Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

♦ ETNOLOGIA ♦ ETNOGRAFIA ♦ ANTROPOLOGIA KULTURY
LITERATUROZNAWSTWO ♦ FILOZOFIA ♦ HISTORIA ♦ JĘZYKOZNAWSTWO
SZTUKA ♦ NAUKI O SZTUCE ♦ SZTUKA WIZUALNA I PERFORMATYWNA

2022 rok LXXVI nr 1–2 (336–337). Indeks 369403. ISSN 1230–6142. Cena 40 zł. VAT 8%
INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK, STOWARZYSZENIE LIBER PRO ARTE

SPIS TREŚCI

XI Zakopiańskie Spotkania Antropologiczne pt. „Jutro"

ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ *Przed jutrem* 4
WOJCIECH MICHERA Cras leges. *Pocztowe jutro* 8
KRYSTIAN DARMACH *Dalekie jutro, czyli* Tomorrow Never Knows *The Beatles a koncepcja „czasu głębokiego" Johna L. Schellenberga* 19
ROBERT LOUIS STEVENSON *Pieśń jutra,* przeł. Małgorzata Sady 22
STANISŁAW KRAJEWSKI *Nieznane jutro: między nadzieją a zagrożeniem* 25
PAWEŁ PRÓCHNIAK *Naturalna oddychacja (ćwiczenia z respirologii poetyckiej)* 31
TOMASZ WIŚNIEWSKI *Nowe otwarcie dublińskiego The Abbey Theatre* 35
DAVID MALCOLM *Nigdy więcej jutra? Mollie Panter-Downes, przyszłość i kanoniczność,* przeł. Konstancja Cynk, Kaja Makowska 41
MAGDALENA BARBARUK *Życie do ustanowienia. O możliwości powrotu Edwarda Stachury* 45
PAWEŁ DRABARCZYK VEL GRABARCZYK *Przyśniona rewolucja.* O Novembrze *Jakuba Woynarowskiego* 54
PIOTR JAKUB FEREŃSKI *Fale* 62
JACEK LEOCIAK *Czas abisalny getta a perspektywa „jutra" (Leib Goldin, Stella Fidelseid, Janusz Korczak)* 73
MONIKA SZNAJDERMAN *Drohobycz – Gorlice (fragment większej całości)* 81
KATARZYNA PROT-KLINGER *Umierają ostatni świadkowie. O pamięci Holokaustu* 95
MICHAŁ KLINGER *Chwila a wieczność (bezczasowość tekstu)* 101
DARIUSZ CZAJA *„Przyjdę niebawem". Czas apokalipsy* 111
ŁUKASZ STYPUŁA *„Na przyszły rok w Jerozolimie!" – kilka uwag o Lewiatanie* 118
WIERA MENIOK *Wiosna, której jeszcze [wciąż] nie było…, a jutro Druga Jesień* 126
ŁUKASZ SOCHACKI *Jutrzejsze końce świata. Naukowe apokaliptyki* 133
MACIEJ KRUPA *Chodząc w zaświatach. Czyściec* 147
TADEUSZ BARTOŚ *Jutro już było? Wielogłos wewnętrzny* 151
ANNA SOBOLEWSKA *Jutro będzie wolne. Subiektywne doświadczenia czasu w życiu codziennym, w literaturze i filmie* 157
JAN SZPILKA *Jutro moje ciało będzie inne?* 165

000_Spis tresci.indd 1 08.09.2022 21:26:21

Janusz Bohdziewicz — *Pochwała nieciągłości, czyli re-kreacja* 170

Katarzyna Kręglewska-Powązka — Jak ocalić świat na małej scenie? *– jutro w teatrze / teatr jutra* 175

Katarzyna Kręglewska-Powązka, Małgorzata Woźniak — *Doświadczenia prywatne, czyli* Jak ocalić świat na małej scenie? *– rozmowa z twórcami przedstawienia*.... 185

***

Krzysztof M . Bednarski — *Z archiwum artysty (8):* Victoria-Victoria 196

Achille Bonito Oliva — *ABO –> KMB. O Krzysztofie M. Bednarskim: sztuka jest formą obrony*, przeł. Mateusz Salwa 201

Achille Bonito Oliva — *ABO –> KMB. Krzysztof M. Bednarski: l'arte e' una forma di difesa* 202

Achille Bonito Oliva — *ABO –> KMB. Art is a form of defence*, przeł. Steven Grieco 204

X Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Lublin–Drohobycz 2022

Zbigniew Benedyktowicz — *Wprowadzenie* 209

Paweł Próchniak — *SchulzFest 2022: groza i wyobraźnia (introdukcje). Jechać do Drohobycza* 217

Wiera Meniok — *„Świat nigdy nie będzie taki, jak przedtem". Zobowiązanie etyczne wobec Innego w tekstach Serhija Żadana* 218

Grzegorz Gauden — *Wyobraźnia i groza* 225

Janusz Majewski — *Wyobraźnia i groza* .....

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk — *Wybujałość u końca słów. Tropem wyobraźni w* Martwym sezonie *Jakuba Woynarowskiego* 230

Krzysztof M. Bednarski — *Z archiwum artysty (9):* Mi senti? 240

Zbigniew Benedyktowicz — Mi senti? *Krzysztofa M. Bednarskiego w Lublinie i Drohobyczu 2022* 243

Martyna Sobczyk, Krzysztof M. Bednarski — *O schulzowskich inspiracjach* 245

Katarzyna Kuczyńska-Koschany — *Fortepian na barykadzie, dzwony na trwogę, hymny – wszędzie (esej mówiony)* 251

Paweł Próchniak — *Doznanie otchłani. Endorfinowy haj i poezja* 258

Wiera Meniok — *Artyści walczą* 261

Wiera Meniok — *Akustyka wojny w wielkanocnych echach drohobyckich* 269

Serhij Żadan — + + + Може, саме тепер і варто почати / *Może właśnie teraz warto zacząć*, przeł. Wiera Meniok 273

***

Katarzyna Kuczyńska-Koschany — *Hercen, wolność, my* 275

Marta Leśniakowska — *# The War: Ukraine 2014/2022* 279

Natasza Styrna — *Lwów na fotografiach publikowanych w „Dodatku Ilustrowanym" lwowskiej „Chwili" (1930–1935)* 283

Jakub Orzeszek — *Wszystkie twarze Adeli* 293

***

Krzysztof M. Bednarski — *Z archiwum artysty (10): Kieślowski bez końca* 304

Marina Fabbri — *Wspomnienia o Kieślowskim bez dystansu* 306

000_Spis tresci.indd 2 08.09.2022 21:26:21

Teatr Węgajty

Wacław Sobaszek — *Spiski życiowe – ciąg dalszy* ... 316
Magdalena Hasiuk, Erdmute Sobaszek — *Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy. Rozmowa* ... 328
Justyna Biernat, Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, Joanna Królikowska — *Od walizki do sieci. Wokół archiwum Teatru Węgajty* ... 334
Justyna Biernat — *W poszukiwaniu Atlantydy* ... 340
Joanna Kocemba-Żebrowska — *Festiwal Wioska Teatralna a mieszkańcy wsi Węgajty* ... 349
Joanna Królikowska — *Przenikania i odbicia. Gazeta festiwalowa jako organiczna część Wioski Teatralnej w Węgajtach* ... 356
Magdalena Hasiuk — *Chwasty i arcydzieła* ... 363
Daniel Brzeziński, David Sypniewski — *Węgajty: przewodnik antropologiczny* ... 377
Jerzy Lengauer — *Węgajckie badania teatralne* ... 386

***

Weronika Grozdew-Kołacińska — *Swoje = obce / obce = swoje? Śpiew jako wędrowiec, czyli o transferze, granicach, doświadczaniu i tożsamości z polsko-bułgarskiej perspektywy* ... 388
Tomasz Szerszeń — *Dotknięcia fotografii* ... 397
Maria Luiza Pyrlik — *~~PEWNE~~ granice. Zbigniew Łagocki: fotografie* ... 404
Anna Sobolewska — *Archeologia codzienności* ... 407
Katarzyna Kuczyńska-Koschany — *Nokturny. Popielny żar wiersza i diamentowy* ... 412
Paweł Panas — *Podglądając krytyka* ... 416

Noty o autorach ... 420
Summaries ... 427
Contents ... 437

Plakaty na ul. Zgoda w Warszawie, marzec 2022. Fot. Zbigniew Benedyktowicz. © Agencja „Konteksty".

