rozgadanie oddala poetę od idei haiku.

Kiedy zamykam oczy widzę błyszczące punkciki
splacheć nieba w sobie i tysiące gwiazd
Gdy znów otwieram oczy bardzo jasną nocą
Jestem cząstką nieba które jest częścią mnie
(*Na zewnątrz Wewnątrz*, s. 48)

Kiedy indziej niepewność bytu sprowadza się jednak do toposu „życie jest snem” i wówczas banal czyha już za węglem pierwszej klauzuli.

Wspomniany **Philippe Jaccottet** ujawnia się jako autor miniaturowych zapisów obrazów i wrażeń bieżącej chwili. *Malo obchodzi mnie początek świata* – wyznaje – *gdy teraz poruszają się liście*. Zagadka bytu, która w poezji Roya wyznaczała kierunek fascynacji i dociekań, Jaccotteta nie interesuje wcale, gdyż nie szuka on w rzeczywistości żadnej esencji, ale odnotowuje egzystencję, czyli – godzi się na dynamikę i przelotność rzeczy. W blasku świtu, śpiewie skowronka, w spojrzeniu i umieraniu odnajduje metafizykę czasu:

Trudno mi wyrzec się obrazów
[...]
Musi rzucić we mnie ziarno
czas
(s. 65)

Jean-Pierre Faye tworzy podobne miniaturowe pejzaże, ale prócz tego erotyki i obrazy wojny. Natomiast **Jacques Dupin** (zaliczony przez Lisowskiego do symbolistów) prowadzi wyraźny dialog ze światem, a w tej interakcji stroną aktywną początkowo jest podmiot, który dokonuje symbolizacji rzeczywistości, nadając jej stany psychiczne (prawie tworząc „pejzaże duszy”), a więc przypisując sensy przedmiotom i przyrodzie. Potem jednak sytuacja się odwraca i poeta niemal biernie oczekuje, jeśli nie na epifanię, to na jakiś pomysł odczytania świata, który go pochłonie i zniewoli. Dupin w swych meta-poetyckich prozach wyznaje: *Poeta jest tak samo mały, nędzny i absurdalny jak inni ludzie* (s. 115). A w innym fragmencie stwierdza:

Świat beczynnie leży u jego stóp, osypując się szklivem. On wie o tym, lecz trwa nierucho-

mo. I milczy. Jak drzewo w słońcu. Od blazeńskich min do grymasu bólu, te oto praktyki zarządzają ciałem. Żadnej gwarancji, że może być odwrotnie. To obrzydliwe, zabójcze. Między brakiem świadomości a przejrzystością świata tylko przegroda zdania, oddech przegrody, a za nią zdyszany cień wilka (s. 119).

W twórczości **Michela Deguy'a** znajdziemy znajome polskiemu czytelnikowi motywy wiejskie, podszyte religijnością, triumf odnalezionego sensu i harmonii świata. Postawa ta jest próbą przezwyciężenia tragizmu wojny. Właśnie z wiersza Deguy'a pochodzi tytuł antologii i choć przeniesiony w kontekst wielogłosu znaczy już coś innego, warto odwołać się do źródła tego cytatu:

Dni nie są policzone
Sprawmy by konwój deportowanych szedł z pieśnią na ustach

Drzewa były oflankowane modlitwą
By Ofelia splywała z biegiem czasu
Asonanse naprowadzały sens na łożysko wiersza

Jak nazwać to co nadaje ton?
Poezja jak miłość wszystko kładzie na szali znaków
(s.144)

Poezja nie tylko nadaje sens światu, ale i rozstrzyga o jego kształcie. I właśnie tu po raz pierwszy tak wyraźnie zostaje zmanifestowana jej kreatywna moc – choć niestety, raczej w deklaracji niż w języku artystycznym.

Innej prawdy szuka **Bernard Noël**. Jego prozy poetyckie to zapisy introspekcji tropiącej tożsamość w anatomicznych i fizjologicznych aspektach życia. Ciekawa jest próba rekonstrukcji własnych narodzin jako wyodrębnienia podmiotu i jakkolwiek można ją uznać za kolejną fantazję prenatalną, znajduje oparcie we wiedzy naukowej.

Zrodzony z dziury. Zbudowany wokół dziury. Jestem konstrukcją pustki. Teraz moje tak jest zawsze pustką po moim nie. Mogę się wywrócić na drugą stronę jak rękawiczka. Musi być w tym jakaś wieczna równowartość, w której prawa strona nie oznacza lewej. Rana symetrii. Dam ci serce w zamian za wątrobę (s. 177).

Ale Noël podejmuje również zupełnie inne tematy, takie jak wycieczka po greckich wyspach, refleksje historiozoficzne i religijne, a więc dalekie od obserwacji cielesności. Dlatego portretując wybrane utwory nigdy nie osiągniemy syntetycz-

nego portretu twórcy i musimy zaufać także tym elementom charakterystyki zawartej w notach o autorach, które nie zostały potwierdzone żadnym przekładem.

W tekstach **Marie-Claire Bancquart** dominuje znów temat przemijania – w perspektywie zarówno indywidualnej, czyli starości, choroby i śmierci, która zostaje skonfrontowana z subtelną erotyką, jak historycznej i biblijnej, gdzie muzea i ruiny, a także jaskinie w Lascaux ewokują nieco patetyczną retorykę futurologii:

Quo vadis, cywilizacja,
której noszę nieco zniekształcone dziedzictwo
(*Choć, Boże*, s. 211)

Dopiero **Henri Meschonnic** w swych miniaturach wierszów mówi o przewadze słowa nad rzeczywistością, wyznaje subiektywizm, który trafia tylko pod nieliczne adresy:

nie mówię do wszystkich
lecz dotykam każdego ciebie
piszę listy przyszłości
tylko ty możesz je ujrzeć
pojąć
usta w usta
to mój czas moja ściana moja książka
(s. 228)

Mój czas wiąże się z problemem tożsamości narracyjnej, z rozsuniciem „Ja” w czasie. Ale słowo i narracja sytuują się ponad życie, które niekiedy w nich zamieszkuje, choć także nie będąc za biegiem znaków układających się w opowieść:

tak słów mi nie brakuje
to mnie zabrakło w słowach
[...]
odkąd pracuję dla ciszy
gromadzę nieobecność słów
zostawiam puste miejsce
(s. 233)

Problem tożsamości eksponuje również **Jacques Roubaud**, podejmując próby zdefiniowania „Ja” w relacji przynależności do świata. Punktem wyjścia jest samotność, czy raczej osamotnienie, gdyż w erotykach tego poety dotkliwie odczuwa się nieobecność Ty – niby w drugim cyklu sonetów Petrarci. „Ona” umarła, ale me-

tempeschoza umożliwiają jej bliskość w opuszczonych pejzażach i wnętrzach.

Elegie **Emanuela Hocquarda** są poetyckim dziennikiem, na co wskazują daty poprzedzające poszczególne części. W innych wierszach jednak dochodzi do głosu poczucie nietożsamości JA, a także wizerunku obserwowanych rzeczy, czyli – nieadekwatność obrazu świata do użytego słowa. Toczy się również epistemologiczny dramat pozoru i powierzchni wobec niepoznawalnej istoty:

Zakładając
że świat istnieje
inaczej niż
książka z obrazkami, podmiot
nie ma żadnej racji
bytu a wszystko dookoła
jest tylko przyzwyczajeniem,
sposoby identyfikacji, a nawet same pytania
stają się bezprzedmiotowe
(s. 295)

Fenomenologiczne uwagi o prawach percepcji i filozofia języka brzmią interesująco, ale przecież pozapoetycko i trochę brakuje przekonującego dowodu na kryzys poznania lub wyrażania w samym stylu poetyckim. Czyżby Francuzi nie mieli swojego Białoszewskiego? Podobno lingwistą jest Faye, przeświadczony, że język steruje rzeczywistością i przeprowadzający analizy języka totalitarnego – ale poza ta antologią. Hocquard jakiś trop lingwizmu wprawdzie wskazuje, ale jego demonstracje wydają się nieśmiałe, ograniczone do zaledwie paru kolizji w języku. Ciekawie brzmi na przykład spolszczenie gry językowej: *zeschło(roczny) lis(t)*, choć pośród przekładów tego i pozostałych poetów to jeden z nielicznych wyjątków. Niekiedy też Hocquard zapisuje swe wspomnienia w dwóch kolumnach, którym przyporządkowuje różne poziomy modalności wypowiedzi, wydrukowanej w zapisie schodkowym.

Z kolei prozy i miniatury poetyckie **Liliane Giraudon** stanowią zapiski wrażeń z codzienności a pojawiają się w nich bunt zostaje poddany analizie:

powtarzanie tego samego
a jednak to coś innego
funkcja także zmienia
już nie opozycja dawnych czasów

lecz świadomość niezgody
z teraźniejszością
(s. 319)

Większość podobnych deklaracji musimy przyjmować na wiarę, gdyż nie wiadomo, jak daleko poezja postępuje w ślad za nimi, doprowadzając do jakiegokolwiek rewolty. Zwróćmy jeszcze uwagę, co Giraudon mówi o najbardziej interesującej relacji słowo-rzecz:

wpatruję się na przykład
bardzo intensywnie
w serię punktów
kiedy zieleń drzew
każe zapomnieć o
zielonej składni
(s. 323)



Znów usłyszeliśmy metapoetycką zapowiedź jakiejś poetyki, ale tym razem następujące po niej utwory z cyklu *Poèmes retouches* wydają się już jej spełnieniem – w postaci strumienia świadomości.

Małe prozy poetyckie **Jean-Michela Maulpoix** *Anima* brzmią – na tle dorobku autorów zaprezentowanych wcześniej – niemal powtórkowo, jakby przechadzka po francuskiej sztuce słowa dobiegła końca i zatoczywszy koło wróciła do punktu wyjścia. Znów są elegijne refleksje o pejzażu z akcentami metafizyki. *To są słowa, które się czeluje przy pomocy lupy. Wzorki rdzy na żelaznych klamkach, broniących dostępu do ogrodu. Łuszczy się farba z krat. Skrawki kory błękitnej wśród trawy, na kamykach czerwone plamki. Gdy furka zaskrzypi, zbudzi się pajak* (s. 332).

W zestawieniu z propozycją Ponga jednak nie wydaje się to rewelacją. W innych utworach tego poety dostrzegamy już jakąś syntezę tych motywów z reprezentowaną przez późniejszych autorów metapoetyką. Oto bowiem w zapisie schodkowym, choć tym razem odwróconym, czytamy, że:

Poezja stawia opór jak ściana
Poezja jest sytuacją bez wyjścia
Poezja jest sportem wyczynowym
(s. 349)

Dopiero ostatni z prezentowanej czternastki **Pierre Alferi** przynosi jakiś wyraźny powiew nowości. Jego reportaże o zgiełku świata, nawars-

twianie obrazów w poszukiwaniu logicznej składni rzeczywistości, która – jak u Różewicza – nie może się złożyć w żadną spójną całość, dopuszczając żywiol kolokwialny, choć polskiemu czytelnikowi kojarzą się raczej z wpływem szkoły nowojorskiej. Znakomicie brzmi zwłaszcza logorea w rozgadany poemacie *Demon subtelności*, opowiadającym o czekaniu na randkę, które wypełnia plotkowanie na swój temat w trzeciej osobie.

Jeśli dokonana wyłącznie na tłumaczeniach diagnoza języka artystycznego poezji francuskiej musi liczyć się z błędem, to w większym stopniu sprawdzalna wydaje się tematyka zgromadzonych w antologii utworów. Na pewno musi zastanawiać przewaga poszukiwań epistemologicznych i ontologicznych, natomiast dziwi dominacja motywów sielskich nad urbanistycznymi, preferowanie przyrody kosztem zgiełku życia w metropolii.

Realiiw paryskich znajdziemy tu naprawdę niewiele: u Roubauda jest Sacré Cœur, ulica Rambuteau i Tuilleries, u Deguya Sekwana. A przecież polskiego czytelnika zainteresuje nie tylko to, co uniwersalne, ale także, a może przede wszystkim, motywy swoiście francuskie. Prócz tego – obca perspektywa postrzegania naszego kraju. Owszem, są polonica, choć raczej w sentymentalnych powrotach albo w przypadkowych impresjach zagranicznego turysty. Deguy opisuje syntetycznie życie komunistycznego kraju poprzez obraz pierwszomajowego pochodu (*Pierwszy Maja*, s. 159); Meschonnic odnotowuje ślady zagłady – porzucane macewy, wykorzystane do budowy dróg i nasypu kolejowego: *Nie ma już kamieni na żydowskim cmentarzu w Radomiu*. U Maulpoix znajdziemy obok osobliwego wizerunku Warszawy, której mieszkańcy przesiadują nad kieliszkiem czerwonego wina (*sic!*), stereotyp niemal cepeliowski: *Polska to kraj jabłek, srok, pisanek i drewnianych ptaszków* (s. 352).

Oprócz epizodycznych reminiscencji dwóch wojen światowych i turystyki śródmiejskiej po pamiątkach starożytności, nie pozostała w tych wierszach wyraźnego śladu historia i polityka. Można więc zapytać, czy nie istnieje we Francji w ogóle poezja buntu, kontestacji czy jakkolwiek poetyza poezja „zaangażowana”? Od-

powiedzi znajdziemy dopiero w notach biograficznych. Na przykład Faye był aktywnym uczestnikiem wydarzeń paryskiego maja 1968 roku; wcześniej angażował się w sytuację Polski w 1939 roku a ostatnio wojnę w Bośni.

Najdziwniejsze jednak, że poeci francuscy XX wieku (może jedynie, ci, którzy trafili do antologii?) wybierają styl transparentny, w niewielkim stopniu zgęszczony jednokierunkową metaforą. Niewątpliwym jest prymat rzeczywistości nie tylko nad językiem, ale też jej transformacją. Wnioskować by można, iż Francuzi mieli swoje klasyfikacje, autentycyzmy, stare i nowe prywatności, ale zabrakło im lingwizmu w jakiegokolwiek postaci – co wydaje się mało prawdopodobne, zwłaszcza wobec licznie pojawiających się tu refleksji metajęzykowych i semiotycznych. Ale w posłowie antologistka zapewnia, że większość przedstawionych przez nią autorów wykazuje *rewolucyjne zapędy w stosunku do języka* (s. 414), wielu mieści się w *nurcie eksperymentatorskim* albo *nurcie fermentu i kontestacji* (s. 413); pisze również o *kryzysie słowa i odrodzeniu liryki*. Niestety zjawiska te są w korpusie zamieszczonych tekstów słabo dostrzegalne, a więc taką charakterystykę współczesnej poezji francuskiej można przyjąć tylko na wiarę, jeśli w tłumaczeniach jej prawie nie widać; zresztą sama tłumaczka przyznała, że za kryterium selekcji tekstów przyjęła również możliwości przekładu (s. 416). Pozostaje więc wiara w sylwizność i „białe plamy” w tekstach Hocquarda oraz w ideę Dupina, który twierdzi, że *budować można tylko na ruinach*. Tymczasem przetłumaczony został egzystencjalizm, metafizyka i poezja religijna, rozważania filozoficzne o życiu i przemijaniu. Prawie nie widać awangardy i postawangardy. Jest więc waga z szalami znaków i znaczeń – z wyraźnym przechyleniem tej ostatniej. Pokazująca nadmiar światła i niedobór języka. Jakby *quod erat demonstrandum* – zgodnie ze wstępną tezą antologistki, ale przekornie wobec tytułu antologii.

Piotr Michałowski

Krystyna Rodowska, *Na szali znaków. Czternastu poetów francuskich*, Biuro Literackie, Wrocław 2007, s. 452.

Achmatowa w przekładach Dmitrocy

W jednym ze swoich artykułów Jefim Etkind, mówiąc początkowo o nieprzekładalności poezji Anny Achmatowej, później poprawia się: *Powiedziałem: nieprzekładalna. To stwierdzenie jest niepoprawne, lepiej byłoby powiedzieć: nieprzełożona.* (Е. Эткинд, «...Как Феникс из пепла». Поэзия А. Ахматовой на Западе. Германия и Франция [w:] Иностранная литература 1989, nr 2, s. 228. [tu i dalej tłumaczenie moje – T.S.-S.]

Od momentu ukazania się tego artykułu minęło prawie dwadzieścia lat, i gdyby Jefim Grigoriewicz jeszcze żył, na pewno byłby zadowolony z obecnej sytuacji (jeśli nie w całej Europie, to przynajmniej w Polsce): otóż w ciągu ostatnich dwóch lat ukazały się dwa przekłady poezji Anny Achmatowej. W 2007 roku w Wydawnictwie Naukowym i Literackim „OPEN” wyszła solidna praca Adama Pomorskiego (Anna Achmatowa, *Drogą wszystkiej ziemi. Poezja. Proza. Dramat*, Warszawa 2007; mówię „praca”, ponieważ w tej książce, liczącej około 800 stron, komentarz towarzyszy każdemu przetłumaczonemu utworowi), a w 2008 roku w wydawnictwie Świat Literacki – dwujęzyczny wybór poezji Achmatowej w przekładzie Zbigniewa Dmitrocy. Wydawać by się mogło, że po ukazaniu się przekładu Pomorskiego niewiele już można dodać w kwestii tłumaczenia Anny Andriejewny. Tym odważniejsza wydaje się próba Zbigniewa Dmitrocy przedstawienia własnej wizji świata achmatowskich wierszy. Tym bardziej powinni się cieszyć polscy miłośnicy rosyjskiej poetki i poezji w ogóle oraz ci wszyscy, którym nieobojętny jest rozwój ojczystej kultury, bowiem z ukazaniem się przekładu Zbigniewa Dmitrocy do jej skarbniki trafiła jeszcze jedna perła.

Każdy tom tłumaczonej poezji winien odzwierciedlać nie tylko preferencje tłumacza, lecz również w wielkim skrócie stwarzać całościowy obraz poety. W przypadku Achmatowej nie daloby się tego osiągnąć tłumacząc, na przykład, tylko jej wczesne wiersze, bądź, odwrotnie, poezje z lat trzydziestych. Achmatowa dla Rosjanina jest zarówno autorką pięknych wierszy o miłości z

początku wieku, jak i ofiarą i świadkiem stalinowskich represji, poetką, która jako jedna z niewielu pozostała w kraju ze swoim narodem, aby razem z nim dzielić tragedię czerwonego terroru i na zawsze pozostać jego niemyim korespondentem:

...Nie! I nie pod obcym skłonem nieba,
Nie pod skrzydłem obcego sztandaru –
Byłam zawsze z narodem, gdy trzeba,
Tam gdzie był, na nieszczęście, mój naród.

Bardzo trafny tytuł książki – *Milczenie było moim domem*, nawiązuje do sytuacji „zakazanej” Achmatowej. Będąc czytelnym dla znawców życia i twórczości poetki, jednocześnie podejmuje grę z mniej obeznanym czytelnikiem: przecież poeta z zasady nie może milczeć.

Zawartość książki także nie rozczarowuje: tłumacz postarał się ukazać czytelnikowi jak najbardziej pełny obraz poetki. I oto przed nami młoda Achmatowa w swoich niezliczonych obliczach, ze wspólną dla nich wszystkich cechą – słynnym *spokojem niemości*. Widzimy ją jako przedstawicielkę petersburskiej bohemy (*Wystawiający mnie niezrozumiale*), średniowieczną damę (*Szarooki król*), prostą wiejską kobietę (*Piosenka*) oraz Kobietę ponadczasową. Druga część książki – to zupełnie inna Achmatowa: bezradna wobec panującego reżimu (*Stance*), rzucająca gniewne oskarżenia (*Obrońcy Stalina*), przywołująca w swoich wierszach tych wszystkich, którzy weszli w drogę Stalinowi (*Wieniec dla zmarłych*). Tłumacz zadbał również o to, by nie wyrzucić na czytelnika wrażenia „jednostronności” Achmatowej: przecież nigdy nie pisała ona ani samych wierszy miłosnych, ani tylko politycznych. Tak więc, w pierwszej części liryka miłosna zostaje „rozcieńczona” poetycką reakcją poetki na wydarzenia I wojny światowej oraz początki sprawowania władzy bez bolszewików (*Lipiec 1914*, *Przez cały dzień, własnych się bojąc łęk...*). W drugiej części zaś polityka naturalnie przeplata się z miłością (*Nie durzyła nas woń sennyh maków...*, *Nocne odwiedziny* i inne). Ogromną

zaletą recenzowanej pozycji jest duża liczba nowych wierszy, które wcześniej nie były tłumaczone. Są wśród nich zarówno „programowe” wiersze poetki (*Teraz już nikt nie zechce słuchać pieśni... Motywy epickie*), jak i raczej mało znane polskiemu czytelnikowi (*To jest proste, to jest jasne... Niczym anioł, który zmacił wodę...*).

Co się tyczy warsztatu tłumacza, to mamy w tym przypadku do czynienia z typowym przekładem poetycko-filologicznym (wedle terminologii Jerzego Pieńkosa). Celem takiego przekładu jest osiągnięcie semantycznej i stylistycznej adekwatności, którą można uzyskać przez ograniczenie adekwatności pragmatycznej. Ten typ przekładu dostarcza czytelnikowi więcej informacji dotyczącej szczegółowej budowy oryginału, oferując bardziej skrupulatną reprodukcję elementów tekstu oryginalnego (J. Pieńkos, *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie. Aspekty lingwistyczne i pozalingwistyczne*, Warszawa 1993, s. 88). Rzekniesz, Zbigniew Dmitroca nie nadinterpretuje Achmatowej. Mówiąc językiem fachowym, w jego przekładach nie spotkamy nadtlumaczenia. Tłumaczowi udało się dochować nieomal dosłownej wierności oryginałowi i jednocześnie zachować wszystkie walory artystyczne wierszy. Czasami, co prawda, dzieje się tak kosztem rytmu, lecz nie psuje to ogólnego (bardzo dobrego, zresztą) wrażenia.

Krytycy przekładu poezji Achmatowej na inne języki nie raz podkreślali jej nieprzetłumaczalność ze względów stylistycznych. Przytoczę w tym miejscu wypowiedź cytowanego już wcześniej Jefima Etkinda na temat słynnego wiersza poetki *Zabudym?* – *Вот чем удивили?*.. (w przekładzie Dmitrocy jego tytuł brzmi *Zapomną?* – *też mi objawienie!*..): *Dla mnie ten wiersz jest genialny: głęboka myśl poetycka została przekazana w nim za pomocą około trzynastu słów zorganizowanych w taki sposób, że po sobie następują różne, prawie że przeciwstawne intonacje – od poufale-kolokwialnej („...вот чем удивили!”) do uroczystej, właściwie odom, bliskiej „słowu bogów” z czasów Dzierżawina („В эффе восстать голубом!”). A zatem pytam: w jaki sposób te osiem słów mają zabrzmieć w innym języku? Przetłumaczyć je raczej można, lecz cuda zdarzają się rzadko.* (Е. Эткинд, «...Как Феникс из пепла». Поэзия А. Ахматовой на Западе. Германия и Франция [w:] *Иностранная литература* 1989, nr 2, s. 230).

Zbigniew Dmitroca udowodnił jednak, że jest to możliwe:

Zapomną? – też mi objawienie!
Sto razy bylam zapomniana,
Sto razy bylam pośród cieni,
Dzisiaj też mogę pogrzebana.
A Muza głuchła, ślepa w lochu,
Obumierała ziarnem w roli,
By, niby Feniks z własnych prochów,
W błękitnej powstać aureoli.

Na zakończenie, zupełnie na marginesie chciałabym, jako czytelnik dwujęzyczny, zwrócić uwagę na kilka dosyć ważnych, z mojego punktu widzenia, przypadków zmiany sensu oryginału. W wierszu *Pieśń o ostatnim spotkaniu* liryczna bohaterka Achmatowej w przekładzie Dmitrocy bezradnie kuli się z zimna, chociaż w oryginale o zimnie zewnętrznym nie ma mowy, mówi się raczej o chłódzie w piersi (*Так беспомощно грудь холодела*). W wierszu *Wszyscy poszli i nikt nie powrócił* jest wers, w którym Achmatowa zaszyfrowała poczynyiony kiedyś w stronę Stalina gest – napisała kilka „zgodnych z nurtem czasu” wierszy, żeby „wielki wódz” w końcu zlitował się nad jej synem. Dosłownie ten wers brzmiałby jako *Na darmo moje wiersze stawały się coraz łagodniejsze*. W przekładzie nie ma mowy o ówczesnym kompromisie poetki, *Próżno pieśń brzmiała wciąż tęsknym głosem* (s. 191). Jak już powiedziałam, tego typu niedokładności jest niewiele.

Każdy przekład artystyczny to próba nawiązania dialogu między kulturami, dążenie do pokonania barier: politycznych, kulturowych, światopoglądowych, językowych. Jest to również wzbogacanie własnej kultury. Wiele słynnych tłumaczeń wchodzi do skarbnicy narodowych kultur na tych samych prawach, co utwory w języku ojczystym. Czy też tak się stanie z przekładem Zbigniewa Dmitrocy? Zobaczymy. Na razie polecam lekturę tej książki wszystkim miłośnikom poezji. A tłumaczowi niewątpliwie należą się wyrazy uznania za udaną próbę zbudowania kolejnego mostu nad burzliwą rzeką stosunków polsko-rosyjskich.

Tatiana Siniawska-Sujkowska

Anna Achmatowa, *Milczenie było moim domem*, wybór i przekład Zbigniew Dmitroca, Świat Literacki, Warszawa 2008, s. 296.



„Cała sława w kopercie” czyli Twardowski na cenzurowanym

Poznali się 11 lipca 1983 roku w Loreto koło Wyszkowa: *dziadek wierny do grobowej deski i dalej* – książka Jan Twardowski i *urodzona wnuczka* – Maria Kędzierska. Znajomość, która trwała niemal do końca życia księdza-poety, dokumentują jego listy oraz zapiski dziennikowe adresatki. Pod koniec 2007 roku całość pt. *Otułona dobrocią*, została opracowana przez Ewę Hoffmann-Piotrowską i opublikowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Warszawskiego. Lektura tego, zaopatrzonego w estetyczną szatę graficzną i z wielu względów interesującego tomu, rodzi także różnego typu wątpliwości.

We wstępie do edycji czytamy: *Listy te nie tyle są [...] istotne ze względu na głęboką treść, ile na zawarty w nich obraz poety. Układają się w żywą opowieść o przyjaźni – jednej z wielu, ale niezwykle dla księdza ważnej i cennej. Jan Twardowski do „wnuczki” napisał aż 99 listów!*. Fakt, książka zawiera 99 listów, jednak są one krótkie lub bardzo krótkie. Rzecz by można – zdawkowe. Najczęściej książka Twardowski zapewnia w nich o życzliwości, pamięci w modlitwie, przesyła życzenia czy podziękowania. Poniżej przytaczam dwa, ani najkrótsze, ani najdłuższe, listy w całości. We wszystkich cytatach zachowuję oryginalną pisownię i interpunkcję:

Warszawa, 12. 12. [19]84

Kochana Wnuczko Marylko dziękuję za kartkę. Mam teraz dużo zajęć przed świętami, ale dla Ciebie jestem zawsze. Zadzwonię, ale stale się boję, że Cię budzę.

Twój wierny do grobowej deski

DZIADEK

otoczony pleśnią i grzybami.

Kiedy indziej zaś:

[Z Loreto, 3. 08. 1985 r.]

Kamieńczyk [nad Bugiem]

Kochanej Wnuczce Marylce wdzięcznym sercem za ostatni list.

Twój Dziad.

Pomimo, iż listy nie imponują objętością, wiadać odcisnięte na nich piętno poczucia humoru, które jako czytelnicy wierszy księdza Twardowskiego dobrze znamy. Nowe pytania rodzi sama koncepcja tomu. Jak powyżej wspomniano, na książkę składają się listy autora *Zeszytu w kratkę* oraz dziennik Marii Kędzierskiej, która po każdym spotkaniu u „dziadka” zapisywała jego przebieg. Podtutal: *99 listów księdza Jana Twardowskiego do „wnuczki” Marii i jej zapiski z dziennika*, sugeruje, że dziennik jest dodatkiem i swego rodzaju uzupełnieniem listów. Na taką konstrukcję wskazywałaby także ranga publikowanych dokumentów. W rzeczywistości wygląda to nieco inaczej. Listy zostały przesunięte na koniec tomu, co powoduje nieodparte wrażenie, że to one są dodatkiem do zapisków dziennikowych.

Zupełnie osobną kwestią jest to, dlaczego nie zbudowano dwugłosu? Można przypuszczać, że Maria Kędzierska napisała do Jana Twardowskiego o wiele więcej listów, niż on do niej. Poniżej dwa z nich – na potwierdzenie tej tezy (znów w całości):

Warszawa] 20. 2. [19]88

Kochana Wnuczko Marylko

Przepraszam, że jedną pocztówką odpowiadam na kilka, ale ostatnio nie daję sobie rady z korespondencją. Pamiętam zawsze nawet wtedy kiedy nie piszę. Polecam się cierplivej pamięci i uczuciom rodzinnym.

Twój Dziadek

Życzenia dla całego domu.

Trzy lata później:

Warszawa] 8. 3. [19]91

Kochana Wnuczko Marylko

Przepraszam, że nie odpisywałam na listy, ale nie byłam zdrowy.

Dziękuję za każde słowo, za pamięć, dobroć.

Pozdrowienia dla Marka i Moniki.

Twój dziadek.

We wstępie do edycji nie ma informacji, które wyjaśniałyby dlaczego zabrakło listów do Jana Twardowskiego. W takiej sytuacji nie będzie chyba nadużyciem stwierdzenie, że idea zbudowania dwugłosu, która przyświecała redaktorce tomu nie powiodła się. Zapiski dziennikowe i listy są dokumentami z dwu różnych porządków i w tym przypadku wzajemnie się nie komentują, nie odnoszą do siebie. Czytelnik odnosi nieodparte wrażenie, że ma do czynienia z dwoma odrębnymi partiami książki, które choć razem, funkcjonują osobno i domagają się odrębnej lektury. Książka „rozsypuje się” w rękach.

Ponadto od redaktorki tomu oczekiwałbym bogatszego komentarza, który czytelnikowi, przynajmniej w niektórych sytuacjach, się należy. Dla przykładu: Maria Kędzierska w swoim dzienniku pod datą 9. 01. 1985 r. zapisała: *Dziadek odprawil Mszę św. w moje intencji – za otrzymane przeze mnie laski. Żartował:*

Na szyi dziadka wisi babka
Po prześcieradle skaczą pchły,
A w sercu moim wieszysz ty.

Nie każdy odbiorca listów księdza Twardowskiego musi wiedzieć, że fragment ten jest prawdopodobnie trawestacją wiersza córki Bolesława Leśmiana – Ludwiki. Został on wpisany do sztambucha Wacława Pawłowskiego. W oryginale brzmi tak:

Na drzewie wiszą zgniłe jabłka,
U hycła wiszą zdechłe psy,
Na szyi dziadka wisi babka,
A w sercu moim wieszysz Ty.

W innym miejscu pojawia się informacja nagrody, którą Jan Twardowski otrzymał w USA. Trawionego ciekawością czytelnika skazuje się na domysły.

Reasumując, czytelnik ma prawo czuć co najmniej zawód. Już tytuł jest mylący. Sugeruje on, że będziemy mieli oto okazję obcować przede wszystkim ze słowem Jana Twardowskiego. Zawartość tomu i jego konstrukcja kładzie akcent na osobie „wnuczki”. Książkę można oceniać różnie, jednak jest jeszcze jedna kwestia, którą przy okazji omówienia nie można przemilczeć. Rzecz w tym, iż krótko po ukazaniu się edycji Wydaw-

nictwo Uniwersytetu Warszawskiego zostało zaskoczono pozwem mecenasa Karpowicza – egzekutora praw Aleksandry Iwanowskiej, która jest obecnie spadkobiercą praw autorskich do twórczości Jana Twardowskiego. W pozwie sformulowano żądanie wycofania książki z księgarń oraz wpłacenia kwoty 10.000 zł na konto Aleksandry Iwanowskiej.

Opisana powyżej sytuacja nie jest precedensowa. Pani Iwanowska niejednokrotnie wykazywała się wyjątkową sumiennością w egzekwowaniu praw autorskich. Dość wspomnieć *casus* pociągnięcia do odpowiedzialności finansowej i prawnej parafialnego zespołu dziecięcego, który wykonywał piosenki do słów księdza Twardowskiego. Historycy literatury zaniepokojeni losem twórczości wystosowali list otwarty, który podpisało wielu przedstawicieli nauki i kultury. Postuluje się w nim między innymi wszczęcie debaty publicznej w związku z trudnościami w dysponowaniu spuścizną księdza-poety. *Byłoby pożądane – czytamy w liście – aby w wyniku podjętych działań sprawy związane z wydawaniem pism ks. Twardowskiego zostały powierzone godnej zaufania komisji powołanej przez instytucje naukowe, Episkopat oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.* List zawiera sugestie, iż wątpliwość może budzić sposób w jaki Aleksandra Iwanowska weszła w posiadanie praw do spuścizny. Bez odpowiednich dokumentów trudno tę kwestię rozstrzygnąć, jednak sposób egzekwowania tych praw niewątpliwie leży na granicy dobrego smaku i przyzwoitości.

Na koniec *passus* z dziennika Marii Kędzierskiej: 13.02.87

Dziadek zabrał mnie do domu. Dał do uprządkowania gazety z artykułami na jego temat. Żartował «cała sława w kopercie». Zastanawiał się, czy to jest próżne...

Jak wiele Aleksandra Iwanowska mogłaby się od swego dobroczyńcy nauczyć.

Dariusz Pachocki

Otulona dobrocią. 99 listów księdza Jana Twardowskiego do „wnuczki” Maryli i jej zapiski z dziennika, redakcja i wstęp Ewa Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 145.





Dusza malarstwa rosyjskiego

Jeśli porównać historię malarstwa rosyjskiego z historią sztuki zachodnioeuropejskiej, to łatwo dostrzec ich nieprzystawalność, nierównoległość. Gdy za umowny punkt wyjścia uznamy w obu przypadkach sztukę bizantyńską z jej ikonami i mozaikami, to średniowiecze będzie jedynym momentem stycznym, wspólnym malarstwa rosyjskiego i zachodnioeuropejskiego. Bo zaraz potem w sztuce Europy Zachodniej zacznie się renesans z Fra Angelico, Pierro della Francesca, Botticellim, Dürerem, zabyłnie XVI wiek dziełami Boscha, Cranacha, Da Vinci, Rafaela, Tycjana, Michała Anioła, Bruegela, El Greco. W tym czasie w Rosji powstają dzieła równej miary artystycznej, równie wielkie, ale wyrastające wciąż z tradycji bizantyńskiej: unikalne ikony Dionizego, Teofana Greka, Andrieja Rublowa. Od reprodukcji tych właśnie dzieł rozpoczyna się album wydany przez Wydawnictwo Arkady, prezentujący historię arcydzieł malarstwa rosyjskiego od XII do XIX wieku.

Chronologia odgrywa w tej obszernej publikacji rolę porządkującą, a zatem wróćmy do niej jeszcze na chwilę. Nie miałym zaskoczeniem po obejrzeniu zachwycających ikon (reprezentowanych przez ikony z XII-XVI wieku) jest natknięcie się na bezpośrednio z nimi sąsiadujące obrazy z XVIII wieku, namalowane w zupełnie innej estetyce, nazwijmy ją „zachodnią”. Natychmiast pojawia się pytanie: skąd ta zmiana, gdzie podziało się całe sto lat? Rozwiązania tej zagadki nie znajdziemy w stanowiącym integralną część albumu komentarzu Piotra P. Gniedyca, skądinąd sprawnie i metodycznie systematyzującym obszerny materiał. W Europie Zachodniej XVII wiek należy do Caravaggia, Rubensa, Velscheza, Rembrandta, Vermeera. Natomiast w Rosji to czas wyjątkowo burzliwy i niestabilny politycznie: nieustanne zmiany na tronie carskim, wielka smuta, trzy wojny polsko-rosyjskie, bunt chłopów, wojna rosyjsko-szwedzka. Ważne wydają się również: znaczący wpływ polskiej kultury sarmackiej (przykładem mogą być nie zamieszczone w albumie portrety kolejnych carów), ekspansja kolonizacyjna Rosji na Syberii oraz wpływy kultu-

ry Bliskiego Wschodu. Powyższe czynniki sprawiły, że XVII wiek nie sprzyjał działalności artystycznej, i to one, między innymi, spowodowały stuletnie opóźnienie malarstwa rosyjskiego w stosunku do malarstwa zachodnioeuropejskiego.

Przykład rosyjski pokazuje doskonale, jak bliskie są związki sztuki i polityki, sztuki i gospodarki... Historia Rosji w pewnym sensie kształtowała historię malarstwa rosyjskiego. Taki wpływ miało na przykład objęcie tronu przez Piotra I w 1689 roku, który, pod wpływem wrażeń z odbytych zagranicznych podróży, wśród zachodnich „nowinek”, wprowadził również modę na malarstwo europejskie. Ale to, co dla Rosjan było artystycznie nowatorskie, w Europie Zachodniej przechodziło powoli do lamusa, nie szokowało, nie inspirowało, zadowalało gusty konserwatywnych odbiorców sztuki. Mimo to okres rządów Piotra I Wielkiego był przełomem, czasem gdy Rosja otworzyła się na Zachód. W 1703 roku zaczyna się przecież historia najbardziej europejskiego miasta Rosji, Petersburga. Następczyni Piotra I, Katarzyna II podtrzymuje ten kierunek. W 1764 roku w Pałacu Zimowym tworzy podwaliny Ermitażu, obecnie jednej z najsłynniejszych galerii sztuki na świecie. Na początku zbiory Ermitażu liczą 225 obrazów malarzy zachodnioeuropejskich, dziesięć lat później w kolekcji znajduje się już 2080 dzieł, choć nie zawsze jednakowo wartościowych artystycznie. Galerie Ermitażu nie były dostępne dla szerokiej publiczności, odwieдали je nieliczni, wybrani, po uzyskaniu u dworu specjalnych przepustek (galeria szerzej otworzy swoje podwoje właściwie dopiero w II połowie XIX wieku). W XVIII wieku kupowano już do Ermitażu całe kolekcje obrazów z Europy Zachodniej. Starano się również przyciągać do Rosji artystów zagranicznych. Wtedy także zaczynają się wyjazdy malarzy rosyjskich na stypendia do Francji i Włoch.

Album *Arcydziała malarstwa rosyjskiego* kończy wiek XIX, z pewnym względem przełomowy w historii malarstwa rosyjskiego. W Europie Zachodniej tworzy wówczas plejada artystów, których styl, dzieła wpłynęły zgoła rewolucyjnie

na sztukę światową: Goya, Ingres, Delacroix, Monet, Renoir, Degas, Whistler, Gauguin, Van Gogh, Munch, Cézanne. W Rosji zaś jest to moment budzenia się świadomości własnej odrębności i poczucia wartości tego, co rosyjskie. Przejawem tej świadomości i dumy z tego, co rodzime, są chociażby pierwsi kolekcjonerzy sztuki rosyjskiej, również Rosjanie. I co więcej, tworzą oni kolekcje, które chcą udostępnić szerokiej publiczności. W latach 1819-1939 działa „Muzeum Rosyjskie” Swinina. W 1856 roku Paweł Triaikow kupuje dwa pierwsze obrazy rosyjskich malarzy, a już w 1892 roku otwiera galerię malarstwa rosyjskiego w Moskwie, dodając doń również malarstwo zachodnioeuropejskie.

Niestety, w omawianej publikacji zabrakło zarówno kontekstu malarstwa zachodnioeuropejskiego, jak i odwołań do rosyjskiej historii i dziejów kultury. Otrzymujemy w zamian niezwykle liczne (ponad 500), duże (dzięki czemu łatwiejsza staje się analiza detali) i świetnej jakości (w pojedynczych przypadkach nie tylko tylko chybione kolorystycznie) reprodukcje dzieł rosyjskich artystów. Tak bogata reprezentacja ikonograficzna zajmująca większą część publikacji musiała wpłynąć na ograniczenie ilości materiału fakto-graficznego. Autor komentarza, Piotr P. Gniedycz, porządkuje informacje chronologicznie zgodnie z datami urodzenia poszczególnych malarzy, co jest z jednej strony pewnym ułatwieniem wobec dużej liczby artystów, ale z drugiej strony powoduje pewną trudność w śledzeniu głównych nurtów malarstwa, co ułatwiłoby omówienie problemowe. Otrzymujemy więc w zasadzie obszerny leksykon biograficzny malarzy rosyjskich tworzących pomiędzy XII a XIX wiekiem, składający się z notek o różnych stopniu szczegółowości. Przy czym ma się wrażenie, że o ile na początku autor komentarza stara się zainteresować czytelnika (na przykład anegdotą o malarzu, który wysłany w nagrodę za osiągnięcia na trzyletnie stypendium do Włoch, po roku poprosił o zgodę na powrót do Rosji, bo nie mógł malować poza krajem ojczystym), to z czasem podaje już tylko podstawowe informacje związane z prezentowanym malarzem (daty urodzenia i śmierci, rok uzyskania dyplomu Akademii, niekiedy tytuł nagrodzonego obrazu, medale w konkursach). W części dotyczącej XIX wieku formuła ta staje się niezwykle nużąca. Każde to zapytać o odbiorcę omawianej publikacji: jeśli miał nim być amator, to informa-

cji jest zbyt dużo i są zbyt ogólnikowe i przez to nużące, jeśli zaś profesjonalista, to cały komentarz, omawiający pokrótce łącznie osiem wieków malarstwa rosyjskiego, będzie albo zupełnie zbędny, albo całkowicie niewystarczający. Warto jednak zaznaczyć, że do zalet *Arcydzieł...* należy duża dbałość edytorów o to, by komentarz znajdował się w bezpośrednim sąsiedztwie reprodukcji dzieł omawianych malarzy, co ułatwia porównanie i zweryfikowanie podawanych informacji.

Wróćmy jednak do zasadniczego tematu, jakim są w omawianej publikacji tytułowe arcydzieła malarstwa rosyjskiego. Na pewno wśród pięciuset reprodukowanych obrazów, wśród kilkuset malarzy, każdy znajdzie bliskie swym upodobaniom dzieła. Uwagę przyciągają zwłaszcza portrety (między innymi: K. Briullow, *Autoportret*; I. Kramskoj, *Nieznanoma*; I. Riepin, *Portret kompozytora Aleksandra Głazunowa*; W. Sierow, *Dziewczynka z brzoskwiniami*; N. Jaroszenkow, *Portret filozofa i poety Władimira Solowjowa*) - nie zawsze nowatorskie, ale mające w sobie prawdę psychologiczną, urodę ludzkiej twarzy. Bogato reprezentowane są również wśród *Arcydzieł...* pejzaże (wśród nich warto zauważyć na przykład: A. Bogolubow, *Petersburg o zachodzie słońca*; N. Dubowskiej, *Ucichło*; A. Kindzi, *Wieczór na Ukrainie*). Na uwagę zasługuje również malarstwo rodzajowe, najbardziej chyba „rosyjskie”, gdzie obok tematu doli i niedoli rosyjskiego chłopca, zdarzają się pełne humoru scenki z życia „średnich” sfer (na przykład: A. Wieniecjanow, *Żniwa*; W. Makowski, *Smażą konfitury*; K. Korowin, *Północna idylla*). Poza tym dzięki *Arcydziom...* można zapoznać się z nurtem malarstwa religijnego (przynoszącego niekiedy tak interesujące ujęcia jak: N. Gie, *Zwiastuny zmartwychwstania*; I. Kramskoj, *Chrystus na pustyni*, czy bardziej tradycyjne jak: W. Wasniecowa, *Matka Boska z Dzieciątkiem*; A. Iwanow, *Zmartwychwstały Chrystus ukazujący się Marii Magdalenie*).

Arcydziała malarstwa rosyjskiego, prezentując tak szerokie spectrum stylów, tematów, ujęć, powinny pomóc odbiorcy odpowiedzieć na pytanie, czym różni się malarstwo rosyjskie od malarstwa zachodnioeuropejskiego. Bo przecież chodzi o coś więcej niż zestaw „rekwizytów”: cerkwie, mniichów prawosławni, ludowe stroje, baśnie i podania, „bohaterów” narodowych (monarchowie, arysto-

kracja, sławni artyści) czy wydarzenia historyczne. Zagadką jest dlaczego, choć naśladowane i spóźnione o sto lat (wpływ konserwatywnej Akademii), malarstwo rosyjskie pozostaje oryginalne. Może pewnym kluczem do jej rozwiązania byłoby zrozumienie istoty rosyjskiej duchowości, w której sacrum zdaje się tkwić zarówno w świętym wizerunku ikony, pejzażu, historii, jak i twarzy człowieka. Dlatego album *Arcydziela malarstwa rosyjskiego* ma prawo zaczynać się ikoną Matki Boskiej Włodzimierskiej z XII wieku i kończyć dziewiętnastowiecznym pejzażem leśnym z baraszkującą niedźwiedzią rodziną na pierwszym planie. Dla-

tego można zaakceptować również to, że Henryk Siemiradzki jest uznany za malarza rosyjskiego, dlatego tylko, że uczył się malarstwa w Petersburgu. Okazuje się, że równie trudno jest określić, na czym dokładnie polega „rosyjskość” malarstwa rosyjskiego, jak powiedzieć, co znaczy „rosyjska dusza”.

Anna Romaniuk

Arcydziela malarstwa rosyjskiego, komentarz Piotr P. Gniedycz, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2008.

Alina Lewicka-Rosińska

Francja 2006: Ślady niedźwiedziich pazurów

Z Mulhouse przez Franche-Comté jedziemy nad Doubs, znaną nam z wcześniejszej podróży; byliśmy wtedy u jej źródeł, gdzie rzeka wydostawała się spod potężnego nawisu skalnego, z głębokiej jamy, i w miejscu urodzenia Gustawa Courbета, jakże żywo obecnym w jego obrazach, choćby słynnym *Pogrzebie w Ornans*.

Tu rzeka jest szeroka: doliny, zielone łągi. Na nocleg zatrzymamy się już w Burgundii: wietczorem droga wśród pól i wzgórz prowadzi nas w stronę Mont St-Vincent. Stare miasteczko na grani, z kościołem romańskim i rozległą panoramą wokół. Szara godzina, pusto, cicho.

Rankiem w Paray-le-Monial; kościół zbudowany według reguł kluniackich, o rozbudowanym planie; zbyt ozdobny, pełen przepychu. Klasztor osiemnastowieczny z wirydarzem, pełnym pachnących ziół i kwitnących krzewów.

Burgundia to pastwiska i żywopłoty, na których pasą się jasnobezwowe krowki Charolais. Stare farmy, jedna szczególnie piękna, z szesnastowiecznym dworem i gołębnikiem w rozległym sadzie. W skwarne południe znajdujemy miejsce przy polnej drodze, wśród pastwisk, pod dębami i jesionami. Jemy pyszny ser Paille de la Bourgogne, pijemy chłodne, białe Bourgogne Aligoté. Zасыpiamy w ciszy: tylko szelest liści i popiskiwanie ptaków.

Wieczorny spacer po starym Montluçon, gdy zapełniają się restauracyjne ogródki, zachęcił nas, by wrócić tu rano. Wspinamy się na wzgórze zamkowe, obejrzeć zamek Burbonów. Z szesnastowiecznej budowli zachował się główny budynek, posadowiony na skale, od strony dziedzińca z drewnianymi krużgankami. Ze wszystkich stron widoki na miasto i okoliczne wzgórza.

Tego dnia przed wieczorem jesteśmy w Périgueux. Iluminowane miasto jest urzekające, oświetlone latarniami jak nocnymi lampkami, a w La Cité – najstarszej części miasta – ruiny romańskiego domu z gromadą kotów.



Rankiem urok pozostanie, choć przesuną się akcenty. Muzeum nazwane imieniem Vesunny, galorymskiej bogini źródeł (architektem jest Jean Nouvel) otacza pozostałości wielkiej rzymskiej willi; na pomostach ustawiono gabloty z drobnymi przedmiotami codziennego użytku, a przeszklone ściany otwierają się na park z ruinami świątyni.

Starówka to obronne, wczesnorennesansowe *hôtels particuliers*, złocisty, niezapomniany koloryt miasta o wysokich domach i wąskich uliczkach, o zaułkach pełnych schodów i kameralnych – jak weneckie *campi* – placówkach. Katedra St-Front jest ekstremalnym przykładem dziewiętnastowiecznej odbudowy ze wszystkimi irytującymi i wzruszającymi śmiesznościami historyzmu (Paul Abadie, autor tej rekonstrukcji, miał później zbudować paryską bazylikę Sacré-Coeur); jej bizantyjskie kopuły mogłyby znaleźć się w Stambule, ale nawet ładnie wyglądają zza rzeki Isle, wpisując się w panoramę miasta.

Ale to nie Périgueux jest naszym celem i nie dla jego zabytków tu przyjechalibyśmy, lecz dla dzieł o tysiące lat starszych i zupełnie wyjątkowych. *Podziemne galerie sztuki jaskiniowej* – pisze Zdzisław Skrok – *jasno dowodzą, co najbardziej interesowało człowieka tamtych czasów: zwierzęta*. Ich przedstawienia nie są przypadkowe, bohaterami malowideł są te, które *imponowały swą sprawnością i siłą nieosiągalną dla człowieka, stanowiły cel podziwu i czci, ale równocześnie były zwierzęcą łowną, która nie oddawała swego życia za darmo [...] ten ambiwalentny stosunek do zwierząt – braci i zwierząt – wrogów był charakterystyczny dla całego świata pierwotnych myśliwych*.

Lascaux II, kopię dwóch największych komór jaskini, oglądaliśmy przed ośmiu laty. Teraz sama sobie zazdroścę, że to nie jest mój pierwszy raz, że tamte emocje, zachwyty i zdumienie nie powtórzą się z taką intensywnością. Oryginalna grota jest zamknięta nawet dla uczonych, zagrożone są malowidła, które przed laty udostępni-

no publiczności, na skutek czego zaatakowały je mikroorganizmy. Wierna kopia daje jednak złudzenie obcowania z oryginałem. Na szczęście niektóre nowo odkryte groty – jak niedawno w Ardèche Jaskinia Chauveta, zdumiewająca może bardziej niż Lascaux, bo malowidła pochodzą sprzed trzydziestu tysięcy lat! – nie będą dostępne, lecz – być może – kopiowane.

Kolory! Tylko dwutlenek manganu i tlenek żelaza, a ile odcieni! Wykorzystanie faktury skały: dynamika. Stado jeleni przekraczające rzekę; koniki o małych główkach, dużych brzuchach i cienkich pęcinach, bialo-rudawe, z ciemnymi grzywkami. Wielkie byki.