000_Spis tresci.indd 3 08.09.2022 21:26:22

ZBIGNIEW
BENEDYKTOWICZ

Przed jutrem

„Przed jutrem" – tak nazwałem swoją wypowiedź rozpoczynającą nasze jedenaste już grudniowe Zakopiańskie Spotkania Antropologiczne, które odbywały się, nie pierwszy zresztą raz, pod zaskakującym (to już chyba specjalność tych spotkań), frapującym, nieoczywistym, ktoś powiedziałby, że szczególnie „niejasnym", zagadkowym i enigmatycznym (zwłaszcza dla naukowej konferencji) tytułem, jakim może być już tylko sam przedmiot – naszych wypowiedzianych „tam i wtedy", a zebranych na następnych stronach „tu i teraz" – rozważań, namysłów i refleksji objętych wspólnym tytułem, tematem i słowem: „JUTRO".

Moją wypowiedź poprzedziłem pokazem krótkiego animowanego filmu[1] stworzonego do wiersza Mirona Białoszewskiego *Autoportret odczuwany* czy też zainspirowanego tym wierszem, pochodzącym z *Obrotów rzeczy* – debiutanckiego tomu poety wydanego w 1956 roku.

Na ten wiersz powoływałem się i ten film chciałem pokazać na poprzednich Zakopiańskich Spotkaniach Antropologicznych, w 2020 roku – już wtedy hybrydowych, odbytych w dużej mierze w trybie online z powodu pandemii, które dotyczyły „Ram świadectwa". Należały one zatem niejako do „wczoraj" naszego cyklu – do czasu przed „Jutrem". Pojawiły się, sygnalizowane w dyskursie, zanim jeszcze tytuł i temat XI konferencji został wymyślony i ogłoszony (czym zajmuje się od lat nasz *spiritus movens* i główny organizator tych spotkań – Kuba Szpilka). Tym się tłumaczy i stąd się bierze ta siłą rzeczy „czasowa" formuła mojej wypowiedzi: „Przed jutrem".

Podczas tamtej konferencji, dotyczącej „Ram świadectwa", wiersz ten był jednym z głównych argumentów, jakie podnosiłem w dyskusji na rzecz mojej tezy, że świadectwo nie ma żadnych ram, że „ramy" nie są dla świadectwa czymś istotnym, że świadectwo jest – biegnie – zawsze, wychodzi poza swoje ramy czasowe i językowe; jest przekładane – przenoszone, przekazywane dalej – i „nie ma żadnych granic". „Z ucha do ucha", „z ust do ust", w mowie i piśmie, w obrazie i myśli podawanej do innych. Pośród jego innych istotnych cech zwracałem uwagę na ten właśnie niemal somatyczny charakter, wynikający z przeżycia i doświadczenia, w moim krótkim jedenastopunktowym manifeście na temat świadectwa[2], które, podkreślę to raz jeszcze: „nie zna" i „nie ma granic", jest zawsze „ponad granicami".

Oczywiście ramy czasowe, „historyczne", językowe, geograficzne, kulturowe i „gatunkowe" (czyli dotyczące środków wyrazu), w jakich świadectwo powstaje i jest przekazywane, są ważne; możemy je opisywać i na pewno należy nawet je „badać" (mają bowiem niebagatelne znaczenie kontekstowe), ale istotą świadectwa jest nadal wybieganie poza te „ramy", przekraczanie tych granic, bycie – niesienie siebie, jak czyni to poezja, a nieraz i sztuka – ponad ich granicami. Być może na takie właśnie akcentowanie i rozumienie świadectwa jako zjawiska nieustannie opierającego się wszelkim ograniczeniom, którego istotą jest być – i mówić o tym – „bez granic", wpłynął nie tylko przywołany we wspomnianym manifeście wiersz Emily Dickinson nr 943[3], pokazujący dosadnie, że świadectwo, nawet kiedy ma najściślej wyznaczone, określone, ustalone ramy i granice, to jest w stanie nieustannie je przekraczać; na mój pogląd w tej sprawie być może jeszcze mocniej wpłynął właśnie ów wiersz Mirona Białoszewskiego z *Obrotów rzeczy* oraz film, który z niego powstał. W wierszu pytanie o granice wybrzmiewa ze szczególną mocą – przybiera postać graficznego wyróżnienia. W filmie zaś pytanie to zostało podwojone, rozpisane w powracających repryzach i powtórzeniach na dwa głosy. Oto wiersz Mirona Białoszewskiego *Autoportret odczuwany*:

Patrzą na mnie,
więc pewnie mam twarz.

Ze wszystkich znajomych twarzy
Najmniej pamiętam własną.

Nieraz mi ręce
żyją zupełnie osobno.
Może ich wtedy nie doliczać do siebie?
———
Gdzie są moje granice?
———
Porośnięty przecież jestem
ruchem albo półżyciem.

Zawsze jednak
pełza we mnie
Pełne czy też niepełne,
Ale istnienie.

Noszę sobą
jakieś swoje własne
miejsce.

Kiedy je stracę,
To znaczy, że mnie nie ma.
———
Nie ma mnie,
Więc nie wątpię.

Wiersz rozpisany jest w filmie na dwa głosy: osoby młodej i starszej. Powtarzające się frazy wypowiadane są różnym natężeniem i barwą głosu, czasem powtarzane szeptem, czasem zniecierpliwionym gorzkim tonem starszej, zmęczonej osoby: „gdzie są moje granice", „gdzie", „nieraz mi ręce żyją zupełnie osobno", „pełne czy też niepełne, ale istnienie", „istnienie", „noszę jakieś swoje własne miejsce" „miejsce", „kiedy je stracę, to znaczy, że mnie nie ma", „nie ma mnie", „nie ma mnie".

Nie wiemy, na ile to świadomy zamysł autorki filmu, ale nie ma to znaczenia, bo może to być też sprawa własnej artystycznej intuicji i poszukiwań i najwyraźniej tak dzieje się w tym przypadku – ale takie nakładające się na siebie i mieszające się dwugłosowe powtórzenia tych samych fraz wiersza, jakby wypowiadane niezależnie od siebie „przez nic niewiedzące o sobie głosy", mogą stanowić dobry przykład interpretacji, która przypomina głęboko przemyślaną „strategię antropologiczną" ukierunkowaną na bardziej lub mniej ukrytą, lecz jednak dochodzącą do swego własnego głosu „dialogowość" i wielogłosowość. Jest tak również ze względu na uruchomiony w tej interpretacji i mocno obecny w filmie walor zastosowania „gatunków zmieszanych", także wysoko ceniony i poszukiwany na gruncie antropologii. Zbierając i spotykając

001_Zbigniew Benedyktowicz Przed jutrem.indd 4 08.09.2022 21:26:10

ze sobą w filmie te dwa głosy – osoby młodej i starszej, „w sile wieku" – autorka jeszcze wzmocniła ten antropologiczny (a także filozoficzny, egzystencjalny) współczynnik i wymiar zawarty w wierszu. Zestawiając te dwa głosy wypowiadające fragmenty tego samego wiersza, osiąga ów antropologiczny efekt, o który upominała się Maria Janion. Mówimy: „antropologia", mówimy o „człowieku", ale rzadko dopowiadamy: co to za człowiek, w jakim jest wieku? Kim on lub ona jest, czy to jest dziecko, czy ktoś młody, czy jeszcze nie, czy już dojrzały, ukształtowany i doświadczony, czy może ktoś, kogo nazywamy starszym i uznajemy za starego? Mam tu na myśli właśnie ten gombrowiczowski wątek, na który Maria Janion wskazywała w rozmowie z antropologami: „Bo Gombrowicz miał rację: «Człowiek i człowiek, ale w jakim wieku jest ten człowiek», to jest bardzo ważne, co on ma za sobą, co on ma przed sobą"[4].

Można by zatem powiedzieć, że ten wiersz w filmie i sam film zawieszony jest „pomiędzy" młodzieńczą niepewnością i dystrakcją, lękiem przed jutrem a tym, co nas czeka jutro, zwłaszcza w starości. To niepewność wobec jutra, o którym nic nie wiemy – tak samo jak i wobec starości, o której też niewiele wiemy. W pewnym sensie ten film jest także myśleniem nie tylko o naszej tożsamości, lecz także o jutrze, które czeka każdego. O tym „trzecim" i „czwartym" wieku. I zarazem jest to film o tym, co przed „jutrem", które czeka każdego z nas.

Nie mówię, że jest to film o śmierci. Bo o śmierci myślimy raczej rzadko, a przynajmniej nie tak często (warto przy tym pamiętać o innym niezwykłym wierszu Białoszewskiego, jakim jest *Autoportret radosny*[5], w którym jesteśmy znacznie bliżej niej). Chyba częściej działamy, czujemy, myślimy i żyjemy tak, jakbyśmy byli nieśmiertelni. Wydaje się, że Borges nie był wcale taki wyjątkowy i oryginalny, gdy wyznał, że uważał, iż jest nieśmiertelny. Jego wyjątkowość polegała raczej na tym, że ogłosił to i przyznawał się do tego publicznie. Z pewnością jednak – przez powtarzane pytanie – jest to film w jakimś stopniu także i o tej „sytuacji granicznej".

„Kim jestem?" – to pytanie zadajemy sobie w każdym wieku. Zarówno – i szczególnie – jako ludzie bardzo młodzi (potem już tylko młodzi), dojrzali, ale i w późnym wieku, a nawet u schyłku życia. Pytanie o tożsamość. Kim jestem? Jaki jestem? Jak czuję? Jak odczuwam siebie (i innych)? Skąd się wziąłem? Skąd pochodzę? Jakie są moje korzenie? Co jest we mnie niewątpliwe… Gdzie są moje granice? Co ze mnie pozostanie? Te pytania nie padają bezpośrednio w tekście wiersza, ale gromadzą się „pod" tekstem czy nawet poza nim, w obrazach nieustannie powracających w filmie, w kolejnych repryzach i repetycjach.

„Wizytówka", streszczenie zamieszczone na stronie internetowej, tak ten film przedstawia:

> Opowiedziana na dwa głosy próba przyjrzenia się własnej tożsamości – starej szafy z szufladami, w której magazynowane są przedmioty-wspomnienia. Początkowy schemat, porządek ustępuje miejsca chaosowi i destrukcji im głębiej się sobie przyglądamy. „Gdzie są moje granice?" – to pytanie powracające w filmie w powtórzeniach pochodzące z wykorzystanego w filmie wiersza Mirona Białoszewskiego[6].

Ta „stara szafa", dodajmy, to nie tylko szuflady, w których składamy przedmioty, fotografie, taśmy filmowe, notatniki, dzienniki czy zapiski – to także katalog. Czy zostaną po nas tylko fiszki? „Gdzie są nasze granice?". A może to i lęk, i troska, żeby nikt nas tak prędko „nie zaszufladkował". W końcu jesteśmy przecież w *Obrotach rzeczy*…

Z pewnością – tak jak w przewrotnym zakończeniu wiersza – jest to film dający do myślenia. Białoszewski nawiązuje do kartezjańskiego hasła: „myślę, więc jestem" i do tego ciągu, który u Kartezjusza zaczyna się od wątpienia: „Wątpię, więc myślę; myślę więc jestem". U Białoszewskiego odwrotnie (à *rebours*):

> Noszę sobą
> jakieś swoje własne
> miejsce.
>
> Kiedy je stracę,
> To znaczy, że mnie nie ma.
> — — —
> Nie ma mnie,
> Więc nie wątpię.

(Nie jestem… więc nie wątpię!). Można zatem zasadnie powiedzieć, że film *Autoportret odczuwany* jest też na swój sposób „filmem o myśleniu".

Przypisy

1. Film animowany *Autoportret odczuwany* (2021). Reżyseria, scenariusz, animacja i montaż: Julia Benedyktowicz. Muzyka, dźwięk: Joanna Szczęsnowicz. Opieka pedagogiczna: Mariusz Wilczyński, Joanna Jasińska-Koronkiewicz. Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna w Łodzi. Obsada aktorska (wykorzystanie roli w animacji): Helena Norowicz, Julia Benedyktowicz. W filmie wykorzystano wiersz Mirona Białoszewskiego *Autoportret odczuwany*. W wersji angielskiej w przekładzie Czesława Miłosza *A Self-Potrait As Felt*. Specjalne podziękowania dla Henka Proeme za udzielenia praw autorskich do wykorzystania wiersza Mirona Białoszewskiego, Heleny Norowicz oraz Tadeusza Sobolewskiego. Film dostępny jest w zapisie z I dnia konferencji na stronach www.konteksty.pl w archiwum Aktualności oraz na stronie: www.youtube.com/watch?v=T-nXblOjbO14 (od ok. 26 minuty).
2. Zbigniew Benedyktowicz, *Nie jestem przygotowany*, „Konteksty" 2021, nr 1–2, s. 8–9.
3. Tamże, s. 9. W przekładzie Krystyny Lenkowskiej.
4. *„Najwyższym szczęściem dzieci ziemi jest jedynie osobowość" – z Profesor Marią Janion rozmawiają Zbigniew Benedyktowicz i Czesław Robotycki*, „Konteksty" 1995, nr 3–4, s. 12.
5. Patrz m.in. Teatr Narodowy, cykl: Poeci polscy, wiersz Mirona Białoszewskiego w interpretacji Adama Szczyszczaja; www.youtube.com/watch?v=v66k-ZB-OnI.
6. www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1255506.

XI Zakopiańskie Spotkania Antropologiczne o „Jutrze" miały miejsce w grudniu 2021 roku. Nikt z nas wtedy nie myślał, że w lutym wybuchnie wojna. Że takie będzie nasze jutro. Bestialska agresja i napaść Rosji 24 lutego na Ukrainę – wojna, która nadal się toczy, tak jak wtedy, gdy przygotowywaliśmy ten numer; terror niosący śmierć, ofiary i zniszczenie – obok przygnębienia mogły być (i były) powodem wielu wątpliwości, także dotyczących tego, jak ułożyć ten numer. Czy w obliczu tak strasznych rzeczy jest sens wracać do tamtego „jutra" z grudnia, które dziś może się wydawać „anachroniczne" wobec tego, czego doświadczamy obecnie? Postanowiliśmy jednak zachować chronologię. Mimo wszystko nie wątpić. W przekonaniu, ze w naukach humanistycznych nie ma tekstów z „wczoraj", mogą one być aktualne ponad czasem. Zawsze. Tak jak wiersz z 1956 roku.