Pisze Zbigniew Herbert: *Wizerunki zwierząt, widziane przeważnie z profilu, uchwycone są w ruchu i rysowane z ogromnym rozmachem, a jednocześnie z czułością, niczym ciepłe kobiety Modiglianiego. Całość z pozoru bezładna, jakby to wszystko malowane było w pośpiechu przez szalonego geniusza, techniką filmową, pełną zbliżeń i dalekich planów. A przy tym ma zwartą, panoramiczną kompozycję, chociaż wszystko przemawia za tym, że artyści z Lascaux kpili sobie z reguł.*

Srok: *Dostrzec możemy tam pewną myśl organizacyjną, próbę klasyfikacji i systematyki świata zwierząt, pierwsze spojrzenie ludzkiego, logicznego rozumu na otaczający świat przyrody [...] Równocześnie jednak te głęboko ukryte pod ziemią galerie sztuki [...] były miejscem religijnych i magicznych ceremonii, obrzędów inicjacji, magicznego zabijania i pomnażania zwierząt. Wypełnione wizerunkami zwierząt jaskinie były więc równocześnie encyklopedią i sanktuarium, biblioteką i kaplicą pierwotnego człowieka. Były modelem jego świata nie rozdzielonym jeszcze na sacrum i profanum, nieającym podziału na myśl i materię.*

Człowiek paleolityczny nie przestał być młodszy bratem zwierząt. Kultura, którą rozwinął, nie usuwała go jeszcze radykalnie ze świata zwierząt; miała ona raczej [...] skompensować słabość ludzkich mięśni, zębów i paznokci, powolność biegu i brak odwagi do walki i zabijania, które to cechy człowiek, niegdyś roślinożerca, odziedziczył po swoich zwierzęcych przodkach. Polowanie nie było wówczas jedynie sztuką zabijania zwierząt. Było ceremonią magiczną, ryzykowną zabawą kształtującą naturę męczyzny, szkołą życia dla młodych, źródłem prestiżu i życiowego sukcesu dla dorosłych.

Czy nasze religie, uprzejmie odmawiające zwierzętom duszy, są usprawiedliwieniem zdrady wobec niegdysiejszych starszych braci, odebrania im prawa do walki o życie i godnej śmierci?

W Rouffignac niesamowite wrażenie robi jazda kolejką przez mroczne, chłodne korytarze – dawne lożyisko podziemnej rzeki – o ścianach ze śladami niedźwiedziach pazurów. Wzrusza mnie sypialnia niedźwiedzi, wielka sala z dziesiątkami łóżeczek, wyleżanych w glinie. Jaskiniowe miśki były towarzyskie – czy dlatego musiały wyginać?

Ryty przedstawiające mamuty, w tym spotkanie – konfrontację dwóch stad! To w korytarzach. Zaś w głębi jaskini, na plafonie wielkiej sali wylaniają się z mroku subtelne, wyrafinowane rysunki koni, kozic, bizonów, mamutów i nosorożców. Sześćdziesiąt trzy zwierzęce sylwetki tworzą przemyślaną kompozycję. Zdumiewające, bo w chwili, gdy powstawały, sklepienie znajdowało się nisko nad dnem groty i nie było możliwe ogarnięcie wzrokiem całości.

Prehistoryczni artyści często fundują nam niespodzianki, a malowidła ukryte w niedostępnych miejscach pozostają zagadkami. Niemal każda jaskinia ma takie miejsce, tajemne sanktuarium.

Zastanawia, dlaczego niektóre ściany w grocie, łatwo dostępne, z korzystnymi płaszczyznami, pozostały zupełnie puste, a inne, znacznie trudniej dostępne, pokrywają rysunki zwierząt i wyobrażenia symboliczne wymagające ogromnego wysiłku przy ich sporządzaniu. Malowidła w grocie gęstnieją w miarę zagłębiania się w nią, wstępowania w „trzewia ziemi” – pisze o Jaskini Chauveta Joëlle Robert-Lamblin (cytuje za Krzysztofem Rutkowskim). I dalej: *grota mogła spełniać funkcję sanktuarium, w którym ludzie zajmujący się głównie łowiectwem tęczyli się z królestwem zwierząt, z duchami i – być może – ze światem nadprzyrodzonym.*

Penetrowanie łona ziemi: droga do poznania, do wiedzy tajemnej. Jakie misteria odbywały się tutaj? Nie odnaleziono przedmiotów, które świadczyłyby o rytuałach – może nie były potrzebne? Nasi przodkowie niczym się od nas nie różnili, a o ich duchowości świadczy to, co pozostało na ścianach jaskiń – niewielka część tamtych arcydzieł, cudem uratowana z powodzi czasu.

W rozmowach – i w literaturze przedmiotu – powraca pytanie, dlaczego tworzyli. Jakby pragnienie ekspresji nie było naturalną ludzką po-

trzebą. Dla nas nie ulega wątpliwości, że mamy tu do czynienia z najwyższej miary sztuką, taką, którą dyktuje *daemonion*.

Pisał Ryszard Kapuściński: *co uderza, kiedy sledzimy dokonania artystyczne naszych praprzodków: że ta sztuka jest od razu doskonała. Żadnych ogniw pośrednich, żadnej ewolucji od prymitywu do wyrafinowania – od zarania jest to wspaniałe, wielkie. Tak więc od początku sztuka powstawała (tak jak jest i dziś z każdym jej wielkim dziełem) – z iskry, z natchnienia, z momentu olśnienia, z wizji tak nagłej i ulotnej jak światło błyskawicy. W gruncie rzeczy nikt nie poprzedał Szekspira, Mozarta i Boscha, tak jak nikt nie poprzedał twórców z Altamiry, z Sahary i Australii.*

Grotte du Grand Roc wobec ogromu Rouffignac wygląda jak salonik jubilera, z jej maleńkimi i fantazyjnymi stalaktytami i stalagmitami, oddzielnymi siatką od publiczności, przeciskającej się z trudem przez ciasne korytarze. Dostaje ataku klaustrofobii i czym prędzej uciekam.

Skaly w dolinie Wezery odsłaniają warstwy stratygraficzne, różne rodzaje kamienia. Chronią kotlinę przed wiatrami, tworzą ramę dla nadrzecznych łąk. Dlaczego ludzie od wieków tak chętnie osiedlali się tutaj? Odpowiedź jest oczywista: rozległa dolina rzeczna, schroniska pod nawisami skalnymi, przyjazny klimat, żyzna ziemia, obfitość zwierząt i roślin. Znów przywołam Herberta: *Co wiosnę stada reniferów, dzikich koni, krów, byków, bizonów i nosorożców szły przez te ziemie ku zielonym pastwiskom Owernii. Tajemnicza regularność i błogosławiony brak pamięci zwierząt, które co roku podgązły tą samą drogą ku pewnej masakrze, były dla człowieka paleolitycznego takim samym cudem, jak dla starożytnych Egipcjan wylew Nilu. Ze ścian groty Lascaux odczytać można potężną suplikację, by ten porządek świata trwał wiecznie.*

I jeszcze: nieuchwytnie „coś” w powietrzu, co sprawia, że ja też bym tu chętnie została, nawet teraz, mimo corocznego najazdu turystów.

W Les Eyzies „ta stonka” ma swój punkt zborny przy głównej ulicy z kilkoma sklepami pełnymi kiczowatych pamiątek. Do jaskiń Font de Gaume i Combarelles trudno się dostać, najlepiej rezerwować bilety z miesięcznym wyprzedzeniem lub przyjść wczesnym rankiem.

W Combarelles trafiamy na świętego przewodnika – jest nas tylko troje, a spędza z nami

półtorej godziny: prawdziwy pasjonat. W jaskini – wąskie, niskie korytarze o miękkich kredowych ścianach – jest bardzo zimno i wilgotno, przemakają mi buty i zapadam prawie w letarg, by nie dać się lękowi. Na ścianach głównie ryty i nieco rysunków; mnóstwo koni, ukazanych w ruchu. Każda grotta zresztą ma swoją „specjalność” tu są to konie, w Font de Gaume wielkie bizona, a na końcu – mobilizując wszystkie siły, by nie pokazać po sobie, że chciałabym uciec – przepiękny jaskiniowy lew, wylaniający się ze skały. Było warto.

I kolejne nieśmiałe pytanie: czy owe „monograficzne” przedstawienia w jaskiniach nie nawiązują do totemów, mitycznych zwierzęcych praprzodków klanów?

W Le Thot świetnie zaaranżowane małe muzeum i park zwierzęcy: czarno – rude bizona i koniki jak na ścianach Lascaux, płochliwe, rudobęzowe, o sterzących, czarnych grzywkach i cienkich pęcianach.

W niedzielę jedziemy na północ. Brantôme leży na wyspie, utworzonej przez rzekę i kanał; płyniemy statkiem przez miasteczko – ludzie pozdrawiają nas z nadrzecznych restauracji – potem wśród zarośli. Jest leniwe popołudnie, na wodzie kajakerze. Kaczki płyną za nami, czekając na chleb.

Do renesansowego zamku Puylaugue można wchodzić z psami, z czego skwapliwie korzystamy. Puma układa się pod gobelinem flamandzkim ze sceną pasterską. W końcu jako samozwańczy owczarek *honoris causa* ma do tego prawo.

Grotte des Villars: wielkie sale, niesamowite utwory skalne i ślady niedźwiedzi pazurów; rysunki koni, bizona i człowieka z podniesionymi rękami.

Przedstawienia ludzi, a zwłaszcza mężczyzn w jaskiniach są dość rzadkie i jeśli pojawiają się, to często w trudnych do interpretacji scenach. Jak czarownik w Komnacie Głębinowej Groty Chauveta, człowiek z głową byka, uczepiony łona wylaniającej się ze skały Wenus... jak szaman z głową ptaka obok rennego bizona w Studni w Lascaux.

Częściej spotykane są uproszczone symbole płci, a w rzeźbie – figurki kobiece, owe paleolityczne Wenus, będące zapewne zarówno talizmanami płodności, jak i przedstawieniami Wielkiej Matki. Drogą do jej łona jest przecież ciemna, ciasna i wilgotna jaskinia, w której odbywają się tajemne rytuały.

Kolacje jadamy w motelowym ogródku, w to polach nad strumieniem śpiewają ptaki. Chyba to pokrzewki, tych kilka samczyków, urządzających każdego ranka i wieczora zawody, który zaśpiewa ciekawszą piosenkę; mają fletowe, kryształiczne głosy, a ich występy składają się z kilku zwrotek, każda inna. Jemy chleb – *pavé aux olives noirs* polany olejem z włoskich orzechów i jest to może najlepsza rzecz, jaką jedliśmy we Francji. Różowe wino i ser są tylko dodatkami.

W Bergerac, które różni się od okolicznych kamiennych miasteczek szachulcowymi domami o gęstych, pionowych belkowaniach, na placu przed kościołem stoi zabawny, kolorowy pomnik Cyrana de Bergerac. W Tremolat zwiedzamy stary kościół obronny. Limeuil to pełna zieleni i kwiatów osada na wzgórzu, zbudowana wokół zamkowych murów, otaczających ogród widokowy, otwierający się na widły dwóch rzek: Dordogne i Wezery.

Południowa Dordonia to kraina bastid: Beaumont, niewielkie i spokojne, z malowniczymi ścieżkami wokół murów – kwitnące krzewy i pnącza, stare domy od strony miasta i mury ogrodów z drugiej – i Montpazier o imponującym, rozległym rynku, wokół którego każda kamienica jest inna, ale wszystkie tworzą harmonijną całość, a z ich podcieniami w dialog wchodzi hala targowa.

Ceglane Montauban to także *bastide* – choć domy wokół rynku są głównie dziewiętnastowieczne, zachowują porządek miasta obronnego: rynek – czworobok budynków z podwójnymi arkadami – na narożach otwiera się na otaczające ulice. To rodzinne miasto Jean-Baptiste-Dominique Ingesa, jest tu jego muzeum, ale... nie dziś.

Katedra Ste-Cecile w Albi przytłacza. Może sprawia to także skwar południa i miejski hałas, jazgot „muzyki” na przykatedralnym placu, odbijającej się z wielokrotnym echem od murów, ale przede wszystkim ogrom tej budowli. Nic zresztą dziwnego, zbudowano ją na postrach albigensom; wielka, obronna świątynia wygląda jak monstualna termitiera. Wewnątrz sceny sądu ostatecznego na kolosalnych filarach i nadmiar dekoracji, kolorów, złoceni. Nie jest to kościół, w którym umiałabym się modlić. Został wzniesiony nie dla mojego Boga. Jest świadectwem ludzkiej pychy i arogancji.

Jakiś kontrast z cichym, ślicznym zespołem klasztornym Saint-Salvy. Wirydarz otoczony krucgankami i spowity w półmroku kościół...

Sewenny – mam dla nich sentyment, jaki się miewa dla krain ubogich, lecz pięknych, nie będących turystyczną atrakcją. Łagodnie zielone wzgórza w ciepłym świetle popołudnia, stada owiec, pastwiska, niewielkie osady. Rzeka Tarn – łagodna, szmaragdowozielona od otaczających lasów – dalej w górę stanie się niebezpieczna, ale tam nie dojedziemy, może kiedyś...

To *kiedyś* ciągle powraca, gdy patrząc na zegarek i mapę, rzucając okiem na krajobrazy i drogowskazy, pstrykając kolejne zdjęcia – błogosławione niech będą cyfrowki! – gnamy przed siebie w nadziei, że przed zmierzchem znajdziemy niedrogi motel.

W St-Afrique nie ma miejsc w hotelach, kierują nas do *chambres d'hôtes*. To nowe doświadczenie: z zapadającym się łóżkiem w wielkim pokoju na poddaszu i śniadaniem przy dużym stole z innymi gośćmi. Gospodarze podając posiłek nieustannie bawią nas rozmową i pewnie po raz tysięczny odpowiadają na te same pytania o lokalne produkty i czy to jest ich dom rodzinny.

Millau odwiedzamy, by zobaczyć jedną z najbardziej spektakularnych budowli współczesnej Francji – autostradowy wiadukt projektu Normana Foster. Droga z Paryża na południe wiadująca przez Masyw Centralny i Sewenny została zbudowana, by gospodarczo pomóc tym regionom. A wiadukt stał się atrakcją turystyczną, bo też i jest co podziwiać: droga miejscami wiedeńskie pięćdziesiąt metrów nad doliną Tarn, wysmukłe filary rzucają błyskawicznie przesuwający się cień, a ogromna konstrukcja widziana z daleka wydaje się lekka jak pajęczyna i zachwycająco współgra z otaczającymi ją wzgórzami. Uratowano przed zniszczeniem rozległy obszar, a spokojne, prowincjonalne miasto zyskało międzynarodową sławę.

La Courvertoirade to niewielkie kamienne miasteczko obronne należące niegdyś do templariuszy. Dziś już właściwie skansen, otoczony rozległym bezleśnym pustkowiem, suchym płaskowyżem pociętym rozpadlinami i urozmaiconym tu i ówdzie niezwykłymi skalnymi formami, ostałkami zwanymi *chaos*.

St-Gilles-du-Gard, które zachwytiło nas przed rokiem, nie zmieniło się: te same ubogie domy i ten sam zachwyt i wzruszenie, gdy zza rogu ulicy wylania się olśniewająca katedra z trójgiem

czerwonych drzwi wieńczących szerokie schody. Dziś kościół jest otwarty i można zwiedzić krypte, a potem stojąc na placu patrzeć na zadziwiająco harmonijną fasadę, z jej misterną rzebiarską dekoracją: teraz widzę, jak brutalnie obszedł się czas i ludzie z kamiennymi postaciami, pozbawiając je twarzy.

I wreszcie delta Rodanu, bo oczywiście nie sposób oprzeć się pokusie powrotu. Nie wiem, dlaczego płaskie, spowite mgiełką rozlewiska, saliny z kępami trzciny, mają dla mnie taką magię: w Normandii, Bretanii i tutaj... Srebrzystoszara woda, pobielale niebo, stłumiona zieleń słonolubnych roślin. I czaple, a tu także flamingi.

Widowisko, na które trafiamy, przejeżdżając wśród pastwisk: pięcioro *gardians* na białych koniach zagania ogromne stado czarnych byków. Byki i konie z Camargue żyją w półdzikim stanie, ale nie są dzikie. I niestety ich los – jak wszystkich zwierząt hodowanych przez człowieka – jest przesądzony. Pobliskie Nîmes to centrum francuskiej krwawej kordy.

Tymczasem jedziemy wśród pastwisk, a potem salin na plażę Piemanson, naszą ulubioną. Kilkunastokilometry, szeroki pas białego piasku, bez deptaków, restauracji, sznura samochodów. Ludzie, psy, przyczepy kempingowe. Jest wieczór i chłodno, w sam raz, by pobiegać po plaży i zrobić Pumie kilkadziesiąt zdjęć. Zdjęć szczęśliwego psa.

A w drodze powrotnej spotkamy konie pasące się w towarzystwie czapli i flamingi szykujące się do snu nad małym stawem, i stado byków i byczków – niektóre to jeszcze cielątka – tym razem nie niepokojonych przez *gardians*.

Jest dzień moich urodzin i jedziemy do Nîmes, by obejrzeć Carré d'Art – dzieło Normana Fostera. Nawiązująca stylistycznie do sąsiedniego Maison Carrée, pozostałości rzymskiej świątyni, niewielka budowla z betonu, szkła i stali reprezentuje to, co w najnowszej architekturze najbardziej cenię: przejrzystość funkcji i szlachetność wyrazu.

Leżąc oto, gdy znów wychodzimy na plac, gromadzą się tam widzowie, bo za dwie godziny rozpocznie się gonitwa koni i byków. Widzę śmiertelnie przerażonego, drżącego białego konia o smutnych oczach, ciężarówkę, w której zamknięte czekają byki i kilkanaście karettek pogotowia, także weterynaryjnego – i chcę odjechać stąd jak naj-

prędzej, by te zwierzęta pozostały w mojej pamięci w scenerii, w której są piękne i szczęśliwe – na bagnach Camargue.

Moim urodzinowym prezentem jest album z Jaskini Chauveta. Marzę.

Jest skwarne południe, gdy wjeżdżamy w masyw Luberon: pierwszy przystanek to maleńka, cicha osada, Oppe-de-le-Vieux. Nie jedliśmy śniadania i tu już nie ma powodu, by opierać się pokusie piknikowego stołu na parkingu opatrzonym napisem: *interdit aux nomades*. To chyba nie o nas? Rozkładałam obrus, nalewam do kieliszków rosę, jeszcze chłodne. Chleb, sery, tarta z gruszkami i figami. Starszawy wieśniak podchodzi, by porozmawiać; wczoraj wiał mistral, ale dzisiaj jest piękna pogoda, i może tak zostanie na dłużej... czas płynie leniwie i można by tu zostać, przeczekać skwar, ale kto by się spodziewał, że będzie tak obezwładniający? Że już w Ménerbes będziemy się chować w cieniu, a w Bonnieux – znów cudowna panorama doliny przefiltrowana przez płaskie gałęzie cedrów ze sterzcymi szyszkami – nawet cień nie będzie schronieniem. Jedyne ucieczką z tego piekarnika stanie się zaciemnienie, klimatyzowany pokój w motelu w Pertuis.

A jednak – mimo temperatury zmieniającej mózg w melasę – nie sposób oprzeć się urodzie krajobrazu i jego magii. Luberoński masyw, z pozoru jednolity, składa się z wielu wzniesień. Od południa i północy otoczony rozległymi dolinami, góruje nad nimi i widziany z daleka zdaje się potężnym, mrocznym wałem. Ale w ziemi i w powietrzu jest coś, co cicho szepce, by zostać dłużej.

O Gorges du Verdon, przełomach górskiej rzeki, słyszeliśmy już wcześniej; i choć nie chcieliśmy wierzyć, że mogą okazać się piękniejsze od naszej ukochanej Ardèche, pojechaliśmy, by to sprawdzić. Tak, krajobraz jest tu inny, bo inne są skały. Chwilami niezwykle dramatyczny, skały groźniejsze i wyższe, droga węższa i czasem naprawdę się boję... Popłynąć kajakiem? Znów magiczne: *kiedyś*.

W Cagnes-sur-Mer u państwa R. Galia wita Pumę bardzo serdecznie. Ten, po okresie rezerwy zadowowi się na tyle, że będzie siał w fotelu pana domu i pierwszy szczeł na listonosza!

Do Aix-en-Provence na wystawę Paula Cezanne'a jadę z panem R. Malarz dość mi obcy, lepiej poznany staje się też bardziej zrozumiały,

i dopiero tutaj – oglądając zgromadzone w jednym miejscu, dobrze oświetlone prowansalskie pejzaże, widzę, że to jest właśnie to. Najprawdziwsza Prowansja, którą wreszcie znam: złocistorange skąły, nasycona zieleni sosen, lśniące morze i niebo. Kontury wyraźne i rozmyte jednocześnie, wszystko wibrujące, tak świetliste, że trzeba przyrymykać oczy – tak, to jest Prowansja w południe letniego dnia: męcząca, upalna, zachwycająca.

W Les Baux-de-Provence *Catedrale d'Image* wideoprojektja w wielkiej grocie – pozostałej po kopalni boksytów – poświęcona Cezanne'owi. W mroku wysokie ściany rozjarzają się obrazami: spacerujemy wśród sosen w słońcu albo nad urwistym morskim brzegiem. To znów otaczają nas twarze czy przedmioty: ogromne dzbany, flakony, owoce. Jestem zaskoczona: to, co wydawało się zabawą dla dzieciaków, wciąga mnie i zachwyca.

Trochę jeszcze zobaczymy w Prowansji: Gorges du Loup z drogami jeszcze bardziej stromymi niż nad Verdon i uczepionymi skał miasteczkami Gourdon i Tourette; wieczorne Faïnce z wysokimi domami i kamiennymi uliczkami; Niceę z zamkowego wzgórze: czerwone dachy i różowawe mury.

I znów pojedziemy na naszą ulubioną, ukrytą pod klifem maleńką kamienną plażę o przejrz-

stej wodzie, otoczoną skałami z ciemnorudego piaskowca. Ale to już będzie ostatni dzień i znów poczuję, że urlop, jak zawsze, był za krótki.

Do Parku Narodowego Mercantour w Alpach Nadmorskich prowadzi wąska, górską drogą. To uczepiona zbocza, to wiodąca głębokim kanionem, z miasteczkami uwieszonymi na skałach jak jaskółcze gniazda. Skręcamy w stronę Vallée des Merveilles – dolina rozszerza się, na rozległych łachach rzecznych pasą się konie. Przy drodze stadko czarno-rudych kóz – trą różkami o młode drzewka, uważnie nas obserwując – i mały, kakaowobrazowy koziorożec. Na okolicznych łach głośno nawołują się świstaki. Dolina znana jest z rytów naskalnych z epoki brązu w rejonie Mont Bégo, umieszczonych na zboczach, przedstawiających postacie ludzkie, woły w jarzmie, broń. Jest ich około czterdzieści tysięcy, wykonanych techniką „dziobania”. Dolina, niedostępna dla intruzów, była zapewne kwitnącym i bezpiecznym miejscem.

I to już naprawdę koniec wakacji, za chwilę granica Włoch i autostrada do domu.

Alina Lewicka-Rosińska

Sztuka i pamięć po 1989 roku

Na początku 2008 roku Fundacja Galerii Foksal pokazała film *Mary koszmary* izraelskiej artystki Yael Bartany. Mówił on o znaczeniu zagłady społeczności żydowskiej dla współczesnej Polski, o problemie kraju, który po wiekach zamieszkiwania różnych nacji, nagle stał się monokulturowy. W zaprezentowanym w ubiegłym roku filmie Artura Żmijewskiego *Polak w szafie*, młodzi studenci próbowali znaleźć sposób rozwiązania problemu antysemitycznego plótka Karola de Prêvot przedstawiającego tak zwany mord rytualny, obrazu po dziś dzień znajdującego się w sandomierskiej katedrze.

Listę dzieł artystów odnoszących się do przeszłości można mnożyć. Wystarczy wymienić wystawione w tym roku w warszawskiej Zachęcie prace *Po Jedwabnem* Zofii Lipeckiej i *Dokumenty podróży* Krystyny Piotrowskiej. Inne, poświęcone pamięci, były jedną z najważniejszych części niedawno zakończonej ekspozycji *Efekt czerwonych oczu* – ambitnego przeglądu polskiej fotografii XXI wieku w Zamku Ujazdowskim.

Jak przypomina Katarzyna Bojarska w tekście, który poniżej publikujemy, jeszcze na początku obecnego stulecia można było usłyszeć opinie, że dla sztuk plastycznych historia nie jest ciekawym i ważnym tematem. Padaly takie sądy, chociaż znacznie wcześniej powstały bardzo ważne prace Mirosława Bałki i Zbigniewa Libery. Może nie potrafiono dostrzec ich znaczenia. Dziś to dziś się zmieniło. Twórczość penetrująca sferę pamięci wzbudza coraz większe zainteresowanie. Zmienił się także stosunek do samej sztuki. Symptomatyczne są słowa Anny Bikont,

która podczas dyskusji sprowokowanej *Polakiem w szafie*, opublikowanej w ubiegłorocznych „Kresach” (2007, nr 4) powiedziała: *Sztuka może w tym pomóc. Jeżeli za 60 lat zostaną przeprowadzone badania statystyczne i okaże się, iż 63,8 procent respondentów nie żywi już uczuć antysemitycznych, to będą to osoby, których dziadkowie zobaczyli film Artura Żmijewskiego „Nasz śpiewnik” o domu starców w Tel Awiwie czy zobaczyli „Lego. Obóz koncentracyjny” Zbigniewa Libery. Kontakt z tym pracami być może sprawi, że zakończy się proces przekazywania następnym pokoleniom postaw antysemitycznych. [...] Wierzę, że sztuka może nam tu pomóc, bardziej niż działania edukacyjne. To nie jest odosobniony głos.*

Dlaczego dziś tak wielu artystów odwołuje się do przeszłości? Czy ich zainteresowanie ma związek z szerszym zjawiskiem, jakim jest powrót do historii w polskim życiu publicznym, także w polityce? Z tak zwaną polityką historyczną? Wreszcie, czego w tej sferze, nie tak dawno pomijanej, poszukuje młode pokolenie twórców?

W „Kresach” postanowiliśmy przyrzeć się związkowi polskiej sztuki z pamięcią po 1989 roku. Piszą na ten temat, nie tylko wspomniana już Katarzyna Bojarska, ale także Izabela Kowalczyk i Adam Mazur. Drukujemy również tekst Justyny Kowalskiej poświęcony Rafałowi Jakubowiczowi oraz rozmowę z Wilhelmem Sasnałem, który odpowiada na pytanie, czy jest malarzem historycznym.

p.k.



Historia na wolności – niezapomniane gesty leczenia pamięci

Wielu badaczy i intelektualistów wierzyło, że do zerwania z wyparciem trudnej historii doprowadzi ustanowienie w Polsce nowego ustroju politycznego i społecznego. Wówczas, kiedy społeczeństwo stanie się wreszcie sprawiedliwe, racjonalne i nowoczesne otworzy przestrzeń dyskusji oraz pochyli się nad swoim, niewolnym od dwuznaczności, dziedzictwem. Walkę o wolność polityczną rozumiano przede wszystkim jako walkę o prawo do poznania przeszłości i możliwość swobodnego z niej korzystania. Aleksander Smolar pisał, że *na myślenie magiczne, na porażenie bezsilną i na wiele innych schorzeń społecznych jedno jest tylko panaceum – wolne życie publiczne, obywatelskie poczucie odpowiedzialności za własny los i wiara w wyzwoleniczą moc prawdy*¹. Ostatnie dwadzieścia lat pokazało jednak, że demokracja, choć niewątpliwie jest koniecznym warunkiem debaty społecznej, to jednak niewystarczającym.

Dziś wyraźniej niż dotąd widać, że historia straciła „sens”, a w zamian zyskała wiele różnych, często sprzecznych, znaczeń. Dlatego właśnie wydaje się, że obok perspektywy historycznej, czy, jak pisze Marek Bieńczyk, *historyczno-politycznej opartej na pozytywistycznym duchu konstataowania faktów*, niezbędna jest perspektywa, którą autor nazywa *literacką/powieściopisarską*, a my z powodzeniem możemy nazwać artystyczną. Nie chodzi tu o konkretne gatunki czy formy przedstawiania, ale o *przeciwstawienie dwóch esprit*, z których ten artystyczny nie traktuje doświadczenia jako elementu możliwego do zaklasyfikowania, identycznego z innymi elementami tego samego zbioru². Zastanówmy się, czy w wypadku sztuki po 1989 roku możemy mówić, że „krwawi historią”³. Wydaje się, że niezaleczona rana przeszłości, pole walki o pamięć stało się widoczne dopiero po upływie pewnego czasu od ekstazy zwycięskiej historii i odzyskania niepodległości. Dopiero jakiś czas potem miało się okazać, że podtrzymywanie alarmującego stanu pamięci jest konieczne dla kształto-

wania tożsamości w nowych warunkach politycznych i społecznych.

Jak zauważa Piotr Piotrowski *w latach dziewięćdziesiątych, w czasie podstawowych debat na temat kształtu formującego się nowego, postkomunistycznego i suwerennego państwa twórcy swoimi działaniami artystycznymi w stosunkowo ograniczonym zakresie włączyli się w ten proces*⁴. Otwarcie dyskusji o pamięci, pojawienie się świadomości istnienia, funkcjonowania i paradoksów polityki historycznej i wreszcie pamięć traumatyczna stały się problemem sztuki z całą mocą dopiero po 2000 roku. Do tego czasu kutował raczej pogląd, który *explicite* wyraziła Maria Poprzęcka: *w sztukach plastycznych [...] nie ma żadnych odniesień do „wielkiej” historii. I tu można się zastanawiać dlaczego. Skłaniam się do odpowiedzi, że sztuki wizualne nie stanowią w tym względzie adekwatnego medium. To nie inna pamięć ani inne sumienie. To inny, trudny, bo obrazowy język*⁵. Dziś, jak sądzę, niemożliwe byłoby sformułowanie takiej opinii. Można się zastanawiać dlaczego, kiedy znano już *Nazistów, Lego. Obóz koncentracyjny, czy Mydlany korytarz*, medium wciąż nie wydawało się adekwatne. Dużą rolę odegrał niewątpliwie brak języka i krytycznych narzędzi opisu i analizy.

Tymczasem, jak konstatował Stephen C. Feinstein⁶, w latach dziewięćdziesiątych doszło w sztuce do wyczerpania modelu twórczości oplakującej i upamiętniającej. Nastąpił swego rodzaju odwrót od uświęcania ku dekonstrukcji i eksperymentowi. Artysci mają potrzebę rekonstrukcji przeszłości, przywoływania i reinterpretowania oraz jej przedstawień, odchodzą od powagi i poetyki milczenia na rzecz interdyscyplinarnej praktyki artystycznej; jest ona narracyjna, wielogłosowa, metaforyczna, enigmatyczna i niejednoznaczna. Jednocześnie usiłują wyjść poza prostą opozycję sakralizacji i desakralizacji, jakie mogą się dokonać w reprezentacji wydarzenia historycznego. Ich podejście można widzieć jako rodzaj sa-

moświadości, która zawsze każe odnosić historię do kontekstu jej reprezentacji w teraźniejszości, ze względu na fragmentaryczny i pełen specyficzności charakter jej zjawisk, takich jak Holocaust, oraz trudność w uzyskiwaniu wiedzy na temat przeszłości⁷.

Trauma jest klęską doświadczenia, która sprawia, że niemożliwe staje się dobrowolne pamiętanie danego wydarzenia. Trauma wywołana wojną i Zagładą stanowi nieustanne emocjonalne i intelektualne wyzwanie, również dla artystów pokolenia urodzonego po wojnie. Jak pisze Geoffrey Hartman: *to pokolenie buduje własny, często egzotyczny świat, opisujący tę nieobecność, i pozwala wejrzeć w sztukę przekształceń*⁸. Sztuka ta zdolna jest postawić kulturze świata po Zagładzie pytania, jakich nie odważała się lub nie umiała stawiać nauka, historia czy socjologia; zdolna jest ona „profanować” historię i pamięć. Myślę tu o profanacji, jak rozumie ją Giorgio Agamben, a więc o restytucji, o ponownym przekazaniu historii i pamięci do swobodnego użytku⁹. Sztuka może igrać z nimi, nie uświęcając ich, ale i nie negując, wywracać je na opak. *Profanacja neutralizuje swój przedmiot. To, co było niedostępne i oddzielone, wskutek profanacji traci swoją aurę i może zostać przywrócone użyciu*¹⁰. Mechanizmy władzy tracą swoją aktualność, a zawłaszczone przez nią przestrzenie zostają przywrócone *wspólnemu użytkowaniu*. W tym sensie sztuka, często używając języka władzy, potrafi nie negować form, w jakich istnieje, ale je rozbrajać, otwierając pole nowych możliwości, nowych zastosowań, bawić się z istniejącymi formami podziału/rozdziału, a nie je utrzymywać. Kluczowe dla zrozumienia roli historii i pamięci w twórczości artystów po 1989 roku jest zrozumienie szczególności naszego momentu w historii. Zaangażowanie wydaje się współcześnie obowiązkiem i godnością nie tylko ludzi intelektu, ale i artystów. *Po wydarzeniach XX wieku wszystko, co odsyła do przeszłości, swoistości zbiorowej, do idei narodu i jego historii, a następnie do cywilizacyjnej tożsamości zostało obłożone znakiem negatywnym. Faszyzm, hitlerizm i inne odmiany totalitaryzmu, ruch dekolonizacyjny i pojawienie się na arenie politycznej Trzeciego Świata, odkrywanie przez Amerykanów zbrodni na pierwotnych mieszkańcach ich kontynentu – wywołując głęboki odruch negacji, pogrążyły „białego człowieka” w stanie pokutnego masochizmu*¹¹.

Miejsca historii/miejsca pamięci

Dla Michela Foucault kluczowe było rozpoznanie, że przestrzeń stanowi część historii. Rozpoznanie, jak społeczeństwo porządkowało swoją przestrzeń i wpisywało w nią stosunki władzy. Historia przestrzeni jest więc historią władzy: od wielkich strategii geopolityki aż po małe taktyki lokalne. Wiele problemów przestrzeni pojawia się od dawna jako problem historyczno-polityczny właśnie. Tak rozumiana przestrzeń nigdy nie jest pustką, ale zespołem relacji, które określają rozmieszczenia (*les emplacements*) wzajemnie do siebie nieredukowalne i absolutnie nieprzystawalne.

Przestrzenie same w sobie pozbawione są „woli pamiętania”, bez ludzkiej intencji pamiętania są one niczym więcej niż fragmentem krajobrazu z pulsującymi pod powierzchnią siłami. Według Pierre’a Nory bez „woli pamiętania” miejsca pamięci stworzone jako gra pamięci i historii stają się nieodróżnialne od miejsc historii. Zgodnie z sugestiami badacza, współczesna pamięć może być pamięcią „zarchiwizowaną”, ponieważ uzależniona jest od materialnych śladów przeszłości. Owe fragmenty jawią się nie tylko jako naturalna wiedza, ale jako część samego wydarzenia.¹²

Dotleniacz (2006-2007) Joanny Rajkowskiej to staw na placu Grzybowskiem w Warszawie: na terenie dawnego getta, pomiędzy rozpadającymi się kamienicami ulicy Próznej, kościołem, gdzie do niedawna mieściła się antysemicka księgarnia „Antyk”, budynkiem Deutsche Banku i Teatru Żydowskiego, ulicy Twardej i synagogi Nożyków. Artystka wkracza w przestrzeń niczyją, niechętną i opuszczoną; nasyconą tożsamością i zarazem jej pozbawioną. Staw stanowi próbę wzbicia się poza obciążającą miejsce przeszłość i teraźniejszość. Rajkowska wpuszcza „świeże” powietrze do dusznej od znaczeń przestrzeni; stwarza miejsce znikąd, miejsce osobne. *Dotleniacz* można potraktować jako swego rodzaju pomnik, lub anty-pomnik. *Literatura patriotyczna* (2006) to zbiór wydawnictw antysemickich, kupionych w księgarni „Antyk”. Książki te różnią się od oryginałów tym, że tekst na stronach został odwrócony na zasadzie lustrzanego odbicia. Projekt ten bawi się stereotypami, odwraca relację antysemityzmu i jego krytyki. Video *Maja Gordon jedzie do Chorzowa* (2006) to zapis podróży pięćdziesięcioośmioletniej Żydówki do miejsca,

gdzie się urodziła, wyprawa w poszukiwaniu śladów przeszłości, ale przede wszystkim obraz niemożności powrotu. Bohaterce nie udaje się odnaleźć domu ani zbliżyć do prawdy o sobie. Artystka obnaża iluzję możliwości dotarcia do jakiegś jednej prawdziwej, pełnej wersji tego, co było, kształtującej to, co jest, a jednocześnie ujawnia strach przed wejściem pod powłokę konwencjonalnej pamięci zamkniętej w anegdotach i mitach rodzinnych.

Stojąca w Alejach Jeruzolimskich palma (*Pozdrowienia z Alei Jeruzolimskich*, 2002-...) nie dotyczy bezpośrednio historii, ale wyrasta z napięcia, jakie wytwarza sprzężenie czasu i przestrzeni, z pewnej szczególnej wrażliwości na rzeczywistość, która raz na zawsze utraciła swoją niewinność. W jednym z wywiadów artystka powiedziała: *Nagle zrozumiałam, gdzie jestem. Co to znaczy »Aleje Jeruzolimskie«. Coś się we mnie odblokowało. I dalej: „To było tak: August Sulkowski w 1772 roku, w roku największego polskiego nieszczęścia, założył osiedle dla Żydów za warszawskimi rogatkami. [...] Przetrwowało dwa lata. [...] Domy zniszczono, Żydów wygnano, mienie skonfiskowano. Została nazwa. Najpierw Droga Jeruzolimska, potem aleja, wreszcie Aleje Jeruzolimskie.*¹³ Stawiając palmę Joanna Rajkowska dokonała swego eksperymentu historycznego: wprowadzając element „obcy” z przeszłości odwróciła złożoną strukturę wykluczenia, funkcjonującą do dziś.

Seria wielkoformatowych fotografii Elżbiety Janickiej *Miejsce nieparzyste* (2003-2004) jest powściągliwa w formie, a jednocześnie bardzo wymowna. Artystka uwieczniła powietrze (*W Polsce oddycha się inaczej!*), a nagrania towarzyszące prezentacji prac to odgłos „ciszy”. Powietrze i cisza zostały „zarejestrowane” w byłych obozach Zagłady: w Auschwitz II Birkenau, Kulmhof am Ner, Majdanku, Bełżcu, Sobiborze i Treblince. Artystka stawia pytanie: czy to, co widzimy, to powietrze czy też wymazane z pamięci ślady po zamordowanych? Osobno prezentowane są zestawienie liczbowe, ilustrujące rozmiar zbrodni: na przykład Auschwitz II Birkenau 1100000 (1000 000), Kulmhof am Ner 310 000 (300 000), przy czym liczby w nawiasie oznaczają ofiary narodowości żydowskiej. Na ramce każdego zdjęcia widnieje napis AGFA. Te fotografie i nagrania, choć pozornie puste, nalaadowane są znaczeniami. Tytuł serii odsyła do nie-

ślawnej tradycji getta ławkowego, na Uniwersytecie Warszawskim, do dyskryminacji studentów żydowskiego pochodzenia poprzez odsyłanie ich do osobnych ławek. Janicka wskazuje na obozy Zagłady – „miejsca nieparzyste” ostateczne i najokrutniejsze.

Rafał Jakubowicz od pewnego czasu nieustannie sledzi znaki zostawione przez czas i te, których pozornie nie ma. Najciekawsze prace z tego okresu to *Seuchensperrgebiet* (2002), *Arbeitsdisziplin* (2002), *Plywalnia* (2003). Ta ostatnia to wywoływanie duchów wypartej, zapomnianej historii, długiego życia gestów opresji. W Poznaniu 4 kwietnia 2003 odbyła się akcja, której obiektem była plywalnia miejska na ulicy Wroneńskiej. Na fasadzie budynku artysta wyświetlił hebrajski napis: *plywalnia*. Działo się to w sześćdziesiątą trzecią rocznicę dnia, w którym za okupacji niemieckiej zaczęto przekształcać budynek bóżnicy w kryty basen działający do dziś. Jakubowicz, jak pisze Jaromir Jedliński, bada możliwości i niemożności bycia zaangażowanym obserwatorem, widzem, który uczestniczy w tym, co wspólne¹⁴; zaczyna od sprawdzenia, czy pozostało jeszcze w ogóle cokolwiek wspólnego, następnie bada granice zobojętnienia, ucieczki od rzeczywistości, a co za tym idzie, od wolności decydowania o tym, co wspólne. Jakubowicz wnosi w przestrzeń publiczną kwestie bolesne i wymagające refleksji, skłania do ich przepracowania, do odnowienia pamięci. Działa niejako z powołania do ciągłego wzbudzania niepokoju i ze strachu przed epidemią amnezji, błęgiego spokoju, spokojnego snu.

Ulica Próżna (2005-2007) to spotkanie sztuki z historią ulicy, spotkanie bolesne i nieoczywiste. Powołany jest bowiem do życia nie tyle świat ile fakt, że zniknął on z powierzchni ziemi i że stopniowo znikają jego ślady. Już wkrótce ta warszawska ulica przestanie straszyć – ślad Zagłady w centrum miasta zniknie bezpowrotnie, choć w stolicy jest jednym z niewielu tak dosadnych znaków historii. Kilkakrotnie z inicjatywy artystki i kuratorki Krystyny Piotrowskiej artyści zajmowali tę przestrzeń, by stworzyć w niej muzeum żywej pamięci, odzyskanych historii i niepewnych oczywistości. Puste przestrzenie, pokoje, łazienki, kuchnie, resztki codzienności po raz ostatni mogło zobaczyć ludzkie oko. I nie było to oko zwyczajne, ale oko odbiorcy sztuki, wyczulone na otaczający je świat, niewierzące mu na słowo. Ta reaktywacja przestrzeni wyda-

je się bardzo ważna. Przeszłość, a przeszłość polska w sposób szczególnie, domaga się zarówno nostalgicznej, jak wnikliwej i krytycznej wypowiedzi artysty, głównie z tego powodu, że w tym kraju przeszłość była i jest nieustannie przedmiotem manipulacji. Istotne jest, aby tę sztukę umieszczać w przestrzeniach niemuzealnych, aby nawiązywać z nią żywy kontakt i ponownie zadawać sobie niewygodne pytania.

Czasy historii/czasy pamięci

Zdaniem psychoanalityka, Christophera Bolasa, „momenty estetyczne” to takie chwile, kiedy czujemy się przepelnieni duchem rzeczy¹⁵. I choć takie momenty można wyjaśnić czy opowiedzieć, są one zasadniczo okazjami przeznaczonymi nie tyle dla myśli, ile dla „gęstości uczuć”. Mowa tu o nieprzedstawieniowych wspomnieniach napędzanych przez poczucie niesamowitości. Niesamowitość sprawia, że „momenty estetyczne” przypominają o czasie, kiedy podmiot był pochwycony przez przedmiot, zaskoczony, a nawet przerażony. Poszukiwanie takich momentów to niekończąca się pogoń za czymś z przyszłości, co osadzone jest mocno w przeszłości¹⁶.

Niesamowite, zdaniem Sigmunda Freuda jest tym, co powinno zostać ukryte, ale co wyszło na światło dzienne¹⁷. Paradoksalny charakter niesamowitego polega na tym, że budzi ono twogę, zaś sprowadza się do tego, co od dawna znane i znajome. Niesamowite przypomina o tym, że wszystko jest zbyt blisko domu. Dom zaś to miejsce, gdzie zaczynają się kłopoty. Zadaniem sztuki jest znalezienie dla przeszłości miejsca w teraźniejszości, sprawienie, że stanie się ona możliwa do przyjęcia. Trauma bowiem pojawia się wówczas, gdy przeszłość jest zbyt obecna; kiedy przeszłość, obca i nieoswojona zaciemnia obraz teraźniejszości.

Konsekwentna postawa Mirosława Bałki wynika z głęboko i w skupieniu przeżywanego teraźniejszości. Powracający temat jego twórczości, podobnie jak u Doris Salcedo, Luca Tuymansa, czy Rachel Whiteread, to nieobecność, a właściwie niesamowita obecność nieobecności. Artysta operuje językiem minimalistycznym, zredukowanym do prostych sugestii. Skala gra tu rolę niewytkniętą ważną. Tworzy instalacje niejako „na swoją miarę”, wykorzystuje rozmiary własnego ciała i rzeczywiste rozmiary przestrzeni grozy,

przez co wskazuje, że jako artysta pozostaje obecny nawet w ramach estetyki nieobecności.

W instalacji *Mydlany korytarz* (1993) dominuje silny zapach taniego szarego mydła. Przejście przez korytarz budzi z jednej strony wspomnienia intymnej, codziennej kąpieli z młodości, oczyszczenia, z drugiej zaś grozę związaną z przywołanym barbarzyństwem i przerażającą racjonalnością nazistowskiego przemysłu śmierci. 536 x 434 x 5 (2001) to instalacja na podłodze, składająca się z cienkich drewnianych desek umieszczonych nad płaszczyzną soli. Ta konstrukcja to replika podłogi łazni w obozie koncentracyjnym na Majdanku. Sól otwiera szerokie pole skojarzeń: lzy, pot, strach, ból i przerażenie. W instalacji *Bon voyage* (2004) na czterech ekranach wyświetla film zrealizowany na placu apelowym obozu koncentracyjnego, rzeźba *Witaj/Wilkommen* (2006) to mur o wymiarach i kształcie ściany kuchni obozowej w Auschwitz I. W jego ścianę Bałka wmontował głośnik, który przypadkowym przechodniom grał Marsza Radetzky'ego, nawiązując w ten sposób do obozowej orkiestry. Mur stanął między starą a nową częścią Zamościa.

Tytuły prac artysty, takie jak *Bitte* (1992), *Die Rampe* (1994), *Ordnung* (1997), czy *Ruhe* (2001) odsyłają do dwuznaczności języka; tworzone przez artystę obiekty – do swegoistości skażenia rzeczywistości, skażenia przemocą i grozą. Jedną z ostatnich prac Bałki, zatytułowana *Winterreise* (2003), jest rezultatem kilkugodzinnej, zimowej podróży artysty do Birkenau. W jej skład wchodzi trzy filmy wideo: *Staw*, *Bambi 1* i *Bambi 2*. Przedstawiają one staw, do którego niegdyś wsypany prochy skremowanych ofiar i spacerujące sarny, podchodzące do otaczającego obóz drutu kolczastego. Praca przedstawia teraźniejszość tego budzącego przerażenia miejsca. W coraz większym stopniu staje się ono „normalne”, uspokaja się, a w jakimś sensie nawet staje się piękne. W byłym obozie zagłady rosną drzewa, pada śnieg, spacerują sarny. Jest cicho. Cała ta przestrzeń, zarejestrowana ręczną kamerą, staje się ruchliwym, rozdygotanym obrazem, w którym ujawnia się cały dysonans sytuacji: to dzisiejsza „normalność” opustoszałego obozu zagłady budzi grozę.

Propozycja artystyczna Artura Żmijewskiego jest stosunkowo spójna, choć niejednoznaczna. Budzi wiele kontrowersji dotyczących nie tylko samej reprezentacji, ale relacji międzyludzkich w ogóle. Historia, rozumiana jako przeżycie,

a wreszcie – jako wyparta trauma, domagająca się stworzenia sytuacji, w której będzie mogła powrócić, pojawia się w twórczości Żmijewskiego w sposób równie natarczywy, jak cielesność. Twórcza wydaje się świadomy tego, że do pełnego rozumienia i doświadczania teraźniejszości potrzebne jest przepracowanie przeszłości. Interesujące są tu zarówno nasza percepcja przeszłości, nasz stosunek do niej, jak i to, jak wpływa ona na nasz odbiór świata i jak kształtuje mity, które porządkują rzeczywistość kulturową. O tych zagadnieniach traktują kolejne filmy wideo: *Pielgrzymka* (2003), *Itzik, Lisa, Zeppelintribüne* (2002), *Berek* (1999), *Nasz śpiewnik* (2003) i *80064* (2004)¹⁸. Dla Żmijewskiego pamięć i historie „zatrzaśnięte” w ludziach i w miejscach są przedmiotem fascynacji, a jednocześnie stanowią wyzwanie. Artysta podjął się niełatwego zadania, stąd też ten prowadzony od lat eksperyment przybiera rozmaite formy i może być różnie oceniany, a niekiedy nawet odrzucający. Na gruncie polskiej sztuki współczesnej zajmuje jednak niewątpliwie pozycję szczególną i wartą uwagi oraz głębokiego namysłu.

Żmijewski śledzi żywotność urazów zbiorowej psychiki i nawołuje do powrotu tego, co wyparte poza ramy tożsamości indywidualnej i zbiorowej. Jednym z ostatnich projektów artysty idących tym tropem był owoc współpracy z antropolożką, Joanną Tokarską-Bakir i jej studentami. W filmie *Polak w szafie* (2007) przeplatają się dwa motywy: zapis fragmentów seminariów, prowadzonych z uczestnikami sandomierskich badań przez Tokarską-Bakir, drugi – „działań z obrazem” w ramach warsztatów, prowadzonych przez artystę z uczestnikami badań sandomierskich. W obliczu intelektualnej czy też naukowej bezradności te działania miały stać się terapią na przywiezione z Sandomierza emocje i rozterki, na bezradność właśnie i złość oraz wszelkie inne uczucia, jakie budzą się w konfrontacji z siłą wypartej traumy i mocno zakorzonego przesądu. *Polak w szafie* miał wskazać możliwość alternatywnego sposobu opisu i zrozumienia tego, co stało się i co dzieje się z kulturą naznaczoną dogłębnym kryzysem, wobec której tradycyjne narzędzia opisu historiografii i innych dziedzin wiedzy wydają się coraz mniej wystarczające.

W czterdziestą rocznicę wydarzeń marca 1968 warszawska Zachęta prezentowała *Dokument Podróż* Krystyny Piotrowskiej (2008-...) i *Po Je-*

dwabnem (2001) Zofii Lipeckiej. Piotrowska zebrała i zarejestrowała na wideo ponad osiemdziesiąt wypowiedzi tych, którzy wyjechali czterdzieści lat temu z biletem w jedną stronę na skutek prowadzonej w Polsce antysemitycznej kampanii politycznej. Aby wyjechać z kraju żydowscy emigranci musieli zrzec się obywatelstwa polskiego, a zamiast paszportów otrzymywali tytułowy „dokument podróży”. Ten paradokmalny projekt nie kończy się wraz z tym pokazem. Piotrowska wciąż zbiera kolejne wypowiedzi, odnajduje głosy i twarze. Wypowiedzi jej bohaterów są bardzo różne. Dominuje w nich jednak poczucie obrzydzenia i żalu. Ta bardzo prosta ale sugestywna realizacja chyba najskuteczniej, bo wprost, opowiadała o tych jakże przecież nieodległych „czasach pogardy”.

Zofia Lipecka w niedużej przestrzeni umieszcza równoległe cztery projekcje (po dwie naprzeciw siebie), powielone niemal w nieskończoność przez lustro, wiszące na pozostałych ścianach. Ukazują one twarze ludzi słuchających odczytanego im tekstu świadectwa Szmulu Wasersztajna, Żyda ocalonego z Jedwabieńskiej rzezi w lipcu 1941 roku. Z głośników umieszczonych w korytarzu prowadzącym do sali dobiega tekst świadectwa odczytywany przez Andrzeja Seweryna. Jak stwierdza sama artystka, jako osoba od lat mieszkająca zagranicą nigdy nie czuła szczególnie więzi z krajem swego pochodzenia, Polską. Dopiero książka Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi*, a właściwie dyskusja wokół niej, postawiła przed nią problem jej narodowej tożsamości, problem konieczności utożsamienia się z tą mroczną, ciemną stroną polskości.

Obie te realizacje z całą mocą sytuują odbiorcę w tym tu i teraz, które ma być miejscem i czasem składania i odbierania świadectwa, spotka-



Zofia Lipecka, *Po Jedwabnem*, 2001-2003, wideo-instalacja, wystawa w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, 2008, fot. dzięki uprzejmości Galerii Zachęta

nia z samym sobą jako świadkiem i ze swoją, jak powiada Lipecka, *negatywną tożsamością narodową*. To czas i miejsce „niestosowne”, bo co nie dokonało się w „stosownym” miejscu i czasie, odbywać się będzie w czasie i miejscu „niestosownym”¹⁹. Sztuka jest bezradna, niczemu nie zaradzi, nie pokona przecież ani zła, ani bólu. Ale gwarantuje przestrzeń i czas, które rządzą się swoimi prawami, pokonuje wrogów na swym własnym terenie.

Bohaterowie historii /bohaterowie pamięci

Historia gra z przedstawieniem, a więc artysta, jeśli chce grać z historią, musi grać przede wszystkim z przedstawieniami historii, czerpać nie tylko z repozytorium sztuki, szeroko pojętej kultury wizualnej, ale i własnej zmediatyzowanej pamięci, która niekiedy obsadza w rolach swoich bohaterów największe gwiazdy.

Piotr Uklański w instalacji *Naziści* (1998) dotyka problemu mediacji pamięci faszyzmu przez masowe media i kulturę popularną, które jak twierdzi Saul Friedlander²⁰ odgrywają – przynajmniej na gruncie zachodnim – większą rolę w kształtowaniu pamięci historycznej niż literatura, dokumenty czy badania historyczne. Instalacja Uklańskiego to zbiór fotografii twarzy popularnych aktorów w mundurach nazistowskich, odtwarzających role w filmach, których akcja toczy się w czasie II wojny światowej. Artysta posłużył się bądź kadrami z filmów bądź specjalnie upozowanymi zdjęciami, wykorzystywanymi w kampaniach reklamowych tych filmów. Jego rola polegała więc na wyborze i zestawieniu obrazów. Jak pisze Piotr Piotrowski: *Pokazując twarze atrakcyjnych aktorów, artysta pragnął zwrócić uwagę na to, że kultura rozrywkowa zaciera granice między złem a dobrem, uwodząc widza swoją atrakcyjnością, rozbija pamięć zbrodni i neutralizuje horror hitleryzmu*²¹.

Do stworzenia *Lego. Obozu koncentracyjnego* (1996) Zbigniew Libera posłużył się niemal wyłącznie oryginalnymi klockami duńskiej firmy, zbudował konstrukcje, a następnie je sfotografował. Praca ta wywołała liczne kontrowersje, a przede wszystkim wątpliwości, czy nie doszło do przekroczenia granic dobrego smaku i etycznego wyczucia. Wybór środków pozwolił artyście na nawiązanie gry pomiędzy kulturą wyso-

ką i niską, między tym, co historyczne, a tym, co współczesne, między językiem a metajęzykiem sztuki. Zabawki i zabawa, w sztuce nawiązującej do Holocaustu pojawiają się nie tylko u Libery, na co zwracał uwagę Ernst van Alphen²². Choć kojarzą się one z dzieciństwem, beztrością i niewiedzą, tu stają się narzędziem artystycznej manipulacji i zaburzają podział na to, co poważne, i zabawne. Klocki lego zachęcają do zabawy, do wyjścia poza siebie, do stania się kimś innym, do wysiłonej pracy wyobraźni, bo tylko w wyobraźni tymi klockami można się bawić: budować swój obóz i odgrywać rolę oprawcy. Z jednej strony jest to przerażające, z drugiej jednak wydaje się bardzo ciekawym komentarzem zarówno do czasów Holocaustu, jak i do współczesnej cywilizacji, w tym także kultury konsumpcyjnej. Odwołuje się niejako do spostrzeżeń Zygmunta Baumana, iż *najbardziej przerażającą informacją wyniesioną przez Holocaust i to, czego dowiedzieliśmy się o jego wykonawcach, jest nie przypuszczenie, że »to« mogłoby się przydarzyć również nam, ale że również my moglibyśmy tego dokonać*²³.

Praca Libery obnaża nie tylko te mechanizmy nowoczesności czy ponowoczesności, ale również – jako część serii *Urządzenia korekcyjne* – mechanizmy systemów edukacyjnych i wychowawczych oraz, co być może najistotniejsze, tłumienia i hamowania edukacji o Holocaustie i jej koncepcji pamięci, a także moralną prawdość i polityczną poprawność sztuki współczesnej. Norman L. Kleeblatt widzi w pracy artysty ślad Foucaultowskiego myślenia o nadzorowaniu, karaniu i dyscyplinowaniu. Libera, idąc tropem rozważań Kleeblatta wykonuje ten sam manewr, co Agamben. Podczas gdy w myśleniu Foucaulta o architekturze, budynki stanowiły znaki władzy i polityki, struktura społeczna zaś bazowała na strukturze więzienia, Libera sięga dalej, nie tylko ukazuje paradygmat modeli dyscyplinarnych w postaci zabawek, wskazując na skomplikowane psychologiczne i filozoficzne uwikłania płci, seksualności i dzieciństwa, ale również pokazuje, że obóz koncentracyjny to *nomos* nowoczesności²⁴.

W serii fotograficznej *Pozytywy* (2003) Libera sięga do popularnej konwencji fotografii inscenizowanej. Wybrane fotografie reportażowe i historyczne, znane z pamięci zbiorowej przedstawienia wydarzeń historii dwudziestego wieku

stały się przedmiotem jego manipulacji, współczesnej reinscenizacji. Na przykład fotografia *Mieszkańcy* nawiązuje do jednego z najbardziej ikonicznych przedstawień więźniów obozu koncentracyjnego. Bohaterowie zdjęcia Libery, podobnie jak ich pierwowzory, ubrani są w pasiaki, tym razem jednak są to po prostu pidżamy w paski, a drut kolczasty zastąpiony został przez sznurki, po których pnąc się bluszcz. Artysta obnaża mechanizmy kultury współczesnej: obrazy tragedii i katastrof takich jak Holocaust zostały w jakimś sensie oswojone, ich pierwotna siła uległa rozpuszczeniu, stały się integralną częścią naszego wizualnego doświadczenia. Przedstawienia oddaliły niewyobrażalną traumę rzeczywistości, która za nimi stoi, stały się znakami, którymi ludzie porozumiewają się między sobą. W *Pozytywach* artysta podważa fantazję o nienaruszalności i nieykonalności historii drugiej połowy dwudziestego wieku.

Co robi łączniczka (2006), projekt tekstowo-obrazkowy, książka stworzona wspólnie z pisarzem Darkiem Foksem, to katalog – muzeum pamięci indywidualnej, a właściwie, by ująć to bardziej precyzyjnie – postpamięci: pamięci dorastania w świecie zdominowanym z jednej strony przez narracje odnoszące się do powstania, z drugiej zaś przez liczne narracje kultury popularnej, w których królowały gwiazdy wielkiego ekranu. O spotkaniu prozy Foksa z fotografiami Libery tak pisze Jerzy Jarniewicz: *Pamięć, w której magazynuje się obrazy i słowa, ta stara hurtownia na obrzeżach miasta, nie należy do nas. Wizje, które się nam przytrafią, są już gotowe. Słowa, którymi będziemy opisywać nasz dom i naszą ulicę, są już od dawna przygotowane. Franz Maurer zagra Joyce'a, a żołnierz Wehrmachtu przebiorą się za kolary. Wojenne ścieżki prowadzą do domu. Dlatego proza Foksa musiała spotkać się ze zdjęciami Libery*²⁵. Autorów nie interesuje sfera faktów, ale ich reprezentacji, a w nich, obecności i nieobecności pewnych elementów. Proponują wizję jak najbardziej nieoficjalną, ustawioną w opozycji do narodowej, oficjalnej pamięci powstania, jaką oferuje chociażby Muzeum Powstania Warszawskiego. Projekt *Co robi łączniczka* podejmuje grę z martyrologią polskich zrywów narodowo-wyzwoleńczych, narzucając formułą pamięci kolektywnej oraz tworzeniem kanonicznych wersji historii i tym samym, w sferze wizualnej, jest konsekwencją artystycznych strategii Libery, a w sferze

tekstowej Foks wpisuje się w tradycję takich autorów jak Miron Białoszewski (przedstawiający historię jako doznanie sensualne, fizjologiczne, somatyczne, niemieścieżące się w ramach konwencji epistemologicznych) czy Leopold Buczkowski (tworzący własną odmianę antypamięci).

Po-widoki historii/po-widoki pamięci

Wspomnienie wojennego horroru, polityka historyczna i wplataną w nią codzienność, patos, heroizm i powszechność doświadczeń mają w tym kraju szczególny status, tworzą bowiem pamięć – pole nieustającej walki.

Podkreślając wielowątkowość twórczości Wilhelma Sasnała Adam Szymczyk twierdzi, że logika wyboru motywów podyktowana jest u artysty przez *potrzebę dotknięcia wstydu*²⁶, chęć zmierzania się z tematami powszechnie uważanymi za wstydlive czy traumatyczne. Miałoby więc chodzić Sasnałowi o intertekstualne przepracowywanie, niezgodę na rzeczywistość i komentarz wobec jej wizerunku. Każdy niemal obraz opiera się na innym, wcześniejszym, obrazie: tak jak cykl *Maus* (2001) nawiązujący do powieści graficznej o Zagładzie Arta Spiegelmana, czy pięć kompozycji według kadrów filmu *Shoah* Claude'a Lanzmanna (2003). W jednym z wywiadów²⁷ artysta mówi, że przelomowa dla jego myślenia o historii we współczesnej Polsce była lektura komiksów, w innym zaś, że za najważniejszego, przelomowego dla tradycji malarstwa polskiego twórcę uważa Andrzeja Wróblewskiego²⁸. Te dwie wypowiedzi, choć pozornie odległe, łączą coś, co dla twórczości malarskiej Sasnała ma, jak sądzić, niebagatelne znaczenie. Z jednej strony mamy tu tematy operujące się przedstawianiu, z drugiej zaś granice realizmu. Rzeczywistość uległa radykalnemu przekształceniu, podobnie jak jej doświadczenie. Realizm po wojnie i Zagładzie to inny realizm, realizm pourazowy. Sztuka Sasnała przenosi nacisk z krytyki tabu związanych z ludzkim ciałem, seksem, chorobą na krytykę pamięci i widzenia²⁹. W lipcu 2007 Sasnał namalował na zamówienie Muzeum Powstania Warszawskiego mural, który przedstawia żółte bratki kształtem przypominające trupie czaszki. Ten ambiwalentny i niejednoznaczny przekaz dzięki swej nieoczywistości ucieka nie tylko od estetyzacji, ale i od mitu bohaterskiej śmierci powstań-

czej, od jednoznacznej narracji chwały i braterstwa ku horrorowi wojny i okrucieństwu śmierci.

Jak pisał Charles S. Maier: *Nasza pamięć faszyzmu i komunizmu to tylko część wspomnień rozmaitych tragedii. Jednakże jest to nasza pamięć i dlatego musi być naszym tematem*¹⁰. Przy czym twierdził, że jeśli idzie o pamięć faszyzmu, mamy do czynienia z pamięcią gorącą, w wypadku komunizmu zaś – z zimną. Jednym z powodów takiego stanu rzeczy jest kwestia wstępu i współudziału. Niewątpliwie także dystansu, stąd być może na sztukę problematyzującą pamięć PRL będziemy musieli poczekać. Tym, co stanowi sedno dzisiejszych napięć w obrębie dyskusji o historii, pamięci i ich reprezentacji jest kryzys wyobrażenia o alternatywnych przyszłościach. Potrzeba przepracowania przeszłości to znak pragnienia sensu nie tylko jednostkowej egzystencji, ale i życia zbiorowego w obliczu rozpuszczenia wszelkiego sensu. Kluczowe w tym miejscu staje się pytanie o rolę sztuki w konstytuowaniu wyobrażeń i sensów przeszłości, pytanie o możliwość ustanowienia przeciwwagi dla sensotwórczych dyskursów władzy.

Katarzyna Bojarska

¹ A. Smolar, *Tabu i niewinność*, „Aneks” 1986, nr 41-42, s. 130.

² M. Bieńczyk, *Prawo do tragiczności*, „Tygodnik Powszechny”, 11 maja 2007.

³ Odwołanie do podtytułu jednej z części komiksu Arta Spiegelmana *Maus. Mój ojciec krwawi historią*.

⁴ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999, s. 239.

⁵ *Jak wysławiać seksej zwłok. Dyskusja krytyków*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7.

⁶ S. C. Feinstein, *Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp: Iconoclasm In Conceptual Art About the Shoah*, „Other Voices”, vol. 2, n. 1 (February 2000).

⁷ D. Apel, *Trespassing the Limits: „Mirroring Evil – Nazi Imagery/Recent Art” at the Jewish Museum*, „Other Voices”, vol. 2, n.3 (January 2005).

⁸ G. H. Hartman, *Ciemność widoma*, przeł. J. Kazik, „Literatura na świecie” 2005, nr 9-10, s. 289-290.

⁹ G. Agamben, *Pochwała profanacji* [w:] *id.*, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.

¹⁰ *Ibidem*, s. 108.



¹¹ E. Bieńkowska, *Jak bije serce świata? Alaina Finkielkraut i Petera Sloterdijka krytyka współczesności*, „Tygodnik Powszechny”, <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/0,1163222,druk.html>

¹² P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de mémoire*, „Representations” 1989, s. 26.

¹³ *Palma mnie przerosła. Z artystką Joanną Rajkowską rozmawia Dorota Jarecka*, „Wysokie Obcasy”, 19 września 2007 (dodatek do „Gazety Wyborczej”).

¹⁴ J. Jedliński, *Reperowanie przestrzeni publicznej* (przez Jakubowicza), „Magazyn Sztuki”, 5 października 2006, http://www.magazynsztuki.pl/stare_zasoby/archiwum/online_2005/jedlinski_reperowanie.htm

¹⁵ Ch. Bollas, *The Shadow of the Object*, New York 1987.

¹⁶ Mirosław Balka, *dig dug dug* [kat. wyst.], Douglas Hyde Gallery, Dublin 2003.

¹⁷ Zob. S. Freud, *Niesamowite* [w:] *id.*, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.

¹⁸ Zob. Artur Żmijewski, *Co się stało raz, nie stało się nigdy*, pod red. J. Mytkowskiej, Warszawa, 2005.

¹⁹ E. Janicka, *Konfrontacja. O audiowizualnej instalacji Zofii Lipeckiej „Po Jedwabnem”* [w:] Zofia Lipecka, *Po Jedwabnem*, [kat. wyst.] Zachęta, Warszawa 2008, s. 26.

²⁰ S. Friedlander, *Memory, History and the Extermination of the Jews in Europe*, Bloomington 1993, s. 47.

²¹ P. Piotrowski, *Obraza uczuć. Odbiór sztuki krytycznej w Polsce* [w:] *id.*, *Sztuka według polityki. Od melancholii do pasji*, Kraków 2007. Instalacja ta miała swój historyczny epizod. Podczas wystawy w warszawskiej Zachęcie w listopadzie 2000 roku Daniel Olbrychski wszedł do galerii z szablą i w obecności umówionej wcześniej ekipy telewizyjnej pocałował kilka z fotosów, protestując w ten sposób przeciwko wykozystaniu przez artystę jego filmowego wizerunku.

²² E. van Alphen, *Zabawa w Holocaust*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2, s. 220.

²³ Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, Warszawa 1992.

²⁴ Zob. *Mirroring Evil – Nazi Imagery/Recent Art*, red. N. L. Kleeblatt, Nowy Jork 2002 oraz G. Agamben, *Homo Sacer*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008.

²⁵ J. Jamiewicz, *Łączniczka w konspiracji*, „Twórczość” 2006, nr 3, s. 106. Tekst ten został także zamieszczony w: *Co robiła łączniczka. Książka o książce*, red. S. Cichocki, Bytom 2006.

²⁶ *Brak*, Adam Szymczyk w rozmowie z Ulrichem Loockiem, przeł. A. Ściegienna [w:] *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008.

²⁷ *Sasnal: Nie chcę być przewidywalny*. Z artystką rozmawia Dorota Jarecka, „Gazeta Wyborcza”, 8 grudnia 2006.

²⁸ *Jestem polskim malarzem. Z Wilhelmem Sasnałem rozmawia Sławomir Sierakowski* [w:] *Sasnal... op.cit.*, s. 10.

²⁹ D. Jarecka, *Płonące bałwany Wilhelma Sasnala*, „Gazeta Wyborcza”, 28 listopada 2007.

³⁰ Ch. S. Maier, *Gorąca pamięć... zimna pamięć*, Res Publica Nowa 2001, nr 7, s. 30.

Mary i koszmary antysemityzmu

Mary Koszmary (2008) to tytuł filmu izraelskiej artystki Yael Bartany. Przedziwnego, niejednoznacznego, a nawet denerwującego. Widzimy opustoszały Stadion Dziesięciolecia, a właściwie jego ruinę. Normalne życie toczy się gdzieś indziej. Na górze dostrzec można handlarzy, za sprawą których to miejsce – do niedawna jeszcze – pełniło rolę największego jarmarku Środkowej Europy. Dziś trybuny, z których pozostały jedynie kamienne fragmenty dawnych ławek, nasuwają skojarzenie z cmentarzem.

Na początku filmu wkracza na stadion główny jego aktor, a zarazem guru nowej lewicy, Sławomir Sierakowski. Jego wygląd nasuwa skojarzenie z partyjnym, lub ZSMP-owskim działaczem z lat sześćdziesiątych. Socrealistyczną konwencję wzmacnia użyta w filmie forma przemówienia, odbijający się echem głos, specyficzna muzyka, podniosły nastrój oraz towarzyszące Sierakowskiemu dzieci w strojach harcerzy z epoki komunistycznej.

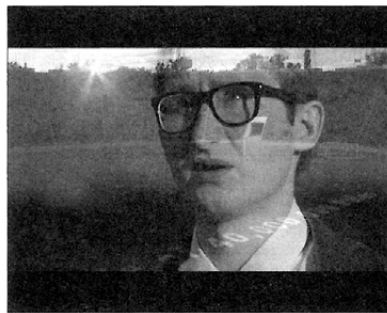
Główny protagonista rozpoczyna swój przejmujący monolog (tekst napisany przez Sławomira Sierakowskiego oraz Kingę Dunin), rozpoczynający się od słów: *Żydzi! Rodacy! Ludzie! Luuudzieeee!!!! Myślicie, że ta stara kobieta, która wciąż śpi pod pierzyną Ryfki, nie chce was widzieć? Zapomniała o was? Mylicie się. Ona śni o was każdej nocy. Śni i drży ze strachu. Od tej nocy, kiedy was już nie było, a jej matka sięgnęła po waszą pierzynę, nawiedzają ją mary. Mary-koszmary. Tylko wy możecie je przegnać. Niech przy jej łóżku staną trzy miliony Żydów, których zabrakło w Polsce, i przegonią w końcu te zmary.*

W pierwszym momencie może się wydawać, że woła on: „Wracajcie!” do Żydów wyrzuconych z Polski w 1968 roku. Ale zaraz jest mowa o 3 milionach Żydów. Chodzi więc o duchy – duchy ludzi, którzy nie doczekali się godziwego pochówku. Potwierdza to również tworzony z prochów na murawie stadionu napis, że 3 miliony Żydów może uratować Polaków.

Film dotyczy więc niezaleczonej traumy, faktu, z którego wciąż chyba jeszcze do końca nie

zdaliśmy sobie sprawy, a mianowicie tego, że Polska została przez nazistów przekształcona w cmentarzysko Europy. Tu bowiem zbudowali swoje obozy śmierci. Być może zapomnienie o tym fakcie, jego lekceważenie i ignorowanie wiąże się też z nieprzepracowanym antysemityzmem, o którym w dalszej części tekstu.

Wracając do kwestii traumy, wielu badaczy wskazuje na fakt, że żyjemy w kulturze posttraumatycznej. O nawiedzających nas duchach przeszłości pisze Dominick LaCapra w książce *Writing History, Writing Trauma*¹. Określa je jako *nawiedzające nas wątki, które z powodu zakłóceń w porządku symbolicznym, braku rytuałów lub przypadków śmierci tak skrajnie transgresywnych i niepojętych, że trudnych lub wręcz niemożliwych do przeboleń w żalobie, bezpiecznie błąkają się po naszym posttraumatycznym świecie. Na dobrą sprawę nikt, żadna jednostka czy grupa, nie mogą rościć sobie do nich wyłączności. Jeśli nawiedzają one czyjś dom (naród, grupę), niepokoją wszystkich jego mieszkańców, nawet tych, którzy bywają w nim tylko przelotnie*². LaCapra formułuje zadanie dla historii, która powinna nie tylko rejestrować przeszłość, ale też wspomagać krytyczną, dokładną i w pełni dostępną pamięć o znaczących wydarzeniach, a także przywracać godność odebraną ofiarom przez



Yael Bartana, *Mary Koszmary*, 2008, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal

sprawców zła. *Dyskurs historyczny angażuje się tu poniekąd w sam proces optakiwania i przygotowywania pochówku, to jest w czynności stawniczące istotną część opracowania przeszłości*³.

W filmie Yael Bartany wszystko jest jakies nieadekwatne, porządki i czasy są pozamieniane. Głos Sierakowskiego niesie się dalekim echem, ale trybuny są puste. Jak napisała Katarzyna Bojarska: *Film Yael Bartany dokonuje połączenia przeszłości, teraźniejszości i przyszłości za pomocą języka i mowy władzy, propagandy. [...] Z jednej strony mamy do czynienia z czasem bez czasu i przestrzenią jakby poza przestrzenią i czasem, z drugiej zaś poszczególne elementy zakotwiczą ten film w tu i teraz. Wszystko w tej scenarii (i bohaterze) jest dziwne, jakby niesamowite, przerysowane i nierealne, a właściwie niemożliwe, co potęguje tym bardziej treść i forma jego przemówienia*⁴. Cofamy się wraz z tym filmem w przeszłość, ale przeszłość zmienioną, przeszłość, która symbolicznie wydarza się teraz.

Można zinterpretować ten film jako utopijną opowieść o przeszłości. Choć jest to z gruntu paradoks, bo utopia dotyczy przecież przyszłości. Ale film mówi o tym, co mogło się wydarzyć, a się nie wydarzyło, o tym, że lewica mogła być niewinna, a nie była, o tym, że można było próbować przepracować historię Zagłady, a nie udawać, że jej nie było, że można było odmienić myślenie, odejść od rachunków narodowych krzywd, zamiast zaostrzać konflikty i wyrzucać z Polski Żydów w roku 1968.

Do wszystko jednak się nie stało i zadanie opracowania przeszłości wydaje się wciąż zadaniem podstawowym – zadaniem, przed którym stoi historia, sztuka, a także my jako społeczeństwo. Bo jeśli nie przepracujemy tej przeszłości, nie będziemy mogli budować przyszłości. Przeszłość wciąż się za nami ciągnie, wciąż uwiiera, z szafy wypadają szkielety, a spod dywanu wizerają brudy, jak w popularnych metaforach, o których również powiada LaCapra.

Jednym z takich brudów jest antysemityzm. W Polsce wielu udaje, że antysemityzmu nie ma. Tylko co począć z niektórymi wypowiedziami na antenie Radia Maryja, z faszystowskimi pozdrowieniami, które pojawiały się na imprezach Młodzieży Wszepolskiej, z okrzykami, które były kierowane w stronę uczestników Marszu Równości w 2005 roku w Poznaniu: „Zrobimy z wami, co Hitler z Żydami”? Co zrobić z anty-

semityzmem wśród polskich tak zwanych kibiców? Jak traktować uliczne rysunki przedstawiające Gwiazdę Dawida na szubienicy, wypowiedzi ultrapravicowych felietonistów, którzy zaprzeczają historii Holocaustu, powtarzając wciąż, ile to krzywd polski naród wycierpiał i jak bardzo realizowane są wciąż żydowskie interesy?

Jeden z takich głosów ujawnił się na zamkniętym ponoć pokazie filmu *Mary Koszmary* organizowanym przez Krytykę Polityczną w Poznaniu (29 kwietnia 2008). W spotkaniu brali udział między innymi Jan Tomasz Gross i Kinga Dunin. Siedzący na widowni starszy mężczyzna otoczony przez grupkę młodych narodowców zaatakował przede wszystkim Grossa, który – jak stwierdził – oczernia Polskę i realizuje obce nam interesy. Film Bartany też uznał za antypolski. Młodzież nie powinna takich filmów oglądać! – stwierdził. Jedna z dziewczyn obecnych na widowni trzeźwo zauważyła, że w gruncie rzeczy nie wiemy, jak z takimi argumentami dyskutować. Że jesteśmy wobec nich bezradni.

Najtrudniejsze wydaje się to, w jaki sposób dyskutować, jak mówić o polskim antysemityzmie?

Takie próby podejmuje sztuka, wskazując na różne oblicza antysemityzmu, ujawniając owe poukrywane w szafach szkielety. Warto zastanowić się, co mówi nam polska sztuka o antysemityzmie, w jaki sposób naświetla ten problem i przede wszystkim, czy proponuje nam jakieś rozwiązania?

Jednym z artystów najbardziej drażących ten problem jest Rafał Jakubowicz. Warto wspomnieć tu jego projekt *Pływalnia* (ירכתה הייח, czyt. „berechat sechija”, 2003). Była to projekcja hebrajskiego napisu תכיר בייח, oznaczającego „pływalnię” na fasadę budynku dawnej synagogi w Poznaniu. Artysta przeprowadził swoją akcję 4 kwietnia 2003 roku, a więc dokładnie w sześćdziesiątą trzecią rocznicę dnia, kiedy hitlerowcy zaczęli dokonywać przekształceń tego budynku w pływalnię, która wciąż się tam znajduje. W projekcie Jakubowicza, wyświetlony na dawnej synagodze hebrajski napis dla większości widzów był niezrozumiały. Ta projekcja miała charakter interwencji ujawniającej nieprzystawalność dwóch rzeczywistości: dawnej synagogi oraz obecnej pływalni i miała spowodować dyskusję nad znaczeniem tego miejsca. Akcja miała charakter interwencyjny⁵. Ta nieprzystawalność została ujawniona tylko tymczasowo, przez krótki czas (jeden wieczór)⁶. Dlatego też akcja Jakubo-

wicza określona była jako „pomnik tymczasowy”⁷. Pojęcie tymczasowości można odnieść również do samej pływalni. Wydawałoby się, że wybudowana przez nazistów w dawnej bożnicy pływalnia powinna być czymś „tymczasowym”, ale okazuje się, że z tego „prezentu” Polacy bardzo chętnie korzystają.

Ta forma akcji Rafała Jakubowicza kojarzy się z publicznymi projekcjami Krzysztofa Wodiczki, których zadaniem jest „ujawnianie”, „odslanianie” stosunków władzy, ukryte przemocy czy cierpienia jednostek. Sam Wodiczko namawia innych, by uwierzyli, że artyści mogą uczynić wszystkich wykluczonych, zmarginalizowanych, publicznie niewidocznych, bezgłośnie cierpiących, widocznymi i słyszalnymi, sama zaś sztuka powinna być krytyczna i uzdrawiająca. W przemówieniu wygłoszonym przez tego artystę 3 października 2007 roku w poznańskim Muzeum Narodowym z okazji otrzymania przez niego tytułu doktora *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, mówił on również o pomnikach i monumentach, które są nieczynne i trwają w milczeniu, i dlatego trzeba je ożywić. Tylko wtedy możliwe jest przepracowanie traumy, do której się odnoszą. Publiczne projekcje są takim aktem ich ożywiania⁸. W przypadku akcji Jakubowicza działa się rzecz bardzo podobna, przez projekcję na budynek dawnej synagogi w Poznaniu, hebrajskiego słowa „pływalnia”, artysta dokonał ożywienia tego miejsca, reanimacji jego pamięci, przekształcenia go w „żywy pomnik”, a ten z kolei, jak powiada Wodiczko, nie może być już dłużej zwrócony ku przeszłości, ale odwrotnie, ma związek ze słowami „pomniec”, „upomniec”, a więc i „ostrzec” i dlatego jest przede wszystkim projektem na przyszłość⁹. Projekcja Jakubowicza wydobyła, choć na krótko, żydowską historię tego miejsca, ujawniła poważny problem tego miasta. Słowo „pływalnia” w języku hebrajskim w tym miejscu zabrzmiało wstydliwie i oskarżycielsko. Ten napis jest jak podpis, inskrypcja, ale zarazem poprzez swoją wewnętrzną sprzeczność, (bo raczej spodziewalibyśmy się, że autor w języku hebrajskim umieści na fasadzie tego budynku słowo „bożnica”) wskazuje na niestosowność, nieprzystawalność, pomieszczenie czy też pogubienie pierwotnych znaczeń tego budynku. Napis ten został w pewnym sensie użyty tautologicznie, potwierdzając stan faktyczny tego budynku, jego obecną funkcję. Artysta umieszcza-

jąc napis „pływalnia”, tyle, że w języku hebrajskim, tuż nad polskim napisem „pływalnia miejska”, przewrotnie każe nam spojrzeć na ten budynek jako na synagogę. Paradoksalnie więc ten napis odsyła do pierwotnej funkcji budynku – do synagogi, która jednakże pozostaje nie-wypowiedziana, nie-nazwana, wciąż bez nazwy, bezimienna.

Sama historia tego budynku odzwierciedla za-wikłane losy Żydów w Poznaniu. Żydzi osiedlali się w tym mieście już w XIII-XIV wieku, na przełomie XIV i XV wieku istniała już lokalna gmina żydowska. Żydzi, do końca XVIII wieku, żyli w izolacji od społeczności poznańskiej, stanowiąc coś w rodzaju odrębnego stanu. Pomyślny dla nich okres zakończył się, jak w całej Rzeczpospolitej, w XVII i XVIII wieku wraz z epoką wyniszczających kraj wojen. W mieście zaczęło dochodzić do pogromów. Gmina żydowska zubożała. Gdy Wielkopolska wraz z Poznaniem znalazła się w 1793 roku w zaborze pruskim, Żydzi zostali objęci kontrolą państwa i poddani germanizacji. XIX wiek był czasem pozyskiwania przez władze pruskie najbogatszych warstw ludności żydowskiej dla kultury niemieckiej. Chodziło o zasymilowanie bogatych i wykształconych Żydów z Niemcami i uczynienie ich ogniwem antypolskiej polityki i dlatego ludzie nauki, ludzie najbogatsi mogli ubiegać się o tak zwaną naturalizację, która wymagała posługiwania się w życiu publicznym i zawodowym tylko językiem niemieckim, który zarazem stał się językiem wykładowym w szkołach żydowskich.

Świadectwem zamożności poznańskich Żydów na przełomie XIX i XX wieku oraz dowodem przywiązania do judaizmu była budowa nowej synagogi gminnej przy ulicy Stawnej. Inicjatorem budowy był Wolf Feilchenfeld, ówczesny rabin Gminy Jedności, który starania o budowę nowej synagogi podjął już w roku 1880. Realizację tej idei podjęto w 1902 roku, a otwarcie synagogi nastąpiło 5 października 1907 roku. Jest to duża budowla zbudowana na planie centralnym w kształcie równoramiennej krzyża, przy czym ramię wschodnie kończy absyda otoczona kilkoma pomieszczeniami. Budowla przykryta jest potężną kopułą. Nowa synagoga nazywana była świątynią (*tempel*). Symbolika odnosząca się do Jeruzolimy miała świadczyć o zasymilowaniu Żydów, podkreślać, że Żydzi są lojalnymi obywatelami swojego kraju (w tym przypad-

ku – państwa niemieckiego) i nie oczekują powrotu do Ziemi Obiecanej¹⁰.

Synagoga przy ulicy Stawnej przetrwała do 1940 roku, kiedy po zmianach wewnętrznej i zewnętrznej architektury świątyni, zaczęto przekształcać ją w pływalnię dla żołnierzy Wehrmachtu. 4 kwietnia zerwano linami ostatnie sześcioramienne gwiazdy z kopuły bożnicy. Zmiana funkcji synagogi oznaczała zbezczeszczenie świętego dla Żydów miejsca. Po wojnie tej funkcji nie zmieniono, do dzisiaj w dawnej synagodze mieści się pływalnia. Można ten fakt wiązać z charakterystycznym dla władz komunistycznych podejściem do pomników oraz miejsc ważnych dla innych kultur¹¹. Operowano wtedy pojęciami „dziedzictwa narodowego” i „zabytku narodowego” i jedynie zabytki tak określane odnawiano i restaurowano. Ta komunistyczna ignorancja dla innych kultur, specyficzny rodzaj narodowego szowinizmu spowodowały, że pozostawiono hitlerowską pływalnię w dawnej synagodze w Poznaniu. Trudno nie wiązać obojętności na ten stan rzeczy z antysemityzmem. Ale ten budynek jest wciąż ważnym miejscem dla poznańskich Żydów, jest miejscem symbolicznym; jako że nie ma w Poznaniu miejsc upamiętniających obecność tu przez wieki, żydowską kulturę.

Rafał Jakubowicz poprzez swą projekcję wskazał na pamięć tego miejsca, ale zarazem zmusił do postawienia pytań o przyszłość tej budowli. Problem antysemityzmu wyartykułowany został jeszcze bardziej dosłownie w innej jego pracy, zatytułowanej *Transparent* (2006). Była ona jedną z dwóch, które prezentował w ramach wystawy *Ulica Próżna*¹², odwołującej się do problemu pamięci warszawskiego getta¹³. *Transparent* z napisem *Precz z żydowską sztuką* został ustawiony na klatce schodowej kamienicy, gdzie odbywała się prezentacja. Artysta odtworzył transparent niesiony podczas warszawskiej manifestacji z dwudziestolecia międzywojennego, z której zachowało się dokumentalne zdjęcie.

Ewa Domańska w książce *Historie niekonwencjonalne* wskazuje na krytykę pojęcia „źródła historycznego”, pojęcia, które jest reliktem polityki i które sugeruje między innymi *możliwość dotarcia do „faktów bazowych”, w których na odkrycie czeka prawda historyczna*¹⁴. Ale w związku z podważeniem tradycyjnego myślenia o źródłach, pozostaje nam pytanie, jak określić i jak badać pozostałości po przeszłości. Domań-

ska proponuje „śląd (przeszłości)” – pojęcie, które zwraca między innymi uwagę na ambiwalentny status przeszłości jako takiej (jej „śladową” obecność). To właśnie takimi „śladami” przeszłości zajmuje się w swej sztuce Jakubowicz, starając się je wytropić, podążać za nimi w poszukiwaniu ich znaczeń. Ale wskazuje on nie tylko na to, co ślady znaczą, ale też na to, jak gubią swoje znaczenia. Bo ślad oznacza również brak tego, po czym pozostał. Ewa Domańska pisząc o ciałach zaginionych osób w czasie „brudnej wojny” w Argentynie (1976-1983), wskazuje na kategorię *non-absent past* – przeszłości, której nieobecność się manifestuje. Pisze: *Skupiając się na niej, unikamy pragnienia uobecnienia przeszłości, jej re-prezentacji, a zwracamy się ku przeszłości, która w jakiś sposób jest ciągle obecna, nie chce odejść czy raczej nie można się jej pozbyć*¹⁵. Mimo zgola odmiennej tematyki, którą podejmuje w swej sztuce Jakubowicz, wydaje się, że udaje mu się ukazać właśnie tę przeszłość, której nieobecność się manifestuje. Artysta zbliża się w ten sposób w swej artystycznej metodzie do dekonstrukcji, która zadaje pytania o nieobecność, o brak, to, co niewypowiedziane, przemilczane czy zapomniane.

W przypadku transparentu *Precz z żydowską sztuką* trop urywa się bardzo szybko. Wiemy jedynie, że zdjęcie tego transparentu pochodzi z okresu dwudziestolecia międzywojennego, ale nie wiemy, w którym roku odbywała się przedstawiona manifestacja i czego dokładnie dotyczyła. Nasza znajomość faktów historycznych każe nam skojarzyć tę fotografię z manifestacją narodowców – być może endeków – która odbywała się prawdopodobnie w Warszawie. Jednak pozostajemy w sferze domysłów. Możemy też domniemywać, jaką sztukę mieli na myśli twórcy tego transparentu – twórczość awangardową – a więc tę, której niemiecki odpowiednik został określony przez nazistów jako „sztuka zdegenerowana”.

Dorota Jarecka w artykule *Jak Hitler walczył ze „szuką zdegenerowaną”*¹⁶ wskazuje, że w Polsce mimo niechęci do sztuki awangardowej, traktowano ją jednak pobłażliwie. Pojęcie „zdegenerowania” w odniesieniu do sztuki było używane przez członków Ruchu Narodowo-Radykalnego Falanga w programach, manifestach i oświadczeniach. Była to jednakże grupa marginalna, bez szans sięgnięcia po władzę, ale być

może pojawiała się na jakichś endeckich manifestacjach. Jarecka podkreśla też, że w przedwojennej Polsce nigdy nie doszło do wyszydzenia dzieł sztuki nowoczesną wystaw, niszczenia dzieł czy ingerowania w kolekcje. Jednakże mechanizm zdobywania poklasku przez atakowanie sztuki nowoczesnej niezrozumiałej dla mas był ten sam, co w Niemczech. Autorka wskazuje również na działalność Stacha z Warty Szukalskiego (szczępu Rogate Serce, 1893–1987). Chodzi o jego antyreligijne, antysemitckie, antynowoczesne teksty publikowane na łamach wydawanego przez niego pisma „Krak”. Myśli Szukalskiego były przykładem najpełniejszego odbicia idei nazistowskiej walki z „kulturalnym rozkładem” w polskiej sztuce¹⁷.

Szukalski był również rzeźbiarzem oraz grafikiem, część jego prac została przypomniana całkiem niedawno przez Kazimierza Piotrowskiego na organizowanych przez niego wystawach, takich jak: *Irreligia. Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej* w Brukseli (5 X 2001-27 I 2002), *Neuropa* Galeria XXI, (Warszawa 2004; sama idea Neuropty zacierpnięta została wprost od Szukalskiego, który w latach trzydziestych nawoływał do stworzenia związku narodów skrzywdzonych i upośledzonych, z którego wykluczono by wszystkie państwa drapieżne, kolonialne, imperialne¹⁸) czy *Inc. Sztuka wobec korporacyjnego przejmowania miejsc publicznej ekspresji (w Polsce)* (Galeria XXI, Warszawa 2004). Na tej ostatniej wystawie prezentowany był między innymi zaprojektowany przez Szukalskiego w latach trzydziestych znak „Topokrzyża”, który miał być umieszczony przed wejściem do polskich, katolickich sklepów, aby chronić polski handel i miał służyć, jak wskazywało jedno z objaśnień Szukalskiego: *do walki z żydostwem pod hasłem „G.O.J.” – „Gospodarczą Organizujemy Jedność”*. Kurator w tekście towarzyszącym wystawie nie zwraca ani razu uwagi na antysemitcką wymowę tej pracy, wskazuje jedynie na pewne jej podobieństwo ze znakiem promocyjnym „Teraz Polska”¹⁹. Podobny znak projektu Szukalskiego „Topoorzeł” ukazujący orla, którego skrzydła stanowią ostrza obociecznego topora, został przejęty przez ugrupowania faszystowskie i skrajnie prawicowe. Dziś posługuje się nim neopogańskie ugrupowanie Niklot, którego działacze pojawiają się na listach wyborczych LPR i Samoobrony²⁰. Przedziwne, że te absurdałne idee, symbole, które z powozde-

niem można określić jako faszystowskie, wciąż znajdują swych zwolenników.

Być może jest tak, jak pisze Dorota Jarecka, iż działalność Szukalskiego, Ruchu Narodowo-Radykalnego Falanga, a w kontekście omawianej pracy Jakubowicza – także fotografia transparentu *Precz z żydowską sztuką* – to przykłady postaw marginalnych, ale z drugiej strony można się zastanawiać, dlaczego ten problem w ogóle nie został przebadany, przeanalizowany, dlaczego w zasadzie nic nie wiemy o nagonce na awangardową sztukę, czy też o utożsamianiu sztuki nowoczesnej ze sztuką żydowską (jak miało to miejsce w III Rzeszy), ewentualnie traktujemy przejawy takich postaw jako niegroźny margines. W zasadzie bardziej chodzi tu o niezbadany i nieprzepracowany problem polskiego antysemityzmu (na ile znajdował on nagonce na awangardowe sztuki, niż o skalę tego zjawiska. Bo zastanawia przecież odwoływanie się do Szukalskiego w wystawach Kazimierza Piotrowskiego, bez wyjaśnienia kwestii antysemityzmu tego pierwszego).

Wracając do pracy Jakubowicza: fotografia transparentu *Precz z żydowską sztuką* była wyświetlana na ścianie klatki schodowej obok stojącego transparentu. Artysta pokazał w ten sposób, że istnieje ciągłość pomiędzy przedwojennymi i współczesnymi atakami na sztukę i, co więcej, że polski antysemityzm używał podobnej retoryki, jak niemiecki narodowy socjalizm, zaś obiekty nienawiści obu ideologii (Żydzi, sztuka awangardowa, komuniści itp.) były tożsame. Ale czy z retoryki ataków na sztukę współczesną oraz wszelkie obszary „inności” zostały wyciągnięte jakieś wnioski? Czy w kraju, w którym stawia się pomniki Romanowi Dmowskiemu jest miejsce na refleksję o historii polskiego antysemityzmu, czy nie jest raczej tak, że obecnie „antysemityzm” jest wciąż tym, co przemilczane, niewypowiedziane, zamiecione pod dywan? Zaś wszelkie próby pokazania problemu antysemityzmu w Polsce wywołują reakcje histeryczne, jak w przypadku zamieszania i ataków na Jana Tomasza Grossa, zarówno za *Sąsiadów*, jak i *Strach*.

W tym miejscu warto przywołać jeszcze inną pracę artystyczną, która jest artystyczną odpowiedzią na pierwszą książkę Grossa. To praca mieszkającej we Francji Zofii Lipieckiej *Po Jedwabnem*, prezentowana niedawno w warszawskiej Zachęcie (8.03–18.05.2008).



Zofia Lipecka, *Po Jedwabnem*, 2001-2003, wideoinstalacja, wystawa w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, 2008, fot. dzięki uprzejmości Galerii Zachęta

Instalacja została skonstruowana z filmów wideo oraz lusterek. Filmy wyświetlane były na przeciwległych ścianach (po dwie projekcje na każdej ścianie). Ukazywały one twarze osób różnych narodowości, słuchających bodaj najbardziej poruszającego i przerażającego fragmentu *Sąsiadów* – świadectwa Szmulu Wasersztajna o wydarzeniach w Jedwabnem. Głos czytającego ten fragment Andrzeja Seweryna przedzierał się przez trudny do zidentyfikowania, ale drażniący szum (dźwięk samolotu?, odgłos silników?, szum informacyjny?), ale po pewnym czasie już tego szumu nie było slychać. Wizerunki tych osób, co jakiś czas się zmieniały, by wrócić w innym miejscu. Ukazanie emocji odbitych na twarzach nasuwało skojarzenia z projekcjami Billa Viola. Dwie pozostałe ściany pokryte były lustrami, które zwielokrotniały obrazy, ale także zmuszały widzów do porzucenia bezpiecznej pozycji obserwatora. Widzowie zostali w ten sposób jakby wciągnięci do środka pracy, wciągnięci w nieskończenie powielające się wizerunki i w ten sposób sami stawali się kolejnym ekranem.

Skonfrontowani z tą pracą oglądamy siebie, musimy pytać o swój stosunek do ludobójstwa, którego dokonali na Żydach Polacy. Czytając już dość dawno relację Wasersztajna, moja wyobraźnia wytworzyła obrazy nie do zniesienia. To jest tak silne, że nawet po zamknięciu książki, te słowa i obrazy wciąż wracają. Wciąż boją. I teraz ten obraz wrócił ze zwielokrotnioną siłą. To wspomniane już przeze mnie wytworzenie obrazów przez naszą wyobraźnię, Elżbieta Janicka w pięknym i poruszającym tekście dotyczącym instalacji Zofii Lipeckiej, określa *projekcją mentalną*²¹. Same te obrazy są jednak całkowicie nieprzedstawialne. Ale można ustawić lustro, by zobaczyć ich odbicie, reakcję, którą te słowa wywo-



Zofia Lipecka, *Po Jedwabnem*, 2001-2003, wideoinstalacja, wystawa w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, 2008, fot. dzięki uprzejmości Galerii Zachęta

lują w słuchających je osobach, w czytelnikach, w nas. W myśl tej pracy, to my jesteśmy ekranem, na który rzutuje swój obraz nieprzepracowana historia. W tej pracy funkcję takiego lustra, ekranu pełni projekcja wideo przedstawiająca twarze osób skonfrontowanych ze świadectwem Wasersztajna.

W instalacji Lipeckiej, która wydaje się charakterystycznym przykładem sztuki posttraumatycznej, powtarzanie jest powtarzaniem traumy, nacisk położony jest jednak na skonfrontowanie się z nią, stanięcie z nią twarzą w twarz, spojrzenie sobie w twarz, a więc pytanie o możliwość jej udźwignięcia. Praca ta pokazuje, że historia nie jest tylko medialnym obrazem, ale jest również niezagojoną raną, jednak tym samym daje ona szansę na uzdrowienie. Podejmuje bowiem niejako pracę żałoby i oplakiwania, a więc wypełnia zadanie postawione historii przez Lacapre.

Przepracowanie problemu rozpoczyna się od jego wysłuchania. Musimy stanąć z nim twarzą w twarz, a zarazem zapytać o swój stosunek do niego, o to, czy chcemy w ogóle uleczenia. Wdziałam osoby w Zachęcie, które wchodziły do tego pomieszczenia na krótko, niektórzy rozmawiali ze sobą, śmiali się... Wydało mi się to dziwne. Jakby reakcja obronna, niechęć do otwarcia się na tę pracę? Niechęć wysłuchania? I w tym momencie dochodzimy do sedna problemu, jakim jest fakt, że większość tego rodzaju prac trafia do tych, którzy są przekonani, którzy dostrzegają problem antysemityzmu, nie zaś do tych, dla których ten problem jest zupełnie obojętny albo wręcz zaprzeczają jego istnieniu.

Pracą, która potwierdzać może tego rodzaju wątpliwości jest film *Polak w szafie* Artura Żmijewskiego. O filmie tym pisałam już w ubiegłorocznym, trzecim numerze „Kresów”²². Tu wspomnę tylko, że praca ta ukazuje młodych ludzi, antropologów, którzy po badaniach terenowych przeprowadzonych w Sandomierzu i jego okolicach muszą wyleczyć się ze swojej własnej traumy wynikającej z zetknięcia się z antysemityzmem oraz z obojętnością związaną z wiszącym w katedrze sandomierskiej obrazem Karola de Prévot przedstawiającym Żydów dokonujących tzw. mordu rytualnego.

Film ten został przywołany niedawno w Manifestacji Archiwum Etnograficznego²³ jako przykład sztuki, która ma bezpośredni wpływ na rzeczywistość społeczną. Stwierdzono w nim, że film miał same dobre skutki, m.in. *realny wpływ na sytuację w mieście, wyrażający się między innymi w kościelnej decyzji o zastąpieniu obrazów w Katedrze (pod pozorem ich konserwacji)*²⁴. Ale czy na pewno jest to tylko i wyłącznie dobry skutek? Mam co do tego wątpliwości. Czy sam akt zastąpienia obrazu jest w stanie uleczyć sytuację w Polsce związaną z dużą skalą antysemityzmu? Bo wiem dobrze, jako historyk sztuki, że zasłonięty obraz może mieć jeszcze większą siłę oddziaływania, niż niezasłonięty. Więc sam akt zasłonięcia obrazu (w dodatku pod pozorem konserwacji) jeszcze niczego nie zalatwia, może być tylko i wyłącznie zamieceniem brudów pod dywan jeszcze głębiej, a nie – ich wymieceniem. Bez jakiegokolwiek przepracowania problemu antysemityzmu wśród miejscowych ludzi, ich fobia będzie jeszcze większa. Oczywiście pozostaje pytanie, kto miałby ten problem przepracować? Wydaje się, że najwięcej miałby tu do powiedzenia Kościół, który niestety wciąż woli milczeć, niż przepracowywać własne grzechy, Kościół, który sam nie bardzo potrafi poradzić sobie z jawnymi antysemickimi wypowiedziami i wystąpieniami jego przedstawicieli (Radio Maryja i pokrewne). Bo czy Kościół rozliczył się z podsywania antysemityzmu? Co myślał jego przedstawiciele o tych obrazach, o legendach o krwi, albo innych legendach, takich jak poznańska o ukradzionych przez Żydów hostiach?

Czy więc sztuka rzeczywiście leczy i kogo leczy? Nas (zainteresowanych odbiorców) w jakimś sensie tak. Oto mamy uspokojone sumienie, że wreszcie zakryto ten wstrętny obraz. Jesteśmy

uspokojeni. Prawdą jest po naszej stronie, ona zwyciężyła. Tylko, czy czasem, nie okazujemy w ten sposób poczucia moralnej wyższości? Inni są nieważni, nieistotni, niemi, jak w filmie Artura Żmijewskiego, w którym pozostają zupełnie niewidzialni. Nie wiemy, co myślą i co mówią. A przecież rozwiązaniem problemu nie może być skazanie na milczenie. Wydaje się więc, że jesteśmy kompletnie bezradni wobec antysemityzmu, nie chcemy słuchać drugiej strony, nie umiemy z tymi ludźmi rozmawiać.

Ludzie, których dotyczą analizowane tu zagadnienia, są mocno „pokiereszowani” przez historię – przez zdarzenia, które miały miejsce w całkiem niedawnej przeszłości, zdarzenia, wobec których często pozostawali, pozornie, niezangażowanymi obserwatorami. Te zdarzenia bowiem nie mogły być dla nich obojętne – wobec tego, co widzieli i o czym słyszeli nie mogli pozostać nieporuszeni. Od czegoś takiego nie można się zupełnie odciąć, chyba, że mentalnie, udając, że „nic się nie stało, bo nie dotyczy to mnie osobiście”. Jednak te nagonki, rzezie, mordy na swoich „obcych” (Polakach żydowskiego pochodzenia), na „sąsiadach” nie mogły być obojętne dla ludzi zastraszonych wojną i jej okrucieństwem, ludzi zmuszonych „okolicznościami” do czynów, które wypierają z pamięci, zagłuszając wyrzuty sumienia. Trudno jest żyć pamiętając horror wojny, a jeszcze trudniej uznać swój udział w zbrodni. Być może mechanizmem, który pomaga im funkcjonować, jest „obwinienie ofiar”, czyli uczynienie „Innych” odpowiedzialnymi za nasze własne winy. Dzięki takiemu – psychologicznemu, a właściwie: społecznemu – przeniesieniu możliwe staje się odseparowanie od obiektu „słusznej” (czy raczej: uzasadnionej) sobie i innym nienawiści i uniknięcie konfrontacji z wyrzutami sumienia, ale też z poczuciem krzywdy, jaką wyrządziła im historia²⁵.

Inny, obcy jest często łatwym wytłumaczeniem dla naszych krzywd, bo inaczej ciężko jest żyć. Ale należy uważać, bo strasznie łatwo jest napiętnować tego, kto sam piętunuje i wpaść w błędne koło wykluczeń i nienawiści do Innego, tudzież jego uciszania, odmawianie mu prawa głosu i możliwości reprezentacji.