Autorom, którzy współtworzyli i służyli pomocą w powstaniu tego numeru, redakcja składa podziękowania.

001_Zbigniew Benedyktowicz Przed jutrem.indd 5 08.09.2022 21:26:10

Fundacja ZAKOPIAŃCZYCY. W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI
oraz MUZEUM TATRZAŃSKIE,
KWARTALNIK KONTEKSTY i WYDAWNICTWO CZARNE
zapraszają na:

XI ZAKOPIAŃSKIE SPOTKANIA ANTROPOLOGICZNE

JUTRO

ZAKOPANE 9.12.2021 -12.12.2021

Z POWODU PANDEMII OBRADY SĄ ZAMKNIĘTE. PRZEZ CAŁY CZAS TRWANIA
DOSTĘPNE BĘDĄ JEDNAK DZIĘKI TRANSMISJI NA ŻYWO.
KANAŁ YOU TUBE ZAKOPIAŃCZYCY

Dofinansowano ze środków Urzędu Miasta Zakopane. Projekt realizowany przy wsparciu finansowym Stowarzyszenia Autorów ZaiKS.

002_Wojciech Michera Cras leges.indd 6 08.09.2022 21:25:57

JUTRO

XI ZAKOPIAŃSKIE SPOTKANIA ANTROPOLOGICZNE

ZAKOPANE 9.12.2021 -12.12.2021

CZWARTEK
9.12.2021

godz. 13.30
OTWARCIE KONFERENCJI
dyr. Muzeum Tatrzańskiego
Anna **WENDE-SURMIAK**
Kuba **SZPILKA**

godz. 14.00 -14.30
Zbigniew **BENEDYKTOWICZ** antropolog, dr. hab. prof. nadz. w IS PAN W-wa, red. naczelny kwartalnika „Konteksty"

godz. 14.30- 15.00
Wojciech **MICHERA** antropolog, dr. hab. prof. nadz. w IKP UW
MINIONE JUTRO

godz. 15.00-15.30
Marta **ZIMNIAK-HAŁAJKO** antropolożka, dr. hab. prof. nad. w IKP UW **„EKONOMIE JUTRA. BEZWARUNKOWY DOCHÓD PODSTAWOWY"**

godz. 15.30-16.00
Marcin **JARZĄBEK** historyk, dr. UJ, **WCZORAJ JUTRO, CZYLI JAK PAMIĘTAĆ TO, CO SIĘ DOPIERO ZDARZY?** O formach pamięci zbiorowej i wojnach

godz. 16.00-16.30
Krystian **DARMACH** antropolog, dr. UŁ, **DALEKIE JUTRO CZYLI TOMORROW NEVER KNOWS THE BEATLES A KONCEPCJA „CZASU GŁĘBOKIEGO"** Johna L. Schellenberga.

godz. 16.30-17.00
Małgorzata **SADY** performerka, kuratorka, tłumaczka, Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych W-wa
BAŚŃ O JUTRZE

godz. 20.00 SALONIK W HALAMIE rozmowa o książce **„CHODZĄC W TATRY"** Kuby Szpilki

PIATEK
10.12.2021

na żywo

10.00-10.30
Stanisław **KRAJEWSKI** filozof, współprzewodniczący Polskiej Rady Chrześcijan i Żydów, prof. zwycz. UW o/i
NIEZNANE JUTRO: między nadzieją a zagrożeniem

10.30-11.00
Paweł **PRÓCHNIAK** literaturoznawca, prof. zwycz. UP Kraków
CZASU JUTRZENNEGO / WIZJE

11.00 -11.30
Katarzyna **KRĘGLEWSKA-POWĄZKA** teatrolożka, dr. UG „Jak ocalić świat na małej scenie"

11.30-12.00
Tomasz **WIŚNIEWSKI** filolog, teatrolog, dr. hab. prof. nadz. w UG
NOWE OTWARCIE DUBLIŃSKIEGO TEATRU ABBEY: iGirl Marliny Carr

12.00-12.30
David **MALCOM** literaturoznawca, tłumacz, prof. zwycz. SWPS W-wa
NIGDY WIĘCEJ JUTRA?

12.30-13.00
Magdalena **BARBARUK** kulturoznawczyni, dr. hab. prof. nadz. w IK. UWr.
„WIELU JUŻ PRZESTAŁO ŻYĆ" (Michel Deguy) a zadziwiający powrót Edwarda Stachury

13.00 -15.00 Dyskusja / Kawa

15.00-15.30
Paweł **DRABARCZYK** historyk sztuki, dr. UKSW W-wa
PRZYŚNIONA REWOLUCJA. O „Novembrze" Jakuba Woynarowskiego

15.30-16.00
Tomasz **SZERSZEŃ** antropolog, artysta, kurator, dr. IS PAN W-wa,
„WYCZYTAĆ KSZTAŁT PRZYSZŁOŚCI: LEKTURY KURZU"

16.00-16.30
Piotr Jakub **FEREŃSKI** kulturoznawca, historyk idei, dr. IK Uwr.
CHOĆ JUTRA NIE MA POZOSTAJE TEKST. O świadectwach różnorakich zbrodni popełnionych przez dyktatury i reżimy wojskowe XXw.

20.00 SALONIK W HALAMIE Rozmowa o książce „Wszystkie wojny świata" Tomasza **SZERSZENIA**

SOBOTA
11.12.2021

na żywo

10.00-10.30
Jacek **LEOCIAK** literaturoznawca, historyk Zagłady, prof. zwycz. IBL PAN W-wa
Czas abisalny getta a perspektywa „jutra" (Janusz Korczak, Stella Fiedelseid)

10.30 – 11.00
Monika **SZNAJDERMAN** antropolożka, wydawczyni, pisarka, dr. nauk humanistycznych
CZARNY PODSZERSTEK/ JUTRA NIE BYŁO

11.00-11.30
Katarzyna **PROT-KLINGER** psycholożka, psychoterapeutka, dr. hab. n. med. prof. nad. w APS w W-wa
UMIERAJĄ OSTATNI ŚWIADKOWIE. O PAMIĘCI HOLOKAUSTU.

11.30-12.00
Michał **KLINGER** teolog prawosławny, dyplomata, dr. nauk humanistycznych
JUTRO A DZIŚ, CHWILA - A WIECZNOŚĆ (BEZCZASOWOŚĆ TEKSTU) ABSTRAKT

12.00-12.30
Dariusz **CZAJA** antropolog, prof. zwycz. IEiAK UJ, IS PAN W-wa
„PRZYJDĘ WKRÓTCE". CZAS APOKALIPSY

12.30-13.00
„NA PRZYSZŁY ROK W JEROZOLIMIE!" dr Łukasz Styputa IJ UJ– kilka uwag o Lewitanie

13.00 15.00 Dyskusja / Kawa

15.00-15.30
Wiera **MENIOK** teoretyczka literatury, tłumaczka, dr. Uniwersytet w Drohobyczu
WIOSNA, KTÓREJ JESZCZE NIE BYŁO, A JUTRO DRUGA JESIEŃ

15.30-16.00
Agnieszka **BEDNAREK-BOHDZIEWICZ** literaturoznawczyni, antropolożka, dr. U.G.
JUTRO RELIGII, RELIGIA JUTRA. KILKA ZDAŃ I UWAG

16.00-16.30
Łukasz **SOCHACKI** antropolog, dr. IEiAK UJ
ODCYFROWAĆ JUTRO. LICZBY I ZNACZENIA.

16.30-17.00 Maciej **KRUPA** antropolog, tłumacz, przewodnik tatrzański
„CHODZĄC W ZAŚWIATACH. CZYŚCIEC".

20.00 SALONIK W HALAMIE Rozmowa o książce „Krzysztof M. Bednarski. Symbole życia po śmierci".

NIEDZIELA
12.12.2021

na żywo

10.00-10.30
Tadeusz **BARTOŚ** Filozof, teolog, dr. hab. prof. nadz. w AH im. A. Gieysztora w Pułtusku
JUTRO JUŻ BYŁO?

10.30-11.00
Anna **SOBOLEWSKA** historyczka literatur, eseistka, prof. zwycz. IBL PAN W-wa
JUTRO JEST WOLNE.

11.00 – 11.30
Jan **SZPILKA** antropolog, doktorant IKP UW
JUTRO MOJE CIAŁO BĘDZIE INNE.

11.30-12.00
Janusz **BOHDZIEWICZ** literaturoznawca, dr, AP Słupsk Niedziela
POCHWAŁA NIECIĄGŁOŚCI - CZYLI RE-KREACJA

12.00 -13.00 Dyskusja. Zakończenie konferencji.

Z POWODU PANDEMII OBRADY SĄ ZAMKNIĘTE. PRZEZ CAŁY CZAS TRWANIA DOSTĘPNE BĘDĄ JEDNAK DZIĘKI TRANSMISJI NA ŻYWO. KANAŁ YOU TUBE ZAKOPIAŃCZYCY

Dofinansowano ze środków Urzędu Miasta Zakopane. Projekt realizowany przy wsparciu finansowym Stowarzyszenia Autorów ZaIKS.

WOJCIECH MICHERA

Cras leges

Pocztowe jutro

> Wtedy Agryppa rzekł do Festusa: „Chciałbym tego człowieka i ja posłuchać". A ten odrzekł: „Jutro go usłyszysz [łac. *cras audies eum*]".
>
> Dzieje Apostolskie 25,22
> (przeł. Kazimierz Brandstaetter)

Pocztowe usieciowienie społeczeństw europejskich i pozaeuropejskich dokonało się na skutek światowej rewolucji, której początek dała reforma angielskiego systemu pocztowego, wymyślona i następnie przeprowadzona, pod dużym naciskiem społecznym, w roku 1840 przez Rowlanda Hilla (autora broszury *Post Office Reform: Its Importance and Practicability* z 1837 roku). Ta „jedna z największych w dziejach reform społecznych" („*one of the greatest social reforms ever*"), jak pisał sir Henry Cole[1], wprowadzała kilka pozornie prostych zmian do zasad dystrybucji listów:

1. Na obszarze całego kraju (niezależnie więc od odległości, jaką list miał pokonać) taryfa zostaje ujednolicona i obniżona tak, by korespondencja pocztowa stała się dostępna dla ubogich (*the uniform penny post*).

2. Za przesyłkę płaci nadawca (a nie, jak było dotąd, odbiorca).

3. Wprowadzona zostaje zasada przedpłaty, której dowodem jest zakupiony wcześniej i naklejony na kopertę znaczek. Dzięki temu ofrankowane listy nadal można wysyłać za pośrednictwem skrzynki pocztowej.

Efekt tych zmian był piorunujący. We Francji, gdzie reforma dotarła po dziewięciu latach (w roku 1849), ruch w sieci zwiększył się skokowo, osiągając szybko – jak pisze badacz tego zjawiska – stan „niewiarygodnego szaleństwa pocztowego"[2]. Intensywność korespondencji, zwłaszcza od lat 70. XIX wieku, gdy wprowadzono do obiegu karty pocztowe, wzrosła tak bardzo, że w Paryżu (dane dotyczą roku 1881) dostarczano ją osiem razy w ciągu dnia, łącznie z niedzielą! I nie był to wcale rekord Europy, bo w Londynie listonosz wyruszał w obchód dwanaście razy na dzień. We Francji zaś poza Paryżem w czterech innych największych *communes* listy dystrybuowano sześć razy na dzień, w 24 następnych – pięć razy, w kolejnych 277 – cztery, w 1066 – trzy, w 3665 – dwa razy, i tylko w 615 komunach przesyłki rozprowadzano zaledwie jeden raz dziennie[3].

Było to konieczne, bowiem około roku 1900 pocztą przesyłano c o d z i e n n i e, w samej Francji, ponad dwa miliony listów, kart i innych przesyłek (prywatnych, handlowych, służbowych, urzędowych). W wielu krajach, takich jak Francja, Anglia, Niemcy, Austria itd., poczta stała się największą i najpotężniejszą po wojsku instytucją państwa, dysponującą gigantyczną infrastrukturą i setkami tysięcy urzędników[4]. Samych listonoszy, miejskich i wiejskich, pracowało we Francji 30 tysięcy. Kolejne 33 tysiące ludzi zatrudniał w tym kraju przemysł związany wyłącznie z produkcją kart pocztowych (ich nakład sięgał ok. 600 milionów sztuk rocznie)[5]. Cała ta gigantyczna maszyneria funkcjonowała zaś sprawnie dzięki skomplikowanemu „algorytmowi" szczegółowych reguł, zapisanych w *Instruction générale sur le service des Postes* (wydanie z lipca 1868 roku liczy 1128 stron i 1596 paragrafów), nieustannie modyfikowanych i aktualizowanych (pasjonującą pod tym względem lekturą jest „Bulletin mensuel des postes et des télégraphes", mający nawet 14 wydań w ciągu roku, co daje około 1000 stron).

Swoista totalność tej sieci (a w istocie układ „aktorów-sieci", w którym sprawczość mają zarówno uczestniczący w nim ludzie, jak i rozmaite instytucje, państwowe urzędy, a także ogromny techniczno-logistyczno-konceptualny aparat pocztowy) musiała przedefiniować relacje społeczne, życie prywatne i ekonomiczne, ale także „dyskurs władzy", która wprawdzie ową sieć „strategicznie" nadzorowała i wykorzystywała (także propagandowo), ale zarazem musiała się liczyć z obecnym w tym polu potencjałem „taktycznego" oporu i możliwością używania jej w sposób nie całkiem przewidziany[6]. Zmianę tę, jak sądzę, można porównywać jedynie ze społecznymi skutkami ucyfrowienia komunikacji w XXI wieku i przeniesienia jej do sieci internetowej. Do opisania tego zjawiska – splatającego „ludzkie" z „nieludzkim", indywidualne i państwowe – nie wystarczy więc „teoria listu", zajmująca się sztuką jego pisania, widząca w nim formę wypowiedzi literackiej[7] (nawet jeśli szczególną, bo kreującą realną przestrzeń komunikacyjną). Nie wystarczy nawet niezwykle skądinąd ciekawa koncepcja Esther Milne, która w wydanej w 2010 roku książce *Letters, Postcards, Email. Technologies of Presence*, nie tracąc z oczu materialnego wymiaru zjawiska, widzi w korespondencji przede wszystkim „technologię uobecnienia" (fizycznie nieobecnego adresata listu).

A jednak – niejako z drugiej strony – tak zwana tradycyjna poczta nie wzbudza emocji wśród badaczy kultury, także kultury wizualnej, przekonanych prawdopodobnie, że właściwym miejscem naukowej refleksji nad nią (podobnie jak nad drogami, mostami lub kolejnictwem) jest Instytut Łączności. Jeśli więc pojawia się w rozważaniach teoretyków mediów, jak choćby w *L'Horizon négatif* Paula Virilio, to raczej jako przeżytek epoki przednowoczesnej, kojarzonej z trąbką pocztylionów, powolnością zaprzęgów konnych i szumem skrzydeł gołębi pocztowych[8]. Za intelektualnie i zmysłowo porywającą uznano bowiem przede wszystkim „prędkość", pozwalającą marzyć o komunikacji

002_Wojciech Michera Cras leges.indd 8 08.09.2022 21:25:59

idealnej, natychmiastowej, która też „zmienia widzenie świata", a nawet więcej, bo, jak mówi Virilio, twórca „dromologii", czyli nauki o prędkości: *la vitesse donne à voir*[9]. To ona, skracając wszelkie dystanse, ma być czynnikiem mogącym – dzięki takim urządzeniom jak samochód, taśmowa produkcja, telegraf czy telewizja – unowocześniać i dogłębnie przekształcać porządek społeczny[10].