Nie wiem, czy jest jakieś wyjście z sytuacji. Można próbować wejść (symbolicznie, psychoanalitycznie) w przeszłość, by ją uleczyć dla przyszłości. Ale znowu należy być tu czujnym, bo

możliwe, że jest to jedynie figura retoryczna, za którą stoi tylko złudzenie uleczenia²⁶.

Wracając do filmu Yael Bartany *Mary Koszmary*, możliwe, że ukazuje on przede wszystkim utopijność naszej wiary w to, że zapracowanie historii wszystko załatwi. Że zaleczy nasze rany. Że wymiecie kurze spod dywanów. Podczas gdy tak naprawdę będą one zamiatane coraz głębiej...

A zatem nie wiara w utopie, o których wiemy, jak się skończyły (w filmie Bartany najbardziej znaczącym symbolem jest właśnie pusty Stadion Dziesięciolecia przeradzający się w stadion-widmo, stadion-cmentarz), ale czujność wobec siebie, odrzucenie pychy, ale i pogodzenie się z duchami we własnym domu, tudzież ze swoim własnym Innym.

Izabela Kowalczyk

¹ D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, London 2001.

² *Ibidem*, s. 215, cyt. za: J. Tokarska-Bakir, *Historia jako ferys* [w:] *Ead., Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, wprowadzenie M. Janion, Sejny 2004, s. 98.

³ *Ibidem*, s. 95, cyt. za: J. Tokarska-Bakir, s. 99.

⁴ K. Bojarska, *I znów Polskę, a nie wiosnę zobaczę*, „Obieg”, 10 lutego 2008, <http://www.obieg.pl/text/08021002.php>

⁵ Łukasz Ronduda określił tę pracę jako „interwencja projekcyjna”, por. *Id., Rozmawiajmy poważnie o projekcji*, „Wyobrażenia Holocaustu”, „Obieg”, 9 marca 2006, http://www.obieg.pl/calendar2006/lr_holokaust_video_art.php

⁶ Warto podkreślić, że projektów artystycznych dotyczących poznańskiej synagogi było więcej. Problem wspomnianej „nieprzystawalności” wychodził niekiedy niejako przypadkowo, jak przy okazji akcji izraelskiej artystki Adiny Bar-On *Sacrifice*, zrealizowanej 2 października 2006 przed poznańską synagogą. Była to realizacja dźwiękowa, przypominająca żalobną modlitwę, krzyk rozpacz, nieustający lament. Ciekawe było zderzenie pełnego bólesci krzyku artystki, który rozlegał się przed Synagogą, z rzeczywistością tego miejsca: ludźmi, którzy po prostu wchodzili i wychodzili z pływalni. Por. I. Kowalczyk, *Pod powierzchnią wspomnień – o wystawie izraelskich artystów w Galerii ON*, „Obieg”, 17 października 2006, http://www.obieg.pl/calendar2006/fik_memoris.php

Sakralne znaczenie tego budynku bywa też przypominać podczas poznańskich Dni Judaizmu. Warto wskazać tu przede wszystkim na akcje artystyczne Janusza Marciniaka (m.in. instalacja artystyczna *Atlantyda*, 2004).

⁷ Taki tytuł akcji Jakubowicza pojawił się m.in. w artykule Piotra Kowalika zamieszczonym w „Sekcji”: *Rafał Jakubowicz – w służbie pamięci i zdrowia*, „Sekcja”, http://www.sekcia.org/miesiecznik.php?id_artykulu=79

⁸ K. Wodiczko, *„Miasto, demokracja i sztuka”*, wykład wygłoszony podczas inauguracji roku akademickiego 2007/2008 w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, po uroczystym posiedzeniu Senatu ASP, które było poświęcone nadaniu prof.

K. Wodiczko tytułu doktora honoris causa ASP, 3.10.2007 [w:] *Krzysztof Wodiczko. Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu* (wydawnictwo okazjonalne), ASP, Poznań 2007, s. 33-47.

⁹ *Ibidem*, s. 41.

¹⁰ Historia poznańskich Żydów za: T. Sztyma-Knasiacka, *Między tradycją a nowoczesnością. Żydzi poznańscy w XIX i XX wieku*, Poznań 2006.

¹¹ O tym podejściu pisze E. Gieysztor-Milobędzka, *Polska Historia Sztuki – jej konserwatywizm i próby jego przezwyciężenia*, „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, krytyka” 2000, nr 4 (26), s. 58-76.

¹² Wystawa *Ulica Prózna* (6-10.09.2006) odbywała się w ramach III edycji *Festiwalu Kultury Żydowskiej Warszawa Singera* i odwoływała się właśnie do problemu pamięci miejsca – warszawskiego getta. Zaprezentowano tu prace trzynastu artystów: Ewy Kuryluk, Joanny Rajkowskiej, Rafała Jakubowicza, Krystiany Robb-Narbutt, Katarzyny Krakowiak, Krystyny Piotrowskiej, Piotra Lachmanna, Waldemara Petryka, Janusza Marciniaka, Dr Mutto, Zeniala – Łukasza Szalankiewicza, Nelly Agassi i Artura Żmijewskiego. Zob. K. Bojarska, *Ulica Prózna – nieoczywiste spotkania z historią*, „Obieg”, http://www.obieg.pl/calendar2006/kb_prozna.php

¹³ Drugą pracą Jakubowicza prezentowaną na tej wystawie była *Piąskownica*. Składał się na nią statyczny film wideo ukazujący piaskownicę znajdującą się na obszarze byłego warszawskiego getta, po kilku latach zamienioną na klomb oraz pocztówka. Projekcja filmu była uzupełniona cytatem z pism Janusza Korczaka: *Jeśli nie wierzysz w duszę, musisz przeciwieństwo, że ciało twoje żyć będzie jako trawa zielona, jako obłok. Jesteś przeciwieństwem wódki i prochem*.

¹⁴ E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 169.

¹⁵ *Ibidem*, s. 186-187.

¹⁶ D. Jarecka, *Jak Hitler walczył ze „szuką zdegenerowaną”*, „Mówią Wieki” 2003, nr 11.

¹⁷ Na temat Szukalskiego, zob.: L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski*, Lublin 2007.

¹⁸ Z. Kazimierzem Piotrowskim rozmawia Przemysław Wielgosz, Warszawa, listopad 2004, „Indymedia” 17.12.2004, <http://poland.indymedia.org/pl/2004/12/10713.shtml>

¹⁹ K. Piotrowski, *Inc. Szuka wobec korporacyjnego przemówienia miejsc publicznej ekspresji (w Polsce)*, [kat. wyst.], Galeria XXI, Warszawa 2004, s. 6.

²⁰ W. Orliński, *Stach Rogate Serce*, „Gazeta Wyborcza”, 31 stycznia 2008.

²¹ E. Janicka, *Konfrontacja. O audiowizualnej instalacji Zofii Lipeckiej „Po Jedwabnem”* (2001-2003) [w:] *Zofia Lipecka. Po Jedwabnem*, [kat. wyst.], red. Hanna Wróblewska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 27.

²² Por. I. Kowalczyk, *Czemu mają służyć stosowane sztuki społeczne?*, „Kresy” 2007, nr 3, s. 193-202.

²³ K. Barańska, A. Plachówna, Z. Radzik, C. Snochowska-Gonzales, J. Tokarska-Bakir, A. Wróblewska, A. Zawadzka, *„Pseudo. Emancypacja stosowanych sztuki społecznych”*, „artmix”, 21 kwietnia 2008, http://www.obieg.pl/artmix/artmix_list.php

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Dziękuję Edycie Zierkiewicz za tę uwagę.

²⁶ Na ten problem zwrócił mi uwagę psycholog i psychoterapeuta Jacek Bomba.





Nie czuję się artystą historii

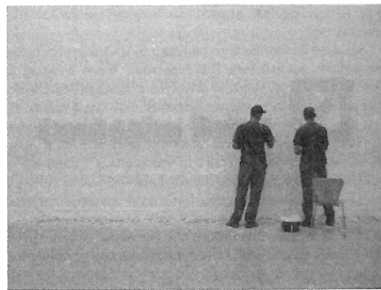
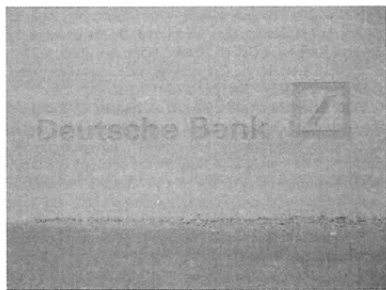
Nie czuję się artystą historii, deklaruje Rafał Jakubowicz, artysta, który w ostatnich latach stworzył wiele prac jednoznacznie przywołujących na myśl pamięć o Holocauście. Artysta jest też znany z realizacji odnoszących się do historii sztuki dwudziestowiecznej.

W swoich pracach Rafał Jakubowicz ogranicza do minimum ilość zastosowanych środków. Czasami ingerencja artysty jest tak niewielka, że widz może jej nawet nie zauważyć. W 2005 roku białe ściany Galerii Foksal pokrył białą tapetą i pozostawił pomieszczenie puste, a jedyny maly, też biały, obraz powiesił w przejściu (*Mittel Weiß*). Tak powściągliwe gesty powodują, że każdy szczegół staje się ważny, a Jakubowicz uczy widza wczytywania się w przedmioty, których używa. W tym wypadku istotny był rodzaj wykorzystanej tapety, a pusta galeria nabierała dodatkowych znaczeń w kontekście historii Galerii Foksal i związanej z nią „teorii miejsca”. W innej pracy, billboardzie z niewyraźnym napisem *Seuchensperrgebiet* (2002), ważny okazał się typ użytej czcionki (charakterystyczna dla niemieckich dokumentów z czasów II wojny światowej). Ta wiedza otwierała ciąg skojarzeń prowadzący od tytułowego obszaru objętego epidemią do tragedii getta.

W 2007 roku w Galerii Zachęta obok tabliczki z informacją, że w tym miejscu znajduje się instalacja Rafała Jakubowicza nie było nic oprócz gruzu pod ścianą. Jednak te pozostałości miały

swoją długą historię. Jakubowicz był jednym z artystów nominowanych w konkursie *Spojrzenia* organizowanym przez Fundację Deutsche Bank i Galerię Zachęta. Na wystawie konkursowej zlecił wykucie w ścianie galerii wielkiego napisu Deutsche Bank i jego logo, a następnie dokładne zagipsowanie go i zamalowanie tak, by nie został żaden ślad, oprócz nie uprzątniętego gruzu. Przebieg pracy dokumentował folder ze zdjęciami stylizowany na bankowe ulotki. Praca nie miała tytułu, a jej elegancki minimalizm odpowiadał powściągliwej estetyce niemieckiego banku. Napis został wykuty przez robotników z taką precyzją, jakby rzeczywiście miał reprezentować siedzibę banku i równie porządnie został zatarty, niejako nawiązując do niemieckiego *Ordnungu*. Folder był udostępniony w schludnych, plastikowych przegródkach zawieszonych na ścianie parę metrów za linią gruzu. Ostateczny efekt interwencji Jakubowicza był jak lekkie trącenie struny, choć kryła się za nim ostra prowokacja wymierzona w sponsora.

Nie po raz pierwszy Jakubowicz w swojej sztuce odniósł się do postaci mecenasa. Jego malarcki cykl *Gabinet* (2007) to krytyczne podsumowanie polityki kulturalnej państwa. Wykonał on serię prawie jednakowych zbliżeń twarzy trzynastu Ministrów Kultury RP z lat 1989-2006. To ironiczne portrety, na których portretowanych twarzy odmalowanych białą farbą prawie nie wi-



Rafał Jakubowicz, praca na wystawie *Spojrzenia* w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, 2007. Fot. dzięki uprzejmości Galerii Zachęta.

dać, za to rzucają się w oczy tabliczki umieszczone pod obrazami z datami oznaczającymi początek i koniec urzędowania danego ministra. Portrety Jakubowicza są wyzbyte indywidualizmem, wszystkich ministrów, czyli reprezentantów państwowego mecenatu, sprowadzają do jednego wymiaru.

Konkurs *Spojrzenia* to najważniejsza, obok Paszportów Polityki, nagroda w świecie polskiej sztuki związana z prywatnym sponsorem. Ma na celu wyłonienie *najciekawszej postawy artystycznej, twórcy i dzieła, które dały się zauważyć we współczesnej sztuce polskiej w ciągu ostatnich dwóch lat*. Ma również na celu promocję hojnego mecenasa fundującego nagrodę dziesięciu tysięcy euro i finansującego realizację wystawy. Deutsche Bank jest instytucją od lat wspierającą i inwestującą w sztukę, kreującą swoją markę w odniesieniu do sztuki.

O kontekście pracy zrealizowanej na *Spojrzeniach* sam Rafał Jakubowicz mówi: *zorganizowanie przez Deutsche Bank konkursu jest inwazyjną próbą odcisnięcia logo w murach Zachęty, czego moja interwencja była wizualnym komentarzem*¹. Wykucie w ścianie logo sponsora wystawy to mocny gest, ale jaki wstyd musi się kryć za tym, by owo logo później zasłaniać? Na przykład, podczas wystawy Jakubowicza w Atlasie Sztuki (2007), niewinne, tytułowe *Ti tabu dibu daj*, refren piosenki disco polo, ukrywał za sobą wulgarnie, obraźliwe i prymitywne słowa zwrotek.

Realizacja na *Spojrzeniach* przywołuje na myśl nie tylko kwestię sponsorowania sztuki, bo jednoznaczne skojarzenia z poprzednimi pracami Jakubowicza *Arbeitsdisziplin* (2002) czy *Seuchensperregebiet* (2002) każą drążyć również wątki odnoszące się do Holocaustu. Wówczas apologia mecenasa zamienia się w swoje przeciwieństwo. W kontekście tej pracy trzeba przywołać parę faktów z przeszłości. Istniejący od 1870 roku Deutsche Bank w czasie II wojny światowej uczestniczył w niechlubnym procederze grabieży majątków żydowskich w III Rzeszy, a w jego struktury były włączane banki z okupowanych krajów Europy Wschodniej. Co więcej, Deutsche Bank pomagał w działalności Gestapo oraz udzielił pożyczki na budowę obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu i pobliskich instalacji przedsiębiorstwa IG Farben. W 1999 roku Deutsche Bank wraz z innymi firmami niemieckimi wpłacił na specjalny fundusz 5,2 mld dolarów dla osób, które były ofia-

rami Holocaustu i prześladowań III Rzeszy². Przedstawiciele Deutsche Bank podobno mieli wątpliwości czy wykorzystanie ich logo w pracy Jakubowicza nie zostanie odebrane jako schlebienie sponsorowi. Czy mecenas spodziewał się przywołania, choćby tak subtelnego, swojej niechlubnej przeszłości?

Napis wykuty w ścianie i gruz na podłodze to elementy jednoznacznie kojarzące się ze słynną instalacją *Germania* Hansa Haacke pokazywaną na Biennale w Wenecji w 1993 roku. Podłoga niemieckiego pawilonu została zerwana, a potrzaskane marmurowe płyty wydawały nieprzyjemny, głuchy zgrzyt pod stopami widzów. Scenę dewastacji wieńczył wielki napis „Germania” na przeciwległej białej ścianie. Instalacja towarzyszyła plansza przedstawiająca Hitlera wizytującego Weneckie Biennale w 1934 roku. Nazwy *Germania* Hitler używał określając Berlin. Haacke odnosi się do kontekstu niemieckiego pawilonu i historii Niemiec jako kraju o zdestruowanych fundamentach.

Sztuka Hansa Haacke, wyrosła na gruncie społecznego aktywizmu końca lat sześćdziesiątych, rozprawia się z niemiecką przeszłością. Artysta pokazuje także finansowe machinacje sponsorów muzeów, w których miał wystawiać. Prace takie, jak *MoMA Poll* (1970) czy *Solomon Guggenheim Museum. Board of Trustees* (1974), a przede wszystkim *The Road to Culture* (1976) dotyczą problemu finansowania sztuki przez wielki kapitał³.

Praca Rafała Jakubowicza nie jest tak agresywna i publicystyczna, jak realizacje Haacke. Gestu polskiego artysty nie odbieram jako oskarżenia. Winy, o których przypomina, zostały symbolicznie odkupione. Odniesieniem dla realizacji w Zachęcie jest raczej kwestia pamięci, bo *ślady Zagłady można odnaleźć wszędzie – również w tak zwanym „naszym”, z pozoru bezpiecznym świecie. Rzeczywistość naznaczona jest, czy raczej napiętnowana, traumą przeszłości*⁴. Jakubowicz potrafi z codzienności, jak przez sito przesiał tematy odnoszące się do historii. Kiedyś podczas naszej rozmowy przyznał, że nie stara się specjalnie skupiać na tematach dotyczących historii, tylko po prostu ciągle je dookoła siebie dostrzega – pylwalnie, która jest dawną synagogą, druty koleczaste otaczające niemiecką fabrykę, czyli obrazy, które w naszych głowach uruchamiają ciąg skojarzeń. A jednak deklaruje, że

nie czuje się artystą historii. Jego prace są zanurzone we współczesności, ich punktem wyjścia jest dzisiaj i założenie, że przeszłość jest jego integralną częścią, o czym zbyt łatwo zapominamy.

Justyna Kowalska

Adam Mazur

Niepowtarzalne

Einmal ist keinmal – motto *Powtórzenia* Artura Żmijewskiego mogłoby z powodzeniem towarzyszyć znacznej części produkcji artystycznej ostatnich lat¹. Nie chodzi tu wyłącznie o postmodernistyczną strategię pastiszu, lecz o terapeutyczne powtórzenie, które służy psychoanalitycznemu przepracowaniu urazowej historii. Historia Polski – zwłaszcza wiek XX – bogata jest w traumy wszelkiego rodzaju i kalibru. Dyskusję wokół przeszłości często zaczynają media i podążający za nimi politycy. Od lat dziewięćdziesiątych można obserwować przybierające na sile zjawisko podejmowania przez artystów tematów historycznych. Fenomen definiowany przez krytyczkę Izaabelę Kowalczyk jako „dehistoryzacje” – co istotne – często przybiera postać działania z mediami, w tym fotografią². Fotografia być może najlepiej nadaje się do pracy w przestrzeni pomiędzy rzeczywistością i jej fantazmatami, między przeszłością a teraźniejszością. Paradoksalnie, fotografia jako narzędzie do tworzenia technicznych reprodukcji również skutecznie służy przepracowaniu przeszłości przez powtórzenie.

Wśród artystów kluczowych dla dekady lat dziewięćdziesiątych wymieniani są Zbigniew Libera i Mirosław Balka³. Biegunowo odmienne podejście do tematu przeszłości można opisać przez odwołanie do znanej historykom sztuki opozycji chłodnego, elitarnego minimalizmu i gorącego, wpisującego się w kontekst szeroko rozumianej kultury wizualnej pop artu. Oszczędne formalnie, „poważne” instalacje i obiekty Balki (na przykład *Mydlany korytarz*, 1993) odcinają się od „prowokacyjnych” działań Libery. Pracą, która w czasach „przed Jedwabnem” wywołała

¹ *Duszny kraj*. Z Rafałem Jakubowiczem rozmawia Adam Fuss, Obieg, <http://www.obieg.pl/roz05/08020502.php>

² Patrz: http://pl.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Bank

³ G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI. Wieku*, Poznań 2002, s.67.

⁴ *Sposób myślenia*. Z Rafałem Jakubowiczem rozmawia Justyna Kowalska [katalog wystawy] Atlas Sztuki, Łódź 2007 [dodatek do „Arteon” 2007, nr 9].

szereg krytycznych komentarzy był *Obóz koncentracyjny z klocków Lego* (1996) Libery. Praca obok trzech kompletów klocków, z których można, zgodnie z tytułem, zbudować obóz zagłady, składała się także z szeregu zdjęć przedstawiających różne „sytuacje” z życia obozu. Połączenie „niewinnych” klocków dla dzieci z tematem Zagłady zbułwersowało i zainteresowało krytyków i opinię publiczną.

Kontrowersyjną pracę Libery przywołał Piotr Piotrowski w swojej książce poświęconej polskiej sztuce współczesnej *Znaczenia modernizmu: Wyobraźmy sobie wstrząsającą sytuację, w której dziecko bawi się tak spreparowanymi klockami lego. Kłódkom choć trochę wrażliwemu człowiekowi musi się to kojarzyć z odczuciem koszmaru. Wielu widzów więc protestowało przeciw tej pracy [...] Artysta był nawet oskarżany o projektowanie zabawek propagujących przemoc i wykorzystywanie pamięci ofiar nazistowskiego terroru. Tego rodzaju supozycje dowodzą jednak nie tylko braku zrozumienia tej pracy czy ignorancji, ale wręcz złej woli. Można powiedzieć odwrotnie. Libera ujawnia – z pomocą bez wątpienia drastycznych środków – że to właśnie kultura masowa, w której wszyscy żyjemy, manipuluje zbrodnią, zmieniając ją w towar. [...] Kultura konsumpcyjna stępia naszą etyczną wrażliwość. Kupujemy przecież plastikowe modele karabinów maszynowych naszym dzieciom, oglądamy thrillery, w końcu ktoś wpadł na pomysł wybudowania supermarketu tuż za płotem dawnego KL Auschwitz. To nie Libera jest okrutny, lecz nasza codzienność⁴.*

Interpretacja Piotrowskiego nie tłumaczy reakcji instytucjonalnego świata sztuki. Po zmaso-

wanej krytyce artysta został w sposób bezprecedensowy odsunięty od realizacji Pawilonu Polskiego na Biennale w Zachęcie i na kolejnych kilka lat zniknął ze sceny artystycznej⁵. *Lego Libera* powróciło w spektakularny sposób w 2002 roku na pokazywanej w nowojorskim Jewish Museum wystawie *Mirroring Evil*. Wtedy też z niebytu powrócił Libera. Obecny w tych „zabawkach dla dorosłych” krytyczny stosunek artysty do kultury masowej, a szczególnie do jej strony wizualnej, rozwija się w przedstawionej w 2004 roku w Iódzkim Atlasie Sztuki serii fotografii zatytułowanej *Pozytyw*. Libera przetwarza słynne, ikoniczne zdjęcia tragicznych wydarzeń z historii powszechnej, tak by zachowując formalne cechy pierwowzorów zawierały inny przekaz. Wśród zdjęć jest również „pozytywna” wersja znanej fotografii obozowej przedstawiająca ubranych w pizamy, dobrze odżywionych „więźniów” uśmiechających się do nas zza drutu kolczastego (w niektórych interpretacjach to kadr z kroniki filmowej). Prosty, lecz obrazoburczy zabieg odwrócenia emocjonalnego ładunku potwornych fotografii obozowych wskazuje nowe ścieżki myślenia o Holocaustu. Jak zauważa Ewa Domańska: *Libera zdaje sobie sprawę, że – jak pisze Susan Sontag – problem leży w tym, że ludzie pamiętają nie dzięki fotografii, ale same fotografie*⁶. Z drugiej strony, artysta zajmuje stanowisko krytyczne wobec mechanizmów władzy/wiedzy (i sztuki). *Czy myślisz – zapytała Liberę w wywiadzie Bogna Burska, że robienie prac, które uderzają w system, może go osłabić? – Tak, może – odpowiedział artysta. Chodzi o to by, uświadomić ludziom, co się dzieje. Żeby otwierać im oczy, budować świadomość i potrzebę aktywnego uczestnictwa w – w końcu ich własnym życiu*⁷. „Pozytywna” fotografia Libery precyzyjnie dotyczy obawy współczesnego widza przed traumatycznym momen-



tem dostrzeżenia tragedii Holocaustu, o jakim wspomina w swoim esejie *W platońskiej jaskini*, Susan Sontag, amerykańska pisarka i krytyk sztuki: *Nic, co widziałam przedtem – na zdjęciach, czy w życiu – nie dotknęło mnie tak brutalnie, głęboko, błyskawicznie. Sądzę nawet, że mogłabym podzielić moje życie na dwie części: zanim zobaczyłam te zdjęcia (miałam dwanaście lat) i po ich ujrzaniu, choć minęło kilka lat, nim zrozumiałam w pełni, czego dotyczyły. Jakiej dobrej sprawie służyło ich obejrzenie? Były to tylko zdjęcia z wydarzenia, o którym ledwo słyszałam i na które nie miałam żadnego wpływu, nie mogłam mu zapobiec. Gdy patrzyłam na nie, coś się we mnie załamało. Dotarłam do jakiejś granicy, nie tylko granicy potworności: czułam nieodwracalny smutek, przygnębienie, ale zarazem coś we mnie stwardniało, coś obumarło, coś jeszcze płacze*⁸.

Opisane przez Sontag dotknięcie natury zbrodni możliwe dzięki fotografii wydaje się dziś trudne do powtórzenia. Nie tylko z powodu utraty wiarygodności („niewinności”) przez „dokument” fotograficzny, lecz także w wyniku nieuchronnego przenikania do kultury popularnej i stopniowej banalizacji Holocaustu i jego przedstawień, również w sztuce.

Patrząc na Zagładę

Kondycję współczesnego widza spoglądającego na Holocaust dobrze oddaje praca Roberta Kuśmirowskiego przygotowana na potrzeby katalogu wystawy poświęconej Procesowi Oświęcimskiemu zorganizowanej w 2004 roku przez Instytut Fritza Bauera⁹. Na wydrukowanej w katalogu na stronie 623 fotografii polski artysta stojący na tle więziennego budynku zasłania twarz próbując schować się przed obiektywem aparatu. Po uważnej lekturze publikacji okazuje się, że gest artysty nie jest przypadkowy – to powtórzenie uniku wykonanego czterdzieści lat wcześniej przez jednego z oskarżonych w procesie esesmanów z Oświęcimia, z wyglądu przeciętnego, porządniego Niemca. Kuśmirowski, podobnie jak Libera, sięga do fotografii archiwalnych, ale w przeciwieństwie do niego nie są to ikony dwudziestego wieku. Artysta nie „podmienia” emocji zawartych w historycznym obrazie-komunale. Kopiuje gest, kompozycję, postarzając na komputerze fotografię, tak by do złudzenia przy-

pominała obraz z epoki, artysta „myli się” niewtajemniczonym odbiorcy z „przyłapanym” przez fotografa esesmanem. Utożsamienie artysty z oskarżonym oprawcą trwa zaledwie krótką chwilę, podobnie jak gest uwieczniony na fotografii. W kopii Kuźmirowskiego nie kryje się nic poza pustym gestem. Nie możemy dostrzec twarzy oprawcy, nie widzimy twarzy ofiar, nie rozpoznajemy twarzy artysty, nie widzimy też Holocaustu. Z drugiej strony, nie możemy przestać patrzeć, nie możemy się od Holocaustu uwolnić. Cierpienia innych, co zauważa Sontag w swojej ostatniej, rewizjonistycznej względem *O fotografii* książce, pomimo upływu lat i mnogości obrazów o nich opowiadających wciąż mają siłę pobudzania do sprzeciwu¹⁰.

Cztery lata po ekspozycji w Niemczech, Robert Kuźmirowski na wystawie *Efekt czerwonych oczu. Fotografia polska XXI wieku* w CSW Zamek Ujazdowski pokazał to samo zdjęcie, lecz tym razem w serii, która składała się na swego rodzaju narrację historyczną. W zatytułowanej *Unbekannt* całości fikcyjny bohater wciela się w kolejne role, nie tylko oprawcy, lecz także więźnia/ofiary. Kuźmirowski staje się na oczach widza swego rodzaju *Jedermanem* na własnej skórze doświadczającym może nie tyle dwudziestowiecznej historii, co jej skutków (ostatecznie, artysta należy do pokolenia urodzonego „trzydzieści lat po wojnie”).

Powtarzanie gestów z przeszłości i przetwarzanie obrazów, swego rodzaju klisz pamięci nurtuje całe grono artystów między innymi Grzegorza Sztwiertnię, Rafała Jakubowicza czy Annę Baumgart, która na podstawie fotografii prasowych tworzy niezwykle sugestywne rzeźby. Grzegorz Sztwiertnia w swojej *Historii sztuki XX wieku* przedstawia proste zestawienia fotografii z czasów zagłady i późniejszych, powojennych realizacji artystycznych. Najbardziej symptomatyczne

być może jest tu zestawienie puszki z cyklonem B i puszki z gównem Manzonięgo, ale także nazistowskie doły śmierci i doły kopane przez artystów nurtu land artu. Wygląda na to, że nie można od skojarzeń z zagładą uciec. Potwierdza to także sekwencja pocztówek wchodząca w skład projektu *Arbeitsdisziplin* Rafała Jakubowicza¹¹.

Artysta, przez krytyków nazywany „ucznem” Mirosława Bałki, przy okazji swoich wystaw w Polsce i na świecie produkował serie pocztówek przedstawiających za każdym razem ten sam widok zakładów Volkswagena pod Poznaniem. Fotografia reprodukowana przez Jakubowicza nawet bez znajomości historii niemieckiej korporacji nasuwa skojarzenie z obozem koncentracyjnym (druć kolczasty, wieżyczka, blokowa zabudowa). Komentarz do historii firmy będącej jednym z filarów przemysłu III Rzeszy nakłada się w projekcie na współczesną opowieść o walce korporacji o tanią siłę roboczą, którą zapewnia jej właśnie zapóźniona rozwojowo Polska. Projekt Jakubowicza, niezwykle oszczędny w formie, spowodował atak władz miejskich podpuszczonych przez przedstawicieli firmy i w efekcie ocenzurowanie pracy, która miała być eksponowana w poznańskim Arsenalu. *Arbeitsdisziplin* Jakubowicza uruchomił mechanizm wyparcia niepożądanych treści. Powtórzenie projektu przez artystę podczas kolejnych wystaw przypomina z jednej strony próbę przepracowania osobistego urazu, ale także jest specyficzną formą amplifikacji przekazu poprzez z natury łatwą do powielenia fotografię.

Z kolei stworzona na podstawie zdjęcia prasowego wielofigurowa rzeźba Anny Baumgart pokazana na wystawie *Efekt czerwonych oczu* odnosi się do historii pojaltańskiej Europy. Wypędzenia, przesiedlenia i ucieczki oraz spory o ich przyczyny i konsekwencje toczą się do dziś w społeczeństwach polskim, niemieckim, czeskim, litewskim... Praca Baumgart, choć bezpośrednio bazuje na zdjęciu z ucieczki z Berlina Wschodniego na Zachód, staje się dla współczesnego widza metaforą wypędzenia, czy też kondycji wysiedlonych, którzy w końcu mogą wrócić. Albo są demonami przeszłości.

Typowy dla dekonstrukcji zabieg jednoczesnego powtórzenia z przesunięciem znaczenia komunikatu zderzony zostaje z krytyczną pracą nad przemysłem kultury w twórczości takich artystów jak Grupa Azorro i Tomasz Kozak, od-



noszących się do rzeczywistości spektaklu medialnego, który także karmi się pamięcią historyczną. Ironiczna akcja Azorro, która na wystawach przybiera formę oprawionych w zestawy po cztery sztuki fotograficznych *tableaux*, polegała na wejściu bezpośrednio w środek odgrywanego dziś historycznego spektaklu. Innymi słowy, artyści zatrudnili się jako statyści w filmie *Karol, człowiek, który został papieżem* i odegrali kolejno epizodyczne role nazistów, polskiej inteligencji, księży katolickich oraz Żydów oczekujących na deportację do obozów koncentracyjnych. Odpowiednio ucharakteryzowani bohaterowie realizują wszystkie kulturowe klisze dotyczące pamięci o wojnie i zagładzie; klisze podporządkowane zupełnie już współczesnej, parohollywoodzkiej opowieści o „Wielkim Polaku”. Wtargnięcie w przestrzeń filmu, po to, żeby wykonać pamiątkowe fotki w historycznych kostiumach przypomina sztubacki żart – w stylu Azorro właśnie – z drugiej strony, może być odczytywane w kategoriach subwersywnej taktyki, mającej na celu detonację dominującego komunikatu. Ostatecznie, na pokazie w trakcie cieszyńskiego festiwalu filmowego *Nowe Horyzonty* publiczność przyszła nie po to, by śledzić z przejęciem losy przyszłego papieża (w roli walczącego ze złem nazistów i komunistów księdza zaangażowanego we wspieranie ekumenicznego dialogu Piotr Adamczyk), lecz by dostrzec przez ułamek sekundy „prawdziwych bohaterów”.

W inny sposób medialną szopkę rozbraja Tomasz Kozak. Znany ze swoich produkcji filmowych typu *found-footage* artysta, przygotował na wystawę *Zmurzynienie* w CSW Zamek Ujazdowski także serię fotomontaży odwołujących się do popularnych klisz dotyczących nazizmu i upadku III Rzeszy. Fragmenty filmów oraz zdjęcia między innymi Leni Riefenstahl posłużyły do stworzenia pasjonującego i odpychającego zarazem obrazu upadku tysiącletniej Rzeszy, która wciąż ma wiele sierot zafascynowanych tymi czasami oraz Hitlerem. Zainteresowanie kultury popularnej wojną i zagładą, które stają się synonimami historii jako takiej przyciąga uwagę artysty, który na naszych oczach rozpracowuje mechanizmy spektaklu.

Powstańcy i naziści

Do II wojny światowej artyści powracają wyjątkowo chętnie w ostatnich latach. Z pewnością

ważnym bodźcem dla twórców były dyskusje wokół ludobójstwa w Jedwabnem czy pogromu w Kielcach, ale także próba konstrukcji heroicznej pamięci historycznej, której symbolem stało się między innymi założone w Warszawie Muzeum Powstania Warszawskiego, wielki sukces zdyskontowany politycznie przez ekipę ówczesnego prezydenta miasta Lecha Kaczyńskiego. Chociaż oficjalna, romantyczna narracja prowadzona przy użyciu fotografii kładzie nacisk na żołnierski trud i straceńczą walkę z siłami okupanta, to w seriach prac z powstania uwagę zwracają fotografie upamiętniające konkretnych ludzi: portret porucznika Mariana Źdźarskiego z papierosem i w czapeczce na bakier, czy zdjęcia sanitariuszek w tym „Malgorzatki” i „Kseni”¹². Właśnie na tych anonimowych często kobietach, o których ofierze tak łatwo się zapomina, koncentruje się projekt *Łączniczka* Darka Foksa i Zbigniewa Libery. Przetworzone fotomontaże gwiazd kina powojennego stają się chropawymi kliszami nasyconej erotycznie pamięci o pięknych i młodych kobietach, które ginęły na barykadach i w kanałach. Nostalgia mieszcząca się tu z kulturą i pamięcią popularną. Piękne jak gwiazdy filmowe sanitariuszki, łączniczki stają się alegorią historii w sensie niemal Benjaminowskim. Należy podkreślić, że Libera celowo „nieudolnie” zmontował twarze aktorek – symboli seksu – z tłem rumowisk i zgłiszcz popowstańcовой Warszawy¹³. Jednocześnie równie istotny jak obraz jest tekstualny charakter projektu. Formalny eksperyment Foksa staje się próbą przepracowania sytuacji konkretnej i abstrakcyjnej zarazem; wypowiedzenia tego, co z trudem poddaje się werbalizacji – doświadczenia traumy, o której również pisał Miron Białoszewski.

To wszystko zresztą zupełnie jest tak jakby jednym złudzeniem. Strasznie oklepane powiedzenie. Ale tylko to mi pasuje. Do tego, co wtedy się odczuwało. Bo nie trzeba było być aż poetą, żeby tróilo się w głowie. A jeżeli mało piszę o wrażeniach. I zwyczajnym językiem wszystko. Tak jakby nigdy nic. Albo nie wchodzi w siebie prawie, czyli jestem jakby od wierzchu. To tylko dlatego, że inaczej się nie da. Że zresztą tak to siebie się czuło. I w ogóle to jest jedyny sposób zresztą nie sztucznie wykombinowany, ale jedyny właśnie naturalny. Przekazania tego wszystkiego. Przez dwadzieścia lat nie mogłem o tym pisać. Chociaż tak chciałem. I gadalem. O powstaniu. Tylu ludziom. Różnym. Po ileś razy.

I ciągle myślałem, że mam to powstanie opisać, ale jakoś przecież o p i s a ć. A nie wiedziałem przecież, że właśnie te gadania przez dwadzieścia lat – bo gadam o tym przez dwadzieścia lat – bo to jest największe przeżycie mojego życia, takie zamknięte – że właśnie te gadania, ten to sposób nadaje się jako jedyny do opisanie powstania¹⁴.

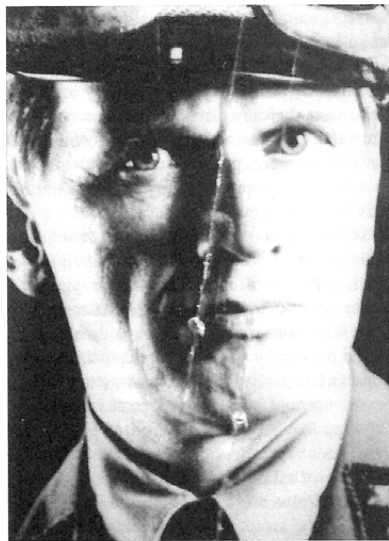
Cytat z Białoszewskiego, uczestnika wydarzeń, może służyć jako punkt wyjścia do zrozumienia projektu Libery i Foksa, reprezentantów pokolenia urodzonego już po wojnie, dla których Powstanie jest już wydarzeniem historycznym, które zna ją z opowieści bliskich i podręczników do historii. Powtórzenie kolejnych sekwencji tekstu przez Foksa i stworzenie fotomontażowych portretów sanitariuszek przez Liberę pomaga nie tyle pracować uraz, co odnieść się do obecnego wciąż w pamięci wspólnoty wydarzenia. Na ten stan zapośredniczonego kontaktu z historią zwraca uwagę Katarzyna Bojarska, która sugeruje odczytanie pracy Foksa i Libery przez pryzmat teorii „post-pamięci” Marianne Hirsch¹⁵.

Foks i Libera – pisze Bojarska – nie mają żadnej bezpośredniej pamięci wydarzeń związanych z powstaniem warszawskim, ale dorastali w świecie zdominowanym z jednej strony przez narracje odnoszące się do tych wydarzeń (film, książki, fotografie itd.), z drugiej zaś przez narracje kultury popularnej, w której królowały takie gwiazdy jak Jean Seberg, Gina Lollobrigida, Maria Schneider, Sophia Loren, Monica Vitti... Foksa i Libery nie interesuje sfera faktów związanych z powstaniem warszawskim, ale ich reprezentacji, a w nich obecności i nieobecności pewnych elementów. Proponują wizję jak najbardziej nieoficjalną, w opozycji do narodowej, oficjalnej pamięci powstania, jaką proponuje warszawskie Muzeum Powstania Warszawskiego, którego stronę internetową otwiera tekst: „63 dni wiaty... dni, w których przyjaźń zastępowała broń... a kilka chwil szczęścia całe życie. A wszystko po to, by pokazać światu, czym dla Polaka jest [biało-czerwona, przyp. – K.B.] WOLNOŚĆ¹⁶.

Łączniczka Libery i Foksa staje się zatem głosem w dyskusji nie tyle o samym powstaniu, lecz wokół pamięci o nim; pamięci, która w coraz bardziej zaskakujący sposób łączy martyrologię i patos z formą przekazu lekką i przyjemną, charakterystyczną dla kultury popularnej. Gadżety w muzeum i Muzeum Powstania w Warszawie

jako gadżet, za którego *dizajn* odpowiadają Mirosław Nizio, Jarosław Klaputa i Dariusz Kunowski skonfrontować można z krytycznym w wydźwięku eksperymentem artystów. W tym kontekście, fotografie pełnych seksapilu łączniczki Libery odpowiadałyby zdjęciowym portretem powstańców eksponowanym *niczym hollywoodzkie gwiazdy filmowe* w przestrzeni Muzeum¹⁷.

Panoramę dopełniałyby fotografie „złych” bohaterów, które w warszawskiej Zachęcie pokazał Piotr Uklański. Seria portretów aktorów filmowych grających w filmach poświęconych wojnie tytułowych *Nazistów* wzbudziła nie tylko dyskusję w mediach, lecz także doprowadziła do spektakularnego „zajazdu” Daniela Olbrychskiego na galerię i zniszczenia z pomocą szabli kilku prac. Działanie aktora można uznać za rodzaj manifestacji, której celem jest podkreślenie niezgody na obecność w sferze konsekrowanej kultury narodowej (i dalej w pamięci społecznej) przedstawień wroga¹⁸.



Z kolei powstańczym motywem kolportowanym na papierkach sprzedawanych w muzealnym sklepie cukierków „krówek”, magnesów na lodówki, komiksów, linijek odpowiada dokumentalny projekt Krzysztofa Pijarskiego¹⁹. W swoich seriach czarno-białych zdjęć z ekspozycji Muzeum

Powstania czy też Muzeum Wojska Polskiego, artysta analizuje ekspozycyjną ramę, w której przejawia się zinstytucjonalizowana pamięć o przeszłości²⁰. Uwikłana w systemy władzy produkcja wiedzy stanowi istotę projektu Pijarskiego, który w możliwie neutralny sposób rejestruje wnętrza muzeów, sale wystawowe i galerie. Na przykładzie serii jego zdjęć widzimy, że nowych dokumentalistów (do których zaliczyć można Pijarskiego), podobnie jak Michela Foucaulta, Allana Sekulę i – dalej – Hala Fostera, interesują nie tyle odpowiedzialne za archiwizację tekstów i obrazów instytucje, ile raczej przekraczające cztery ściany archiwów „systemy rządzące pojawianiem się zdań, które strukturyzują szczególną ekspresję szczególnego okresu”²¹. Fotografie pozwalają nam dostrzec jak muzealnictwo i kuratorskie praktyki, na przykładnie w celebrowanym przez władzę Muzeum Powstania Warszawskiego, wpływają na odbiór i postrzeganie historii, produkują wiedzę i kulturę, która następnie podlega internalizacji i naturalizacji.

Niewinne oko nie istnieje

Fotografie z Muzeum Powstania każą zastanowić się nad relacją między dokumentem i pamięcią. O takiej potrzebie pamięci zdają się świadczyć najnowsze prace zrealizowane przez Tadeusza Rolkego (*Chasydzi*, od lat dziewięćdziesiątych do 2008), Wojciecha Wilczyka (*Niewinne oko nie istnieje*, 2006–2008) i Elżbietę Janicką (*Miejsce nieparzyste*, 2006). Zarówno Rolke, Wilczyk, jak i Janicka podróżują po miejscach związanych z historią Żydów (a w szczególności historią zagłady społeczności). Każde z nich gnane jest inną potrzebą i też znajduje na miejscu zgola co innego niż pozostali.

Chasydzi Tadeusza Rolkego to jeden z najobszerniejszych, jeśli nie najobszerniejszy cykl zdjęć zrealizowany przez artystę słynącego z fotografii ulotnych, lekkich i przyjemnych, migawek z życia świątka artystycznego lat sześćdziesiątych publikowanych w prasie peerelowskiej, głównie w *Stolicy*, *Polsce*, *Ty i Ja*. *Chasydzi* imponują rozmachem i czymś co można nazwać poczuciem obrazu. Rolke nie boi się patosu, ale unika publicystyki, o którą można było go posadzać przy okazji fotoreportażu *Sąsiadka* nawiązującego do książki Grossa²². Na czarno-białych zdjęciach widać autorską wizję końca świata spo-

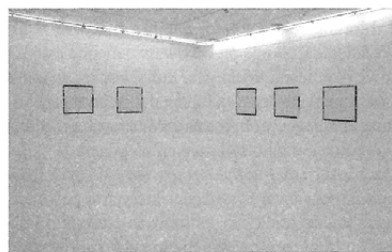
leczności żydowskich: zrujnowane domostwa, obdrapane kamienice i wypatroszone izby mieszkalne, fotografowane na zmianę z rowami i leśnymi jarami, dają sugestywny obraz zagłady. Rolke tropi zbrodnicę i poszukuje jej śladów w niegdyśniejszych sztetlach. Jeśli już znajdzie dobry kadr, to przyjmuje zdecydowanie pozycję ofiary. Nierzadko zdjęcia wykorzystują charakterystyczną perspektywę, jakby z ukrycia: tak jak fotografia z okładki książki, którą można odczytywać także jako metaforę końca, czy też przejścia w inną, zgola niezmierną rzeczywistość. Większość zdjęć architektury przedstawia budynki jako potężne budowle, które „wałą” się na naszych oczach. Charakterystyczny błąd wynikający z technicznych ograniczeń aparatu staje się jak najbardziej znaczący. W pewnym momencie takie podejście może razić nastawieniem na efekt. Zdjęcia dołu z białymi plamami śniegu kojarzą się z nazistowskimi dołami śmierci, odpadający tynk z miejscem egzekucji, podobnie natrętnie alegoryczną lekturę wywołują fotografie takie jak ta przedstawiająca białego gołębia bijącego skrzydłami o ceglana ścianę. Patosu dodaje też z pewnością użycie fotografii czarno-białej, która pogłębia efekt pewnej ahistoryczności *Chasydów*. O ile na wystawach kilka lat temu Rolke eksponował jeszcze prace ze śladami współczesności (zdjęcie z graffiti *Satan*), o tyle w wydanej w 2008 roku w edycji książkowej wszystko to zostało wycięte²³. Fotografie zawieszono są w czasowej próżni, mogły być zrobione wczoraj, dziesięć lat temu, trzydzieści, bądź też w nieokreślonym momencie przeszłości. Podobnie widz poszukujący konkretnych miejsc może poczuć się zagubiony, gdyż Rolke stosuje swego rodzaju „topografię emocjonalną”. To uczucia kierują go ku tematowi, ku żydowskiemu miasteczkom i miejscom, które kojarzą się autorowi z *Chasydami*. Wizja podmiotu, który wczuwa się w historię jest pociągająca, ale ostatecznie pozostajemy z niczym, z pustką. I zbiorem ciekawych formalnie zdjęć.

Zdjęcia Rolkego przeciwstawiać można projektowi Wojciecha Wilczyka, który konsekwentnie odwołuje się do tradycji topograficznego zapisu dokumentalnego, próbując na swój sposób przedstawić pamięć miejsc związanych z Żydami. W zdjęciach z serii *Czy tu była synagoga?* Wilczyk fotografuje żydowski synagogi, których w powojennych granicach Polski jest prawie czterysta. Pejzaż architektury z różnych okresów żydowskiej



historii w Polsce przecina się z aktualnymi zyciami pozostawionych budynków służących jako biblioteki publiczne, remizy strażackie, hurtownie i składy, supermarkety, a nawet szalety miejskie. Nieprzypadkowo tytułem prostych, kolorowych kadrów jest nazwa miejscowości, gdzie zdjęcie zostało wykonane i data dzienna. Ten szczególny atlas widoków „uzupełnia” o to, co do tej pory było wyparte z krajobrazu polskiego spod znaku „fotografii ojczystej”. Uciekając od patosu fotografii artystycznej i motywu kalendarzowej pamiętki z podróży do Polski, Wilczyk tworzy zapiś form z przeszłości, które pozornie wrosły we współczesny pejzaż, ale wciąż od niego odstają, budząc pamięć powikłanej przeszłości, o czym świadczą zapisy rozmów prowadzonych przez autora z mieszkańcami wsi i miasteczek.

Z kolei Elżbieta Janicka odwiedza obozy koncentracyjne po to, by sfotografować powietrze, czyli pustkę zamkniętą w kadrze fotografii. Pustkę, którą wypełnia w jakiejś mierze symboliczny tytuł pracy, czyli liczba ofiar pomordowanych w danym miejscu. W ten sposób artystka wizualizuje



lizuje niewyobrażalną „wielką liczbę” ofiar Holokaustu. W kontekście tej serii zdjęć krytyczka Alicja Cichowicz słusznie przywołuje cytaty z *O pojęciu historii* Waltera Benjamina: *Czy nie czujemy muśnięć powietrza, które otaczało ludzi wcześniej żyjących?*²⁴. Minimalistyczna praca zachęca do interpretacji także Izabelę Kowalczyk: *To fotografie (na co wskazują ramki przywołujące klisze z numerem zdjęcia, oznaczeniem światłoczułości filmu itp.) podpisane nazwami miejsc obozów zagłady. Jednak fotografie są puste, białe, nie odnajdziemy na nich żadnego przedstawienia. Wiemy (z deklaracji artystki), że artystce chodziło o ukazanie powietrza, ale w warstwie wizualnej jej prace kojarzą się z pustką i nicością, kojarzą się z Białym kwadratem na czarnym tle Malewicza. Tak jak tamten obraz był symboliczną ścianą, do której doszło malarstwo, tak te są symboliczną ścianą fotografii, ukazującą, że przedstawienie jest w tym wypadku niemożliwe. Artystka, stawiając nas przed tą nicością, konfrontuje nas z naszą wiedzą oraz możliwościami naszej wyobraźni. „Każdy musi sam wypełnić przestrzenie zdjęć szczątkami tych, które nosi w sobie, wszelkimi, które kojarzą mu się z obozami śmierci”²⁵.*

Janicka adaptuje na potrzeby tematu doświadczenie awangardowych eksperymentów z medium fotograficznym (na przykład zbliżających się do abstrakcji fotografii Zbigniewa Dłubaka). *Miejsca nieparzyste* doprowadzają do granicy reprezentację Zagłady i szerzej historii. Fotograficzne klisze są już tak zużyte, że pozostaje na nich niewiele więcej poza białym kwadratem w czarnej ramce.

Adam Mazur

¹ A. Żmijewski, *Co stało się raz nie stało się nigdy* [kat. wyst.] 51. Biennale w Wenecji, Warszawa 2005.

² I. Kowalczyk, *Historia w sztuce współczesnej* [w:] WSCU05-7. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku*, pod red. G. Borkowskiego, M. Branickiej, A. Mazura. Warszawa 2007.

³ Por. *Sztuka lat 90.*, materiały z konferencji naukowej, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 31 maja 2003.

⁴ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 246.

⁵ Por. B. Czubak, *Niedojrzałe Lego. Rozmowa z Janem Stanisławem Wojciechowskim, komisarzem wystawy w pawilonie polskim*, „Magazyn Sztuki” 1997, nr 3-4 (15-16), s. 189-91; L. Ronduda, *Libera. Rzecz o życiu i twórczości Zbigniewa Libery w latach 1981-2005*, „Obieg” 2006, nr 1 (73), s. 8-19; Zbigniew Libera, *Work from 1984-2004*, [kat. wyst.],

The University of Michigan School of Art and Design, Center for Russian and East European Studies, 2004.

⁶ E. Domańska, *Czy Libera mógłby nas jeszcze uratować?*, „Artmix”, http://www.obieg.pl/artmix/artmix13_03.php; listopad 2007.

⁷ B. Burska, *Jak ustrzec się bycia idiotą. Zbigniew Libera w rozmowie z Bogną Burską* [w:] *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, pod red. I. Kowalczyk, Poznań 2002, s. 96.

⁸ S. Sontag, *W platońskiej jaskini* [w:] *Ead., O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Warszawa 1986, s. 23-24.

⁹ *Auschwitz-Prozess. 4 Ks 2/63. Frankfurt am Main*, [kat. wyst.], 27. Marz-23. Mai 2004, Haus Gallus, Frankfurt am Main. Snoeck, Koeln i Fritz Bauer Institut, Frankfurt am Main 2004.

¹⁰ Por. S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003; T. Łysak, *Wypisy z historii fotografii wojennej Susan Sontag*, „Obieg” 2006, nr 1(73), s. 46-51.

¹¹ Poza pocztówkami Jakubowicz pokazywał na wystawach to samo zdjęcie w formie *lightboxu* oraz krótki film przedstawiający spacerującego wzdłuż drutu kolczastego mężczyźnię, wynajętego przez korporację ochroniarza.

¹² W. Żdźarski, *Historia fotografii warszawskiej*, Warszawa 1974, s. 245-146.

¹³ Celowo chropowaty fotomontaż przypomina wprowadzone przez B. Buchloh rozdźwięki na fakturę i faktografię. Wydaje się, że Libera bardzo świadomie gra z napięciem pomiędzy jednym i drugim elementem montażu fotograficznego. Zob. B. Buchloh, *From Faktura to Factography* [w:] *October: The First Decade*, pod red. J. Copjec, D. Crimp, R. Krauss, A. Michelson, Cambridge MA, 1988.

¹⁴ M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1990, s. 45-46.

¹⁵ K. Bojarska, *Libera. Pamięć z dobrą obsadą*, „Obieg” 2006, nr 1 (73), s. 40-5. M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Mass.)-London 1997.

¹⁶ K. Bojarska, *Libera...*, *op.cit.*, s. 42-43.

¹⁷ W serie takich przedstawień wpisuje się również projekt *Naziści* Piotra Uklańskiego, który również prowokował do dyskusji na temat fascynacji kultury współczesnej wizualną stroną nazizmu.

¹⁸ Inną interpretację tego czynu przedstawia Artur Żmijewski we wstępie do książki *Estetyka jako polityka* Jacques'a Ranciere'a, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007. Żmijewski pisze o roli sztuki w tworzeniu wspólnoty, ale też wykluczeniu osób „niewtajemniczonych”, czemu artysta się przeciwstawia. *Można uznać, że Daniel Olbrychski w swoim legendarnym wystąpieniu w Zachęcie nie był idiotą, ale rycerzem prawdy – a jego gest towołanie o włączenie go do wspólnoty ludzi przeżywających kulturę. Że był to gest demokratycznej debaty, kontynuowany środkami performance'u*, *ibid.*, s. 12.

¹⁹ J. Pańkowiak, *Powstanie w wersji pop*, „Wysokie Obcasy” nr 32(433) z dnia 10-11 sierpnia 2007, s. 34-38.

²⁰ K. Pijarski, *Eks-pozycje*, [kat. wyst.], Centrum Kultury Zamek – Galeria PF, Poznań, listopad-grudzień 2007.

²¹ Por. Hal Foster, *Archives of Modern Art*, „October” nr 99, Winter 2002, s. 81-95.

²² *Sąsiadkę* Rolke realizował wspólnie z Chrisem Niedenthal. Główną bohaterką fikcyjnego fotoreportażu była dziewczynka, Polka wietnamskiego pochodzenia, która symbolizowała „inność” pozując na tle charakterystycznej żydowskiej zabudowy małomiasteczkowej.

²³ *Tu byliśmy. Ostatnie ślady zaginionej kultury*, Fotografie Tadeusza Rolke, eseje Szymona Schama, wprowadzenie Feliksa Tycha i teksty Abrahama Joshuy Heschela, Berlin-Warszawa 2008.

²⁴ A. Cichowicz, *Uobecnianie nieobecnego*, „Obieg”, http://www.obieg.pl/calendar2006/ac_janicka.php, październik 2007.

²⁵ I. Kowalczyk, *op.cit.*, s. 25-26.

Malarz historyczny?

Z Wilhelmem Sasnałem rozmawia Piotr Kosiewski

Piotr Kosiewski: Mieszkasz w Twojej sztuce tyle historii? Dlaczego ona tak bardzo Ciebie fascynuje?

Wilhelm Sasnał: Przeszłość jest dla mnie idealnym światem, w którym nigdy bezpośrednio nie odczułem przykrości. To jest świat trochę filmowy. Zawsze możesz się z niego uciec, wszystko, co w nim się dzieje, jest przeszłością. Żadna wystrzelona kula ciebie nie dotknie. W pewnym sensie masz w nim poczucie bezpieczeństwa.

Piotr Kosiewski: A jakie jest Twoje pierwsze skojarzenie na słowo „historia”?

Wilhelm Sasnał: Dwudziestolecie międzywojenne. To mój punkt zaczepienia. Odpowiedz na pytanie, skąd się tutaj wziąłem.

Piotr Kosiewski: Mieszkasz w dwudziestolecu? **Wilhelm Sasnał:** Nie, nie mieszkam, ale jest dla mnie ważne. Nie znam zresztą historii, ale jestem świadom jej wagi. Wpływa na mnie, na to, co robię. Jest też przykładem... Bardzo dużo oglądałem starych polskich filmów, po to właśnie, by dowiedzieć się o swoich korzeniach. Być może okolice 1945 roku to czas dla wielu zbyt odległy, żeby go eksplloatować. W ogóle przeszłość dla mnie jest czymś z natury filmowym. Nawet nieprzyjemne wydarzenia, które się nam przytrafiły, pokryte patyną czasu stają się przyjemne. Nie dotychczas już ciebie bezpośrednio. Teraz to nie ty obecny bierzysz w nich udział. Zaczynasz te wydarzenia oglądać jak film.



Piotr Kosiewski: Ale jednocześnie pozostają częścią nas.

Wilhelm Sasnal: To właśnie jest ciekawe. Czy nadal są częścią nas, czy już innej osoby? One nam się przytrafiły, ale patrzymy na nie z takiej perspektywy, jakby przydarzyły się komuś innemu. Przynajmniej ja mam takie poczucie.

Piotr Kosiewski: Jesteś świadkiem, obserwatorem...

Wilhelm Sasnal: Wraz z upływem czasu staję się świadkiem tego, co mi się przydarzyło

Piotr Kosiewski: Jednocześnie, niemalże okrzyknięto Ciebie malarzem historycznym z powodu powtarzających się w Twoim malarstwie wątków z przeszłości.

Wilhelm Sasnal: Uważam, że wszystkie wydarzenia z przeszłości określają nas statut, miejsce, w którym żyjemy. Zresztą określenia „historyczny” czy „współczesny” są dość płynne. A dlaczego przeszłość jest u mnie to bardzo obecna? Do podstawówki zacząłem chodzić w roku 1978, czyli dość późno. Jednak zostałem wychowany w kulcie dwudziestolecia międzywojennego. A nawet więcej – wyrastałem w Mościcach, czy w rzeczywistości, wybudowanej przed II wojną światową. Wciąż odczuwałem świat powstały sprzed 1939 rokiem. Dlatego pojawiają się u mnie motywy z przeszłości. Jest też inny powód. II wojna światowa mocno określiła świat, w którym żyjemy. Nic bardziej istotnego od tamtej pory się nie wydarzyło.

Piotr Kosiewski: Namalowałeś nawet cykl obrazów poświęconych Mościcom. Czy była to próba opisania małej ojczyzny? Powrót do przeszłości?

Wilhelm Sasnal: Tak. Mościce założono w 1927 roku. Wtedy zaczęto budowę fabryki i całego osiedla. Dla mnie są miejscem, w którym się wychowałem, ważnym, z własną tradycją. Wróciłem do nich po dziesięciu latach mieszkania w innym mieście. Fizycznie, ale też malując obrazy poświęcone Mościcom. Była to moja podwójna podróż: do miejsca dzieciństwa, ale też do miasta stworzonego w latach dwudziestych. Zafundowałem sobie wielopozomowy powrót do historii: własnej i szerszej pojętej, chociaż także lokalnej. Zresztą Mościce są pięknym miejscem. Szczególnym samym w sobie. Takim, jakich Polsce niestety się nie odwiedza.

Piotr Kosiewski: To miasto zapomniane, podlegające upadkowi?

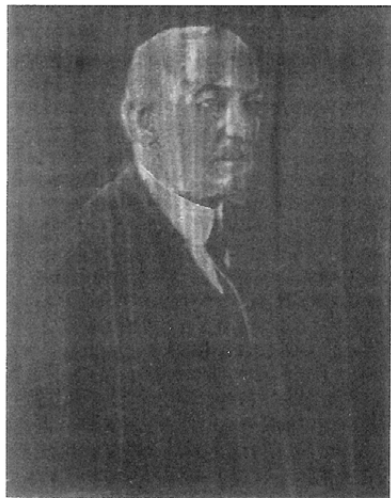
Wilhelm Sasnal: Sądzę, że nie do końca. To miejsce żyjące legendą dwudziestolecia. Co ciekawe,

nie widać w Mościcach biedy, którą można zobaczyć w innych podobnych miastach. Ludzie nie są przez nią upokorzeni.

Piotr Kosiewski: Bo przetrwał w nim mit idealnego miasta?

Wilhelm Sasnal: Tak.

Piotr Kosiewski: Jednocześnie namalowałeś portret Gabriela Narutowicza. Skąd ten pomysł? To także powrót do dwudziestolecia międzywojennego?



Wilhelm Sasnal *Narutowicz*, 2003, olej na płótnie, 50 x 40 cm, dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal, Warszawa

Wilhelm Sasnal: Powód był bardzo prozaiczny. Chciałem namalować portret prezydenta, przypominający obrazy czy zdjęcia, jakie wisiały w gabinetach, zawsze wykonywane na zamówienie. Portret Aleksandra Kwaśniewskiego zostałby uznany za zgrzybę. Byłby też zbyt polityczny. Wizerunek postaci z przeszłości jest bardziej neutralny. Malując go „odciąłem” na chwilę historię związaną z osobą Narutowicza, to, że został on zabity przez malarza. Wziąłem jego, niczym postać z odległych czasów, osobę ani z lewa, ani z prawa. Był dla mnie tylko osobą publiczną. Figurą polityką. Zatem mój wybór był bardzo prozaiczny. Co jest ważne, z początku ten portret był nie najlepiej wykonany, zwłaszcza twarz. Więc, żeby zatrzeć ślady tej niezgrabności zamalowałem cały obraz werniksem zmieszany z czarną farbą.

Piotr Kosiewski: Stąd efekt przetarcia, jakbyśmy patrzyli na postać gdzieś z oddalenia. Namalowałeś jednocześnie kilka innych portretów postaci: Władysław Broniewski, kardynał Stefan Wyszyński. Skąd ten dobór?

Wilhelm Sasnal: No właśnie. Broniewski jest patronem szkoły podstawowej, do której chodziłem. Pamiętam brzydkie popiersie, które zamontowano pod koniec mojej nauki. Pamiętam też, jak ojciec mojego kolegi z podstawówki – architekt, zrobił nam rysunek przedstawiający poetę. To jeden z podwodów namalowania tego obrazu. Jest też zdjęcie, które kiedyś znalazłem, samo w sobie bardzo inspirujące. Legendarny poeta, pijak i wieszcz, który siedzi nad Wisłą w Płocku. To działa na wyobraźnię.

Piotr Kosiewski: Początkiem było znalezienie tego zdjęcia...

Wilhelm Sasnal: Tak, bardzo często to zdjęcie bywa początkiem jakiegoś mojego obrazu. Jest iskrą. Ale też często specjalnie szukam materiałów dotyczących jakiegoś tematu, bo dla mnie nie mniej ważna jest refleksja na temat na przykład Broniewskiego czy Narutowicza.

Piotr Kosiewski: Ich miejsca w przeszłości? W twojej pamięci?

Wilhelm Sasnal: W mojej pamięci, ale też zbiorowej.

Piotr Kosiewski: A skąd wziął się wizerunek Stefana Wyszyńskiego?

Wilhelm Sasnal: Znalazłem w domu Anki – mojej żony, album poświęcony Wyszyńskiemu. Było w nim zdjęcie, oficjalne, jak siedzi w uroczystej pozie. Pomyślałem wówczas o portretach papieży wykonywanych na zamówienie. Ta fotografia wyglądała podobnie, więc namalowałem według niej obraz. Jednak kontekstem dla tego portretu są inne moje obrazy o żydowsko-polskiej przeszłości. Pamiętasz, Wyszyński w *Strachu* Jana Tomasza Grossa został nieciekawie opisany. Wcześniej czytałem kilka tekstów Adama Michnika o reakcjach Kościoła na pogrom. Nie wiedziałem, o kim on pisze. Teraz już wiem, że chodziło o Wyszyńskiego, który nie napiętnował wydarzeń w Kielcach. Nie powiedział: mord rytualny był bzdurą. Stwierdził jedynie, że jest to sprawa wciąż niewyjaśniona.

Piotr Kosiewski: Wszystkie te trzy portrety są utrzymane w dość stonowanej, ograniczonej kolorystyce.

Wilhelm Sasnal: Bo to jest film czarno-biały z przeszłości. Często w takich barwach postrzega-

my odległe wydarzenia. Nawet film, który w tej chwili kręcimy na taśmie kolorowej, być może ostatecznie będzie czarno-biały, aby nadać mu patynę przeszłości.

Piotr Kosiewski: Wyszyński odróżnia się od pozostałych portretów tym, że zniszczyłeś mu twarz. Maciej Mazurek był rozmowie z Tobą dla „Dziennika” (2 sierpnia 2007) zdawał się poruszony tym faktem. Czy był to „atak” na osobę kardynała?

Wilhelm Sasnal: Nie. Zawsze, kiedy tylko zamalowujesz twarz, to masz poczucie tworzenia modelowej sytuacji, uogólnienia. Podobnie, jak często dzieje się w filmie. Dzięki temu zabiegowi portret stał się bardziej bezosobowy. Przedstawia po prostu księdza.

Piotr Kosiewski: Znak katolicyzmu?

Wilhelm Sasnal: Tak. To taki znak. Dlaczego często nie maluje twarzy, żeby...

Piotr Kosiewski: ...bardziej uogólnić?

Wilhelm Sasnal: Tak, uzyskać pewien ekstrakt. Każdy może wtedy przejrzeć się w tym portrecie.

Piotr Kosiewski: A czy miałeś pomysł, by jeszcze kogoś namalować? Z przeszłości

Wilhelm Sasnal: Ostatnio, namalowałem Miesa van der Rohe. Wcześniej powstało też kilka obrazów dotyczących partyzanta „Ognia” (Józef Kuraś).

Piotr Kosiewski: A dlaczego właśnie on?

Wilhelm Sasnal: To jest bohater niejednoznaczny, można go oceniać negatywnie. Nie wydaje się, że on walczył z okupantem w jedynie w imię jakiejś nadrzędnej, patriotycznej idei. Było w tym też chęć zemsty. Biografia „Ognia” jest powikłana. W pewnym momencie nawet współpracował z UB. Wyobrażam sobie jednak, że ktoś, kto traci żonę i dziecko – zabili je Niemcy, może zwariować. Takie wydarzenie zupełnie niweluje ogólne normy moralne, one go już nie dotyczą. Ten właśnie problem mnie zaciekawiał.

Piotr Kosiewski: Czy Twoje problemy są próbą mówienia o mitach, czy też próbą pokazania problemów, jakie z nim mamy?

Wilhelm Sasnal: W przypadku Wyszyńskiego chodziło mi o pokazanie jednego z naszych mitów. Kardynał jest jednym z nich. Ale też malując ten obraz chciałem zmierzyć się z mitem, nie tylko powiedzieć: on jest. Zresztą wszystkie wspomniane przez ciebie osoby w pewien sposób są mitologiczne: „Ogień”, Wyszyński.

Piotr Kosiewski: I Broniewski.

Wilhelm Sasnal: Tak. Na pewno moje obrazy są sygnalizowaniem problemu. Nie chcę jednak

przez swój portret Wyszyńskiego powiedzieć, że on był żył.

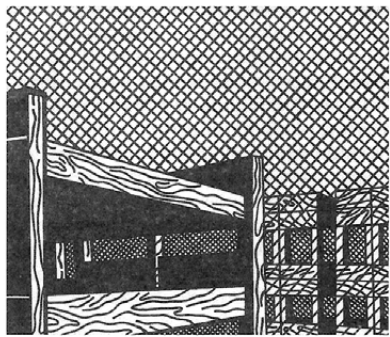
Piotr Kosiewski: Tylko dajesz sygnał?

Wilhelm Sasnal: Mówię, że są to osoby, wokół których narosła pewna legenda. Można także te postaci tłumaczyć na wiele sposobów. Wydaje mi się, że to jest ważne. Dajesz widzowi wiele linków do czytania postaci, obrazów.

Piotr Kosiewski: Namalowałeś również kilka obrazów poświęconych kwestiom polsko-żydowskim. Czy to sygnały wysyłane do widzów, przypomnienia o tragicznych wydarzeniach, czy także próba oceny? W jednej z rozmów powiedziałeś: chciałem dać znać, że coś takiego, jak Zagłada tutaj się zdarzyło. Tu, gdzie my istniejemy. Ale też dodalesz: to obciach!

Wilhelm Sasnal: W jednym czasie zbiegły się trzy rzeczy: wydanie w Polsce *Maus* Arta Spiegelmana, obejrzenie *Shoah* Clauda Lanzmanna i opublikowanie *Sąsiadów* Grossa. To wszystko było trudne dla takiego trzydziestolatka, jakim byłem. Żyjemy w miastach, codziennie mijamy budynki, których część należała do tych, których już nie ma. Z jednej strony oni stanowili część naszego świata, a z drugiej, może nie tyle przyłożyliśmy dłoń do ich zagłady, ale byliśmy świadkami tych wydarzeń. Mówię „my” mając na myśli naszych dziadków, poprzednie pokolenia. Tymczasem zapomnieliśmy o tej tragedii. Pamiętam jednak swój pierwszy odruch na *Sąsiadów*: dajmy sobie z tym spokój, żyjemy w świecie, w którym wszystko należy zacząć od nowa, itd.

Piotr Kosiewski: Bardziej zaintrygował Ciebie ten brak, pustka. Nie tyle fakt bycia świadkiem, lecz to, że przestaliśmy nimi być?



Wilhelm Sasnal, *Maus*, 2001, olej na płótnie 115 x 130 cm, Dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal

Wilhelm Sasnal: Tak, to była moja pierwsza myśl. Później pomyślałem, kurcze, jak to wszystko wygląda z ich strony. Sądzę zresztą, że akurat stosunek do przeszłości, w tym przede wszystkim do kwestii żydowskiej, albo też polsko-żydowskiej buduje naszą tożsamość. Zastanawiasz się, jak ty byś się zachował w takiej sytuacji. To tworzy twoje normy etyczne, moralne. Jest swoistym papierkiem lakmusem. Oczywiście, ja nie jestem do końca pewien, jak sam zachowałbym się w takiej sytuacji (wiem, jak chciałbym się zachować), ale zdaje sobie przynajmniej do pytania. Wydaje mi się, że właśnie o tym jest sztuka: o zadawaniu sobie pytań.

Piotr Kosiewski: Przypomina mi się obraz *Las*. Z kadru filmu Lanzmanna pozostały skłębione drzewa. Postaci bohaterów zostały sprowadzone do drobnych znaków na płótnie. Z *Mausa* także usunąłeś ludzi. Czy po Holocauście pozostały tylko pejzaże, sprzęty?

Wilhelm Sasnal: Jest praca Gregora Schneidera. On wchodzi do parku, w którym została zamordowana kobieta i zastanawia się, czy miejsce, w którym się znajduje zachowało zło dawnych wydarzeń. Podobnie było z filmem Lanzmanna. Pokazywał piękny las rosnący na mogile, w miejscu zroszonym krwią. Wiem, że trochę zbyt poetyckie słowa, ale w tym piętnie połączone z dramatem jest jakaś perwersja... Pamiętam z dzieciństwa podobne miejsce. Moja szkoła mieściła się na obrzeżach Tarnowa. Stamtąd chodziliśmy na piechotę do lasu w Buczynie, by zobaczyć miejsce, w których hitlerowscy zamordowali kilka tysięcy Polaków. Cała ta historia mocna oddziaływała na moją wyobraźnię. W tym lesie były stawy. Woda w nich wydawała mi się rudawa, jakby była zabarwiona krwią. Co ciekawe, kilka lat temu ponownie pojechałem do Buczyny. Okazało się, że w tym miejscu mordowano przede wszystkim Żydów. Oczywiście, nikt na ten temat przez lata nie mówił. Dziś na drzewach w tym lesie Żydzi wieszają kartki z modlitwą. Dla mnie to miejsce jest dobrym przykładem mieszania się różnych pamięci. Żydzi, Polacy. Dla mnie najważniejszą rzeczą w sporach wokół książki Grossa jest to, że nie jest dyskusja czy dialog żydowsko-polski, lecz dialog polsko-polski. Tak naprawdę rozmawiamy o sobie.

Piotr Kosiewski: Pod wpływem filmu *Lanzmanna* namalowałeś też *Tłumaczkę*...

Wilhelm Sasnal: Bo jest to postać umieszczona pomiędzy.

Piotr Kosiewski: Świadkami, a tymi, którzy dokumentują?

Wilhelm Sasnal: Tu jest więcej poziomów. Polka mówiąca po francusku. Ktoś w rodzaju negocjatorki, ale też niemego świadka tego, co się rozgrywa pomiędzy Lanzmannem a jego rozmówcą. Jest także łącznikiem między światem współczesnym, a tymi, którzy widzieli Zagładę. Widzę odbicie siebie w tej tłumaczkę. Może zabrzmiało to bardzo prozaicznie, ale jest coś w tym, co mówi Sławomir Sierakowski w filmie Yael Bartany *Mary Koszmary*. Nie możesz znaleźć obcego, brakuje ci innych twarzy, widzisz wciąż tych samych ludzi. Żyjemy w bardzo homogenicznym kraju. Kiedyś w Polsce funkcjonowało kilka kultur. Dziś żyjemy w monokulturze, na swój sposób nudnym kraju.

Piotr Kosiewski: Namalowałeś Gabriela Narutowicza, obrazy dotyczące kwestii żydowskich, ale wykonałeś też mural w Muzeum Powstania Warszawskiego.

Wilhelm Sasnal: Czy nie powinienem jego namalować?

Piotr Kosiewski: Tylko stwierdzam fakt: namalowałeś.

Wilhelm Sasnal: No tak. Dla mnie Powstanie Warszawskie jest przede wszystkim gestem zapolitycznym. Ważna jest dla mnie energia tych młodych ludzi, imponuje ich poświęcenie. Powstanie fascynuje. Może zbyt łatwo. Byłem pod bardzo dużym wrażeniem płyty Lao Che *Powstanie Warszawskie*. Rzadko mi się zdarza, że nic nie robię, tylko słucham płyty. Tak było w przypadku tej płyty. Jednak nie posłuchałem jej od momentu, kiedy poszedłem na koncert Lao Che. Zobaczyłem pijanych studentów, którzy zaczęli wykrzykiwać: na Germańca. Poczulem, że to nie jest tylko płyta. Są gdzieś żywi ludzie, którzy w taki sposób na nią reagują.

Piotr Kosiewski: Na muzealnym murze przypadku namalowałeś bratki, które zamieniają się w czaszki. Dlaczego?

Wilhelm Sasnal: Bratki to cmentarne kwiaty, które sadi na grobach. Kwiaty-trupie czaszki, coś pomiędzy żywymi i umarłymi.

Piotr Kosiewski: Ten mural, inaczej niż inne Twoje prace dotyczące przeszłości, mniej zasadza się w śladach rzeczywistości: fotografiach, fragmentach filmów. To tylko koncept.

Wilhelm Sasnal: Może dlatego, że jest to praca na zamówienia. Miała dotyczyć powstańców. Im-

puls przyszedł z innej strony. Ale też kiedyś namalowałem już dwa obrazy przedstawiające bratki. Jeden był zupełnie abstrakcyjny, jedynie enigmatyczny znak tych kwiatów. Na drugim były bratki na czarnym tle. Chyba przypomniałem sobie, że jest to bardzo dobry motyw.

Piotr Kosiewski: Malujesz obrazy czy robisz filmy, które dają pewne sygnały o przeszłości: mówisz o problemach polsko-żydowskich, Kościele... Jednak Twoje nie obrazy rozwiązują naszych nabrzmiałych problemów. Ale czy sztuka w ogóle może je rozwiązać?

Wilhelm Sasnal: Nie sądzę.

Piotr Kosiewski: Joanna Tokarska-Bakir w swym tekście o stosunku do antysemityzmu zauważyła: *Ludzie młodzi odczuwają to raczej jako złość niż wstyd. „To jest złość, może nie wstyd, ale obciach, że jesteś stąd” – pisze Wilhelm Sasnal, który ostatnio zdecydował się zabrać głos w tej sprawie [...]. Zrobił to tak, jak dziś wypada: zabrał głos, a jednocześnie go nie zabrał. Powiedział tylko: „Widzę” („Gazeta Wyborcza”, 13 stycznia 2008).* To brzmi jak zarzut.

Wilhelm Sasnal: Można mi zarzucić, że mówią o obciachu, ale używając tego słowa nie mam na myśli estetycznego zniesmaczenia, mimo że słowo „obciach” najczęściej z nim jest kojarzone. Jest bowiem inny obciach: moralny. Jednak nie wierzę, że sztuka może rozwiązywać jakieś problemy. Na pewno nie moja. Może sztuka historyczna Artura Żmijewskiego?

Piotr Kosiewski: Sztuka historyczna?

Wilhelm Sasnal: Czy sztuka Żmijewskiego nie jest historyczna? Czy *Śpiewnik polski* nie jest przykładem sztuki historycznej?

Piotr Kosiewski: Można ją tak określić, chociaż brzmi to trochę zaskakująco.

Wilhelm Sasnal: Zapewne.

Piotr Kosiewski: Twoim zdaniem sztuka nie rozwiązuje problemów?

Wilhelm Sasnal: Sztuka może być pretekstem do dyskusji, lecz nie daje odpowiedzi. Ja w to nie wierzę. Gerhard Richter namalował *Upadek Baader-Mainhof, Wujka Rudiego*. I co? Coś się zmieniło? Nic. Nie wiem, czy jego obrazy są pomnikami. Może lepiej nazwać je przypominkami. Służą temu, aby przypomnieć sobie coś, co się wydarzyło.

Piotr Kosiewski: Nie wierzysz zatem, że sztuka zbawia.

Wilhelm Sasnal: Nie, nie wierzę. Nie wierzę też, że zmienia świat. Oczywiście *Dziady* w 1968

roku potrafiły zmienić rzeczywistość, ale nie wiem, czy nie był to zbieg okoliczności. Gdzieś został napompowany balon, a spektakl Kazimierza Dejmki był jedynie szpilką, która go przebiła. Czy zdarza się, że ktoś ogląda film, a następnie wychodzi na ulicę i chce dokonać rewolucji? Jestem w stanie wyobrazić sobie, że kino potrafi wzbudzić tak silne emocje, nie zbudowane na refleksji, lecz bardzo prymarne. Natomiast nie wierzę, że sztuka tak intymna, jak malarstwo może zmienić świat,

Piotr Kosiewski: Wśród tematów podejmowanych przez polskich artystów dominowały dotyczące spraw traumatycznych, z którymi często wiąże się poczucie winy, czyli przede wszystkim kwestie żydowskie. Nie przypadkiem przypominałem o muralu z Muzeum Powstania Warszawskiego. On odwołuje się do trochę innej przeszłości. Podobnie jest z cyklem *Partyzanci*.

Wilhelm Sasnal: Czyli do spraw, z którymi trochę wiąże się poczucie obciachu.

Piotr Kosiewski: Dla niektórych zapewne tak. Mnie jednak intryguje coś innego. Sztuka ma się stać rodzajem narzędzia, przy pomocy którego uda się wyzwolić od traumy. Owszem, jest tak, że te straszliwe wydarzenia gdzieś w nas siedzą, wpływają na nasze życie. Szuka się zatem sposobu, by uwolnić się od nich przy pomocy psychodramy, i być szczęśliwym. A co, jeżeli uwolnienie od pamięci o traumatycznych wydarzeniach doprowadzi do ich zapomnienia?

Wilhelm Sasnal: Być może politycy w Polsce powinni zapomnieć, bo pamięć przesłania im horyzont. Albo nie pamięć tylko cyniczna gra historia. A serio, uważam że historia jest też ważna dla konstruowania świadomości jednostki, jest ważnym punktem odniesienia w życiu kogoś, kto chce wiedzieć.

Piotr Kosiewski: A czy po wystawie *Lata walki* w Zachęcie nie miałeś poczucia, że na siłę zrobiono z Ciebie malarza historycznego?

Wilhelm Sasnal: Nie. Nawet odpowiada mi taka opinia na mój temat. Świadomie w sali matejkowskiej umieściłem obrazy o przeszłości. Nie czuję też jakiejś nieostojności słowa „historyczna”, „historyzm”. Może dlatego, że kryje się za nimi pewna perwersyjna. Kiedyś mój kolega powiedział, że mieszkanie w Krakowie jest perwersyjne, bo takie nienowoczesne. Mnie ta nienowoczesność w pewien sposób odpowiada.

Piotr Kosiewski: Wystawa w Zachęcie i *Przewodnik* wydany przez „Krytykę Polityczną” zmie-

niły obraz twoje sztuki, ale w pewnej mierze całego malarstwa od czasów Grupy Ładnie. Nie tak dawno opisywano je przede wszystkim w kategoriach sztuki łatwej, milej i przyjemnej.

Wilhelm Sasnal: Dziś oczekiwania wobec niej są też trochę inne. Zmieniają się sami artyści. Chociażby Rafał Bujnowski. Jego twórczości nie uda się sprowadzić jedynie do edycji 100 obrazów przedstawiających banany.

Piotr Kosiewski: Nawet te 100 namalowanych bananów można spróbować inaczej odczytać. To nie musi być koniecznie pochwała konsumpcji.

Wilhelm Sasnal: Tylko nie można zapominać, że właśnie takie odczytania docierały do pokolenia naszych rówieśników.

Piotr Kosiewski: Tak. Jednak dziś można powiedzieć, że duża część obrazów Grupy Ładnie układa się w opowieść o historii III RP. I ciekawe jest zobaczenie, jak jest ona opowiadana przez różne obrazy.

Wilhelm Sasnal: A *propos* historii i malarstwa. Każdy żyje w swojej własnej historii. Je traktuje obrazy jako pamiętki po swoich czasach. One mówią, jak wtedy było. To taki dziennik.

Piotr Kosiewski: Sztuka staje się taką opowieścią o współczesności, o tym, co czytamy, co nas spotyka?

Wilhelm Sasnal: Tak, zawsze wiąże się z konkretną historią? Obraz został namalowany tu i teraz. Jest fragmentem małej historii...

Piotr Kosiewski: ...osobistej, mikro. Ciekawe, że dziś przeszłość, zwłaszcza ta trudna, dramatyczna dociera do nas bardziej przez proste przedmioty, które pozostały po ofiarach, niż przez wielkie narracje. Nasza wrażliwość się zmieniła. Ważne staje się przede wszystkim to, co miało kontakt ze świadkiem.

Wilhelm Sasnal: Byłem w Muzeum Bomby Atomowej w Hiroshimie. To, co do mnie najbardziej przemawiało, to stopione przedmioty. Wtedy możesz uświadomić sobie, to, co się wtedy wydarzyło. Jest tam też fragment ściany, która była narażona na fale uderzeniową, i drugi, osłonięty. To są wycinki tamtej rzeczywistości.

Piotr Kosiewski: Podobnie zrobił Luc Tymans w przypadku cyklu obrazów *Czas*. Wydobył szczegół. Dokonał wyboru pozornie zwykłych rzeczy, które są świadkami po Holocauście.

Wilhelm Sasnal: One bowiem stoją za obrazem. Za każdym obrazem jest historia. To w malarstwie jest niesamowite.

Piotr Kosiewski: Sztuka dziś domaga się opowieści?

Wilhelm Sasnal: Tak. A poza wszystkim jest jeszcze jeden powód malowania tych obrazów:

ja najnormalniej w świecie się starzeję. Coraz mniej interesują mnie okładki płyt. Nie boję się używać historii.





Ewa Łoś

Proza Józefa Czechowicza dla młodego czytelnika – nieznane teksty

Znaczący rozwój literatury polskiej dla młodego czytelnika przypada na wiek XX, a zwłaszcza na okres dwudziestolecia międzywojennego. Historycy literatury wskazują na niewątpliwy związek tego zjawiska z zauważalnym w tym okresie postępowaniem europejskim w dziedzinie pedagogiki i psychologii, który nie ominął także Polski. W tym czasie powstało wiele znakomych tekstów stworzonych przez wybitnych pisarzy i poetów, którzy część swojego talentu poświęcili tworzeniu literatury dla dzieci.

W ten rozwój wpisywała się także twórczość Józefa Czechowicza dla dzieci, publikowana szczególnie intensywnie po przeprowadzeniu się autora z Lublina do Warszawy w roku 1933. Poeta pracował w Wydziale Wydawniczym Związku Nauczycielstwa Polskiego. Redagował wówczas „Głos Nauczycielski”, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” i „Płomyczek”. „Płomyczek” i „Płomyk” zawierają wiele jego tekstów, zarówno wierszy jak i opowiadań, podpisanych różnymi pseudonimami.

Twórczość prozatorska dla dzieci i młodzieży autora *nuty człowieczej* pozostała tylko w czasopiśmie, i bardzo nielicznych rękopisach, a po jego śmierci uległa całkowitemu zapomnieniu. Po wojnie przypomniano kilkakrotnie w druku tylko jedno opowiadanie *Jak groch wędrował*. O ile jednak twórczość poetycka dla dzieci była po wojnie wielokrotnie wydawana i nadal istnieje w świadomości czytelników, to nieznane – poza wspomnianą historijką o wędrownym grochu – teksty prozatorskie Czechowicza wyłowiła dopiero Jo-

lanta Kowalczykówna i opublikowała je w kwartalniku „Akcent” (nr 2 z 1994 i nr 3-4 z 1999). W obu tych numerach znalazł się obszerny blok liczący ogółem dwadzieścia jeden tekstów krótkich opowiadań. Nie są to jednak wszystkie opowiadania Józefa Czechowicza. W niniejszej publikacji prezentujemy dwa kolejne. Tekst *O rowie i kuźni i co było później...* ukazał się w numerze 1 „Płomyczka” z 1935 roku pod znanym z wielu publikacji poety nazwiskiem H. Zasławskiego. Opowiadanie *Na galarze* wydrukowane w numerze 34 „Płomyczka” z 1936 roku zostało podpisane inicjałami J.L., wymienionymi wśród pseudonimów i kryptonimów Czechowicza przez *Słownik współczesnych polskich pisarzy i badaczy literatury*.

W „Płomyczku” najważniejsze miejsce zajmowały – decydujące o charakterze całego numeru pisma – teksty prozą związane z kalendarzem szkolnym, życiem dziecka w domu i w szkole, opowiadania o tematyce historycznej, teksty dotyczące wydarzeń aktualnych, bogate w treści wychowawcze, odznaczające się delikatną, ale wyraźną dydaktyką. Takie też są najlepsze teksty prozą dla małego czytelnika autorstwa poety, niedawno dopiero wydobyte z czasopiśmie. Na pewno warte są przedstawienia i dopełniają naszą wiedzę o prozie Czechowicza, pozostającej nadal w cieniu jego znakomitej i powszechnie już uznawanej za klasykę XX wieku liryki.

Ewa Łoś

O rowie i kuźni i co było później...

Powiadają, że do trzeciej klasy chodzą takie dzieci, które jeszcze nic nie umieją.

Nieprawda!

Franek umie na rękach chodzić, Marysia umie igłę nawlec i – trochę – szyć. A Szymek, to i wodę nosi i w piecu palić potrafi.

– A ty co umiesz, Zosiu? – pyta kowal z kuźni. A Zosia nie wie, co odpowiedzieć.

Kowal opiera się na młocie i patrzy na dzieci idące ze szkoły, od zapisu. Dzieci przystają i patrzą także. Na kowala, na ognisko, w które dmucha się miechem. Patrzą na Bolka – kowalczyka, na rozpalone do białości obcęgi, sztaby, podkowy. Miło jest patrzeć. Tylko przejść do kuźni trudno, bo trzeba skakać przez rów.

Co prawda dla koni i wozów jest mostek, ale trochę dalej.

Dla dorosłych taki rów to drobnostka. Jeden krok i już. Ale dzieciom gorzej. Jeśli potrafią skoczyć, to skoczą. A kto nie potrafi, z daleka na kuźnię patrzy. I na kowala. I na Bolka – kowalczyka. I na ognisko, w które się miechem dmucha, aż iskry lecą.

– Cóż ty umiesz, Zosiu? – jeszcze raz zapytuje kowal.

A Zosia uśmiecha się i nie wie co odpowiedzieć. Zapomniała, że skakać umie.

Więc Szymek szturchnął ją w bok. Szeptem:

– Skacz. Przeskocz ten rów.

Jak się Zosia nie rozpędzi, jak nie skoczy! Ale, że to po deszczu było mokro, więc poślizgnęła się, biedaczka. Wpadła w błoto.

Podbiegł kowal, wyciągnął ją z rowu.

Boże, co się z niej zrobiło! Jej nowy, biały fartuszek był teraz w kropki. Takie błotniste kropki. Jeden trzewiczek był czarny, jak zwykle. A ten drugi – brązowy od błota.

– Że dziewczynka skakać nie umie, nic dziwnego. Ale że wy, zuchy, nie wiecie, co tu trzeba zrobić... No, no... – powiada kowal.

A chłopcy patrzą po sobie. Nie rozumieją. Co robić? Gdzie robić? Patrzy Szymek na Tomka, Franek na Olka. Co robić?

Kowal wyniósł z kuźni deskę, szeroką, mocną. Niesie ją do rowu. Domyślili się chłopcy. My – krzyczą – my to zrobimy!

– Zbudujemy kładkę!

– Żeby nie skakać! Kładkę!

– Franek, ruszaj się! Gdzie młotek?!

– Szymek, przynieś ten duży kamień!

Zawrzała praca. W pół godziny zbudowali taką mocną kładkę, że sam kowal przechodził przez nią i nic. Nawet nie zatrzeszczała. A fartuszek Zosi mama uprała. No i wszystko było w porządku.

„Płomyczek” 1935, nr 1, s. 8-10.

J.L. (Józef Czechowicz)

Na galarze

Woda mieni się błękitem i złotem. Władek usiadł sobie przy samym brzegu, tak, że fala muska zwieszane palce jego ręki.

– Tatułu, tatułu, ryba!

– Uważaj, żebyś nie zleciał! Nie będę za tobą skakał do wody, bo zimna! – śmieje się tata, majstrując coś przy sterze.

Maciejaszek wiezie jabłka. Cały galar aż pachnie od gładziutkich, bladezielonych antonówek

i czerwonych kalwili. Leżą w wielkich piramidach wprost na deskach, zasłanych tylko słomą. Delikatniejsze stoją w wiklinowych koszach.

– Tatułu, znów wieś!

– Widzę, widzę. Nie skacz tak, bo wleczisz do wody! – upomina ojciec.

Władek musi się kręcić. Pierwszy raz przecież ojciec zabrał go ze sobą na taką daleką podróż galarem. Tyle jest ciekawych rzeczy! Wisła z ga-

laru wygląda zupełnie inaczej, niż z brzegu, z rodzinnej wioski, tonącej w zieleni sadów. I na brzegu też wciąż coś nowego – a to wieś, a to las, a to pola. Władkowi się wydaje, że wcale nie płyną – galar stoi w miejscu, a tylko brzegi przesuwa ją się przed zdumionymi oczyma.

– Rety! tatula! co tam takiego? To już Warszawa?

Z daleka w błękitnym powietrzu sterczą wysoko kościelne wieże, bielą się wysokie domy.

– Warszawa! Za trzy godziny chcesz być w Warszawie? To przecież Sandomierz! – mówi ojciec.

Władek patrzy uważnie. Jeszcze nigdy nie widział miasta. A tu w dodatku od razu Sandomierz!

– Rety, ale wielgachne wieże! A co to tam na górze?

– To zamek, ale już zrujnowany. Królowie tam mieszkali.

– Królowie?

– A jakże. O Kazimierzu Wielkim uczyłeś się w szkole, nie? To on ten zamek odbudował, jak go Tatarzy zniszczyli. Ale potem znów Szwedzi napadli i wysadzili zamek w powietrze. Tylko mury i baszty zostały.

Władek patrzył. Pokazał mu jeszcze ojciec katedrę, ratusz i inne budynki, które wznosiły się, jak i całe miasto, na górze, więc wszystko było dobrze widać.

– Wysiedlibyśmy tu, tatulu... Chciałbym z bliska zobaczyć..

– Nie mamy czasu. Trzeba na czas zdążyć do Warszawy, tam już czekają na nasze jabłka. nie bój się, jeszcze nieraz po drodze chciałbyś wysiadać!

– To jeszcze coś będzie?

– Naturalnie, że będzie! Po drodze mamy zamek w Janowcu, nad samiotką Wisłą!

A dopiero Kazimierz!

– Ten, co go król Kazimierz zbudował?

– A ten, ten! Tam byś się dopiero napatrzył! Spichrze tam stoją wielkie, co je królowie jeszcze pobudowali, i zamek, i kamienice stare...

– Byliście tam, tatulu?

– A jakże, byłem. Nie trap się, będziesz i ty! Nie tak to przecież od nas daleko!

Woda pluskała cicho pod galarem. Nad wodą przeleciała biała mewa.

– Widzisz, to mewa! Rzadko tu zalatują.

Biały ptak zalsnił w powietrzu i zniknął na zakręcie.

– Pewnie do Kazimierza poleciała – westchnął Władek.

– Co jej tam Kazimierz! Ją tylko ryby obchodzą, a nie miasto – powiedział ojciec, skracając sobie papierosa.

„Płomyczek” 1939, nr 34, s. 208-209.

*Opracowała i przygotowała do druku
Ewa Łoś*

Robert Mielhorski

Horyzont strategii a dwudziestowieczność*

Wydaje się, że ostateczne rozstrzygnięcia i ustalenia teoretyczne, dotyczące kwestii *strategii* w badaniach literackich w ogóle, przywoływać powinno się nie tyle w abstrakcyjnych spekulacjach, co wprost w bezpośrednich, bieżących ustaleniach lekturowych (na przykład w towarzyszących często dziełom komentarzach czy przypisach). I to każdorazowo wobec konkretnych tekstów bądź ich grup czy cykli: wyjaśniając jej (*strategii*) praktyczne zastosowanie.

Ta uwaga okazać się powinna kluczową dla dalszych rozważań – także wówczas, gdy spojrzymy na problem *strategii* głównie w horyzoncie „nowoczesności”. Warto zastanowić się nad potwierdzeniem tej tezy, dlatego też, że *strategia* wyjątkowo często była przywoływana w studiach nad piśmiennictwem artystycznym ubiegłego wieku. Na przykład w próbach 1) porządkowania pejzażu literatury danego okresu, czy generalnie „współczesności” lub 2) przy lokacji twórcy na planie XX stulecia bądź, ogólnie rzecz biorąc, 3) ustaleniu reguł jego dzieła, 4) opisu tendencji prozatorskich wybranej generacji czy nurtu, 5) także w granicach badań nad intertekstualnością i innych.¹

Skoro – mówiąc nawiasem – swą funkcjonalnością skłaniało określenie *strategia* badaczy do użycia go w tak wielu różnych kontekstach, warto nawet zastanowić się, choć już jednak w innym miejscu, jak wyglądała i przebiegała „kariera” *strategii* w badaniach literackich i jej poszczególne fazy. Nie jest bowiem przypadkiem, że historię poezji XX stulecia pisze się (aczkolwiek fragmentarycznie) w perspektywie *strategii* (choć nie zawsze *rzecz* tę tak nazywając); że termin ten zwłaszcza coraz szersze kręgi refleksji nad literaturą. Dlaczego dwudziestowieczność przypomina nieustannie o *strategii literackiej*?

Strategia wiąże się z taktyką i potrzebą osiągnięcia określonych celów. Edward Balcerzan

pokazuje (prowadząc naszą uwagę między innymi ku socjologiczno-literackim zastosowaniom pojęcia),² w jakich kierunkach orientowano ową taktykę w polskiej literaturze poetyckiej. Przede wszystkim jednak chodziło w niej o „strategiczne” restytuowanie bądź ustanowienie pewnego – często poważnie zagrożonego z wiadomych powodów (przypomnijmy: wojna, czas dominacji określonych ideologii, i inne) – systemu wartości. Wylania się stąd oczywiste przeświadczenie, że literatura XX wieku jest po prostu literaturą skoncentrowaną nie tylko na modernistycznym eksperymencie i rozwoju formalnym oraz gatunkowym (choćby w prozie autotelicznej na przykład u Karola Irzykowskiego czy Ferdynanda Goetla z jego *Z dnia na dzień* – po prozę Wilhelma Macha czy na przykład *Miazgę* Jerzego Andrzejewskiego). Jest również literaturą skupioną na sferze aksjologii, toczącą bój o wartości (każdy z przywołanych wyżej tekstów spełnia również i ten warunek).

Zapewne właśnie w tym nieustającym sporze o pryncypia, na różnych planach (wartości artystyczne jednostkowe, w środowisku społecznym, w jego rozwoju, w poszczególnych wymiarach egzystencji i bytu, na przykład *sacrum*) niekiedy nawet w bardzo drastycznym konflikcie, wymagającym „strategiczności” postępowania, leży przyczyna i istota popularności (w tym częstotliwości przypominania) tego terminu. Być może ponadto w tym tkwi jeden z bardziej widocznych rysów epoki nowoczesnej; rysów nie tylko piśmiennictwa, nie tylko sztuki, ale i wszelkiej refleksji humanistycznej obszaru XX stulecia.

Brzmi to określenie jak banal, gdy zastanowimy się nad tym, czy literatura, na przykład XIX wieku, nie jest literaturą wartości. Oczywiście, jest. Jednak w każdej epoce wartości inaczej egzystują i funkcjonują, inne spośród nich wysuwają się na plan pierwszy. Także w epoce wojen, rewolucji, totalitaryzmów.

* Fragment większej całości. Szczegółowe rozważania na ten temat prowadziliśmy w odniesieniu do twórczości Mieczysława Jastruna i Wiktora Woroszyńskiego.

Inaczej też rzecz się ma wówczas, gdy będziemy dwudziestowieczność konfrontować z głębszą przeszłością (tradycją), a i wówczas, gdy skonfrontujemy ją z czasem, który po niej nastąpił, zatem – z następną fazą rozwoju literatury – określmy go mianem konsumpcjonizmu i wolnorynkowości. Na tym tle także dostrzeżemy swoistość strategii w XX wieku. Poprzestaną na takiej ogólnej (określonej właśnie specyfiką wolnorynkowości i konsumpcjonizmu) charakterystyce „nowych czasów”, by nie komplikować obrazu tego, co ją poprzedzało (*nowoczesność*³). Zaznaczam, że jakkolwiek określenie *strategia* mocno uwikłane zostało, co poniekąd jest oczywiste, w zależności od socjologii literatury (i innych dziedzin humanistyki) – to w tym miejscu, podkreślę to wyraźnie, wykorzystuję stabilne już dziś jego miejsce wśród innych narzędzi badań nowoczesnego piśmiennictwa – i to różnych orientacji.

Spróbuję, by nie być w tym miejscu gołosłownym, przywołać kilka najzupełniej kluczowych uwarunkowań niniejszego, powołanego – zastrzegam – dla potrzeb tego tekstu, sposobu myślenia o strategii. Wyodrębnić można – powtórzę: nie ogarniając całej tej problematyki, lecz jej zapotrzebowanie „dla usług tego tekstu” – następujących siedem wariantów, ukazujących – nawiasem mówiąc – siedem aspektów „nowoczesności” – strategię: a) autobiograficzno-pokoleniową, b) światopoglądową, c) „dworską”, d) wygnawczą, e) „kanoniczną”, f) pretekstową, g) doboru tematyczno-gatunkowego.

Oto ich „krótka charakterystyka”: Przywołanie określenia *strategia* w narracji o nowoczesności dwudziestowiecznej – co poniekąd zaznacza Edward Balcerzan w swych uwagach o poezji po 1939 – powiązać można / lub powinno się z problemami natury periodyzacyjnej. Dodam, że inaczej rzecz się ma bowiem w kwestii strategii w piśmiennictwie okresu wojny i okupacji, czy wcześniej (międzywojnie, bądź generalnie – choć to duże uproszczenie – literatura po cezurze 1910 roku), a inaczej w każdej z następujących faz rozwoju polskiego piśmiennictwa. Mało tego, inaczej ma się niejednokrotnie *strategia* (pisarska) niektórych autorów (choć to grono całkiem liczne) w ich kolejnych podokresach pisarstwa (ewolucja twórczości, na przykład od debiutu po teksty senilijne, choćby Leopold Staff, Mieczysław Jastrun; w poezji przelomu wieków weźmy spektakularny przykład późnego Tadeusza Różewi-

cza, z wkraczającym do jego dzieła coraz silniej tematem metafizyczności, choćby wobec debiutu w *Niepokoju i Czerwonej rękawiczce*). Zwłaszcza tych autorów, których działalność rozciąga się na kilka etapów rozwoju historii literatury (na przykład debiut przed 1914 rokiem czy w jego okolicach, dojrzałość w latach dwudziestolecia, określona postawa w czasie wojny, decyzje i wybory ideowe wobec życia literackiego i społeczno-kulturalnego po wojnie). Nie mniej istotną kwestią jest również w tym aspekcie *strategia pokoleniowa*. Mówi ona nam nie tylko o wspólnym „froncie” (znów określenie z dziedziny militarnej) artystycznym i ideowym konkretnych twórców w ramach jednej i tej samej generacji (tu wkraczamy w krąg zagadnień dotyczących „przeżycia pokoleniowego” – weźmy pierwsze z brzegu egzemplifikacje: „tragicznego pokolenia” 1910 czy Kolumbów lub przyszczatych). Przypominam też i o odmiennościach (na przykład o ofertach poetyckich niezależnych od propozycji – choćby – Nowej Fali (Rafał Wojczek, Ewa Lipska) czy „Współczesności” (Andrzej Bursa), o akcentowaniu odrębności i oryginalności własnego dzieła. A zatem chodzi tu o kwestie bycia-w-pokoleniu i równocześnie bycia-poza-pokoleniem często jednego i tego samego twórcy.

Strategia – związana z pokoleniowością – inny jednak przyjmuje status wówczas, gdy tendencje i więzi pokoleniowe zaczynają słabnąć. Na przykład wtedy, gdy istotną rolę odgrywać zaczyna ponadpokoleniowy czynnik walki o określone wartości ponadjednostkowe, o swobodę wypowiedzi, o niezależne postawy obywatelskie (na przykład około 1976 roku – przykład stosunkowo często przywoływany – gdzie od różnic pokoleniowych ważniejsze okazują się być zbieżności ideowe i światopoglądowe [*strategia światopoglądowa*]); gdy obok siebie, w jednym szeregu, stają twórcy – z uwagi na bagaż doświadczeń generacyjnych – dotąd sobie dalecy lub nawet wcześniej pozostający ze sobą w oczywistym ideowym konflikcie⁴.

Podkreślenie obecności „strategii autobiograficzno-pokoleniowej” traktuję tu bezspornie także w aspekcie periodyzacyjnym. Zauważam zatem, że periodyzując literaturę epoki, tym samym przywołuję tę lub też inną strategię (-ie), i na odwrót.