Jeśli jednak mówimy o kulturze „modernizmu", to niedostrzeganie roli poczty w procesie modernizacyjnym jest nieporozumieniem. Spójrzmy choćby, dla porównania, na dość symptomatyczny przykład „telegrafu", o którym – jako pierwszym medium „telematycznym" – nikt z piszących na temat „nowoczesności" (a nawet nowoczesnej „audiowizualności") nie zapomina, podobnie zresztą jak o telefonie. Otóż, po pierwsze, nie jest brana pod uwagę dość oczywista okoliczność, że telegraf to nie tylko „wynalazek", ale (we Francji od 1870 roku) część tej samej instytucji o nazwie Postes et Télégraphes, później zaś PTT, czyli „Poczta, Telegraf, Telefon" (wspomniana wyżej pocztowa „biblia" nosić będzie tytuł *Instruction générale sur le service des Postes et Télégraphes*). A jest to powiązanie logiczne, bo przecież depesza sama (bez pocztowej infrastruktury) ani się nie wyśle, ani nie przetransmituje, ani nie dostarczy do rąk adresata [il. 1a]. Co jeszcze ważniejsze, zapomina się również, że telegraf jako medium komunikacyjne nigdy nie odgrywał pierwszoplanowej roli w życiu codziennym. Owszem, miał ogromne znaczenie dla wielu instytucji; z pewnością dla prasy, otrzymującej za jego pośrednictwem aktualne wieści z terenu – ale rozsyłanej już do abonentów tradycyjną pocztą. Zwykli ludzie korzystali z niego z ważnych tylko powodów: telegram był drogi, dopłacało się za każde słowo, a do tego nie można go było wrzucić do skrzynki na rogu ulicy. Z całą pewnością to nie telegraf tworzył sieć codziennych relacji między ludźmi.

Zauważmy też, że depeszę od listu lub karty pocztowej różniła nie tylko większa prędkość t r a n s m i s j i (zbliżona zresztą do osiąganej przez pocztę pneumatyczną). Ważne wydaje się także to, że telegramy przenosiły jedynie treść komunikatu, nie zaś jego materialny substrat. Nie ma to oczywiście znaczenia, gdy celem jest przekaz samych informacji. W komunikacji jednak, także tej codziennej, chodzi często o coś więcej. Telegraf na przykład nie dawał możliwości zmodyfikowania samego zapisu, jego formy graficznej, i ogólnie nie sprzyjał wrażliwości wizualnej. Tymczasem – co nie powinno nas dzisiaj dziwić – korespondencja o zwizualizowanym charakterze, traktowana też jako nośnik obrazów, od przełomu XIX i XX wieku stawała się coraz ważniejsza[11] [il. 2 a, b, c].

Dodajmy, że podobną do telegrafu, czyli dość ograniczoną społecznie, funkcję pełnił też telefon (nawiasem mówiąc, medium równie mało wizualne). W medioznawczych badaniach jednak, często kłopotliwie ahistorycznych, analizuje się przede wszystkim „fenomenologię" sytuacji komunikacyjnej rozmówców, przekształcenia kulturowej czasoprzestrzeni, pomijając zaś to, że powiedzmy 120 lat temu, ale i przez wiele następnych dziesięcioleci telefon funkcjonował przede wszystkim w granicach jednego miasta (raczej dużego)[12]. Prywatnych abonentów było niewielu, niezbędne było pośrednictwa centrali (nie zawsze czynnej na przykład nocą), a połączenia zamiejscowe, marnej jakości, kosztowały sporo i nie nadawały się do prowadzenia pogawędek. W wielu małych miejscowościach jedynym aparatem telefonicznym, albo jednym z zaledwie kilku, dysponował zresztą sam urząd pocztowy (tę sytuację dobrze pokazuje wiele spośród pisanych w latach 30. i 40. XX wieku powieści Georges'a Simenona, mających spory walor obserwacji środowiskowej)[13] [il. 1b].

Podstawowym powodem, by w badaniach nad procesem ogólnej modernizacji życia codziennego nie pomijać p o c z t y (nawet bez telegrafu i telefonu), jest jednak ona sama, gdyż po reformie Hilla (dlaczego nie pisze się o jej skutkach w podręcznikach historii społecznej?) stała się ona kluczową instytucją „nowoczesnego" państwa. Nasz problem poznawczy wynika w pewnej mierze z tego, że społeczne, ekonomiczne i polityczne skutki jej funkcjonowania uległy swoistej naturalizacji, stały się neutralnym tłem: potrzebny jest wysiłek, by wyodrębnić jej realną sprawczość w całej sferze socjoekonomicznej, także jako czynnika p r z y s p i e s z a j ą c e g o aktywność społeczną i procesy kulturowych przemian.

Bo sama technicznie rozumiana p r ę d k o ś ć była absolutnym, obok niezawodności, priorytetem poczty uprzemysłowionego państwa takiego jak Francja, Anglia czy Niemcy. Po pierwsze, podstawowym elementem jej infrastruktury stały się coraz nowocześniejsze środki transportu. Dzięki nim – tak chyba można to ująć – możliwe stały się masowe podróże, uprawiane jednak w trybie wirtualnym, gdy zamiast realnych ciał przemieszczają się papierowe reprezentacje podróżnych. W każdym pocztowym ambulansie mieściło się przecież bez porównania więcej listów i kart pocztowych niż żywych ludzi w całym pociągu, do którego to ruchome biuro było dołączone. Na wielu ważnych trasach kursowały zresztą (obok osobowych i towarowych) pociągi w całości pocztowe (*train-poste*). W każdym ambulansie trwała też wytężona praca stałych brygad (na datowniku odpowiadają im litery A, B, C, D, E), które dzień i noc sortowały oraz kasowały tony przesyłek[14]. Innym czysto pocztowym wynalazkiem – szybszym od kolei, ale ograniczonym przestrzennie – była komunikacja pneumatyczna, funkcjonująca z powodzeniem na obszarze wielu miast Europy i Ameryki (sam Paryż oplatało ponad 400 kilometrów rur tego – nawet w wymiarze estetycznym – bardzo modernistycznego urządzenia). Nie należy też zapominać, że to poczta (a nie tylko wojsko lub komunikacja pasażerska) stymulowała rozwój lotnictwa: jego dramatyczna historia to w znacznej mierze także historia poszerzania sieci połączeń pocztowych – krajowych (dziennych i nocnych), zagranicznych oraz międzykontynentalnych; okupiona wieloma ofiarami bohaterskich „lotników listonoszy" (jak Jean Mermoz, Antoine de Saint-Exupéry).