Strategia światopoglądowa odgrywa również bardzo poważną rolę porządkującą w tym sensie, że pozwala nam – z uwagi na światopogląd

właśnie, w wymiarze ideowych przeświadczeń oraz światooobrazu – wyjaśnić określone postawy, manifestowane w tekście literackim. *Strategia światopoglądowa* leży na przykład u podstaw kreacji podmiotu lirycznego – czy będzie to Pan Cogito czy choćby reprezentant pokoleonia partyzanckiego we wczesnej poezji Tadeusza Różewicza. Jest więc możliwa realizacja takiego postulatu, by śledzić rozwój historii literatury jako konfliktu i ewolucji postaw w znaczeniu / na planie – *strategii światopoglądowych*. A mam na myśli – przypomnę – nie tylko i wyłącznie poezję, lecz też i pozostałe odmiany piśmiennictwa artystycznego. Czy będzie to *strategia kontynuacji* (w spójnym, stabilnym ideowo pisarstwie), czy *strategia ewolucji* (także w znaczeniu – dojrzewania, rozwoju literackiego, który odbywa się na oczach czytelnika; dobry przykład Edwarda Stachury) czy też *strategia palinodyjna* (uproszczony przykład u Adama Ważyka: od kubizmu – przez socrealizm – następnie odwilżowy *Poemat dla dorosłych* – po powrót ku źródłom).

Strategię posługują się nie tylko twórcy, ale i oczywiście ci, którzy w obszarze środowiskowym, społecznym, politycznym, zwłaszcza w trudnych politycznie i historycznie czasach i warunkach, są dysponentami władzy. Władza / w tym instytucja mecenas (choćby w kręgu tak zwanej „literatury dworskiej”), rola sponsora, ideologicznie określona w ten sposób sytuacja pisarza, presja decydentów (partia, środowisko społeczne i inne), ideologia państwowa, bądź w ogóle ideologia wieku (totalitaryzm, hitlerizm, stalinizm, komunizm i inne) – dają się, a nawet powinny również odczytać i zinterpretować w granicach problematyki *strategii*. Przykładem tego w naszym piśmiennictwie było na przykład w pewnym momencie „odgórne” wytworzenie niekorzystnej atmosfery wobec literatury międzywojnia, krytyka inteligencji (na przykład Kazimierz Wyka powiada tu o „prozie rozrachunków inteligenckich”)... Przykłady można mnożyć po dzień dzisiejszy (Marcin Świetlicki). W ramach tego znaleźć się powinny również kolejne „sprawy” w naszym piśmiennictwie powojennym (na przykład Czesława Miłosza czy Marka Hłaski).

Warto w tym miejscu spojrzeć też na piśmiennictwo emigracyjne w kategoriach płataniny lub – odwrotnie – „systemu” *strategii*, odnoszących się do ideologii, polityki, historii, dziedzictwa kultury, tradycji i innych. Mówimy – przypom-

nę – o *strategii* tam, gdzie rozważamy problem wyboru i taktyki, a przecież to zagadnienie znajduje się w centrum refleksji i debat emigrantów: o wychodźstwie i wygnaniu (głosy w dyskusji o wygnaniu Czesława Miłosza, Witolda Gombrowicza, Józefa Wittlina i innych), o postawach politycznych twórców wobec kraju i środowisk emigracyjnych (na przykład uchwała Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie z 1947 roku), o stosunku do tradycji (na przykład romantyczna, idee międzywojnia, także w wymiarze politycznym – także w znaczeniu konstytucyjnym). W kategoriach *strategii* powinniśmy rozważać problem konfliktów międzygeneracyjnych na emigracji (zwłaszcza – wobec poprzedników – pokolenia „Kontynentów”, sprawy „polrealizmu”, stosunku młodych pokoleń (w ramach ich debat, wyboru tradycji, języka, etc.) do literatury krajowej... To bardzo złożona problematyka, w tym miejscu jedynie o niej nadmieniam. Natomiast należy wyraźnie podkreślić, że temat wygnania okazał się być jednym z najważniejszych wyzwań nowoczesności (ostatnio zob. na ten temat uwagi w pracy Jerzego Świącha *Nowoczesność*) w ogóle; pominięcie go oznaczałoby z góry przesądzoną niekompletność portretu epoki. Przy czym proponuję, by spojrzeć na tę kwestię (wygnania) z dwu perspektyw: a) polityczno-ideologicznej *strategii wygnania* (emigracja polityczna, w tym pisarzy: poczucie alienacji, zmiana relacji wobec odbiorców, szansa na uwolnienie się od lokalnych uwikłań pisarstwa, problem języka, swobody i ograniczeń twórczych, zagadnienie „selekcji wspomnień” (Wittlin), i innych; oraz b) historyczno-kulturowej, gdzie uwidacznia się uniwersalny status każdego wybitnego i nowatorskiego twórcy, jako „wygnańca” we własnym środowisku.

Można powiedzieć, że w pierwszym wariancie odnajdujemy dorobek większości pisarzy emigracji pojaltańskiej; w drugim – mowa jest o próbie ulokowania własnego pisarstwa w perspektywie takich zjawisk, jak nowatorstwo, eksperyment, poczucie niezrozumienia u współczesnych, wykraczanie koncepcją twórczości poza własną epokę i jej oferty. Tak rzecz postrzega Gombrowicz: [...] sztuka nadawana jest pierwiastkami samotności i samowystarczalności, znajduje ona swe zadolenie i swoją rację bytu w sobie samej. Ojczyzna? Przecież każdy z wybitnych wskutek po prostu wybitności swojej, był cudzoziemcem nawet u siebie w domu. Czytelnicy? Przecież

nigdy nie pisali oni „dla” czytelników, zawsze „przeciw” czytelnikom⁵.

To oczywiście również kwestia pozostająca w związku z problemem miejsca pisarza we współczesności dziewiętnastowiecznej, postrzeganym na tle zagadnienia *strategii*. W ramach owego miejsca, które warunkowały w wieku minionym wielkie i małe wydarzenia historyczne, wyzwania czasu, kruszące charaktery bądź też konserwujące nienaruszalne poglądy. Pisarz mógł być bezstronnym świadkiem, mógł też aktywnie uczestniczyć (w wielkiej i małej) historii, mógł pozorować swoje zachowania, płacić daninę za wolność osobistą, druk, posadę, za możliwość utrzymania się z pracy literackiej i inne.

O tym wszystkim powinniśmy pamiętać, przywołując hasło *strategia literacka*. Mając na względzie i to, że powyższe fakty (dotyczące twórcy) przekładają się na postawy i sposób prezentacji bohatera / podmiotu dzieła. Również w tym ujęciu rację bytu zyskują określenia – strategia agitatora, świadka, pacjenta, *etc.* – funkcjonujące już wcześniej w naszym dyskursie krytycznym.

Wreszcie kanon. W tym również *strategia „wzbudzenia wątpliwości”* wobec niego, zachwiania jego kolejnych modeli, idei, wariantów, projektów i ich relatywizacji. Warto zwrócić uwagę na to, co zostało z literatury PRL-u ocenione pozytywnie bądź przeciwnie, po przełomie 1989 roku – między innymi na łamach „Gazety Wyborczej”, czasopism literackich (na przykład „Tygodnik Literacki”) i literaturoznawczych: „Teksty Drugie”. Tu zagadnienie *strategii* odgrywa nie tylko ważną, ale i kluczową rolę. Powiedzmy nawet, jedną z podstawowych. Dyskusje wokół kanonu są przecież strategicznymi bitwami-bataiami o kolejne obrazy, modele, wizje literatury jako takiej w danym momencie rozwoju kulturowego, a tym samym epoki. To, jak odczytamy kanon, przesądza o naszej wizji wybranego okresu kultury, i odwrotnie – nasza bieżąca jego wizja decyduje o sposobie konstruowania i kształtowania kanonu. Alastair Fowler (przywołuje go Jerzy Świątek we wspomnianej już książce) wyróżnia kanony: potencjalny, przyswojony, selektywny, oficjalny, personalny i krytyczny. Pamiętajmy równocześnie, że wysuwając kilka ofert „kanonicznych”, tworzymy równocześnie, przy okazji konkretną metodę konstruowania różnych *strategii literackich*.

Można na kanon spoglądać z kilku perspektyw: bliskiej i dalekiej, monologicznej i dialogo-

wej – by wymienić najbardziej oczywiste. Zastosowanie którejś z nich jest konsekwencją obranej wcześniej *strategii badawczo-krytycznej* bądź *spec-lekturowej* – po prostu nam ją (perspektywę) odsłania. Przy okazji można zaznaczyć zarazem istnienie *strategii „pretekstowych”*, gdzie – tak jak to ma miejsce często w walce ideologicznej czy politycznej – poruszając oficjalnie pewne tematy mamy w gruncie rzeczy na myśli inne. Na przykład powojenne dyskusje o pokoleniu AK-owskim skryte w pewnym momencie choćby pod powojennymi dyskusjami o Conradzie czy ukazane przez parabolę bądź na płaszczyźnie mitologicznej (na przykład *Próba rozwiązania mitologii* Zbigniewa Herberta). *Strategie „pretekstowe”* posiadały swą rację bytu zwłaszcza w czasach PRL, w mówieniu nie wprost, w tym wariancie piśmiennictwa, który przeżył się w momencie wysunięcia programu opiniowania rzeczywistości przez Nową Falę. W tym ujęciu *strategia* jawi się nam tyleż jako postawa twórcy wobec rzeczywistości pozaliterackiej czy jako technika pisarska, co pewien sposób podejścia do rzeczywistości samego dzieła literackiego (które ukazują tę rzeczywistość jako twór intencjonalny i w pełni zaprojektowany: na wszystkich płaszczyznach, w poszczególnych warstwach i wymiarach swej ontologicznej obecności).

Parę słów o postawie i technice twórczej na planie *strategii*. W tym przypadku biorę pod uwagę to głównie, w jaki sposób (i że w ogóle) autor celowo podkreśla relacje pomiędzy tekstem literackim a intertekstem, innym dziełem, tradycją... Taką funkcję mogą pełnić: odwołania do mitologii, jej wątków i postaci, także w formie reinterpretacji czy refiguracji lub do „wędrownych tematów”. Ponadto podkreślenie powinowactw dzieła z planem filozoficznym, ideowym, humanistycznym (dziedziny i nauki humanistyczne), na tle którego odczytujemy konkretne utwory. Również – związki z kontekstem historycznym i historycznoliterackim; wskazanie na istniejące różne możliwości odczytania utworu (zawarty w nim projekt recepcji krytycznoliterackiej); dialog dzieła z samym sobą (autoteliczność). Warsztat twórczy, o który w tym miejscu chodzi, okazuje się być splotem tych wszystkich możliwości: repertuarem (im bogatszym, tym lepszym) chwytów autorskich, technik wysłowieniowych (wiersz); rodzajów i poziomów prowadzonych dyskusji; rozwiązań dowodzących czytelnikowi świadomo-

my, z góry przewidziany – „aprioryczny” kształt, jaki nadaje pisarz swemu piarstwu.

Natomiast w przypadku rzeczywistości utworu, *strategia* oznacza zazwyczaj sposób kreacji podmiotu (narratora, bohatera). Wreszcie świata przedstawionego. W tej perspektywie „strateg” (wybierający jedną z tych ról) może na przykład postulować czy wprowadzać w życie mimetyczną formułę utworu (*Popiół i diament*), albo – też dla przykładu – kierować się ku integralizmowi, autonomii tekstu (choćby surrealistycznego konstruktury czy formuлистycznego zatarcia znaczeń) czy znajdować się na ich pograniczu bądź prowadzić ku podmiotowemu idiografizmowi (Bruno Schulz) lub jakości przed-konstrukcjonistycznej (*Miazga* – skoro mowa była już o Andrzejewskim; generalnie – chodzi o dzieło uchwycone i zatrzymane w momencie jego budowy).

Inna rzecz, gdy będziemy zastanawiać się nad kształtem gatunkowym tekstu, na przykład projektem antyutopii wobec utopii, dziennika wobec anty-dziennika, *etc.* Nowoczesność dwudziestowieczna to wszak też i gatunki nowoczesne (nowe odmiany poematu, cyklu lirycznego, nowe formuły prozatorskie, w tym powieściowe), jak i antygatunki⁶ bądź gatunki nowe (kryształujące się wedle zapowiedzi postmodernizmu, zacierające na przykład granice nie tylko między ramami – wysoką i niską – literatury, ale i poszczególne rodzaje oraz stabilnymi normami).

Podobnie z tematem: wybór tematu, motywu jest kolejnym wynikiem określonej *strategii* twórcy – tak wobec tradycji, jak i współczesności. Mizerabilistyczno-turpistyczne zainteresowania Stanisława Grochowiaka są wszak konsekwencją jego surowej oceny współczesności i wyboru tradycji, w odniesieniu do której ideowo-artystyczną terażniejszość należy / można postrzegać (na przykład średniowiecze, barok). Podobnie z konsekwentną apologią antyku u Mieczysława Jastruna czy Zbigniewa Herberta, czy romantycznymi konotacjami piarstwa Rafała Wojaczka. Jastrun w kulturze dawnej poszukuje pobierzy, pozwalających uporządkować migotliwą, nieustrą, skonfliktowaną wewnątrz, podporządkowaną aksjologicznemu chaosowi, rzeczywistość powojenną (można tu mówić o *strategii apologii tradycji i przeszłości kulturowej*, aczkolwiek nie o tradycjonalizmie); Wojacek z kolei kontestację (*strategię kontestatorską*) swoją i swego bohatera (którego podmiotowość w pewnym

momencie wydaje się znajdować całkowicie w stadium rozpadu – między innymi na pierwiastki kobiece i męskie) osadza na romantycznym indywidualizmie i buncie. Antyk (jak inne przejawy tradycji) implikuje *strategię kulturową* (zob. poezja kultury – chodzi o współczesny nurt poezji, nazwany przez Janusza Sławińskiego nurtem „apelu do tradycji”); z kolei postawa dokumentująca fakty bieżące zwłaszcza (polityczne, ideowe, historyczne, światopoglądowe) – wprowadza *strategię świadka*; zwrot ku wizjom sennym i ewokacjom podświadomości zaś – *strategię oniryczną*, i inne.

Wszystkie dopiero wymienione wyżej aspekty zagadnienia *strategii* rzucają właściwie światło na to, czym ona jest w swej (jak widać – bardzo złożonej) istocie. Zazwyczaj *strategie* występują równocześnie na kilku poziomach; tyle, że w procesie interpretacji tekstu uznajemy w danym przypadku większą wagę którejś z nich, pierwszeństwo wobec innych. Czy będzie to związek z epoką i jej problemami, czy też zmiana dokonująca się w twórczości autora, czy też oparcie tekstu na autentycznych (*strategia autobiograficzna*) doświadczeniach, czy wydobycie związków piarza ze swą generacją (na przykład we wspomnianym już debiucie Różewicza i jego dalszej twórczości – pokolenie 1920 czy lirycy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego). Bądź też *strategia* jako narzędzie walki o własne, indywidualne prawdy i racje w określonej, zastanej bądź dopiero tworzącej się, rzeczywistości aksjologicznej i socjoserze. Albo w końcu – jeśli położymy akcent na uwypuklenie wpływu sytuacji piarza na ostateczny kształt i charakter dzieła. A wewnątrz tekstu: zwróćmy uwagę na pretekstowość. (Ponadto odpowiednio dobrany temat i gatunek.)

Kwestie powyższe nie są zazwyczaj ściśle definiowane w literaturze źródłowej. Zdaje się, że badaczom po prostu odpowiada posługiwanie się ogólnym hasłem *strategia*, korzystanie z bogactwa całej wieloznaczności terminu. Jest to metodologicznie może nie całkiem uzasadnione, ale z pewnością bezpieczniejsze w ogólnym znaczeniu i posiada swą funkcjonalną rację (zwłaszcza właśnie na płaszczyźnie uogólnień bardziej, niż szczegółowych roztrząsań). Warto zauważyć (ponownie), że podczas refleksji nad wykorzystaniem terminu *strategia* w literaturze zarówno krytycznej, jak i naukowej (bądź też podręcznikowej) – da się prześledzić związki pomiędzy jego zastoso-

sowaniem a obrazem poszczególnych epok w ramach dwudziestowieczności literackiej. W ten sposób rysuje się panorama piśmiennictwa – między innymi literatury polskiej po 1939 roku w świetle *strategii*, jako metody porządkującej.

Powinno się także podkreślić, że również w literaturze polskiej przed 1939 rokiem bez trudu można objąć pojęciem *strategia* zjawiska określonego czasu. I to zarówno w prozie, beletryście, jak i w liryce. I wydaje się to również celowe oraz pożyteczne z historycznoliterackiego punktu widzenia. Pozostaje tylko problem tego, w jakim horyzoncie (na przykład nowoczesności) *strategię* będziemy postrzegać⁷. Pamiętajmy jednak – w przypadku tych tendencji zwracamy uwagę – z grubsza rzecz biorąc – na trzy fale wkraczających do literatury twórców: debiutujących w okresie modernizmu, po wtóre – po 1918 roku, i – po trzecie: po 1932.

W drugim wypadku (pierwszy zasygnalizuję dalej) określenie *strategia* bezsprzecznie odgrywa podstawową i porządkującą rolę dlatego, że – generalnie – działalność twórców awangardowej orientacji łączy się z określonym projektem i następnie jego realizacją – a więc, ze swoistą „strategiczną” (Nawiasem mówiąc – oba terminy: *strategia* i *awangarda* wywodzą się z tego samego kręgu terminologii – z zakresu wojskowości.) „Strategiczną” jest zawarta zarówno w poszczególnych enuncjacjach programowych, jak i dokumentach ściśle literackich (na przykład wiersz, złożona struktura poetycka, proza), programy te realizujących bądź antycypujących. Awangarda krakowska jest tego dobrym, choć nie jedynym przykładem. Mówiąc o *strategii awangardowej*⁸ mam na myśli zarówno wymiar problemowy dzieła (idee progresywności, zwrot ku teraźniejszości i przyszłości, etc.), jak i jego poetykę: a więc ogólnie rzecz biorąc dwa komplementarne względem siebie „aspekty strategiczne”. Innymi słowy – awangardowa treść pociąga za sobą awangardową formę (i na odwrót) oraz świadomość ograniczeń, jakie narzuca w tym ujęciu nowatorskiej wymowie utworu jego skonwencjonalizowana budowa. W niektórych przypadkach, Juliana Przybosia, Adama Ważyka czy Jana Brzękowskiego, twórców awangardy krakowskiej, trudno te dwa klasyczne wymiary utworu (podział forma – treść) od siebie oddzielić. Mówiąc o *strategii awangardowej* powyższe komplikacje biorę pod uwagę. Inaczej jest natomiast w przy-

padku *strategii prezentystycznej*, którą należy wiązać tutaj z różnymi przejawami weryzmu i realizmu, głównie – choć nie tylko – prozy międzywojennej, zwłaszcza prozy społecznej (w tym środowiskowej), politycznej, psychologicznej, i innej (w obrębie różnych gatunków: na przykład „powieści rozwojowej”: proza Stefana Żeromskiego, Andrzeja Struga; ale także narracje Zofii Nałkowskiej, Marii Dąbrowskiej, Jarosława Iwaszkiewicza, Marii Kuncewiczowej, i innych), dokumentu (Juliusz Kaden-Bandrowski) i beletrystycznego świadectwa (Eugeniusz Małaczewski). W przypadku *strategii postępowej i ideologicznej* z kolei mam na myśli te przejawy i manifestacje piśmiennictwa sprzed 1939 roku, które wiążą się z literaturą nacechowaną ideologicznie, zwłaszcza kręgu lewicowego i rewolucyjnego (Władysław Broniewski, Stanisław Ryszard Dobrowolski i inni), ale nie tylko (przykład z drugiego bieguna – autorzy z kręgu „Prosto za mostu”). Tendencje kontynuatorskie (*strategia kontynuatorska*) łączyć powinno się tymczasem z wszelkimi przejawami związków z tradycją piśmiennictwa przedwojennego i sprzed 1918 rokiem – przykładem tego choćby nawiązania do klasycyzmu (neoklasycyzmu) czy antyku. I wreszcie *strategia pozaideologiczna/ estetyzująca*. Tu sytuować można tyleż lirykę nurtu „poezji czystej”, co niektóre przykłady z poezji Leopolda Staffa, Jan Lechonia, Jarosława Iwaszkiewicza, Jerzego Lieberta, i innych. Oczywiście, nie jest to wyczerpująca klasyfikacja *strategii* tego czasu. Wyłącznie szkic. Wymienione w tym miejscu *strategie literackie* (każda z osobna wymagałaby osobnego studium) wydają się najbardziej widoczne i odnoszące się do najbardziej spektakularnych zjawisk piśmiennictwa dwudziestowiecznego sprzed 1939 roku – do najbardziej charakterystycznych książek, tomików poezji, dramatów.

Robert Mielhorski

⁷ Zob. na przykład na ten temat kolejno: E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1966*. Cz. I, *Strategie liryczne*, Warszawa 1984; A. Legeżyńska, *Białoszewski na „bieganiu”*, *Uwagi o głównych regułach strategii twórczej*, „Kresy” 1996, nr 8; M. Dąbrowski, *Pokolenie 1968. Debiuty prozatorskie*, *Strategie pisarskie* [w:] *Id, Literatura polska 1945-1995*, Warszawa 1997; S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996. M. Dąbrowski porządkuje prozę pokolenia 68’ według strategii: „spowiedzi dziecięcia wieku”, parodystycznej, epickiej, obrazka rodzajowego, „mojego podwórka”; Balcerzan przywołuje strategię: uczestnika wojny, tradycjonalisty, świadka (także

w wersji reorientacyjnej), stylizatora, korespondenta, agitatora, odmienca, estety, emigranta, rewizjonisty, wizjonera, pacjenta, lingwisty, erudyty.

² Por. E. Balcerzan, *op. cit.*

³ Ciekawie przedstawia się propozycja periodyczycina P. Śliwińskiego, podziel na okresy – kenotyczny (socrealizm), autoteliczny, konstatatorski, konsumpcyjny. „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 20.

⁴ Pamiętajmy, że pojęcie *strategia* nie ma stabilnej i niewzruszonej pozycji w literaturze. Już choćby w momencie krystalizowania się ponadpokoleniowego frontu pisarskiej solidarności, w połowie lat siedemdziesiątych, czy w momencie osłabienia tej kategorii w pierwszym pokoleniu dojrzejącym i debiutującym po przełomie 89 roku – mowa o rocznikach 1970.

⁵ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1986, s. 64-65. Tekst ten powstał na zamówienie J. Giedroycia, jako odpowiedź na szkic E. Ciorana dotyczący wygnania.

⁶ P. Czaplinski [w:] P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998*, Kraków 1999, zwraca uwagę na *quasi-dokument*, sylwę i autentyk.

⁷ Jeśli w przywołanym horyzoncie nowoczesności, to należy zwrócić uwagę na takie *strategie*: jak awangardowa, prezentystyczna, postępową i ideologiczną, czy kontynuatorską bądź pozaideologiczną, estetyzującą.

⁸ Zob. G. Gazda, *Strategie awangardy*. [w:] *Id., Awangarda. Nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX wieku*, Łódź 1987.

Adam Kantorysiński

Morderca fatalny

Martin Buber chce, żebyśmy utopili w worku widma lęgnące się w ontologicznej przestrzeni Pomiędzy. Zaczyn moralista Tymbeusz wykrzykuje: *Pańskie słoństwa należą do pańskiego sobowtóra. Ja pana naprawdę kocham, panie Bungo. Pan jest tylko zbyt pięknym, aby pan mógł być dostojnym*¹. Zastanawiając się nad intelektualnym szyfem ostatniego transcendentnego filozofa natrafiamy na wyjaśnienie: *Pan ma ogon pawia i to jest piękne [...] ktoś, kto jest dostojnym nie potrzebuje maski*². Konkluzja żąda metafizycznej krwi: *Musi pan to zabić*. Spróbujmy to wyjaśnić, ale nie porzucamy szyfru.

Skonfundowany Bungo wijący się to w kompleksach, które prowadzą go do zbrodni, to w obywatelnym szale chcącym osiągnąć Czystej Sztuki niezbrukanej życiem, to w bezprytomnym pożądaniu pani Akne, demona klasy zmiennej, zapytałby czytając Buber³, kogo dokładnie należy złożyć jako ofiarę. Kogo konkretnie mam zamordować? Które z ośmiu widm? Bunga, takiego jaki chce się pokazać Tymbeuszowi czy Tymbeusza, takiego jaki chce się pokazać Bungowi; a może Bunga, takiego jaki się naprawdę jawi Tymbeuszowi albo Tymbeusza, którego rzeczywiście widzi Bungo i który okazuje się demonicznym pośrednikiem śmierci? Następnie mamy pewien neurasteniczny byt, który Bungo widzi jako samego siebie i głębokiego, zupełnie oderwanego od życia metafizyka, w którym rozpoznaje

się Tymbeusz. Korowód dusz nieczystych zamykają dwie postaci podwajające ontologię Pomiędzy: najprawdziwszy Bungus i najrealniejszy Tymbio. Pozostali są po prostu pomiędzy, ci dwaj zaś są liminalni z pretensjami do sfery obiektywnej (albo odwrotnie). Bungo powystrzelalby z rozkoszą wszystkie pawie, aby móc się bez przeskód zanurzyć w estetyzmie. Jednak po tym jak *niepokój spowodowany namiętnym krzykiem rozdrażnionego ciała pani Akne wywołał w [Bungu] jakby wrażenie psychicznej gęsiej skórki*⁴ pograża się on w miłości i zbliżając się do życia zaczyna przechodzić, sobowtórów produkować. Czy zatem Bungo wierzy w podmiotowość?

Podskórnym problemem powieści jest nie tylko pytanie dojrzejącego umysłu o złote proporcje moralności i sztuki, ale również o stosunek do innych, o dialog. Naczelny temat pierwszej części, *Rozmowy istotne*, kontrastuje z dyskursem miłosnym rzekomo wszelkiej istotności pozabawionym. Opętanie demoniczną panią Akne paradoksalnie zmusza Bunga do wyartykułowania moralnego manifestu dialogików, choć z pewnym odcieniem nostalgii: *Pojęcie rzeczy istotnych [...] było absolutnie pustym wyrazem, nie odpowiadającym żadnej konkretnej treści psychicznej. Dawniej oznaczał on tym pojęciem wszystko to, co zmieniało naprawdę jego życie, co uświadamiało mu jego wartość [...] co powodowało jakąkolwiek twórczość [...] Teraz ze wszystkich*

*przeżyć istotnych zostały tylko puste pojęciowe formy, którym w życiu nie odpowiadało absolutnie nic i które służyły tylko do konstruowania pewnych frazesów, koniecznych do rozmowy z panią Akne lub z przyjaciółmi. Toteż kiedy Bungo był zupełnie sam nie istniał dla siebie prawie zupełnie. Odzyskiwał siebie dopiero we własnych frazesach, do których prowokowali go ludzie...*⁵

To książkę Edgar Nevermore, poskramiacz życia z czarnym automobilem *pożerany przez siedem chronicznych chorób* zaszczenia mu tak fatalne pojęcie „rzeczy istotnych”. Wróćmy zatem do źródła. Każdy upadek ma podobno jakieś.

Najgorętszym pragnieniem metafizycznego dandysa jest zabójstwo. Pierwszym widmem, które Bungo bierze na celownik jest *wymokły przechodzień o chrystusowej twarzy* – wspomniany już Tymbeusz. Znawca tego, czego nie ma, ani by być nie mogło (przynajmniej z tej strony liny), konsultant od Nicości przez wielkie N i spraw artystycznie skończonych, mistrz umiejący o ludziach naprawdę milczeć reprezentuje dla grubołydczastego Bunga obiekt umysłowego pożądania. Bungo chce go zabić poprzez przyjaciół – barona Brummela De Buffadero-Bluff i księcia. Ostatecznie od czego się ma przyjaciół. Ich zresztą też dobrze zamordować. Skoncentrujmy się na księciu, który ma się stać translatorem metafizyki Tymbeusza i nabiera przez to uprzedmiotawiającej go funkcji. Jeśli uwierzymy Bernhardowi Waldenfelsowi, po tej operacji na placu boju pozostanie jedynie Bungo, ponieważ ksenologia unicestwia zarówno siebie jak i swój przedmiot⁶. Innymi słowy, gdy obcy wypowie swój sens, umiera. Zrozumienie Tymbeusza unicestwi wszystko to, czym jest, a instrumentalne potraktowanie księcia Nevermore pozwoli go raz na zawsze określić i tym samym również unicestwić. O ile Tymbeusza Bungo przez całą powieść usiłuje pomniejszyć i maltretuje go jako parodię przeintelektualizowanego filozofa, to z Edgarem Nevermore rozprawia się całkiem szybko, znacznie szybciej niż z jego pojęciem istotności.

Można chyba wyróżnić dwie sfery ich stosunku. Jedna dotyczy właśnie takich niemoralnych intryg, zbrodni towarzyskich, które stanowią atrybut każdego zblazowanego dandysa. Bungo na wszelkie sposoby poniża księcia i knuje przeciw niemu. Ciekawy w tym kontekście jest dyskursywny charakter intrygi: ukazuje ona moc sprawczą języka, však bronią w tej wojnie jest jedynie

słowo. Formą ulubioną zaś zwierzenie i uwiedzenie, rekwizytem list. Można się zastanawiać, czy pognebnienie wroga (którym zresztą są wszyscy po kolei) nie jest jedynie środkiem do zapewnienia sobie pewnych stanów *metafizycznej dziwności życia*, które należą do rzeczy najistotniejszych. Tak rozumuje wczesny Bungo. Potem następuje jednak w błysku miłości ciekawe odwrócenie perspektywy – w cytowanym fragmencie dialogicznym istotność staje się pojęciem nie znajdującym ani źródła ani odzwierciedlenia w życiu, ale stanowiącym środek do nieskończonego tworzenia samego siebie w rozmowie. I wtedy intryga, ten wojowniczy dyskurs, staje się, mówiąc w sposób uczony, środkiem do samoukonstytuowania za pomocą wroga (dążenie do zabicia wroga, ale nie ostateczne pokonanie go). I Bungo nie wyrzeka się swojej intryganckiej natury aż do samego końca. Tę twórczą zaletę intryg docenia też najwyraźniej Nevermore, bo jakkolwiek naucza Bunga, że *intryga jest bronią obosieczną*⁷, to jednak z chęcią bierze w nich udział.

Dzieje się to wszystko zgodnie ze schematem Bernharda Waldenfelsa⁸, w którym groźny stwór zwany logocentryzmem czai się gdzieś tam, nawet gdy uwierzymy już w czarodziejską przestrzeń Pomędzy, gdzie ja i obcy nawzajem się tworzą. W tej przestrzeni dopiero co pokonany egocentryzm może się niepostrzeżenie przekształcić w logocentryzm. Dzieje się to tak: spotykamy obcego i porażeni głębią przepaści nas oddzielającej rzucamy most, by móc jakoś do niego dotrzeć i zapytać, o co w tym wszystkim chodzi; i most ten może właśnie być trzecim terminem albo Heideggerowskim Byciem, czymś nadrzędnym w stosunku do relacji, co pozwala obcego jakoś usytuować w porządku świata i pojąć. I to właśnie, jak przemawia Waldenfels, rozsada dialogizm, bo wracamy do prób rozumienia, które redukują żywioł obcego do przedmiotu. Świętą redukcją zmniejszającą prerażenie obcym jest uczynienie z niego wroga⁹. Tu wkracza intryga; sposobem dla megalomanów jest wojna. Ale jak pokazaliśmy nasza intryga jest wyrafinowana, bo się nie dokonuje. Zarówno śmierć jak i dążenie do niej to tylko instrument.

Drugą sferą, w której realizuje się przyjaźń Bunga z księciem Nevermore są rozmowy istotne na tematy filozoficzne. Gdzieś między machinacjami, zdradami i aliansami Nevermore prawi mu mentorsko o sztuce (narażając się automa-

tycznie na intrygantką zemstę poniżonego Bunga): *Jeżeli nie będziesz miał jakiegokolwiek pasma duchowego, jeżeli nie wytworzysz w sobie jednej stalowej osi, dookoła której mógłby się obracać cały skomplikowany system maszyny życiowej, staniesz się umysłowym arlekinem pozszywanym z lat [...] Oprócz tego koniecznym jest zrozumienie na czym polega życie. Musisz mieć sztukę jako główny środek w tym względzie. Ona da ci możliwość osiągnięcia pewnych materiałów do siły*¹⁰. Choć Bungo sprzeciwia się systemom na rzecz spontaniczności życia i nadrzędności sztuki, przynajmniej, że ta mowa wyzwała w nim artystyczny zachwyt. W istocie powieść składa się z szeregu dialogów, w których Bungo szarpie się jeśli nie z innymi to z samym sobą. Nawet w momentach odosobnienia zmagając się on w myślach z argumentami innych. A pierwszorzędnym znaczeniem ma owa pierwsza rozmowa z księciem, która nadaje być może problematyczny ton całemu utworowi. Bungo testuje życiowo kolejne rozwiązania popadając w przeróżne sprzeczności, ale na ostatnich kartach trwa jednak w swym postanowieniu traktowania sztuki jako celu samego w sobie.

Po kolejnej dawce kombinacji i spisków następuje spotkanie, w którym ambiwalentny stosunek Bunga do Edgara usankcjonowany jest rolą księcia jako arbitra między Tymbcieniem a Bungiem. Uosabia prawo rządzące dialogiem i mówi wyniosło: *Zdaje się, że panowie nie mogą się porozumieć z powodu nieekwiwalentnych definicji...*¹¹. Tymbeusz wyzywa Bunga od najgorszych i robi to zupełnie szczerze, natomiast uszczypliwości w relacji tego ostatniego z Edgarem zawsze pozostają w sferze intryg, gdzie istotna jest idea pojedynku. Tam tworzy się siebie i innych, a nie dociera się do prawdy, jakby chciał tego Tymbeusz. Tymbcio zatem, mimo, że Bungo go widzi jedynie jako *rozmawiającego w piekielnie zawity sposób z kimkolwiek bądź*¹² nie usiłuje nawet ścierać się z innymi. Jego jedynym pragnieniem jest wypowiedzenie prawdy. Tymbeusz byłby tradycyjnym etykiem odczuwającym głównie sprawy absolutne, Edgar używałby metafizyki do smakowania życia, a Bungo to skończony dialogik w kółko tworzący się przez innych i wychodzący poza swe stworzenie¹³. Skoro tak, to nic dziwnego, że Edgar występuje jako pośrednik między nimi. Jest wystarczająco blisko, by zaszczepiać Bungowi swe kontrowersyjne syste-

my, a jednocześnie wystarczająco daleko, by pośredniczyć w jego zmaganiach z prawdą. Ciężko kochać arbitra, ale nie będziemy go przecież nienawidzić, gdy zasądzi na naszą korzyść.

Życie nie oszczędza jednak nikogo i w następnym ujęciu Edgar, podпиты i wymiętoszony, przynajmniej, że zawiódł jakiś trybik i cała jego machina życia runęła. Straszne skutki miłości. W ramach ucieczki popada w *zawite i anormalne stosunki [...] z panną Saphir [...] sadystką w embrionalnym stanie*¹⁴. Bungo jest z kolei sparaliżowany w owym czasie impotencją twórczą. Pewnej nocy pod wpływem wzroku Nevermore'a czuje potężną, *pociągającą zbrodniczą pokusę i ohydny czyn zostaje dokonany*.

Zastanawia podobieństwo między tymi dwoma płaszczyznami kontaktu – realnej, spiskowej, dziecinnej, (albo strategicznej, jak mówi Stanisław Czerniak) i dyskursywnej, metafizycznej. Te dwie reakcje na innego połączone są emocjonalnym węzłem i konfliktowym charakterem. W jaki sposób Bernharda Waldenfelsa *roszczenie obcego* miałoby zostać tutaj zrealizowane, skoro pierwszym, ostatecznym i jedynym odzewem na obcego jest opozycja? Ale taka, która nie wyklucza przyjaźni i miłości. Ale jak wróg może być przyjacielem? Estetyzm jest dla Bunga narzędziem do tworzenia interesujących relacji z innymi w celu wyhodowania samego siebie. Z przyjaciela robi „estetycznego wroga” i w opozycji do niego krystalizując się jego cechy. Każę on się przyjacielowi bronić, prowokuje go i próbuje zniszczyć, po to by również on mógł się naprawdę stać. I ten estetyzm pozwala na zgrabne przechodzenie między konfliktem a przyjaźnią, albo między stosunkiem strategicznym a dyskursywnym. Ale mamy tu synchronię – przyjaźń istnieje w pewnym sensie wewnątrz antagonizmu. Jest opozycja, nie ma redukcji. Natomiast Stanisława Czerniaka *dekontyngentyzacja obcego*¹⁵ oznacza raczej jednokierunkową ulicę. Tam nie wykręćmy.

Bungo posiadając Edgara i przez to go straci. W ostatecznym pojednaniu Bungo dokonuje zbrodni. Od tej pory Edgar Nevermore dla niego nie istnieje. Dopiero w tym krytycznym punkcie ma Waldenfels słusność. Cały ten opozycyjny proces zmierzal więc do krwawego *fin*. Estetyzm jest jak narkotyk, przybiera formę jakiejś nieokreślonej eskalacji. Bungo nie jest jeszcze gotowy, by wypełnić morderczy postulat Tymbe-

usza, o którym wspominam w pierwszym akapicie, i zabić piękno. Wręcz przeciwnie: upatruje w nim zbawienia i to piękno samo w sobie jest aparatem, który zabija.

Ale z drugiej strony Nevermore umiera, gdy wszelkie dystansowanie zawodzi. Czyli stają się przyjaciółmi na śmierć i życie. Ale jeśli dystansowanie zawodzi i opozycyjne napięcie, które napinało jak luk ich relację zamiera, to znaczy, że estetyzm umiera, bo to przecież on miał być dźwignią do przesuwania kontaktu z innymi na inne, bardziej twórcze (konfliktowe) tory. Więc piękno zostaje jednak zabite. I wreszcie upragniona diachronia, i wreszcie sens. To estetyzm morduje sam siebie.

Adam Kantorysiński

¹ S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, Warszawa 1974, s. 174.

² *Ibidem*, s. 188.

³ M. Buber, *Między osobą a osobą* [w:] *Filozofia dialogu*, pod red. B. Barana, Kraków 1991.

⁴ S.I. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 162.

⁵ *Ibidem*, s. 421.

⁶ Jedną z podstawowych tez B. Waldenfelsa (*Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, Warszawa 2002) jest twierdzenie, że wszelkie próby określenia obcego (np. jako wroga) kończą się krzywdzącą redukcją. Powinniśmy zrezygnować z prób zrozumienia na rzecz traktowania obcego jako czegoś, na co „odpowiadamy”. Roszczenie, wymóg czy wyzwanie jakie stawia przed nami obcy rozpoczyna się w nim samym, nie w nas. Nie potrafimy uciec od odpowiedzi na takie wyzwanie. (Ale żeby zrozumieć konstrukcję roszczenia obcego, które to istnieje przedintencjonalnie trzeba zacząć niezwykle intencjonalnie zarówno teorię obcego jak i samego obcego rozumieć. Trzeba więc zrozumieć, w jaki sposób mamy nie rozumieć.)

⁷ S.I. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 113.

⁸ B. Waldenfels, *op. cit.*, s. 92.

⁹ S. Czerniak, *Założenia i historyczne aplikacje fenomenologii obcego* [w:] B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, *op. cit.*, s. 23.

¹⁰ S.I. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 76.

¹¹ *Ibidem*, s. 119.

¹² *Ibidem*, s. 117.

¹³ A bez ludzi, w pustce powstaje sztuka czysta od brudu życia.

¹⁴ S.I. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 148.

¹⁵ S. Czerniak, *op. cit.*, s. 25.

Paweł Jarosz

Pieć modernistów, czyli jak pisać o tajemnicy*

1. Zapewne jest tak w literaturze, że powieściopisarze poważni obracają się w kręgu tematów poważnych, a literaccy hochsztaplerzy epatują rzeczami ryzykownymi i podejrzanymi¹. Już to pierwsze zdanie z klasyka polskiego felietonu – zwłaszcza w konfrontacji z tytułem powieści – ustawia głos tej wypowiedzi. Paweł Huelle jest pisarzem poważnym. Ale wróćmy jeszcze do parafrazy klasyka: *Najwięksi natomiast potrafili sprostać każdemu literackiemu ryzyku. Ryzyku biologiczności i eschatologii, kiczu i fabuły, nikczemności i patosu. Pisarzowi należy się uznanie za solidne umocowanie swej fantasmagorycznej powieści w realistycznym tle. Tu i ówdzie nie obywa się bez spekulacji, tu i ówdzie spojenia szwankują, ale przecież inaczej być nie może. Nieskończona ilość tematów będzie się*

*zawsze w dziejach kultury kłębić w nieskończonej ilości ujęć. Zaczynam od cytatu i dalej chciałbym mówić głosem cudzym. Chciałbym zacząć jeszcze raz na przykład w ten sposób: rzadko się zdarza tak przyjemny pretekst do reanimowania rozważań o polskości, jak wydana właśnie nakładem [...]². Albo przywołując myśl Michaiła Bachtina, z dzisiejszej perspektywy epistemologicznie mało płodną, ale autorytatywnie usprawiedliwiająca nasze dalsze zamierzenia, rozprawić się spokojnie i precyzyjnie z *Ostatnią Wieczerną* na przykład z perspektywy genologii: *Przecież utwór sięga korzeniami w odległą przeszłość. Największe dzieła literatury przygotowywane są przez całe wieki, a w epoce w której dochodzi, do ich stworzenia, są one jak owoce dojrzale podczas długiego i złożonego procesu. Gdy sta-**

* Tekst jest głosem w dyskusji panelowej *Ostatnia Wieczerna: tajemnica obecności, obecność tajemnicy*, która odbyła się na KUL-u w kwietniu 2007 roku, a poświęcona była najnowszej powieści Pawła Huelle *Ostatnia Wieczerna* wydanej rok temu przez ZNAK.

ramy się zrozumieć i wyjaśnić dane dzieło wiodząc je tylko z uwarunkowań jego epoki, tylko z uwarunkowań najbliższego mu czasu, nigdy nie dotrzemy do jego znaczeniowych głębi³. Można by jeszcze w tym tonie: *Będzie proces!* Jest skandal. Pierwsza recepcja najnowszej powieści Pawła Huelle już za nami. Pojawily się odczytania skrajne, odczytania błędne i odczytania rozjaśniające. Po czym trzeba by było przystąpić do polemiki z polemikami.

Każde z tych zdań. Z tych fragmentarycznych początków, mówi coś o *Ostatniej Wieczery*. Wydaje się, że mówi nawet wiele, wyznaczając horyzonty i sposoby możliwych i różnych odczytań. Ale jest też tak, że suma tych fragmentów, połączenie ich w integralną całość, mówi coś jeszcze. Mianowicie daje przekonanie o problematyczności tej książki. O ważkości jej tematu, czy tematów i jednocześnie o trudnościach z ujęciem ich w tekst. O problemach literatury z udźwignięciem współczesności i transcendencji. Zwłaszcza w postaci opowiadanej historii. Dlatego chciałbym w dykcji kilku marginesowych uwag i obserwacji spróbować dotknąć tego, co w *Ostatniej Wieczery* wydaje mi się najbardziej frapujące – dotknąć Tajemnicy. A przy okazji wskazać teksty, mogące być kontekstem dla książki Pawła Huelle.

2. *Napisałem powieść współczesną!* – wyznaje autor. Podejmijmy zatem wyzwanie i spróbujmy przyjrzeć się tej powieści i tej współczesności, zastrzegając jednocześnie, że głównie z powodu takiej właśnie współczesności, nasze oględziny muszą być pobieżne. Powieść z kluczem, powieść o artystach a więc i powieść środowiskowa. Pewne jej partie są powieścią w listach, inne zapisem snu. No i oczywiście nadrzędnie jest to powieść współczesna, gdyż nie mamy żadnych powodów żeby nie wierzyć autorowi. Nie można zapomnieć jeszcze o innym aspekcie ogarniającym całość – jest ona pomyślana jako gra z czytelnikiem. Jednak te wszystkie gatunkowe przyporządkowania nie mówią nam o niej wiele. A na pewno nie mówią rzeczy, o których nie wiedzielibyśmy nawet z pobieżnej lektury. Powiem więcej, to wyliczenie brzmi jak zarzut. Jedna, nie największych rozmiarów powieść, a taka różnorodność, tak wielka rozbieżność. Nawet przesłedzenie historii tych gatunków – bo przecież o powieści w listach, a właściwie o listach w powieści, powiedziano już chyba wszystko, i niczego nie zmienia fakt,

że w tym wypadku chodzi o listy elektroniczne – niewiele wyjaśnia. Nie mając innego wyjścia zaczynamy powoli przybliżyć się do samego tekstu. A właściwie do samej książki, bo nie tylko o tekście tu będzie mowa. *Powieść może być zupełnym zlepekem, nie tylko pod względem treści, ale zawierać może, według mnie, wszystkie możliwe gatunki formy w częściach swych – od wiersza, listu i pamiętnika aż do niescenicznej sztuki teatralnej i traktatu – i nie będzie jej to ubliżać.* Słowem – *powieść to forek, w który nie zwracając uwagi na Czystą Formę, wszystko wepchnąć można*⁴. To rozważania Witkacego. Jego próba stworzenia definicji powieści. To zarazem dobry moment, aby przytoczyć kilka wyimków z jego utworów. Wydawać się to może zbędne, jednak pewne recenzje jakie pojawiły się ostatnio pokazują, że chyba nie do końca⁵. *Z góry odpieram zarzut, że powieść ta jest pornograficzna. Uważam, że opisanie pewnych rzeczy, o ile one dają pretekst do wypowiedzenia innych, istotniejszych, musi być dozwolone.* – Pisze w przedmowie do *Pożegnania Jesieni*⁶ autor 622 upadków Bunga, czyli *Demonicznej kobiety*. Przytaczam te wyimki, żeby stworzyć punkt odniesienia dla lektury *Ostatniej wieczery*. Żeby umieścić ją w kręgu tego, co jako tako nazwane i oswojone. Posłuchajmy więc dalej Witkacego: *Od czasu jak Berent wydrukował słowo „skurwysyn” (Ozimina) a Boy zdanie w którym było wyrażenie „rzną się jak dzikie osły” uważam, że można się czasem nie krępować, o ile to się opłaca w innym wymiarze.* Co do tego, że w przypadku Inżyniera, bo o niego głównie tu chodzi, opłaciło się to absolutnie nie ma chyba żadnych wątpliwości. I jeszcze dwa razy autor *Niemytych dusz*: *Również odpieram z góry możliwy zarzut niepoważnego stosunku do kwestii religijnych. Tyle jest u nas zakutych łbów, że i to jest możliwe.* I ostatni postulat: *Babranie się w autorze à propos jego utworu jest niedyskretnie, niestosownie, niedżentelmeńskie.* Być może przesadziłem, być może są to oczywiste oczywistości – ale publiczna rozmowa o tej książce zdaje się o nich zapominać. Poświęćmy zatem trochę uwagi pewnemu aspektowi opisywanej rzeczywistości. Wróćmy jeszcze do powieści z kluczem. Huelle wiele nam wyjaśnia w pierwszym motcie, z mało znanych *Historij świerczy i niezwykłych* Michała Jurkowskiego⁷. To prawdziwość zapisanych w wstydlivych zdarzeń zmusza go do ukrycia, zakamuflowania

niektórych fragmentów świata przedstawionego. Wiadomo też, że w naturze ludzkiej leży nieodparta chęć docierania do tego, co przed nami ukryte, zwłaszcza jeżeli ma się świadomość, że jest to zabieg celowy. I nie ma w tym nic złego. Oczywiście przy zachowaniu pewnych proporcji. Autor takiego rozwiązania wiele jednak ryzykuje. Istnieje bowiem uzasadniona obawa, że ta gra stanie się podstawową kategorią mówienia o jego dziele. A przecież nie przyczyni się ona do pomnożenia naszej wiedzy. Ani o współczesności, ani o powieści, ani o środowisku, które próbuje opisać. Podobne intuicje miała Marianna G. Świe duchowska, kiedy w przedmowie do swego poematu, do wydanych przed sześciu laty *Katechetów i Frustratów*, zanotowała: *Pisałam o nich. O ich kobietach i mężczyznach. Notowałam ich erotyczne marszruty i literackie szarże. Piłam ten sam, co oni alkohol, oddychałam powietrzem z ich płuc. Chciałam wiedzieć. Tak, chciałam sprawdzić, czy odnajdą w tych zapisach coś więcej. Czy usłyszą ten łopot powietrza, szelest kroków, trzask jak wybuch petardy, rozlegający się nagle w ciemności. Nie usłyszeli niczego prócz własnych chichotów*⁸. Tak więc w tych obu przypadkach, w tych ufundowanych na podobnej intuicji powieściach z kluczem, to rozwiązaniem formalne, skorzystanie z nobilitującej tradycji gatunku, jest tylko pretekstem. Pretekstem nie do snucia opowieści, lub nie tylko, ale pretekstem fundamentalnym – do poszukiwań uniwersalnych prawd i rozpoznania w kawalku zinterpretowanej rzeczywistości. Poświęćmy jeszcze trochę uwagi temu co jest nieuniknione dla każdej nie pierwszej książki autora. Wskażmy na kilka rozbłysków, jego wcześniejszych tekstów w *Ostatniej Wieczery*.

3. Jest najnowsza książka Huellego w jego całym dorobku rzeczą bezsprzecznie osobną. Ale nie odmienną. Ta osobność wynika z wielu rzeczy. Najważniejszym jest rozwiązanie formalne, jakie zostało zastosowane, no i oczywiście bardzo intensywna obecność współczesności. Ale nie jest książką, która odwraca jego dotychczasowy dorobek na nice. Najpierw kilka najbardziej widocznych nawiązań, do wcześniejszych utworów. Dwunasty i Żółtoskrzydły⁹ – postacie o podobnych funkcjach i wprowadzające taki sam ferment i przejmujący niepokój. Nieliczne różnice pomiędzy zakładem Uryniecizna (ekskluzywny dom publiczny) a stowarzyszeniem miłośników kultury antycznej Omphalos, które dostarcza

mlodemu Hansowi Castorpowi¹⁰, niezapomnianych wrażeń. Oba te miejsca, te przybytki cielesności znajdują się na Wyspie Spichrzów. Trzeba pamiętać, że jest to miejsce w którym również tytułowa Gute Luiza¹¹, objawia nam swoją kobiecość i wprowadza narratora tego opowiadania w świat doznań zmysłowych a Lucjan poddaje się magii i sile ciał młodych chłopców, umęczonym wzrokiem obserwując ich uwodzicielsko piękne powierzchowności. Czy Aryston, którego poprzednikiem wydaje się jeden z bohaterów opowiadania *Pocztą rowerowa*¹². Ale to tylko powierzchowne ślady. A są ślady dużo głębsze, bo w tej najbardziej zasadniczej wymowie – Huelle mówi o tym samym. Jest to twórczość zorientowana metafizycznie, gdzie metafizyka fundowana jest przez pewne religijnie a może nawet chrześcijańskie spojrzenie. Można by użyć tutaj kategorii *powieści metafizycznej*, gdyby metafizyka jej autora nie była ateistyczną. Pozostaje jeszcze jedna dziwna intuicja. A może *Ostatnia Wieczera* próbuje opisać piekło? Nazwać rzeczywistość z perspektywy teologii. Należycie na realność pewien umysłowy schemat. Piekło codzienności i współczesności, ale także piekło ostateczne. Bo jak zdaje się mówić końcowa partia powieści: *innego piekła nie będzie*.