Po drugie, poczta osiągała coraz większą prędkość dzięki mechanizacji, na przykład zastosowaniu coraz doskonalszych

002_Wojciech Michera Cras leges.indd 9 08.09.2022 21:25:59

Il. 1 a, b, c. Denis Morer, rysunki z serii *Scènes des PTT*, publikowanej na kartach pocztowych w latach 1912–1913.
Il. 4. Skrzynka pocztowa z Montaillou. Fot. Karolina Pardej.
Il. 5. Posta. Fot. Wiktor Stoczkowski.

maszyn do taśmowego stemplowania przesyłek: napędzane elektrycznie norweski Krag lub amerykański Bickerdike, używane we Francji obok ręcznych Daguinów, potrafiły robić to w tempie nawet dziesięciu listów na sekundę (zbliżały się więc do prędkości, z jaką rejestrowała obrazy napędzana korbką kamera filmowa), dodając przy tym na każdej kartce lub liście grafikę reklamową. O automatach do ulicznej sprzedaży znaczków pocztowych nie będę tu nawet wspominał.

Udoskonalano też – po trzecie – same procedury. Pisałem już o częstotliwości dostarczania listów do odbiorców (na tym ostatnim etapie dystrybucji, podobnie jak dziś, niezastąpiony był – zwłaszcza na wsi – rower listonosza). Ale nie mniej ważna praktycznie była intensywność, z jaką wyspecjalizowani agenci pocztowi (którzy zastąpili w tej funkcji samych listonoszy) opróżniali ciągle wypełniające się skrzynki (we Francji roku 1900 były one niebieskie). Dlatego od roku 1868 każda z nich miała w drzwiczkach wmontowany mechanizm firmy Thiéry, pozwalający za pomocą tarcz i pokręteł aktualizować, niczym na szpitalnej karcie pacjenta, potrzebne informacje: ile razy w ciągu dnia listy są wyjmowane (np.: *levées par jour [7]*) i w którym momencie dnia i tygodnia właśnie jesteśmy (np.: *La [5] levée de [samedi] est faite*) [il. 4]. Dzięki temu każdy, stając się aktywnym „użytkownikiem", a nie tylko biernym „konsumentem", jak powiedziałby Michel de Certeau, mógł ustalać własną „taktykę" codziennych praktyk korespondencyjnych (które, jak sądzę, powinno się uznać za element sztuki pisania listów). I to akurat nie zmieniło się przez następne sto lat: jeszcze 6 września 1977 roku Jacques Derrida w *La carte postale* (lub raczej narrator tej filozoficznej fikcji epistolarnej) składa ukochanej kobiecie takie wyznanie: „już nie mogę wytrzymać, nie chcę przegapić żadnej *levée* [godziny wybierania listów ze skrzynki]", co można odczytać: chciałbym wysyłać ci karty pocztowe niemal nieustannie (dodajmy, że we Francji od lat 60. XX wieku skrzynki były już żółte). Oczywiście możemy sobie wyobrazić, że dla osób aktywnie korzystających z usług sieci pocztowej szczególne znaczenie, niekiedy wręcz dramatyczne (co pokazują satyryczne rysunki z epoki[15]), miała godzina ostatniego w danym dniu opróżniania skrzynek. Dlatego w wielu francuskich miastach od lat 70. XIX wieku funkcjonowała specjalna, dość droga usługa – *le courrier de la dernière minute*, czyli „przesyłka ostatniej minuty". Dzięki niej listy dostarczone bezpośrednio do urzędu zlokalizowanego na dworcu lub w jego pobliżu krótko po ostatniej *levée* mogły być ekspediowane jeszcze ostatnim tego dnia pociągiem[16]. Itd., itp., przykłady można wyliczać bez końca.

Warto jednak pamiętać, że przyspieszeniu komunikacji pocztowej służyło też wprowadzenie do obiegu kart pocztowych (we Francji – ustawą z 20 grudnia 1872 roku). Były one tańsze i łatwiejsze w obsłudze niż listy, traktowano je też jako prostą i tanią alternatywę dla telegramów[17].

*

Tyrania prędkości, dzięki której chce się dogonić przemijającą rzeczywistość, jest jednak przewrotna, bo nawet najkrótsza c h w i l a, gdy zostanie wyodrębniona przez podmiotową percepcję, niczym filmowa stopklatka rozrywa poczucie ciągłości. Mówiąc inaczej: w kulturze, wbrew „dromologicznym" tezom Paula Virilio, ważne jest nie tylko zwiększanie prędkości komunikacyjnej. Nawet gdy badamy społeczne skutki biegnącego z prędkością fal elektromagnetycznych przekazu telegraficznego, telewizyjnego lub internetowego, to (zgodnie z „rytmoanalityczną" argumentacją Henri Lefebvre'a, do której wrócę za chwilę) chodzi też o uchwycenie czasowych i n t e r w a ł ó w, niezależnie od tego, czy wyrażane są miarą sekund, godzin czy dni. Ciągłość, jak w filmie kręconym z prędkością 16 albo 24 klatek na sekundę, jest wrażeniem.

Jeśli więc zastanawiamy się nad społecznym funkcjonowaniem poczty jako ogromnej sieci łączącej ludzi, instytucje i urzędy – na przykład około roku 1900 w którymś z krajów europejskich, takim choćby jak Francja (dla tematyki pocztowej jest ona z różnych powodów modelem najlepszym[18]) – to należy uwzględnić wpisany w nią szczególny współczynnik: powszechność „prokrastynacyjnego" odwleczenia. W tej bowiem przedemailowej epoce każdy list napisany i wysłany „dziś" (*hodie*) materializował się w rękach adresata „jutro" (*cras*). Można więc strawestować przytoczone w motcie (przyznaję, nieco pretensjonalnym) słowa Festusa do Agryppy, mówiąc: *cras leges*, „jutro przeczytasz".

Na ten proces pocztowego odwlekania składały się liczne (i warte szczegółowych badań) mikro- i makropraktyki – gesty i znaki, jawne i skryte, prywatne i administracyjne – praktyki codzienne, regularnie powtarzane przez nadawcę i odbiorcę, ale także związane z technologią i pocztowymi procedurami (opisanymi we wspomnianej *Instruction générale…*, grubej księdze służącej jako swoisty „kod źródłowy"). Czy więc taka retardacja, zazwyczaj jednodniowa, jest zagadnieniem dotyczącym wyłącznie sfery technologii komunikacyjnej? Czy na przykład w porównaniu z prędkością komunikacyjną osiągniętą sto lat później jest technologiczną niedoskonałością? W wymiarze pragmatyki łączności – pewnie tak. Jednak zestaw pytań – historycznych, socjologicznych, kulturoznawczych, filozoficznych – z pewnością powinien wykroczyć poza taką teleologiczną logikę postępu.

Intryguje mnie na przykład dziwny status skrzynki pocztowej, której nadawca powierzał swoją przesyłkę. Niezależnie bowiem od koloru stanowi ona rodzaj „osobliwości" naruszającej ciągłość zwykłej kulturowej czasoprzestrzeni. W porządku skojarzeń przypominać może kapsułę czasu, urnę grobową, jej otwór zaś na przykład Usta Prawdy z bazyliki Santa Maria in Cosmedin w Rzymie. Jak zresztą informuje Wikipedia, nazwą *Bocca della Verità* określano w średniowieczu publiczne skrzynki na listy, w których składano anonimowe donosy na sąsiadów. Niepokojący, przez swoją nieodwracalność, jest już sam gest wrzucania listu do ciemnej szczeliny [Il. 5]. Czy na pewno chcę ten list wysłać? Czy nie popełniłem w nim jakiegoś błędu? „Gdy piszę wiele listów naraz – czytamy w *La carte postale* – jestem przerażony, wkładając je do kopert. A jeśli pomylę adresata, zamienię adresy […]. Bardzo rzadko

002_Wojciech Michera Cras leges.indd 11 08.09.2022 21:26:00

się zdarza, bym nie otworzył pewnych listów, jeśli nie uda się ich zidentyfikować pod światło, w chwili wrzucania do skrzynki. Ten obsesyjny moment trwa często ponad wyobrażalną miarę. Ale nawet gdy już list albo plik listów wyekspediuję (wypuściwszy je wreszcie z dłoni), czekam przed skrzynką jak wrośnięty, jakbym popełnił nieodwracalną zbrodnię, chcąc poczekać do następnego wybierania listów, by przekupić listonosza, odebrać wszystko i po raz ostatni zweryfikować poprawność adresów"[19].