4. Żadna nowość i żadne odkrycie. Często się zdarza, że okładka koresponduje z książką. Choć jeszcze ciągle jest to miłym zaskoczeniem. Ale w tym wypadku, w wypadku tego autora, rzecz jest o wiele bardziej znacząca. Przypomnieć należy choćby, przygotowane przez Wydawnictwo Morskie, pierwsze wydanie *Weisera Dawidka*¹³. Dwa mosty. Na jednym stoi chłopiec, a drugi jest pusty. Awers i rewers okładki. Albo jedyne wydanie *Castorpa*¹⁴. W *Ostatniej Wieczery* rzecz jest jeszcze poważniejsza. Autor nie ukrywał jak wiele wysiłku włożył w znalezienie odpowiedniego obrazu. I jak widać wysiłek został wynagrodzony. Myślę że, kompetentna analiza jakiegoś znawcy przedmiotu, mogłaby wskazać wiele wartych podjęcia rozpoznania. Jeszcze jedna kwestia z rzeczy pozatekstowych jest zastanawiająca. Nazwałbym ją tak: spis treści jako metawypowiedź¹⁵. Sytuacja jest tutaj podobna jak w przywoływanych już wcześniej *Katechetach i Frustratach*, nie w tym zresztą dziwnego, bo owoc *ciemnego trudu* Świe duchowskiej nazwać chyba można literackim antenatem *Ostatniej wieczery*. Obydwa odwołują się do dziewiętnastowiecznych wzor-

ców. Świeduchowska swym spisem porządkuje naszą lekturę, wskazuje na pewne konstrukcyjne, czy kompozycyjne rozwiązania. U Huellego natomiast spis ten wydobywa niewrażliwe momenty książki. Jest jakby skomponowaniem drugiej opowieści z tych samych elementów. Zwraca naszą uwagę na pewne momenty tekstu, pomijając inne, pობieźnie mogłoby się wydawać, ważniejsze. Jest to rzadki zabieg tym bardziej należałoby mu się dokładnie przyjrzeć. Ale nie możemy tego zrobić.

5. Tekst przybliżył się do końca. A zapowiedzanej Tajemnicy, a już zwłaszcza metod jej przybliżenia, ani śladu. Jeżeli więc cokolwiek może mnie usprawiedliwić to tylko mało zaskakujący banal: Najbardziej o tajemnicy się pisze, gdy się o niej nie pisze. Piekła się nie wypowiada, można o nim tylko opowiedzieć. Najskuteczniej chyba wtedy, gdy mówi się o codzienności, o sobie i o współczesnych dnia dzisiejszego. *Wtedy gdy opowiada się takie historie pod powiekami których tli się czarna kość, ośc nocy.* Kończę paradoksalnie pesymistycznym cytatem z Emila Ciorana: *Ten, kto nie kończy milczeniem nie zobaczył jeszcze wszystkiego – a ja milczeniem nie kończę.*

Paweł Jarosz

¹ J. Pilch, *Kraina olbrzymów*. [w:] *Id., Rozpacz z powodu utraty furmanki*, Kraków 2003, s. 173.

² *Ibidem*, s. 170.

³ M. Bachtin, *Kierować się odwaqą*, przeł. D. Danek, „Znak” 1976, nr 4, s. 545.

⁴ Uwagi te sformułował Witkacy przy okazji recenzji *Wniebowstąpienia* J. M. Rytarda. Cyt. za: A. Micińska, *Istnienie poszczególne – Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wrocław 2003, s. 189.

⁵ Mam na myśli, na przykład, moim zdaniem krzywdzący tekst *Między SPATiF-em i wiecznikiem* autorstwa Dariusza Nowackiego opublikowany w „Tygodniku Powszechnym” 2007, nr 5.

⁶ S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 1990, s. 7-9. Kolejne cytaty za tym wydaniem.

⁷ Przytaczam motto za *Ostatnią Wieczercą: Historię tę autor, który ją napisał, tak chciał mieć w imionach ukrytą, że nawet kraju, w którym się stała, nie chciał wyrazić dla wielkiej szkarady, która się w niej stała, nie chcąc kraju, familji i krewnych, jeszcze podobna żyjących, wstydzić, przysądza jednak: kędykolwiek się stała, dosyć na tym – jako on mówi – że jest prawdziwa.*

⁸ M. G. Świeduchowska, *Katecheci i Frustraci*, Kraków 2001, s. 7.

⁹ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, Gdańsk 1987.

¹⁰ P. Helle, *Castorp*, Gdańsk 2004.

¹¹ P. Huelle, *Gute Luiza* [w:] *Id., Pierwsza miłość i inne opowiadania*, Londyn 2006, s. 73-104.

¹² P. Huelle, *Poczta rowerowa*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 200.

¹³ Zob. wyżej.

¹⁴ Zob. wyżej.

¹⁵ Zob. D. Danek, *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980.

Literatura – sztuka czy terapia?

Powyższe, jedno z odwiecznych pytań, przyświecało dyskusji, która odbyła się w trakcie pierwszego dnia VIII Majowego Buumu Poetyckiego w Toruniu. Dyrektorem toruńskiego festiwalu już od kilku lat jest Mariusz Gajkowski. 16 maja 2007 roku w Studenckim Klubie Pracy Twórczej „Od Nowa” festiwalowej publiczności zaprezentowali się między innymi Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Paweł Sarna, Bartłomiej Majzel, Roman Honet i Karol Maliszewski.

W Galerii 011 publiczność mogła oglądać wystawę *Oblicza schizofrenii*, na którą złożyły się prace plastyczne osób uczestniczących w zaję-

ciach terapeutycznych przy toruńskim Stowarzyszeniu „Współpraca”. Odczytane zostały również wiersze uczestników terapii. Całość dopełniał pokaz filmów Wojciecha Koronkiewicza z cyklu „Poczet Poetów Polskich”, koncert zespołu Miss Bunny & The Megaphones oraz kiermasz wydawniczy. W Buumowej dyskusji, rozstrząsającej kwestię literatury pojmowanej jako sztuka lub terapia, udział wzięli: prezes toruńskiego Stowarzyszenia „Współpraca” – Andrzej Warot oraz poeci – Bartłomiej Majzel, Paweł Sarna, Roman Honet i Karol Maliszewski w roli moderatora.

Andrzej Warot: Jest kilka przyczyn, które mnie tutaj przywiodły. Pierwsza, oczywiście, to wystawa prac plastycznych naszych podopiecznych oraz udostępnienie ich wierszy. Muszę powiedzieć, że wśród naszych twórców i uczestników jest 400 członków z Torunia, wszyscy spośród nich chorują psychicznie. Chciałbym podać również kilka statystyk, które obrazują ten problem. W Toruniu, w przychodni zdrowia psychicznego, zarejestrowanych jest 32 tysiące osób, 60% nowych pacjentów to młodzież i studenci. Papież w trakcie Światowego Dnia Zdrowia i Chorego ogłosił, że według danych kościoła około 30% społeczeństwa europejskiego korzysta, poza sakramentem pojednania, z porad psychologiczno-psychiatrycznych. Mówiąc o liczbie chorych na schizofrenię do niedawna myślano, że to jest stała liczba 1% społeczeństwa. Okazuje się, że chorych jest już coraz więcej. Mówi się w zupełnie normalny sposób o problemie alkoholowym, o narkomanii, ostatnio o homofobii, a o osobach chorych psychicznie i samych chorobach nie mówi się nic. „Newsweek” podał kiedyś prawie 100 nazwisk znanych osób chorujących psychicznie. W samym Toruniu jest takich osób kilka, w całej Polsce jest ich bardzo wiele. Problem jest zatem znany i powszechny, ale jednak się na ten temat milczy. Myślę, że zwłaszcza w środowisku studenckim potrzebna jest dyskusja nie tylko o sztuce tworzonej przez osoby chore psychicznie, lecz również o problemie samej choroby. Jeśli mówimy na przykład o cukrzycy, miażdżycy to tylko po to, żeby rozpocząć profilaktykę i żeby uniknąć epidemii danej choroby. Chciałbym, by młodzi mieli na tyle odwagi, żeby rozpocząć dyskusję społeczną na temat chorób psychicznych, które także nie omijają młodych ludzi. Z powodu wypadków drogowych ginie rocznie około 5 tysięcy osób, ale z powodu samobójstw popełnianych przez młodych ludzi ginie ponad 6,5 tysiąca. Więc problem dotyczy nas wszystkich. Ważną kwestią jest również stygmatyzacja osób chorych i odrzucanie ich przez resztę społeczeństwa. Obawiając się odrzucenia i naznaczenia, nasi podopieczni nie zdecydowali się osobiście zaprezentować swoją twórczość poetycką w trakcie dzisiejszego spotkania festiwalowego. Mimo iż wszyscy bardzo chcieli wystąpić, żadne z nich się nie odważyło. Ich wiersze odczytała osoba trzecia. Strach przed odrzuceniem okazał się silniejszy.

Karol Maliszewski: Po tym wprowadzeniu wracam myślami do literatury i zaczynam się zastana-

wiać, dlaczego Platon tak nienawidził poetów, dlaczego ich wypędzał z racjonalnie urządzonego państwa. Ponieważ poeta w jego czasach był określany mianem *vates* – wieszczek, kimś uważanym za tego, kto popada w stan szaleństwa, konwulsji i w stanie nie bardzo świadomym wyrzuca z siebie potoki słów, przemawia przez niego demon, przemawia przez niego jakiś inny duch. To ponieważ jest też metaforą choroby psychicznej, albo okresowej choroby psychicznej nawiedzającej twórcę. Jest to bardzo stary model, bardzo stary topos. Jest to historia stara jak świat. My, pisząc, zgłębiałyśmy obszary, które nas zaskakują, niekiedy wydają się wręcz groźne, ocieramy się o szaleństwo, jak mi się wydaje, jesteśmy gdzieś blisko tych dziwnych stanów. Bartku, ocierasz się o szaleństwo?

Bartłomiej Majzel: Oczywiście, nie wiem tego (*uśmiech*), natomiast absolutnie nie neguję poważnych problemów ludzi, którzy są chorzy psychicznie, dla których być może literatura jako narzędzie jest czymś pomocnym, ale proszę mi wybaczyć, literatura absolutnie nie jest żadną terapią. Zawsze dziwię się kiedy słyszę o literaturze, która jest terapią, bo wówczas wyobrażam sobie twórców takich jak Wojacek, Babiński czy wielu innych, którzy taką terapię próbowali zastosować, co skończyło się dla nich absolutnie tragicznie. Wydaje mi się wręcz przeciwnie, literatura jest przestrzenią, po zetknięciu z którą człowiek bardzo często potrzebuje terapii i tu, oczywiście, nie chcę uderzać w jakiś patetyczny czy dramatyczny ton, ale, jak to powiedział Gombrowicz, literatura jest imprezą tragiczną.

Paweł Sarna: Ja nie do końca bym się z Bartkiem zgodził, może dlatego, że jestem w szczególnej sytuacji, że moja żona jest psychologiem klinicznym, pracuje w szpitalu psychiatrycznym. Trochę z nią na ten temat rozmawiałem i na pewno dała mi jakieś spojrzenie na tę kwestię. Spytałam ją kiedyś wprost, czy literatura jako terapia jest dobrym środkiem. Powiedziała, że tak, ale z zastrzeżeniami, bardzo dużymi zastrzeżeniami. Literatura może oddalać od rzeczywistości, o czym powiedział Bartek, literatura jest między innymi bardzo silnym narkotykiem. Ja myślę jednak, że literatura może przez jedną bardzo ważną rzecz, która chyba kryje się w samej głębi, u podstaw, pomagać. Sądzę, że się nie mylę, gdy twierdzę, że zawsze mówi do nas autor niezależnie od tego, czy on się kryje w jakiś sposób za swoim tekstem, że często go nie widzimy, bo podmiot

bardzo głęboko się chowa, to ten podmiot ma coś wspólnego z autorem, z tym autorem, który zwraca się do kogoś. I tutaj jest chyba miejsce na to poszukiwanie jakiejś łączności. W momencie kiedy wiemy, że za tekstem stoi jakiś autor, możemy z nim próbować znaleźć jakiś związek i myślę, że to można by odnieść do problemu, o którym mówimy (*pojawia się Roman Honet*), czyli właśnie, czy literatura może być sposobem na socjalizację. W momencie, w którym ktoś sobie uświadamia, że poprzez tekst mówi, i że ten tekst daje mu możliwość albo schowania się, jeśli ma taką potrzebę, albo wyeksponowania się, i ten ktoś, to jest ten ktoś inny – tutaj się odwołuję do Rimbauda – tworzymy kogoś, jakąś kreację, która jest takim „ja”, ale też „nie-ja”, możemy wziąć go w cudzysłów, a dzięki temu podmiotowi wyrazić to, o co nam chodzi. Oczywiście tutaj inną sprawą są wartości, kryteria artystyczne, natomiast tekstu nie ocenia się tylko i wyłącznie poprzez kryteria artystyczne. Myślę, że to jest właśnie miejsce na to, żeby ludzie, którzy nie chcą robić tego profesjonalnie, zajmowali się literaturą. To jest inna sprawa, czy nazywamy to literaturą czy nie.

Karol Maliszewski: Tu są dwie kwestie. Podsuwane nam przez historię literatury przypadki takich ludzi jak Hölderlin czy Ezra Pound, którzy stopniowo popadli w chorobę psychiczną, pisanie i ta swoista aktywność wrażliwości mózgu doprowadza ich do tego stanu, a drugą kwestią jest to, że ktoś dotknięty schizofrenią czy inną chorobą psychiczną próbuje pisać i scalać resztki osobowości. Wtedy pisanie jest terapią zalecaną przez psychoterapeutę i to jest zupełnie inna sytuacja. Ryzyko jest jednak wielkie, chociażby historia Stachury podsuwa nam żywe obrazy z elementarza psychoterapeuty, te jego ostatnie, rozpaczliwe zapiski w roku jego śmierci, jego umierania. Czy to jest jeszcze literatura, czy już nie? Możemy się zastanawiać i dyskutować w zależności od tego, jaki punkt widzenia, jakie kryterium zostanie przyjęte. Kryterium szczerości, prawdziwości, porażenia prawdą egzystencji, czy też zupełnie inne kryterium – wielkości sztuki. Romku, jak ty widzisz te zagadnienia? Zdarza ci się przecież na co dzień czytać masę tekstów, które nadsyłają różni ludzie. Szaleństwo, psychoterapia, literatura. Poblądź myślimi po tych ścieżkach.

Roman Honet: Jezeli chodzi o pewne rozgraniczenia, o to czy literatura ma być wychowaniem, czy ma być szaleństwem, czy ma wpły-

wać z pewnych dotkliwości na pograniczu psychiki, medycyny, to uważam, że wiele rzeczy, które zostały podjęte w literaturze jako dotkliwe, niepowtarzalne, bezpowrotne, niweczące, degradujące, to są rzeczy, które wcześniej czy później przede wszystkim uderzają nie w audytorium, lecz w autora, ponieważ za autor zostaje wyeliminowany w sposób dotkliwy, a nie czytelnicy. Mimo, że nawet mogliby wyrażać się w sposób egzaltowany: „proszę pana/proszę pani, dlaczego pani pisze tak i jaki to ma wpływ na czytelnika”, ożó to nie ma na czytelnika żadnego wpływu. Jako najslabsze ogniwo (*uśmiech*) odpada zawsze autor. Tak było z Wojackiem i paroma jeszcze innymi autorami. Albo odpada na poziomie egzystencjalnym albo na poziomie zrozumiałości dzieła, wystarczy sobie przypomnieć ostatnią książkę Joyce’a, której też tak do końca nikt zinterpretować nie potrafi, co niekoniecznie jest kwestią geniuszu, lecz również pewnym osunięciem się w to, co jest tak niewyraźne, niepowtarzalne, jednostkowe do tego stopnia, że jest zawłaszczone przez tą jedną osobę, która to wszystko zabiera, czasem rozdaje, czasem niweczy. Poza tym sądzę, że trudno wypowiadać mi się na ten temat z perspektywy osoby piszącej.

Karol Maliszewski: Paradoks polega właśnie na tym, że sami piszemy wiersze, a pisanie wierszy jest na polu szaleństwa, a tylko na polu zracjonalizowaną czynnością.

Roman Honet: Ja chciałem jeszcze powiedzieć, że szaleństwo w literaturze, odbieganie od tego, co uznajemy za sprawy konwencjonalne, może być rzeczą uświęconą, ale tak naprawdę w literaturze, i nie tylko w literaturze bo i w życiu, ta kwestia jest sprowadzana do takiego definitywnego osadu, który nazywa się ból, i nieważne czy wpływa on z takich czy z innych pobudek, z takich czy innych sytuacji. To jest osad, to jest zasadniczy rys, bo to jest to, co leży na dnie, a nie to, co jest roztoczone wokół jako ideologia, to, co ma się podobać, to, co może wabić, to, co może nęcić.

Paweł Sarna: Cały czas myślę o tym, co powiedział Bartek Majzel. Bartek pojmuje literaturę bardzo maksymalistycznie i mam duży szacunek zarówno do niego, do jego tekstów, jak i do takiego podejścia, być może również dlatego, że moje podejście jest jednak trochę inne. Ja w momencie, gdy już coś zapisałem, to był raczej akt zdystansowania się od czegoś. Sądzę, że w jakimś „odlocie” nie potrafię napisać wierszy. My-

słę, że jednak literatura niesie z sobą możliwość zdystansowania. Literatura ma tyle środków żeby jednak coś oswoić. Ja patrzę na to jako właśnie na oswojanie różnych rzeczy. Chorobą psychiczną jest chyba stan, który nie daje możliwości wyjścia z siebie, wyjścia na zewnątrz, złapania kontaktu. Natomiast kontakt jest już chyba czymś, co pozwala oswoić to, co jest groźne, coś, co się nam wymyka, coś, co jest nieprzekraczalne i jakoś w tych słowach, widocznie tak to jest zbudowane, na tym polega chyba poezja, że tego się nie da nazwać, to coś jest gdzieś tam, pod powierzchnią tekstu, ale jest i ja w to wierzę.

Karol Maliszewski: Właśnie, bo po co ta kartka papieru pod nosem, po co jest to wszystko, czy to będzie kartka Tadeusza Różewicza czy siedemnastoletniego Janka, pozostaje pytanie: „po co to”? Jest przecież jakaś próba komunikowania się ze światem, z sobą samym. Bardzo często ludzie, którzy piszą, są całkowicie zatraceni w sensie komunikatywnym i społecznym, oni pisząc, socjalizują się, otwierają usta. Ci ludzie, którzy są uczestnikami terapii w stowarzyszeniu „Współpraca”, nie ośmielili się dziś stanąć przed nami, ale ośmielili się wypowiedzieć poprzez swoje teksty, pokazali swoje kartki papieru i to nie były białe kartki papieru, tam był jakiś maczek zapisanych słów, oni chcieli się wypowiedzieć, wyrwać z jakiegoś letargu czy izolacji i poprzez to znaleźli się między nami, nawiązali kontakt. I to jest jeden z wielu sensów pisania.

Roman Honet: To, co mogę jeszcze dodać – nie ma sensu przykładać poezji do kwestii życia normalnego, wyprostowanego, mieszczańskiego. To jest inna bajka, to jest inna dziedzina. W związku z tym nie ma też sensu traktowanie, moim zdaniem, pisarza, który swoją twórczość traktuje poważnie, jako osobę, która może mieć pewne rzeczy wyważone. Owszem, może mieć wyważone w odbiorze krytycznym, są pewne regułki, są pewne zasady na tyle mętne, płynne i bełkotliwe, na ile nauki humanistyczne zawsze pozwalały. Natomiast jeśli chodzi o trzeźwość ducha i umysłu, z pominięciem tej fizycznej, która bywa zmaczana (*uśmiech*), to nie można takich miar przykładać do literatury, do jakiegokolwiek sztuki. Jako że zbliżamy się do końca, oddam jeszcze głos Pawłowi, który reprezentuje inny od mojego, uprzyślodowany punkt widzenia (*uśmiech*).

Paweł Sarna: Właśnie w ten sposób Romek odebrał mi głos (*śmiech*). Pozostaje mi chyba tylko

pozostać przy tym, co już powiedziałem wcześniej. Ja zgadzam się w pewnym stopniu z tym, co mówił Romek i Bartek, ale chyba taka maksymalistyczna wizja literatury to nie jest to, czego potrzebują i czego szukają uczestnicy terapii. Nie miałem okazji z nimi porozmawiać, słyszałem tylko teksty, coś poczułem, zobaczyłem na pewno chęć porozumienia, tworzenie podmiotu do komunikacji ze światem.

Roman Honet: Pawle, a jak jest z Tobą osobiście? Jakie powody kierują Tobą, gdy piszesz? Co ciebie osobiście skłoniło do pisania? Jak możesz uzasadnić swoją własną pierwotną potrzebę pisania? Dla mnie osobiście ta kwestia jest niemożliwa do uzasadnienia ...

Paweł Sarna: W moim wypadku te powody są chyba zmienne. Sądzę jednak, że potrzebuję jakiegoś odzewu, sprzężenia zwrotnego, dla mnie to jest istotne. Moje pojęcie literatury i celów się zmienia. Nie chciałbym w tym momencie tworzyć sobie jakiejś formuły, określającej mnie w tym wszystkim, ponieważ uważam, że tego poeta robić nie powinien. Uważam to za samobójstwo, jeśli sam siebie określam i to tak na gorąco. To chyba temat na inną rozmowę.

Karol Maliszewski: Jeśli już kończymy, to przyznam się, że zaczynałem od psychoterapii. Powodem była śmierć ojca, powodem była miłość do koleżanki z klasy. Było to bardzo wiele lat temu. Te dwie rzeczy: śmierć i miłość, one bardzo często normalnych ludzi wytrącają z normalności i każą im sięgać po pisanie. Tak było ze mną. Bartku, czy chcesz dodać coś od siebie na zakończenie tej dyskusji?

Bartłomiej Majzel: Ja właściwie mógłbym powtórzyć tylko to, co powiedziałem. W tej sytuacji solidaryzuję się z Romkiem absolutnie. Myślę, że mówiąc o terapii, myślimy o ludziach, którzy potrzebują spokoju, bezpieczeństwa, co jest jak najbardziej uprawomocnione i ja to rozumiem. Natomiast w tym momencie literatura staje się narzędziem, które ma spełnić jakąś swoją powinność psychologiczną, a z mojej perspektywy literatura jest ruchem, jest niepokojem, jest napięciem i balansowaniem na granicy, które absolutnie wyklucza elementy bezpieczne.

Karol Maliszewski: To by było na tyle. Niepokój, napięcie polecamy państwu na przyszłość. Dziękujemy zainteresowanym za uwagę. Dobranoc państwu.

Opracował Marcin Jurzysta

Pierwsze ćwierć sezonu Teatru Centralnego

Lublinowi przybył nowy, duży teatr repertuarowy, w którym występują artyści znani w Polsce i na świecie. Tę autentyczną informację z początku marca 2008 roku prowokacyjnie podalem w nieco sensacyjnym tonie, mimo iż jest to *news* mocno już przeterminowany (piszę te słowa w sierpniu). Jednak w swoim czasie – pół roku temu – nie wzbudził on entuzjazmu ani nawet szerszego odzewu w krajowym czy też lokalnym środowisku. Wydaje się to dziwne – w końcu niecodziennie pojawia się w średniej wielkości mieście nowy teatr, w dodatku z dużymi ambicjami i zamiarem utrzymania regularności prezentacji. Jak wiadomo teatr pośród innych dziedzin sztuki jest w wyjątkowo delikatnej, by nie powiedzieć niezręcznej sytuacji, z banalnego, aczkolwiek znaczącego powodu – czyli wyjątkowo długiej listy plac. Można by zatem sądzić, że w niedużym jakby nie było Lublinie (i na jego równie niedużym rynku sztuki) doszło do teatralnego trzęsienia ziemi, czyli znaczącego naruszenia repertuarowego *status quo*. Cała sprawa nie jest jednak taka oczywista. Ale zacznijmy od początku.

Teatr o którym mowa, otrzymał nazwę Teatru Centralnego, pochodną od szyldu instytucji nadrzędnej, czyli lubelskiego Centrum Kultury. Według zapowiedzi impresariatu CK, który powołał do życia Teatr Centralny, sens całej sprawy polega na regularnej prezentacji dokonani związanych z Centrum teatrów: Teatru Provisorium-Kompanii „Teatr”, Lubelskiego Teatru Tańca i najmłodszych w tym gronie Sceny Prapremier InVitro i Pracowni Maat. Zacytujmy fragment deklaracji programowej, według której ambicją Teatru jest: *stworzenie interesującej alternatywy wobec istniejących już w Lublinie teatrów o określonym repertuarze i formie; zaletą Teatru Centralnego ma być jego różnorodność, obecność na jego scenie twórców o różnych rodowodach artystycznych i zainteresowaniach oraz możliwość pokazania w jednym miejscu tego, co teatralny Lublin stworzył poza obiegiem repertuarowym. Nie jest to zatem aż taka nowość, jak mogłoby wynikać z prasowych zapowiedzi, a raczej nowa, sprytnie obmyślona rama, scalająca znane od lat firmy tak zwanej „alternatywy” z młodszymi, witalnymi środowiskami. Tak czy inaczej, w marcu, kwietniu, maju i na*

początku czerwca przytoczone tu słowo stało się ciałem, i trzy dni w tygodniu, w sobotę, niedzielę i poniedziałek lublinianie mogli cieszyć się nadprogramową dawką sztuki scenicznej. 8 marca miała miejsce inauguracja całego przedsięwzięcia, uświetniona najnowszą premierą *Homo Polonicus* Teatru Provisorium-Kompanii „Teatr”. Po trzech miesiącach, 16 czerwca, o nieco ekscentrycznej dla teatru godzinie 15 startowe ćwierć sezonu Teatru Centralnego zakończył darmowy, niebiletowany pokaz spektaklu *Nic co ludzkie* Sceny Prapremier InVitro. Co się zdarzyło na Scenie Nowej Centrum Kultury między tymi dwiema datami? Zabawmy się w teatralnego buchaltera. Centralny pokazał w trzy miesiące trzy premiery: wspomnianego *Homo Polonicus*, *NN* Lubelskiego Teatru Tańca i *daleko od ciała* duetu tanecznego *anna żak&darja* dziedzic. Oprócz nich w programie zaistniały wcześniejsze produkcje wspomnianych wyżej „podmiotów” – bardzo stare (dziesięciolecia już *Ferdynand* Teatru Provisorium-Kompanii „Teatr”), młodsze (*Kamienie w kieszeniach* w reżyserii Łukasza Witt-Michałowskiego) i bardzo młode (świeża premiera *Nic co ludzkie* nowej Sceny Prapremier InVitro). Gdzieś tam pojawiały się też dodatki w postaci występów zaprzyjaźnionych artystów (monodram Pawła Pabisiaka *Jednocześnie, Pieśni Polskie* Fundacji Muzyka Kresów, występ na Międzynarodowym Dniu Tańca szwajcarskiej Cie Gilles Jobin, pokaz pracy neTTTheatre Pawła Passiniego). Razem – trzynaście spektakli, jeśli nie liczyć nieco mechanicznie doklejonego do repertuaru Festiwalu „Sąsiedzi”. Dodajmy, że żaden za spektakli podczas tego kwartału nie zdołał przekroczyć magicznej dziesiątki prezentacji. Czy coś może wynikać z tego buchalteryjnego zestawienia? Porównajmy choćby liczbę premier, zaskakująco wysoką jak na lubelskie warunki (Teatr im. Juliusza Osterwy w całym minionym sezonie dał cztery premiery, oczywiście wymagające znacznie większego produkcyjnego wsparcia). Przez niezbyt dużą, trochę schowaną przed światłem scenę Teatru Centralnego przewinęła się cała teatralna różnorodność, każdy z odcieni scenicznej estetyki – od teatru tańca, *physical theatre*, teatru wywiedzionego z pieśni, po formy oparte na

słowie w jego mnogości gatunków – komedii, docu-dramie, czy współczesnej, szyderczej odmiany tragedii. Słowem – rzeczy bezcenne dla każdego teatralnego nałogowca.

Na początku lat dwudziestych XX-wieku Tadeusz Boy Țeleński zażartował: *Tęsknota za odświeżeniem atmosfery teatralnej jest wielka; okaże się, czy tylko u tych, którzy chodzą do teatru gratis*. To genialne w swojej prostocie spostrzeżenie pozostaje zadziwiające aktualne, także jako najtrafniejsze podsumowanie pierwszego kwartału działalności Teatru Centralnego. Tak się bowiem składa, że w teatrze to, co się dzieje na widowni potrafi być tak samo znaczące jak działania sceniczne. Ta niewidoczna i cicha komunikacja ma swoje niuanse, a pojawiająca się i niknąca więź jest wyjątkowo delikatna i nieustannie zagrożona. Największa przewaga publiczności nad artystami polega na tym, że publiczność szczerze i brutalnie określa swoje gusta i żądania – „głosując nogami”, czyli po prostu przychodząc na dany spektakl. Trudno ją przekonać, ale raz zdobyta – odwdzięcza się wiernością i nabożnym skupieniem. Podczas krótkiego (półki co), kwartalnego żywota Teatru Centralnego wielokrotnie miałem okazję obserwować, że boyowskie „okaże się” wciąż jest przed nami – gdyż Teatr Centralny nie zdążył zdobyć względów kapryśnej teatralnej lubelskiej publiczności, trochę lepiej poszło mu w tej materii z widzami *gratis*, czyli lubelskimi krytykami (jego urokowi uległem i ja, wcale się tego nie wypieram). Przedstawienia mocne w wyrazie – dekonstrukcja narodowych obsesji w *Homo Polonicusie*, oparte częściowo na najnowszej książce Jana Tomasza Grossa *Nic co ludzkie*, dedykowany Waławowi Niżyńskiemu *NN* Lubelskiego Teatru Tańca, czy wreszcie wizjonerskie i brutalne fizyczne wizje Tomasza Bazana to, wydawałoby się, idealni kandydaci do statusu spektakli „kultowych”, kontrowersyjnych, o których mówi się „na mieście”, z wypiekami na policzkach. Nic z tego, kilkakrotnie miałem okazję obserwować uprzejmą obojętność pustawej widowni, od której ostry przekaz odbijał się niczym kauczukowa piłeczka od ściany. Atmo-

sferę trochę ożywiały komediowy hit, czyli przeniesione z klubu Graffiti *Kamienie w kieszeniach*, grane z nie-słabnącym powodzeniem od września 2006 roku. Odrebnym i interesującym bytem jest publiczność teatru tańca, nieco przelamująca impas kulejących frekwencyjnie wieczorów Teatru Centralnego.

Być może u źródła tego niespełnionego jak dotąd kontaktu leży paradoks zawarty w przytoczonym powyżej, programowym cytacie. Oto swój regularny cykl prezentacji uruchamia teatr marginesu i eksperymentu, wyrażając chęć stworzenia z teatralnych projektów nierepertuarowych... teatru repertuarowego! Teatr o korzeniach alternatywnych zderza się tu właśnie z problemem dwóch, niezależnych od siebie, widowni. Owszem, ma własną, wychowaną przez lata istnienia bardzo mocnego środowiska – tylko że jest to widownia nader kapryśna i wymagająca, publika środowiskowa, festiwalowa – rozbestwiona przez dwanaście lat oglądania kilka razy do roku rzeczy na najwyższym światowym i krajowym poziomie. W dodatku nieco elitarna i w gruncie rzeczy nieliczna – jak się okazało, nie wystarczająca, aby zapewnić frekwencję. Do zdobycia pozostaje zatem szeroki krąg odbiorców, klienci Teatru im. Juliusza Osterwy, czy ludzie młodzi, nawet nie przypuszczający, że na teatralnej scenie mogą odbywać się rzeczy atrakcyjne i ich dotyczące, którym teatr kojarzy się ze szkołą, i z męczącymi głupotami.

Co będzie dalej? To jest właśnie pasjonujące pytanie na które nie ma odpowiedzi innej, niż empiryczna. Póki co na 14 września kierowana przez Łukasza Witt-Michałowskiego Scena Prapremier InVitro zapowiada kolejną premierę. Na początek nowego sezonu przygotowano nie lada eksplozję – ponieważ Michałowski reżyseruje *Pool (No water)* brutalisty Marka Ravenhilla (tego od *Shopping and Fucking* i *Polaroidów*) w obsadzie złożonej z czwórki wybitnych aktorów starszego pokolenia, o wspaniałym, „stanisławowskim” warsztacie: Ewa Decówna, Danuta Nagórna, Stefan Szmidt i Andrzej Golejewski.

Grzegorz Kondrasiuk

Żegluga śródlądowa

W tym tytule ma pobrzmiwać aluzja do *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza – przedstawienia spółki twórczej Kompania „Teatr” i Teatr Provisorium, której premierę *Homo Polonicus* chce tu omówić, a której kanwą stanowił wspomniany utwór. Tekst skupiający się na – używając słów autora – „kompleksie polskim” stał się mięsistą tkanką teatralną. Nic więc dziwnego, że twórcy – jak podkreślają: za namową Adama Michnika – sięgnęli następnie, po powieść(?) Krystiana Piwowarskiego (Częstochowa 2002), przywracając ją tym samym obiegowi czytelniczemu. Jej bohaterowie są – jak tym razem określają to twórcy spektaklu – „chorzy na Polskę”. Kontynuacja tematu przy pewnym uwspółcześnieniu problemu i z chęcią przyjrzenia się rodakom żyjącym na ojczystej ziemi obiecywała interesujące dopełnienie. Pierwszy ze spektakli wpisywał się w dyskusję nad kształtem patriotyzmu, drugi obiecywał analizę naszej narodowej tożsamości, co jest odwiecznym tematem sztuki, ale w czasie po transformacji ustrojowej państwa i wielkiego zjednoczenia się Europy przybiera na znaczeniu. Kiedy lęk przed ztratą narodowej specyfiki miesza się z pytaniem, co do owej wspólnoty wnosimy staję się przedmiotem powesnych dyskusji, głos teatru – jak wiemy – może się niebagatelnie liczyć.

Podstawy literackie obydwu przedstawień mają jeszcze jedno zewnętrzne podobieństwo – obydwie są ustylizowane na gawędę szlachecką. O ile jednak w *Trans-Atlantyku* postaci są wielobarwnie różnicowane, co już stanowi oś napięcia, to w *Homo Polonicus* zdaje się brakować im kontrastu. Konflikt mentalności między przedstawicielami argentyńskiej Polonii, a wyizolowanym z tej grupy – choć też przybywającym na obczyźnie – Gombrowiczem, służy zbudowaniu dramaturgii. Zadaniu temu sprzyja również to, że bogoojczyźniany frazes sąsiaduje tu z pogłębioną refleksją. W obrazie scenicznym też wyeksponowała się owa różnica światów, gdyż narodowa ikonosfera zderza się z wyzywającą symboliką homoseksualną. Polska bryzka z przytroczoną do niej białą, na której widnieje portret trumienny stojąca pod palmą, przy której Gonzalo pręży swoje powabne pośladki.... Ponadto kontekst wychodźstwa polskiego jest tłem szerszych zmagani człowieka.

Natomiast świat wykreowany w *Homo Polonicus* nie jest różnicowany wewnętrznie. W powieści graduje się on wyłącznie w ujemnym kierunku. Xsiażę Stanisławczyk, zapragnąwszy zostać królem Polski,

którą funkcję ma zamiar sprawować według pomysłu: *Tych za mordę złapie, tamtych popuści i będzie królował*, skupuje pamiątki po poprzednich władcach od Żyda, nie kryjąc równocześnie swej antysemickiej postawy. Otoczony szczątkami kultury materialnej, jakoby autentycznie pamiętającymi czasy Zygmunta Augusta, Stanisława Poniatowskiego i Jana III Sobieskiego czuje się coraz bardziej gotów wstąpić na tron. We wszystkich wokół siebie widzi wrogów i wszystkich postrzega jako zagrożenie. Niemiec Sztorch wydaje mu się niebezpieczny, bo wprowadza nowinki techniczne w swoim gospodarstwie i przejmując polską ziemię. Francuzem pogardza i boi się Rosjani. Teścia nie cierpi, bo ten się nie chce dzielić swoim majątkiem. Chłopów też ma w pogardzie. Do wszystkich i wszystkich podchodzi z instrumentalnym nastawieniem. Gdziekolwiek się znajdzie – w kościele czy burdelu – postępuje w myśl płaskiego koniunkturalizmu – dać, by uchodzić za darczyńcę, pozbywając się przy tym jak najmniej. A niemal wszyscy odplacają mu tym samym.

Oto jak Bibiana, wybranka bohatera, traktuje zalecającego się do niej xięcia:

Łagą trąciła, co ją miała naszykowaną na świnię i rzekła:

– Myśl o grobie, dziadu przeklęty! Trucizny ci sygnę! Diabły w piekle będziesz nauczał! Nie masz ty do mnie nijakiego prawa, chociaż ród twój stary i zasłużony. Patrzcie go, jeszcze mu się chce, dziadowi spróchniałemu!

Administrator zaś zwraca się do Stanisławczyka słowami:

– [...] Znam cię, Pan byś dziadów spod kościoła okradł! Pan jesteś z nich największy Judasz, Pundyk! Równie agresywnie reaguje na niego teść:

– Złota mojego chcesz! – wrzasnął widząc umęczonego xięcia. – Jebał cię pies! Nic nie dostaniesz! Stan lokajski jest scharakteryzowany opisem:

Porządny to był lokaj, nie pijak. Zawiózł obu na ulicę Rybną i na sofę rzucił. Wsadził rękę w kieszeń pana swego i nic nie znalazł. Splunął z pogardą. Zaś w kieszeni xięcia znalazł pugilares, a w nim ruble dwa. To je wziął, ale też splunął z pogardą. Nie wie-dzieć czemu.

Na koniec relacja z postawy duchownych:

[...] a xiążę coś zamardıził z dobrodziejem na temat pieniędzy. Nie chciał go duchowny wypuścić, bo jakoby wstyd, że arystokrata tak mało na tacę kładzie!

Pół rubla! Trzymał owe pół rubla w palcach, pod nos Stanisławczyka podsuwał „synu” do niego mówił: „Czy wstydu nie masz, synu?” Uczępił się xięcia za rękaw i nie puszczał! Smutek mu wyziara z mokrych oczu, rżnąg zatrzepota, obliże się i ciągnie, i pcha xięcia do zakrystii. Pukle ma jasne, cerę różową i usta słodkie, a xiężę przy nim, jak jakie Cyganiątko ciemne, kudłate.

– *A puśćże, dobrodzieju! – wyciągnął xięże pugilares, a z niego rubla i rzucił na tacę.*

Zwolnit dobrodziej żelazny uścisk.

– *Mało – rzekł.*

– *Więcej nie mam – odparł xiężę.*

– *Masz, synu.*

– *Nie mam!*

– *Masz, xiężę! Nie zaprzecz się w domu bożym! – i groźnie oczami zabłysnął.*

Nie mógł się Stanisławczyk zaprzecć w domu bożym i jeszcze jednego rubla z kieszeni dorzucił. O, nie okpi on dobrodzieja!

– *Najwięcej masz, a najmniej dajesz – wyrzucił duchowny. – Nietładnie. Tak dusisz chłopków, że tylko miedziaki dają na tacę. Chłopek nie da, bo z czego ma dać? Przepić woli. To niechże pan jeźo da. Ale i pan nie daje. Chłopek nie daje i pan nie daje. To wreszcie, kto da? Któż świątynkę od upadku uratuje? Któż? Czyje serca się otworzą na moje wołanie na puszczy? Gdzież Bóg zamieszka, kiedy się świątynka zawali? Gdzież święci pańscy stópki ogrzeją? I Maryja także samo?*

Biadał duchowny i ręce łamał, włosy wyrwał, łyż puszczał. A kościółek jak piec, z kamienia i cegły, w oknach ma kolorowe szybki. Ani się myśli walić! Wytarł oczy duchowny, a xiężę dał mu jeszcze rubla z innej kieszeni, żeby nie czuć winy. Jakże to klecha umie w człowieku wzbudzić strach, że wskutek jakowegoś zaniechania popełnionego przez śmiertelnika na ziemi, w niebie nieszczęście się stanie. Aniołowie Opatrzności odwrócą się i człowieka na pasnę diabła zostawią! Pomruczał duchowny pod nosem przewracając oczami, znak krzyża uczynił i rzekł, że xiężę potępieniem nie jest. Uradował się tenże i w pierścień dobrego duchownego pocalował. Rubla jeszcze dołożył ze szczerej chęci, a dobry pasterz rękę mu na głowie położył i coś tam krótko wyrzekł po łacinie.

Jednorodna deformacja świata nadaje mu specyficzny koloryt. Jeżeli możemy dostrzec cieniowanie, to tylko w różnicy między stanem średnim a ekstremum negatywnego zjawiska. Barwniejsze punkty tej wizji to spiętrzenia głupoty i ohydy. W dodatku postawy wzajemnej niechęci trudno podzielić na animo-

zje wynika z historycznie uzasadnionych przyczyn i będące efektem całkiem irracjonalnych uprzedzeń wobec obcych. A tym mianem objęty jest każdy, kto nie jest Polakiem. Obcy zaś stanowi pojęcie równoważne z wrogim. Piwowski sporządza rejestr przywar bez chwili zastanowienia nad ich proveniencją i utrwalającymi je okolicznościami. U Gombrowicza zaściankowość świadczeń patriotycznych konfrontowała się z – arcytrudnym w rozumieniu autora – dążeniem do suwerenności jednostki. Siła narodowej mitologii zdawała się mieć przemożne skutki, ale też przeciwważyla ją moc indywidualnych pragnień. Tradycja w zastanym kształcie – tak wzruszająca dla jednych, innych przerażała – skłaniając do przyjęcia za swój własny postulat Gombrowicza: *Rozluźnić to nasze poddanie się Polsce! Powstać z klęczek! Ujawnić, zalegalizować ten drugi biegun odczuwania, który każe jednostce bronić się przed narodem, jak przed każdą zbiorową przemocą. Uzyskać – to najważniejsze – swobodę wobec formy polskiej, będąc Polakiem być kimś obszerniejszym i wyższym od Polaka! Oto – kontrabanda ideowa Trans – Atlantyku. Szłoby tu zatem o bardzo daleko posuniętą rewizję naszego stosunku do narodu – tak krańcową, że mogłaby zupełnie przeinaczyć nasze samopoczucie i wyzwolić energie, które by może w ostatecznym rezultacie i narodowi się przydały. Rewizję, notabene, o charakterze uniwersalnym – gdyż to samo zaproponowałbym ludziom innych narodów, bo problem dotyczy nie stosunku Polaka do Polski, ale człowieka do narodu. I wreszcie rewizję, która łączy się najściślej z całą problematyką współczesną, gdyż mam na oku (jak zawsze) wzmocnienie, wzbogacenie życia indywidualnego, uczynienie go odporniejszym na gniołącą przewagę masy.*

Piwowski zaś przedstawił jedynie wadliwą rzeczywistość, która zdaje się dobrze funkcjonować na swoich zasadach. Wydaje się wręcz, że warunkiem istnienia w świecie przedstawionym tej prozy jest bycie postacią negatywną. Bohaterowie są pokazani tylko w momentach, kiedy ujawniają swoje wady – chamstwo, pazerność, dwulicowość, nielojalność, podstęp. Są wymodelowani tak jednostronnie, że innych ich cech nie dostrzegamy. Natomiast ich ofiary są niemal pozbawione życia. Funkcjonują jedynie jako ledwie zarysowane figury. Narrator nie przyjmuje ich perspektywy. Nie wnika w ich odczucia, nie bada ani przyczyn ich „wiktymologicznej podatności”, ani potencjału mechanizmów obronnych. Gombrowiczowska wizja opresji społecznej na jednostce w utworze częstochowskiego pisarza nie ma – choćby zbliżonej pod kątem wagi problemu – idei. Jedyna konkluzja,

do której upoważnia *Homo Polonicus* może brzmieć: „bo Polak to już taki jest”. I nie możemy się przegłędać w problemach innych, gdyż trudno się utożsamić z którymkolwiek z bohaterów i całą wizją rzeczywistości. Zdecydowanie łatwiej nam o dystans, nawet zaprawiony poczuciem wyższości. Owszem, widzimy fałsz zachowań, ale to świat „Onych”, my żyjemy w bardziej zróżnicowanym. A jeżeli już coś w ludziach zle – to jak Piwowarski pokazuje – jest efektem niebezpiecznego dziedzictwa, które odciśka na nas swoje piętno. Tylko dłażczego w Polaku to wszystko odkłada się bardziej niż w przedstawicielach innych nacji, nie wiadomo.

Mimo że proza Piwowarskiego zawiera uproszczone, lub wręcz pozbawiony psychologicznych uzasadnień, rysunek postaci, ma ona swoje powaby. Autorowi *Homo Polonicus* nie można odmówić sprawności pisarskiej, która pozwoliła utworowi o mizernej akcji i mało czytelnym przesłaniu stać się atrakcyjną w lekturze pozycją, a nawet kuszącą jako podstawa dzieła scenicznego. Główna jego zasługa polega na zbudowaniu dobrze brzmiących dialogów i potocznej opowieści. Dlatego też w adaptacji tej aktorzy wypowiadają nie tylko kwestie postaci, ale i partię narracji, dające maksymalnie dużo informacji o zachowaniu postaci. Wszechwiedzący narrator wtajemnicza odbiorców w kulisy życia bohaterów, które są znacznie barwniejsze niż wydarzenia rozgrywane się na naszych oczach. To czasowniki nazywające najprostszą czynności dynamizują przedstawianą rzeczywistość – bowiem zdarzeń jest tu zbyt mało, by sceny ułożyć w konflikt napędzający całość. Brak linii dramaturgicznej zostaje więc zatuszowany w spektaklu pozostawieniem narratorskiej relacji. Zabieg ten stawia postaci sceniczne w pewnej dwuznaczności. Są działającymi podmiotami i jednocześnie przedmiotami zewnętrznego opisu. Widzimy bohaterów w różnych stanach, ale nie musimy polegać wyłącznie na bezpośrednim odczytaniu znaczenia ich reakcji, mamy je bowiem zinterpretowane słowami komentarza: *Stal tak książę z obślinionym kutasem, w stup soli zamieniony jak żona Lota, aż się tam do drzwi dobijać ktoś zaczął i krzyzczeć, że nadużycie się jakoweś robi i niesprawiedliwość! A książę nic. Stoi, na kutasa swojego patrzy, jakby go pierwszy raz w życiu widział i serena jakąś słyszy w uszach.*

W ten sposób wizja sceniczna staje się bogatsza od literackiej. Jeśli zestawia się z tym jeszcze „półpostaci” występujące na scenie, czyli kukły, których status zrazu jest niejednoznaczny, a wydaje się być podrzędny wobec „żywego planu”, powstała rzeczywistość

zyskuje nowy wymiar. Ale chociaż twórcy spektaklu zrobili wiele dla przystosowania tego tekstu, zadanie powiodło się tylko częściowo.

Mam świadomość, że ocenianie zespołu tej rangi kryje w sobie niebezpieczeństwo oczekiwania samych rzeczy arcydzielnnych. Więc cokolwiek poddaję tu krytyce, muszę obwarować klauzulą gwarancji i tak dobrego poziomu, bowiem twórcy ci są świadomi środków wyrazu wypracowanych jeszcze w czasach teatru o uniwersyteckim rodowodzie i w najogólniejszy sposób wierni sprawdzonej poetyce. Jednocześnie nie ustają w poszukiwaniach formalnych i transformacjach w sposobie budowania spektakli. Zaczynali w latach siedemdziesiątych od adaptacji *Ferdynurka* – kiedy twórczość Gombrowicza nie istniała jeszcze w powszechnej świadomości Polaków, by po wielu latach tym samym tekstem odnieść swój międzynarodowy sukces. Z czasem system kreacji zbiorowej i scenopisania przerodził się w chęć sięgnięcia po gotowy tekst dramatyczny, czego świadectwem jest znakomite wystawienie *Do piachu* Tadeusza Różewicza. To pociągało za sobą zmiany typu aktorstwa, które zaczęło być coraz bardziej z ducha realizmu psychologicznego, lecz często nadal sąsiaduje z „wykonawstwem symbolicznym”, gdzie metafora zastępuje umiejętności warsztatowe. W *Homo Polonicus* aktorstwo sprawia wrażenie eklektycznego z nachepleniem ku tradycyjnej konwencji i jest drugim – tuż po scenografii – jego atutem. Jacek Brzeziński, Witold Mazurkiewicz, Jarosław Tomica i Michał Zgiet – każdy z nich dał popis scenicznej sprawności. Mimo to kreacje te chwilaми – może za sprawą tekstu – przeobrażają się w coś na podobieństwo kabaretowych numerów skierowanych przeciw religijnej obłudzie, ksenofobii i nowoczesności demonstrowanej najpilniej w dziedzinie sztuki miłosnej. Najprawdopodobniej spowodowane jest to zupełnym brakiem pierwiastka lirycznego, którego opozycja mogłaby korzystnie zmienić charakter całości. Spektakl nie przechodzi próby poruszenia widza.

Prawdziwie przejmująca natomiast pozostała przestrzeń sceniczna. Jest coś w scenografii Roberta Kuśmierowskiego, że chciałoby się o niej mówić jak o żyjącym organizmie we wnętrzu którego buzuje ogień (według tekstu – działające smolniki, w której książę każe spalić zwiłki zamordowanej kochanki) a na jego rozgalezieniach chłodno lśnią ekrany. W centrum amfiteatralnie spiętrzone siedziska – fragmenty stali kościelnych, wyżej fotele jak z sal widowiskowych. Nad nimi zniszczony fotel klubowy. Meble korząż się z różnymi wnętrzami, specyficznymi funkcjami i ewokują różne klimaty. W utworzoną z nich pira-

midę wmontowane są postaci – aktorów w maskach? manekinów? – trudne do odróżnienia w bezruchu. Konstrukcję tę zwieńcza architektura przypominająca urządzenia laboratoryjne. Powstaje niespójna, ale jakby nierozrwalna całość. Ich kształty rzucają na siebie cień. Odległe znaki cywilizacji są jak cydzysłowy ujmujące czas. Szelechecka gawęda zyskuje ponadczasowy wymiar, ale zabieg ten ma też skutek estetyczny. Dzięki nim ciemny obraz rozświetla się nieco i srebrna poświata prostokątów wchodzi w wizualną relację z kłębamii dymu unoszącego się nad sceną, które są jakby dwoma rodzajami żywiołów – wody i ognia. One zagrały swoją siłą oddziaływania na poziomie teatru plastycznego. To on przykuwa uwagę bardziej niż człowiek pod białym prześcieradłem na stole operacyjnym, który będzie poddany publicznej wiwisekcji

Walory scenografii znakomicie podkreśla dźwięk – zrazu trudno do zidentyfikowania huk, szum, dudnienie. Jego rosnąca siła niepokoii i narzuca trud dociekania, skąd my ten odgłos znamy, by dopiero w pewnym momencie, kojarząc go z widokiem ognia, móc sobie uświadomić że taki się wydobywa z głębi paleńska. Uciążliwe tło akustyczne i mrok, przez który nasz wzrok przedziera się z pewnym trudem budują nastrojną mocągręj przejść widza, który jednak nie w pełni koresponduje ze słowną treścią scen. Groza wynika z wizualno-akustycznej oprawy ma – w zestawieniu z wypowiedziami bohaterów – chyba zbyt dramatyczny wymiar. Prostacktwo Stanisławczyka pozostaje w dysonansie do teatralnych sposobów komentowania go. Wplecione weń rosyjskie śpiewy i próby tańca zakotwicząją zdarzenia w realnej przestrzeni z pewną szkodą dla jej abstrakcyjnego kształtu, chociaż zespolenie skrajnych elementów bywa atrakcyjnym zabiegiem teatralnym skutkującym głębią wymowy. Jednak efekt zależny jest od niuansów.

Doszukując się przyczyn braku pełnej satysfakcji odbiorczej, odkrywam też skutki oddziaływania wypowiedzi reżyserów, które poprzedzały premierę. Autokomentarze miewają niekiedy taką siłę, że naprawdę trudno poddawać je rewizji. Szczególnie, kiedy wysoko cenimy – a tak jest w moim wypadku – czyjś dorobek. Ogłoszone jeszcze w trakcie pracy nad spektaklem przesłanie niekiedy wżera się w nasze umysły

tak, że z trudem dopuszcza konfrontację z tym, co rzeczywiście widzimy na scenie. Nakłania do podążania zasugerowanym tropem i pozostawia trudny do zignorowania w trakcie odbioru ślad. Podobnie w wypadku *Homo Polonicus* sugestie skłaniały do podporządkowania im swoich wrażeń. Akcentowanie rozliczenia z polskością, z duchem narodowym zawęziło pole naszej percepcji i oczekiwania wobec wymowy dzieła. Tymczasem wybrana do adaptacji pozycja ma pewne właściwości, które uniemożliwiły osiągnięcie zamierzonego celu, natomiast w opracowaniu scenicznym Kompanii „Teatr” i Teatru Provisorium proponowała inne wartości – jakby zignorowane w zapowiedziach, przez co łatwiej wychwycić to, co się nie spełniło niż studiować uzyskane efekty. Samodzielność interpretacyjna musi się bowiem zmierzyć z narzuconym horyzontem oczekiwań.

Prób uchwycenia naszej duchowej specyfiki jest wiele w polskiej literaturze współczesnej, żeby wspomnieć choćby *Spis cudzołóżnic* Jerzego Pilcha, *Szczuropolaków* Edwarda Redlińskiego, *Noc i Dojczland* Andrzeja Stasiuka, *Wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej, *Barbarę Radziwiłłównę z Dolnej Szczakowej* Michała Witkowskiego. Jednak żadna z wymienionych pozycji nie ma chyba ambicji tak totalnego zmierzenia się z polskością – każda z nich odbija naszą mentalność w malych, ale dobrze zanalizowanych, wycinkach rzeczywistości. Tymczasem *Homo Polonicus* w wymiarze literackim i teatralnych chciało być syntezą, a zabrakło mu chociażby wdzięku *Sarmacji* Pawła Huelle napisanej dla Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie.

Magdalena Jankowska

Teatr Provisorium i Kompania „Teatr”, *Homo Polonicus* na podstawie powieści Krystiana Piwowarskiego; scenariusz: zespół; reżyseria: Janusz Opyrński, Witold Mazurkiewicz; scenografia: Robert Kuśmirowski; muzyka i warsztat wokalny: Jan Bernad światło i dźwięk: Jan Piotr Szamryk, Janusz Opyrński; występują: Jacek Brzeziński, Witold Mazurkiewicz, Jarosław Tomica, Michał Zgiet; produkcja i impresariat: Grzegorz Reske. Premiera w Centrum Kultury w Lublinie 8 marca 2008.

Jakie muzeum?

12 maja, w Centrum Kultury odbyła się sesja pod tytułem *Jaka kolekcja? Jakie muzeum?*, zorganizowana przez Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Wśród zaproszonych gości znaleźli się: Jagoda Barczyńska z Muzeum Chelmskiego, Małgorzata Kitowska-Lysiak – prof. historii sztuki, kierownik Katedry Historii Sztuki Współczesnej KUL, oraz członkini Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Adam Mazur z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Jarosław Suchan z Łódzkiego Muzeum Sztuki, Monika Szewczyk z Galerii Arsenał w Białymstoku, oraz Waldemar Tatarczuk, prezes LTZSP. Koordynatorkami były Magdalena Linkowska i Paulina Zarębska.

W pierwszej części sesji każdy z zaproszonych gości krótko omówił historię powstania muzeum bądź galerii, które reprezentował, a dzięki przygotowanym prezentacjom multimedialnym można się było zapoznać ze zbiorami sztuki współczesnej wymienionych instytucji. Okazało się, że każde z muzeum może poszczycić się dziełami najbardziej rozchwytywanych artystów zarówno polskich, jak i zagranicznych. Najdłuższą i bardzo chlubną historią może pochwalić się Muzeum Sztuki w Łodzi, którego Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej założyli w 1931 roku członkowie grupy a.r. (między innymi Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro). W okresie międzywojennym była to druga na świecie galeria prezentująca sztukę abstrakcyjną. Najmłodszą z prezentowanych była kolekcja Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Każdy z rozmówców opowiedział o planach dalszego poszerzania zasobów kolekcji, a także o problemach związanych z prezentacją sztuki najnowszej i sposobach na przyciągnięcie widza do galerii. Usłyszeliśmy jakie są metody na poszerzenie i urozmaicenie kolekcji muzealnych: jedną z nich jest nawiązywanie współpracy z prywatnymi kolekcjonerami bądź spadkobiercami zbiorów, które muzea wypożyczają lub proponują przechowywanie w depozycie. Nie zawsze jednak jest to łatwe, co wszyscy zgodnie podkreślali. Możliwość na poszerzenie zbiorów kolekcji sztuki współczesnej, bądź zainicjowanie nowych, dał powołany w 2004 roku przez Ministra Kultury RP – Narodowy Program Kultury „Znaki Czasu”. Właśnie w ramach tego programu powstała najmłodsza spośród zaproszonych kolekcja Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Towarzy-

stwo zrzesza grono prężnie działających ludzi, którym choć udało się zgromadzić dość pokaźną kolekcję sztuki, od trzech lat boryka się z problemem braku miejsca do jej ekspozycji. Wobec takiej sytuacji pozazdrościć można łodzianom, którzy niedawno otrzymali nowy budynek Muzeum Sztuki współczesnej ms2. Nowym, niedawno otwartym Centrum Sztuki Współczesnej pochwalić się może także (mniejszy od Lublina) Toruń, którego inicjatorzy również skorzystali ze środków programu „Znaki Czasu”. Na początku spotkania usłyszeliśmy zapewnienie ze strony władz miasta, że wszystko jest na dobrej drodze do tego, aby lubelska Zachęta wreszcie otrzymała swoją siedzibę. Spośród wielu pomysłów na wygospodarowanie przestrzeni dla LTZSP, w końcu stanęło na utworzeniu galerii w centrum handlowym Plaza. Ma być to rozwiązanie tymczasowe, bo w dalszych, ambitnych planach jest wybudowanie Interdyscyplinarnego Centrum Nowoczesności. Lublin nie dysponuje obecnie żadną większą przestrzenią przystosowaną do celów wystawienniczych, a bez tego o zdobyciu tytułu Europejskiej Stolicy Kultury można zapomnieć. Póki co, lubelska kolekcja kurzy się w magazynach, choć członkowie Towarzystwa Zachęty od kilku lat robią wszystko żeby to zmienić. Komentarzem do tej sytuacji była skromna sala, w której odbyła się sesja *Jaka kolekcja? Jakie muzeum?*, prowizorycznie przystosowana do potrzeb spotkania, daleko odbiegająca warunkami od standardów europejskich. Sam organizator, Waldemar Tatarczuk stwierdził, że dla sztuki w Lublinie już „jako stajenka” się ostala.

W drugiej części sesji, będącej otwartą dyskusją, prezes LTZSP zapytany o to, jak wyobraża sobie działalność lubelskiej Zachęty, podkreślał, że na pewno nie chce aby było to tradycyjnie pojmowane muzeum, w którym część kolekcji „leży odłogiem” w magazynach. Powinno być to miejsce dialogu między artystą a widzem, otwarte i mobilne - dla artystów i odbiorców. A zapotrzebowanie na Centrum Sztuki wśród mieszkańców Lublina jest zaskakująco (miło) wysokie. Wykazały to wyniki niedawno przeprowadzonej ankiety, o której można przeczytać na stronach ostatniego numeru „Zooma” (2008, nr 6-7). Dzięki badaniu okazało się, że zainteresowanie i chęci na kontakt ze sztuką współczesną faktycznie jest coraz większe. Nie ulega wątpliwości, że aby ułatwić zrozumienie trudnego języka nowoczesności, potrzebne jest stworzenie ośrodka ze zróżnicowanym programem edukacyj-

nym. Uczestnicy dyskusji mówili o tym, że bardzo ważna jest zmiana tradycyjnej definicji muzeum rozumianego jako miejsce – świątynia – forteca – w którym gromadzi się dzieła sztuki i przelamanie stereotypu widza, który zza barierki z bolącym kręgosłupem, wśród gęstego tłumu „kontempluje” kolejne dzieła mistrzów. Z tym nietatym zadaniem już od dłuższego czasu zmierzają się galerie i centra sztuki współczesnej na całym świecie. Wydaje się, że jako wzory mogą posłużyć przywoływane w rozmowie takie ośrodki jak MoMA, Muzeum Guggenheima, Centrum Pompidou, czy Tate Gallery, choć nie wszyscy się z tym zgodzili.

Na pytanie jakie architektoniczne ramy powinno otrzymać współczesne muzeum próbowała odpowiedzieć Małgorzata Kitowska-Lysiak. Nie ulega wątpliwości, że sam budynek jest niezwykle ważnym czynnikiem wpływającym na funkcjonowanie muzeum. Najważniejszym jest tu przystosowanie wnętrza na potrzeby wystawiennicze, które w przypadku sztuki współczesnej stanowi połowę sukcesu. Z drugiej strony wygląd zewnętrzny budynku ma przyciągać widzów. Nie zawsze wiąże się to z budową supernowoczesnego obiektu – coraz częściej bywa tak, że muzea anektują budynki pofabryczne, które dostosowują do swoich potrzeb (jak na przykład wspomniane ms2 w Łodzi).

Rozmówcy wspomnieli też o tym, że problematyczna jest sama nazwa instytucji propagującej sztukę współczesną. Określenie „centrum” kojarzy się z wielokierunkowym propagowaniem sztuki, co wielokrotnie było przez uczestników podkreślane: widz powinien aktywnie uczestniczyć w odbiorze sztuki. Ale najpierw trzeba tego widza do galerii ściągnąć, sprawić, aby wolny czas poświęcił na obcowanie ze sztuką. Jak to zrobić? – Zapewnić mu rozrywkę. Wszyscy uczestnicy zgodnie stwierdzili, że ciekawym i sprawdzo-

nym sposobem jest ingerencja samych artystów w przestrzeń muzealną. Dzięki temu powierzchnia wystawiennicza nie będzie jedynie „niemym” obszarem, lecz wejdzie w kontekst z prezentowaną wystawą. Zgodzono się również z tym, że muzeum może przyciągnąć widzów, szczególnie młodych, posługując się językiem współczesności; jest to o tyle trudne, że szybko można popaść w banal i kicz. To problem ów wielokrotnie przywoływanej w czasie dyskusji „desko-rolki”, która znalazła się na wystawie współczesnej sztuki i kultury ulicy w Muzeum Łódzkim (przywoływana wystawa *Piękni straceńcy: współczesna sztuka i kultura ulicy*, odbyła się w Muzeum Sztuki w Łodzi w dniach 31 maja – 12 sierpnia 2007 roku), a co do której miał zastrzeżenia Adam Mazur. Nikt już jednak nie miał wątpliwości, że ciekawą odpowiedzią na pytanie o atrakcyjne sposoby prezentacji sztuki jest projekt *Szkieł* realizowany przez to samo muzeum. Zatem ciekawa przestrzeń i aranżacja wystawy, bogaty i ciekawy program edukacyjny, możliwość konfrontacji z artystą, a nie tylko z dziełem, być może to są sposoby dotarcia do dzisiejszego odbiorcy. I choć trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytania jaka kolekcja? i jakie muzeum? (O problemach współczesnego muzeum zob. *Muzeum sztuki. Antologia*, pod red. M. Popczyk, Kraków 2005) najważniejsze żeby kuratorzy je sobie zadawali i próbowali wyjść na przeciw oczekiwaniom współczesnego widza. Dzięki temu może niedługo sztuka współczesna znajdzie w Polsce więcej odbiorców, postawa polskiego widza zmieni się z negującej na pytającą – a po odpowiedź będzie mógł i chciał przyjść do nowoczesnego centrum sztuki gotowego na jej udzielenie.

Paulina Kempisty

Remont Generalny

Leon Tarasewicz wprawił szarą przestrzeń wibracje. Nawiązując do niegdysiejszego projektu, kiedy to autor wypełnił luki pomiędzy płytami tynkiem akrylowym, utworzył z niej obraz trwały, którego mityczna kolorystyka jest przygotowaniem odbiorcy w

przejsięcie w percepcję tak zaangażowaną, że ten całkowicie poddaje się prowokacjom artystów.

Skrzypnięcie drzwi to nie tylko przekroczenie granicy pomiędzy dziedzińcem a ekspozycją znajdującą się w dawnej Akademii Medycznej, ale także otwo-

rzenie kart *Historii drobin – czasu utraconego, czasu odzyskanego* autorstwa Jana Gryki. To możliwość równoczesnego odnalezienia się w akcie tworzenia i destrukcji dzieła. Konsekwencja i pokora artysty wobec dziakania czasu, pozwala na bogatą reminiscencję podczas przechadzki wśród obiektów gromadzonych od wystawy *TYP 650*. Wszystkie mączne fraszki są z napisem egzystencji wielu istnień, ludzkich oraz przynależnych do fauny – wolków. I chociaż nie mamy świadomości obecności tych ostatnich, musimy zdać sobie sprawę z obcowania z człowiekiem, bądź pozostałością po nim. Bowiern stając twarzą w twarz z czaszką, zwisającą z sufitu, wyzbyć musimy się tabu związanego ze śmiercią, unicestwieniem, lękiem i intymnością. Nic, co ludzkie, nie jest tu obecne... Tak, jak Leonardo da Vinci rozkładał ciało na części pierwsze, tak artyści projektu atomizują jaźń odwiedzających, by ostatecznie oglądać ich wyremontowaną mentalność.

Korytarz Starej Akademii, pod dłoń Mariusza Tarkawiana, stał się Herbertowskim elementarzem Minotaura. Kontynuacja *Kolokwium z historii sztuki...* wzbogaciła się o zapis okrucieństwa niesionego przez cywilizację. Harmonię sztuki, jej idealizm zakłócił krzyk czerwieni, będący wyrazem bólu, który człowiek skłonny był przez wieki zadawać pobratymcowi. W tym wielkim fresku ukazuje się dwoistość natury ludzkiej. Rozdźwięk pomiędzy zdolnością do uczuć wzniosłych, skrzydlatych myśli i imaginacji ulotnych, wyrażonych w artyzmie wielkich tego świata, a zezwierzęceniem i poddaniem się pierwotnym instynktom, wbija się boleśnie w świadomość obserwatora, spadkobiercy historii i kultury, tak długo, jak długi jest korytarz.

W projekt Anny Orlikowskiej wkrada się mech lub też pleśń, niedefiniowalny mrok, który w swoje władanie bierze codzienność. Stojąc przed zdjęciami umieszczonymi w pięciu lightboxach, obserwator sam porasta niepokojem. Szlam wpełzający na teren, nad którym pozornie mamy kontrolę, jawi się jako kozmar. Gdy odbiorca ma ochotę wyczołgać się z pomieszczenia, w którym jego wewnętrzna pewność powszedniości została zachwiana, natyka się na piec, również omszony, zdający się być *objet trouve*; on to urzeczywistnia duszną marę, z której pragniemy się ewakuować.

Stwierdzenie *cum tacet, clamant (milczenie jest wymowniejsze od mowy)* mogło by posłużyć za cały opis pracy *Nie licz na nic* Elżbiety Jabłońskiej. Pustka stanowi tu bowiem punkt wyjścia do fenomenologicznej interpretacji sytuacji artystycznej. Motto wyhaftowane na pojawiających się gdziegdzie na terenie

ekspozycji zasłonach oczyszcza jaźń widza, by ten przyjmował otoczenie całym sobą. Echo przekazu, szmatane przez drżenie powietrza, jest jak twarz mimów, spotykanych niespodziewanie za rogiem – nieprzeniknione, istna *tabula rasa*. To dobry akcent, biorąc pod uwagę dalsze bogactwo wystawy.

Orientalność światła przesyconego bordem nasuwa skojarzenie z *Kamasutrą*. Umieszczenie ekspozycji Anny Nawrot w pomieszczeniu niedostępnym, intymnym, ukazuje ją jako alkwę, miejsce spotkania wyrafinowanych kochanków. To tutaj krawaty – falliczni adoratorzy znajdują się w pozycji niższej aniżeli kobiety, przedstawione w formie symbolicznych sukni. Damskie postacie pokazane jedynie na fotografii, są nieosiągalne, niepowtarzalne, zważywszy na mnogość zwiniętych krawatów symbolizujących pierwiastek męski. Niczym w powieści Aleksandra Dumasa *Dama kameliowa*, w ostatecznym starciu w odwiecznej walce płci, władzę zdobywa niewiasta, cerkiewna madonna, sakralizowana pramatka, spowita w aureę złotych ram.

Dzisiejsza cywilizacja rozwinęła w społeczeństwie wyjątkowo silne poczucie prywatności. Gdy zostaje ono naruszone, odczuwamy wyraźny dyskomfort. Aranżacja Pauliny Kary z pewnością tego dokonuje. Uczestnik wystawy, wchodząc do klaustrofobicznej sali, zastaje otoczony wszechobecnym szeptem, zewsząd jest podglądany. Niecodzienne pudła, zawieszane na ścianach, są wyposażone w dziury, z których to wycierają oczy. Atmosfera wewnątrz tego pomieszczenia jest zgola schizofrenicznym obrazem. To teatr relacji, absurdalnego poczucia inwigilacji, pułapka emocjonalna. Choć nie spotkasz tu żywej duszy, li tylko fikcyjne głosy, fikcyjne spojrzenia, fikcyjny ucisk, rzeczywistym już staje się obłęd rodem z mentalności społecznej małych miasteczek.

Mirosław Maszlanek w swojej konstrukcji zaprasza do *Paschy*, odrodzenia efemerycznego i ponadwymiarowego. Jego dzieło przenika przestrzenie, lekkie jak zapach *dzłbeł* trawy z polonin, wzruszające jak iskry świateł wiary w nowe życie. To rozległe poetyckie państwo jest drogą wprost do zrozumienia transcendencji miejsca, w którym się znajduje. Święty krąg konstrukcji zawiera w sobie czas każdy, który wart jest pamięci. Tej, która w ostatecznym rozrachunku wyzwoli z cierpienia wpisane w żywot ziemski.

Jedna z rzeczy pewnych, typowych dla realiów polskich to *rzeźba* sakralna. Krzysztof Sołowiej świadom tej przypadłości kraju, wyeksponował obiekty z drewna polichromowanego sugerujące motywy sztuki religijnej. Jednak gdy widz znajduje się w otoczeniu

drewnianych rzeźb, przekonuje się, iż jego pierwsze wrażenie było jakże mylne. Dwie postacie ustawione naprzeciw siebie okazują się być psychologiczną puszką Pandory. Praca *Płynięcie lzy moje* przedstawia istotę cierpiącą, pokrytą wybrzuszeniami, pękającymi ranami. Natomiast smukła rzeźba, pozornie przypominająca postać Maryi, jest jedynie iluzją, gdyż w rzeczywistości to powłoka, pusta wewnątrz szata. Wyczuwalne relacje pomiędzy rzeźbami są odzwierciedleniem samotności współczesnego społeczeństwa. Wszystko spowija smuga bezradnego milczenia.

Być może ciekawość jest kwestią potrzeby zaskoczenia w dniu powszednim. Lęk zaś bywa podświadomie pożądanym, bowiem zapewnia skrajne emocje, tak różne od tego, co zapewnia rutyna. Robert Kuśmirowski bazując na tych oczekiwaniach, prowokuje odbiorcę do konfrontacji z jego własnym strachem przed śmiercią, wyrażoną tutaj symbolem samotnego, zdezcelowanego krzyża cementarnego. *Demont* jednak nie zaspakaja ciekawości przed nieznanym, uchyla zaledwie rąbek tajemnicy przekroczenia granicy życia. Zastąpiła sytuacja artystyczna to *memento mori*, niedotykalny, ciemny sekret, tak bardzo charakterystyczne dla twórcy.

Sztuka zaatakowała przestrzeń miejską bez ostrzeżeń, osaczyła przechodniów, zaskakiwała znienacka. Marta Polkowska umiejscowiła namalowane części ciała na elewacji Centrum Kultury. Streetartowa grupa Twożywo zakpiła zarówno z przywar społecznych, takich jak pośpiech czy ograniczenie się do powierzchownego postrzegania otoczenia, jak i z zagłady, stanowiącej przerażającą wizję przyszłości. Tutaj unicestwienie jest pojęciem gładko przechodzącym przez drogi lublinian, błędna intencjonalność wskazuje na to, że zagłada jest rzeczą ładną. Billboardy rozkładają ramiona, by pochwycić w nie nowych wyznawców głoszonej idei.

Młode Forum Sztuki Galerii Białej zaprezentowało to, co każdy somnambulik mógłby zauważyć podczas księżycowych wędrówek. Autonomicznym ekspozycjom nie można przypisać asocjacji, są absolutnie abstrakcyjne, jednak to stanowi o ich atrakcyjności. Są one

upustem kreatywności. Przykładem mogą być tu wszechobecne mrówki Agaty Krutul, czy nasuwające na myśl flądry barwne balony, wypełnione farbą, czego obrazem są jej smugi na ścianie, Jakub Kiyuc wywołuje niesmak swoim przedstawieniem zwierzęcych szczątków uwiecznionych na płótnie, zaś Karolina Kościuk przedstawiła obiekty lustrzane, w których umieściła kończyńny lalek.

W *Remont Generalny* wpisała się również wystawa Zenka Ilariona Daniluka. Cała przestrzeń Galerii Białej podporządkowała się stylowi twórcy. Podłogi, ściany, kominek, rozkwitły feerią barw. Naiwne malarstwo artysty z Hajnówki przedstawia bajkowe krainy, sielankowe wizje świata współczesnego. Sarny ufnie podchodzą do siedlisk ludzi, żąglówki, popychane lekkim zefirkiem przybliżają się bezpiecznie do górskich wodospadów. Optymistyczna twórczość znalazła również odzwierciedlenie we wzornictwie przedmiotów użytku codziennego. Dorodne kwiaty ozdabiają wazon i szafka. Optymizm sztuki Daniluka jest antagonistycznym w stosunku do pozostałych ekspozycji wystawy.

Obiekty zaprezentowane w ramach *Remontu Generalnego* ukazują dekadentkie nastroje artystów, wskazują na filozofię przemijania, bezpośrednio związaną z dawnymi funkcjami budynku. Mocne przesłania dzieł są wyrazem głębokich refleksji, będących zaprzeczeniem hedonistycznych skłonności cywilizacyjnych. Cierpienie, niczym w światopoglądzie Fiodora Dostojewskiego, jest drogą do wolności. Prace przedstawiają restrykcyjny system moralny, wobec czego można je oceniać jedynie jako czarne lub białe. W tym miejscu ich gwarantem wartości jest Galeria Biała, wobec czego i ocena jest kompatybilna z nazwą tegoż miejsca.

Jagoda Saba

Galeria Biała, wystawa *Remont Generalny*; kuratorzy: Anna Nawrot i Jan Gryka; Centrum Kultury w Lublinie, 6 czerwca – 11 lipca 2008.

Biuro Literackie

- Philip Larkin, *Zebrane. Mniej oszukani, Wesela w Zielone Świątki i Wysokie okna*, przeł. Jacek Dehnel, przedmowa Jerzy Jarniewicz, Wrocław 2008, s. 156.
- Sławomir Elsner, *Antypody*, Wrocław 2008, s. 44. Seria „Poezje” nr 19.
- Bohdan Zadura, *Wszystko*, Wrocław 2008, s. 100. Seria „Poezje” nr 23.
- Tadeusz Różewicz, *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław 2008, s. 112. Seria „Poezje” nr 24.
- Jacek Gutorow, *Inne tempo*, Wrocław 2008, s. 84. Seria „Poezje” nr 25.
- Krystyna Miłobędzka, *W widnokręgu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*, Wrocław 2008, s. 128.
- Marta Podgórnica, *Pięć opakowań. 1953-2008*, Wrocław 2008, s. 256. Seria „Dożynki” nr 8.
- Agnieszka Mirahina, *Wszystkie radiostacje zwiąku radzieckiego*, Wrocław 2008, s. 16. Seria „Polów” nr 9.
- Michał Piętiewicz, *Oddział otwarty*, Wrocław 2008, s. 16. Seria „Polów” nr 10.

Czarne

- Marija Knežević, *Ekaterini*, przeł. Dorota Jovanka Ćirić, Wołowiec 2008, s. 200.

Czytelnik

- Jarosław Iwaszkiewicz, *Wenecja i inne szkice*, Warszawa 2008, s. 560.
- Jerzy Giedroyc, Czesław Miłosz, *Listy 1952-1963*, opr. i wstępem opatrzył Marek Kornat, Warszawa 2008, s. 796. Archiwum „Kultury”, t.10.
- Pierre Chuvin, *Ostatni poganin. Zanik wierzeń pogańskich w cesarstwie rzymskim od panowania Konstancyna do Justyniana*, przeł. Joanna Stankiewicz-Prądzyska, Warszawa 2008, s. 364.
- Rajmund Kalicki, *Dziennik nieobyczajny*, Warszawa 2008, s. 256.

Korporacja Ha! art.

- John Ashbery, *Inne Tradycje*, przeł. Julia Fiedorczuk, Jerzy Jarniewicz, Tadeusz Pióro, Piotr Sommer, Andrzej Sosnowski, przedmowa Grzegorz Jankowicz, Kraków 2008, s. 192. Seria „Linia krytyczna” 1.
- Bożena Keff, *Unwóro Matce i Ojczyźnie*, Kraków 2008, s.100.

Lampa i Iskra Boża

- Jakub Żulczyk, *Radio Armageddon*, Warszawa 2008, s. 456.
- Krzysztof „Grabaż” Grabowski, *Wiersze*, Warszawa 2008, s.128.

Norbertinum

- Alfred Marek Wierzbicki, ... *na ziemi w lublinie ... Felietony społeczno-kulturalne*, Lublin 2008, s. 264.
- Krzysztof Wróbel, *Zdania i przewagi*, Lublin 2007, s. 44.
- Ewa Klajman-Gomolińska, *W samym miąszu pomarańczy*, Lublin 2007, s. 66.
- Elżbieta Cichła-Czarniawska, *Ruchome staloryty*, Lublin 2008, s. 84.
- Bogusław Michałekiewicz, *W stronę zachodu*, ilustracje Anna Schumacher, Lublin 2008, s. 64.
- Anna Smyl, *Zielonooka*, Lublin 2008, s. 56.
- Anna Wereszczyńska, *„Ostatni Mohikanin drobnej szlachty” i „niezrównany monografista Żydów”*. Żywość Klemensa Junoszy- Szaniawskiego, Lublin 2008, s. 240.

Oficina Wydawnicza ATUT

– Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe

- Jacek Bierut, *Fizyka*, Wrocław 2008, s. 56.
- Sławomir Ortyl, *Ludzie z moich stron*, Wrocław 2007, s. 50.

Świat Literacki

- Anna Achmatowa, *Milczenie było moim domem*, wybór i przekład Zbigniew Dmitroca, Izabelin 2008, s. 296.

Wydawnictwo Forma

- Leszek Szaruga, *Zdjęcie*, Szczecin, Bezzecze 2008, s. 154.

Wydawnictwo Naukowe UAM

- Piotr Śniedziewski, *Mallarmé-Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 356.

Znak

- Andrzej Franaszek, *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008, s. 280.

Inne

- *Suplement poetycki. Ze współczesnej liryki białoruskiej*, przeł. Jerzy Litwiniuk i Adam Pomorski, wybór i red. Adam Pomorski, Dom Kultury Śródmieście, Warszawa 2008, s. 144. Biblioteka kwartalnika „Tekstualia”.
- Jerzy Kałwak, *Okoliczności i inne wiersze*, Prymasowski Wydawnictwo Gaudentium, Gniezno 2008, s. 122.
- Marek Baterowicz, *Na smyczy słońca*, Vide Publishing, Sydney 2008, s. 54.
- Ryszard „Sidor” Sidorkiewicz, *Poezje wybrane*, Wydawnictwo e media, Częstochowa 2008, s.140.
- Bartosz Konstrat, *Traktaty Konstrata*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych w Katowicach i Górnośląskie Cen-

trum Kultury w Katowicach, Katowice 2008, s.48. Biblioteka Kwartalnika Kulturalnego „Opcje”.

• Jacek Trznadel, *Bez odbioru*, Wydawnictwo test, Lublin 2008, s. 64.

• Andrzej Busza, Bogdan Czaykowski, *Pełnia i przesilenie. Full Moon and Summer Solstice*, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, Toronto-Rzeszów 2008, s.88.

• Bohdan Sławiński, *Sztuce do glist*, Stowarzyszenie Literackie im. K. K. Baczyńskiego, Łódź 2007, s. 44. Seria Poetycka nr 79.

• Maciej Robert, *Puste pola*, Wydawnictwo Kwadratura, Łódź 2008, s. 60.

• Kazimierz Hoffman, *Znaki*, Wojewódzki Ośrodek Kultury w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2008, s. 56. Biblioteka „Kwartalnika Artystycznego”.

• Maja Rodziewicz-Szynicka, *Nie w twoich dłoniach rozkwitam*, Bydgoszcz 2005, s. 84.

• Maja Rodziewicz-Szynicka, *Anioły nie mokną*, Bydgoszcz 2007, s. 86.

• Andrzej Żupański, *Tragiczne wydarzenia za Bugiem i Sanem przed sześćdziesięciu laty. Poznaj werdykt historyków polskich i ukraińskich*, Światowy Związek Żołnierzy Armii Krajowej, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2007, s. 80.

• Stefan Andrzej Borsukiewicz, *Kontrasty. Powrót. Próba*

całości, pod red. Gerarda Sowińskiego, Media Rodzina, Poznań 2008, s. 244.

• Wojciech Boros, *Złe zamiary*, Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk, Gdańsk 2008, s. 46.

• Julian Kerc, *Mity. O rzeczach najstarszych i najnowszych. Dla dorosłych i dla dzieci*, Laterna, Krynica Morska 2008, s. 128.

• Olgierd Dziechciarz, *Wiersze (p)różne z lat 1988-2003*, NEON, Olkusz 2008, s. 72.

• Marek A. Koprowski, *Między Bugiem a Styrem*, „Wolanie z Wołynia”, Biały Dunajec-Ostróg 2008, s. 264. Biblioteka „Wolanie z Wołynia”, t. 60.

• Józef Janczewski, *Znad bocianiego gniazda*, Stowarzyszenie Twórcze Artystyczno-Literackie, Kraków 2004, s. 92.

• Józef Janczewski, *Zawirowanie barw czyli przylapanie słowa*, Stowarzyszenie twórcze Artystyczno-Literackie, Kraków 2006, s. 116.

• Józef Janczewski, *Na pięciolinii czasu*, Stowarzyszenie Twórcze Artystyczno-Literackie, Kraków 2007, s. 64.

• Lejf Zern, *Świecąca ciemność. Dramaturgia Jona Fossego*, przeł. Halina Thylwe, Agencja Dramatu i Teatru, Warszawa 2007, s. 144.

• Antoni Rzęsa, *Los człowieka. Rozważania wokół problemu duchowości w sztuce*, Centrum Rzeźby Polskiej, Oroński 2008, s. 92.

Dziękujemy

Dziedzictwo pogranicza

Dyskusja wokół wydanej po polsku książki Danie-la Beauvois *Trójkąt ukraiński* (Lublin 2005; Nagroda im. J. Giedroycia 2006), w której profesor rozprawia się z polskim mitem Kresów, pokazała jak bardzo emocjonalny jest nasz stosunek do wschodnich ziem dawnej Rzeczypospolitej. Choć Kresy stały się w ostatnich latach tematem licznych konferencji i publikacji, Polacy niechętnie żegnają się z obrazem „utraco-nej Arkadii”. W wielu pracach, także o ambicjach naukowych, emocje biorą górę nad historyczną prawdą. Wprawdzie autorzy odwołują się do *szabelkowej postawy rewindykacyjnej*, to jednak rzadko potrafią wyzwolić się z tęsknoty za opisywaną przez romantycznych poetów *krainą mlekiem i miodem płynącą*.

Na tych ziemiach – pisał Tadeusz Chrzanowski – *raz po raz niósł się wicher romantycznych nastrojów, nostalgiczno-melancholijnych zadum. [...] tęsknica po- społu z dzikim pragnieniem czegoś niezupełnie okre- ślonego wiała poprzez rozległe stepowe przestrzenie, nie napotykała żadnych przeszkód, co najwyżej kępę drzew czy kępę bodiaków, a załamując się nad jara- mi rzek i potoków. A przecież pielęgnowanie mitu „wschodnich Kresów” jest nie tylko zafalszowywa- niem historii, ale także utrudnianiem rozwijania kon- taktów z sąsiadami zza Bugu. W Roku Jerzego Gie- droycia dużo mówiono o jego wizji polskiej polityki wschodniej. Zdarza się jednak, co zauważył także prof. Beauvois, że współcześni piewcy kresowej idylli za swoich duchowych patronów obierają niekiedy wła- śnie Redaktora. Trudno o większe nieporozumienie. Wszak właśnie w kręgu paryskiej „Kultury” powstał tak zwany program ULB (Ukraina, Litwa, Białoruś), w którym krytykowano rozpamiętywanie „utracy Kresów” i odważnie mówiono o walce o niepodległość wymienionych trzech krajów. Jak pisał Juliusz Mie- roszewski, którego Bogumiła Berdychowska określa jako *porte parole* redaktora „Kultury” w kwestiach politycznych, *w przeszłości – a ponieważ i dziś – ob- szar ULB był czymś więcej niż »kością niezgody«, pomiędzy Polską a Rosją. Obszar ULB determinował formę stosunków polsko-rosyjskich skazując nas albo na imperializm, albo na satelictwo*. W Maison-Lafit-*

te wcześniej rozumiano, że wolna Litwa, Białoruś i Ukraina są gwarantem większego bezpieczeństwa nie tylko Polski, ale i Europy. *Polska przeżyje utratę ziem wschodnich* – dodawał Mieroszewski – *lecz kul- tura polska nie może obejść się bez »wschodniaków«*. [...] *Nie ma przed nami ucieczki przed Wschodem na Zachód – ani nie ma przed nami ucieczki przed Za- chodem na Wschód*.

Dziedzictwo wschodnich pograniczy dawnej Rze- czypospolitej jest integralną częścią polskiej kultury. Często przypomina się, że na dawnych Kresach narodziła się nasza wielka literatura romantyczna i że Mickiewicz nigdy nie odwiedził Warszawy czy Kra- kowa, a stopa Słowackiego nie dotknęła żadnej części dzisiejszego obszaru Polski. Postulowana przez autorów „Kultury” *aktywna pamięć* nie oznacza wy- korzenia, ale uczynienie kresowego dziedzictwa składnikiem nowej tożsamości. Polską zbiorową wyobra- żnię ukształtowała w dużej mierze literatura (krajowa i emigracyjna), którą tworzyło wielu „uciekierów z Atlantydy”. W tkliwych obrazach *kraju lat dziecinnych* łatwo o zafalszowania dotyczące choćby rzekomo bez- konfliktowego współżycia wielu narodów i religii. Dzie- ki rzetelnym badaniom próbuje się w ostatnim czasie rewidować dotychczasową wizję dziejów Polski, Li- twy, Białorusi i Ukrainy. Dość przywołać wydawane przez lubelski Instytut Europy Środkowo-Wschodniej syntezę historii tych krajów pisane przez międzyna- rodowy zespół autorów. Resentymentów nie można usunąć cyklem artykułów lub książek. To oczywiście proces długotrwały. Wielkie nadzieje wiąże z kontak- tami pomiędzy najmłodszym pokoleniem Ukraińców, Litwinów, Białorusinów i Polaków, które jest wolne od historycznych uprzedzeń.

W nowej sytuacji politycznej potrzebne są działania oczyszczające: regularne spotkania, stypendia, konfe- rencje. Z powodu trudnej dostępności do dziedzictwa kulturowego ziem wschodnich dawnej Rzeczypospo- litej przez niemal pół wieku polscy badacze zajmo- wali się nim marginalnie. Precedensem było wydawane w Polsce od 1986 roku monumentalne dzieło Roma- na Aftanazego *Materiały do dziejów rezydencji*.

Dopiero za sprawą zmian politycznych po roku 1989 możliwe stało się zapoznanie się ze stanem zabytków znajdujących się na terenie Litwy, Ukrainy czy Białorusi. W celu naukowego opracowania sztuki sakralnej Kościoła rzymskokatolickiego na tamtejszych terenach (w granicach Rzeczypospolitej sprzed 1772 roku) w Krakowie i Warszawie powstały dwie grupy badaczy. Systematyczną inwentaryzację zabytków przeprowadzono we współpracy z ukraińskimi, litewskimi i białoruskimi władzami konserwatorskimi. Inicjatywę wspierały m.in. Ministerstwo Edukacji Narodowej, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (Biuro Pełnomocnika ds. Dziedzictwa Kulturowego za Granicą). Plonem tej żmudnej, wieloletniej pracy stały się monografie zabytków publikowane od 1993 roku w ramach monumentalnej serii *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*. Kolejne tomy tej znanej i cenionej przez specjalistów serii trafiają do wielu europejskich bibliotek. W Krakowie i Wrocławiu zaprezentowano niedawno wystawę ponad 200 fotografii wykonanych podczas objazdów inwentaryzacyjnych prowadzonych na terenie Ukrainy.

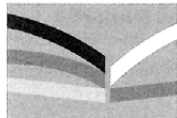
Prace historyków sztuki przyniosły wiele informacji o powojennych losach świątyń rzymskokatolickich. Większość kościołów została zamknięta w latach czterdziestych XX wieku. We wsiach i małych miasteczkach świątynie zamieniano z reguły w magazyny lub warsztaty miejscowych kolchozów. Wówczas znacznym zmianom ulegało wnętrze kościoła, niszczone także pierwotne wyposażenie. W licznych przypadkach wierni zdolali jednak ocalić pojedyncze rzeźby i obrazy, które przenoszono do cerkwi i domów prywatnych. Na przykład na Ukrainie wiele dzieł sztuki zostało także zabezpieczonych przez pracowników Lwowskiej Galerii Obrazów i przeniesionych do magazynów w Olesku. Wykonana podczas kampanii inwentaryzacyjnych dokumentacja opisowa i fotograficzna stanowi często pierwsze pełne naukowe rozpoznanie zabytków. Dlatego też uwzględniane są również obiekty o skromnej wartości artystycznej, lecz cenne dla ogólnego obrazu kulturowego ziem.

Badania archiwalne i interpretacyjne owocują ustaleniami, które w istotnym stopniu uzupełniają dotychczasowy obraz polskiej sztuki, by wymienić przede wszystkim nowe ustalenia dotyczące artystycznego *oeuvre* oraz biografii Jana Jerzego Pinsiła – najwybit-

niejszego przedstawiciela lwowskiej rzeźby rokokowej. Historycy sztuki ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej mają przed sobą rozległe perspektywy badawcze na wiele dziesięcioleci.

Słusznie wskazuje się, że niemożliwe jest dokonanie rozróżnienia na dziedzictwo „etnicznie polskie” i „etnicznie ukraińskie” czy „etnicznie litewskie”. Dziedzictwo pogranicza czeka na spadkobierców. Trzeba jednak jednocześnie pamiętać, że choć o kulturowej spuściźnie pogranicza wiemy *więcej niż kiedykolwiek*, to – jak pisał prof. Jan K. Ostrowski – *odwrót od szaleństwa w naszej części Europy nastąpił jednak zbyt późno. Nie można sobie robić złudzeń, że nawet najsolidniej prowadzone badania nie będą w stanie nadrobić katastrofalnej luki w materiale zabytkowym i źródłowym. Rozległe partie terytoriów kresowych i liczne problemy tamtejszej sztuki na zawsze pozostaną „tabula rasa”*. Uczestnictwo w pracach inwentaryzacyjnych za Bugiem (a było to jeszcze przed Pomarańczową Rewolucją) uzmysłowiło mi jak wiele lęku jest w polsko-ukraińskich kontaktach. Jeżdżąc po tamtejszej prowincji, spotykaliśmy się z różnorakim przyjęciem. Z jednej strony nieufność i obawa, że „polscy panowie” wracają po swoje, a drugiej – zwyczajna ludzka życzliwość. Gdy w jednej z wiosek odszukaliśmy zarośnięty polski cmentarz, okazało się, że bez łopat działamy niewiele. Uczynni mieszkańcy nie tylko pożyczyci nam odpowiedni sprzęt, ale i sami pomagali odkopywać nagrobne płyty. Dopiero poza Polską w pełni dotarli do mnie słowa Miłosza z tomu *Szukanie ojczyzny: Moje obawy przed angażowaniem się w różne zjazdy wielbicieli Wilna pochodzily, trzeba przyznać, z nieufności wobec niemieckich ziomkostw, które przez parę dziesięcioleci po wojnie były ostoja marzeń o powrocie ziem w dorzeczu Odry do Niemiec. Trzeba zrozumieć, że dla Litwinów Polska, duże państwo, jest odczuwana jako stały problem niebezpiecznego sąsiedztwa i że w wysoce uczuciowym stosunku byłych wilnian do »młogę miast« są skłoni podejrzewać nie wyznane zaborcze zamiary, tak mniej więcej jak Polacy czytający o obrzędach byłych wrocławian gdzieś w Monachium czy Düsseldorfie. Podejrzenia te są zrozumiałe, bo jedynie czas stopniowo oczyszcza lokalne przywiązania z chętek akcji odwetowej.*

Jacek Mak



Konkurs na Nagrodę im. Karla Dedeciusa 2009

Fundacja Roberta Boscha po raz czwarty ogłasza konkurs na Nagrodę im. Karla Dedeciusa dla polskich tłumaczy literatury niemieckojęzycznej oraz niemieckich tłumaczy literatury polskiej.

Nagroda nosząca imię nestora niemieckich tłumaczy literatury polskiej oraz zasłużonego pośrednika między Polską a Niemcami, zostanie przyznana w maju 2009 r. w Krakowie. Laureaci – tłumacz polski i tłumacz niemiecki – zostaną wyróżnieni za wybitne osiągnięcia translatorskie, a tym samym za pracę na rzecz porozumienia między Polakami i Niemcami. Laureatów nagrody (każda w wysokości 10 000 euro) proponuje niezależna polsko-niemiecka kapituła pod honorowym patronatem Karla Dedeciusa. Fundacja Roberta Boscha ogłosi wyniki konkursu w marcu 2009 r. Funkcję sekretariatu nagrody pełni Deutsches Polen-Institut w Darmstadt.

Kandydaci mogą zgłaszać się osobiście, mogą też być zgłaszani przez wydawnictwa, instytucje i osoby trzecie. Zgłoszenia do nagrody powinny zawierać:

- krótki życiorys tłumacza
- listę publikacji
- ok. 20 stron tłumaczenia z załączeniem tekstu oryginału

Ostateczny termin składania zgłoszeń upływa 15 grudnia 2008 r.

Adres do korespondencji:

**Deutsches Polen-Institut
Karl-Dedecius-Preis
Mathildenhöhweg 2
D-64287 Darmstadt
Niemcy**

Fundacja Roberta Boscha od roku 1981 wyróżnia wybitne osiągnięcia polskich tłumaczy literatury niemieckojęzycznej (do laureatów nagrody należą m.in. Sławomir Blaut, Jacek St. Buras, Andrzej Kopacki). W latach 1993-2000 Fundacja przyznawała również nagrodę promocyjną dla młodych tłumaczy. Ufundowana w roku 2003 Nagroda im. Karla Dedeciusa, uwzględniająca osiągnięcia zarówno polskich jak i niemieckich tłumaczy, zastąpiła przyznawane wcześniej wyróżnienia.

W latach 1980-2000 Fundacja wspierała tłumaczenie i wydanie opracowanej w Deutsches Polen-Institut 50-tomowej serii wydawniczej pod nazwą »Polnische Bibliothek«, najobszerniejszej prezentacji literatury polskiej za granicą.

Więcej informacji na stronie:

<http://www.deutsches-polen-institut.de/Projekte/Karl-Dedecius-Preis/wersja-polska.php>

**Kontakt: Dr. Andrzej Kaluza, Deutsches Polen-Institut, Mathildenhöhweg 2,
64287 Darmstadt, Tel. 06151- 498513, Fax: 06151- 498510,
e-mail: kaluza@dpi-da.de www.deutsches-polen-institut.de**

Konkurs Poetycki O Laur Kosmicznego Koperka

Miejska Biblioteka Publiczna w Nowej Rudzie ogłasza VIII Ogólnopolski Konkurs Poetycki „O Laur Kosmicznego Koperka”.

Celami konkursu są: Ukazywanie w poetyckiej formie rzeczywistości, w której żyjemy. Inspirowanie do uprawiania twórczości poetyckiej. Popularyzowanie współczesnej poezji.

Zasady uczestnictwa: W konkursie mogą brać udział twórcy profesjonalni i amatorzy; do uczestnictwa w konkursie zapraszamy również młodzież od 16 lat. Uczestnicy nadsyłają zestaw wierszy złożony z **5 tekstów**. Zgłoszone do konkursu wiersze nie mogą być do czasu ogłoszenia wyników, publikowane w całości ani we fragmentach, oraz nie mogą być nagradzane w innych konkursach. Organizator nie ogranicza tematyki utworów poetyckich. Prace konkursowe należy nadsyłać w maszynpisie, w **3 egz.** i zapisane na nośnikach elektronicznych (we wszystkich formatach, oprócz DOCX, w przypadku prac w tym formacie, należy się liczyć z ich odrzuceniem). Prace można przysyłać na adres: biuro@biblioteka.one.pl a godło i potwierdzenie opłaty konkursowej prosimy wysłać w kopercie.

Nasz adres: Miejska Biblioteka Publiczna, ul. Bohaterów Getta 10, 57-400 Nowa Ruda z dopiskiem „Konkurs”, e-mail biuro@biblioteka.one.pl, tel. (0 74) 872 46 96

Imię i nazwisko oraz dokładny adres autora należy dołączyć w osobnej, zaklejonej kopercie, opatrzonej takim samym godłem jak prace konkursowe. Uczestnicy niepełnoletni do zestawu dołączają ponadto pisemną zgodę rodziców lub opiekunów na udział w konkursie, o treści: „Wyrażam zgodę na udział mojego dziecka, podopiecznego (imię i nazwisko) w VIII Ogólnopolskim Konkursie „O Laur Kosmicznego Koperka” oraz oświadczam, że zapoznałem się z regulaminem konkursu, data, miejsce, podpis rodzica lub opiekuna. Organizator nie zwraca nadesłanych prac, które pozostają jego własnością, ani nie informuje o ich dopuszczeniu do konkursu. Opłatę konkursową w wysokości 10 zł za każdy zestaw (koszty organizacyjne) należy wpłacić na konto Biblioteki: **Miejska Biblioteka Publiczna Bank Zachodni WBK S.A. 1 Oddział Nowa Ruda 81109023300000000596000507**

Prosimy o przysyłanie kopii dowodu wpłaty wraz z zestawem wierszy. W razie małej ilości zgłoszeń opłaty konkursowej nie zwracamy.

Termin: nadsyłania prac konkursowych upływa **30 listopada 2008 r.** O wynikach konkursu organizator powiadamia tylko laureatów. Natomiast protokół z rozstrzygnięcia konkursu zostanie opublikowany na stronie internetowej organizatora.

Jury: Prace oceniane będą przez jury powołane przez organizatora.

Nagrody: Nagrodzeni i wyróżnieni uczestnicy konkursu otrzymają nagrody i wyróżnienia ufundowane przez organizatora i ewentualnych sponsorów. Odbiór nagród możliwy jest wyłącznie osobiście podczas imprezy finałowej. W innym przypadku nagroda przechodzi na rzecz następnej edycji konkursu.

Uwagi: Organizator zastrzega sobie możliwość publikacji nagrodzonych i wyróżnionych utworów, bez prawa do honorarium autorskiego. Wiersze nagrodzone i wyróżnione wydane zostaną w okolicznościowej antologii. Laureaci i wyróżnieni uczestnicy konkursu oraz zakwalifikowani przez jury do finału, spotkają się w **lutym 2009 r.** na XIX Noworudzkich Spotkaniach z Poezją, na które wysłane zostaną specjalne zaproszenia. Organizator pokrywa koszty noclegu laureatów oraz osób zaproszonych na imprezę finałową, natomiast nie zwraca kosztów podróży. W sprawach spornych dotyczących interpretacji regulaminu ostateczną decyzję podejmuje organizator i jury.

Gdzie można kupić KRESY?

Sprzedaż Kwartalnika Literackiego „Kresy”
prowadzą kioski Ruchu
oraz sieć Empik na terenie całego kraju
a także księgarnie:

KRAKÓW	Księgarnia Skarbnica, os. Centrum C, bl. 1 Księgarnia Uniwersytecka, ul. Świętej Anny 6
POZNAŃ	Księgarnia „Kapitałka”, Al. Niepodległości 4
RADOM	Księgarnia Literacka im. W. Gombrowicza, ul. Żeromskiego 83
WARSZAWA	Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa, Krakowskie Przedmieście 7 Księgarnia Liber, ul. Krakowskie Przedmieście 24 Księgarnia Odeon, ul. Hoża 19 Księgarnia Czytelnik, ul. Wiejska 14 Księgarnia PIW, ul. Foksal 17
WROCŁAW	Księgarnia Port Literacki, pl. Teatralny 5

KRESY

W NASTĘPNYCH NUMERACH

POEZJA I PROZA

Tomasz Dalasiński, Rafał Derda, Mirosław Dzień, Magdalena Jankowska, Dawid Majer,
Piotr Michałowski, Joanna Mueller, Kacper Pfeifer, Adrian Sinkowski, Andrzej Szuba,
Piotr Tomczak, Robert Utkowski, Marcin Wieczorek

Waldemar Bawolek

Thomas Ernest Hulme, Amy Lowell

SZKICE

Mirosław Dzień – Otwórz szeroko okno. Esej o poezji mistycznej
Karolina Agata Felberg – Melancholia i ekstaza. O poezji Andrzeja Sosnowskiego
Jerzy Franczak – Rewolucja, realizm, retoryka
Michał Kaczmarek – Oblicza starczej pamięci
Adam Poprawa – Herbert wśród podróżujących reporterów
Łukasz Suskiewicz – Diuny
Alicja Straszeka – Poeto kim jesteś krytyk? (O Jacku Gutorowie)
Katarzyna Szalewska – O eseistyce Marka Bierczyka
Dorota Wojda – Swoje i obce (O Jarosławie Marku Rymkiewiczu)

Nasze małe „dwudziestolecie” (międzywojenne)? Próby bilansu literatury, sztuki
i życia literackiego po 1989 roku

SZTUKA

Sztuka i feminizm 2008 – Agata Araszkiewicz, Agata Jakubowska,
Izabela Kowalczyk, Ewa Małgorzata Tatar i inni
Sztuka, lewica, dialog?

cena: 10 zł (w tym 0% VAT)

nakład 1000

PL ISSN 0867-1125

Nr indeksu: 36357X

ISSN 0867-1125



9 770867 112000

7 5 >