Tym jednak, co może niepokoić jeszcze bardziej, jest dalszy l o s zweryfikowanej nawet przesyłki, która – wrzucona do skrzynki – wyrusza w podróż zamiast mnie, w moim imieniu (a nawet z odrobiną mojego DNA pod znaczkiem). Przez to bowiem, że tracę nad nią jakikolwiek nadzór, zamienia się w rodzaj widma, zjawy, *eidolonu*, przywołującego myśl o śmierci. Gdy więc poważnie myślimy o poczcie, o każdej przesyłce z wpisanym w polu adresu miejscem jej „przeznaczenia" (fr. *destination*), to ten pocztowy dyskurs okazuje się jednorodny z samą ideą „przeznaczenia"[20]. Wysyłać bowiem konkretny list, pisze Derrida, to liczyć się z „zatrzymaniem", z „odwlekającym zawieszeniem", a nawet z możliwością, że ów list nigdy nie dotrze na miejsce „przeznaczenia".

Nie chodzi mi więc tylko o listy zwyczajnie zagubione, skradzione, pomylone podczas sortowania ani nawet spóźnione i przez to mijające się z adresatem. (Choć warto dostrzec egzystencjalną wymowę owych dopisywanych niekiedy przy adresie słów: *„Faire suivre"*, oznaczających prośbę, by list ewentualnie przesłać dalej, jeśli adresat wyjechał w podróż albo już tu nie mieszka. Poczta sprzed stu lat wykazywała w takiej sytuacji zadziwiającą determinację – czego śladem są wyznaczające trasę podjętej pogoni skreślone i na nowo wpisane adresy, dodawane po drodze kolejne stemple i dopiski – która nie zawsze jednak wystarczała. Na takie beznadziejne sytuacje – trudno nawet powiedzieć, że nieprzewidziane – urząd odbiorczy miał cały zestaw stosownych formuł, umieszczanych na niefortunnych przesyłkach w postaci nalepki, stempla albo ręcznej adnotacji listonosza: „adresat nieznany", „już tu nie mieszka", „nie żyje", i wreszcie „zwrot do nadawcy"… Mam cały plik takich dawnych listów i kart pocztowych, które minęły się ze swoim przeznaczeniem. Pochodzą z różnych lat, ale najczęściej z czasów pierwszej wojny światowej, gdy odciśnięty stemplem napis: *„LE DESTINATAIRE N'A PU ÊTRE ATTEINT"*, czyli „adresat był nieosiągalny", upodabniał się do inskrypcji na grobie poległego żołnierza) [il. 6, 7].

Myślę więc przede wszystkim o zwykłych przesyłkach, które szczęśliwie dotarły do adresata w przewidzianym terminie. Choć bowiem nie zmienia się ani ich treść, ani nawet materialny nośnik, nie są już tak po prostu t y m s a m y m listem, który wysłano dzień wcześniej. Wszystkie nadawcze i odbiorcze datowniki, odciśnięte stemplem lub ręcznie dopisane adnotacje są niczym proch na stopach wędrowca, którego nie da się jednak strząsnąć – materializuje się w nich i wizualizuje samo to pocztowe i egzystencjalne odwleczenie, związana z nim widmowość listu, uczucie niepewności, oczekiwania, lęku, nadziei itd., itd., zarówno nadawcy, jak i adresata, zawsze już mijających się w czasoprzestrzeni tej korespondencyjnej sieci. I tak też s o b i e tłumaczę słowa Derridy (pamiętając, że są to słowa jego „listu"): „List może zawsze – a zatem musi – nigdy nie dotrzeć do [miejsca] swego przeznaczenia"[21].

Ten dzień zwłoki (mówię o korespondencji międzymiastowej, bo poczta lokalna docierała zwykle tego samego dnia, natomiast przesyłki do odległych krajów – znacznie później), owo doświadczane na co dzień pocztowe „jutro", skłonny byłbym potraktować jako intrygujący model Derridiańskiej „różnicy" (owej pisanej nieortograficznie *différance*: „różnicość", „rusznica"), stanowiącej, jak wiadomo, zarówno znaczeniowe rozspójnienie, jak i czasowe odwleczenie – nie między „tym" i „tamtym", ale – „tego samego". To oczywiście moja wulgaryzacja myśli Derridy, niemniej pisał on w *La carte postale*, i to wielokrotnie, że „idea pocztowa" od zawsze, od „pierwszej przesyłki", jest nieusuwalnie zanieczyszczona przez „pocztową różnicę" (*différance postale*). Warto się więc zastanowić, jak ta „pocztowa różnica" przekładała się realnie na całość codziennego życia w czasach, gdy było ono tak silnie uzależnione od pocztowych praktyk.

*

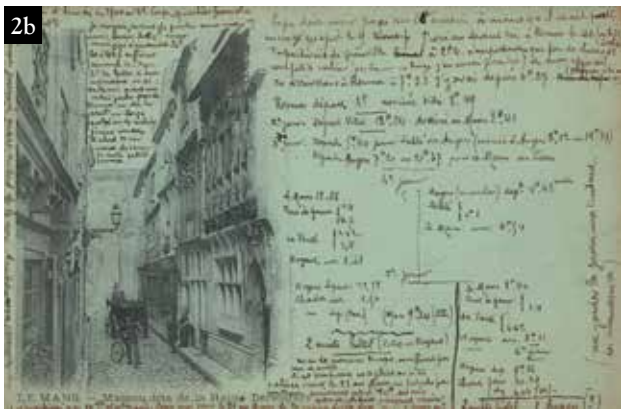
Wiadomo, jaką trudność w przekładach między pokrewnymi językami sprawiają słowa, które w języku docelowym wprawdzie istnieją, ale mając nieco inne znaczenie, niemal niezauważalnie zniekształcają w tłumaczeniu sens oryginału. Podobnie jest z naszą próbą zrozumienia „nowoczesnej" poczty sprzed stu czy stu pięćdziesięciu lat, bo wprawdzie jako instytucja ciągle w naszych czasach istnieje, ale całkowicie zmieniła swoją społeczną funkcję. Dlatego pierwszym zadaniem dla historyka kultury jest uwolnienie się od mylących skojarzeń. Paradoksalnie, wydaje się, że lepszym modelem poznawczym od nadal funkcjonującej na przykład Poczty Polskiej byłaby masowa w XXI wieku korespondencja internetowa.

Nieporozumienie dotyczy na przykład kart pocztowych (zwanych „pocztówkami"), a zwłaszcza kart ilustrowanych („widokówek"). Trudno już dzisiaj wyobrazić sobie ich dawną funkcję, realny obieg, na przykład to, że wcale niekoniecznie były wysyłanymi z wakacji pozdrowieniami. Pomijam tu nawet zaskakującą nas dzisiaj tematykę ilustrowanych kart z początku XX wieku (były to często wieloodcinkowe fotonarracje lub fotoreportaże) – temat ten wymaga osobnego omówienia. W tej chwili ważne jest dla mnie, że karty pocztowe wysyłano nie tylko przy szczególnej okazji, ale w trybie poniekąd ciągłym: funkcjonowały jako *social media*, służące niemal każdemu do podtrzymania stałych relacji z grupą bliskich osób.

Mało kto jednak czyta dzisiaj te stare kartki. Kolekcjonerów lub lokalnych aktywistów interesują „widokówki", z których można utworzyć fotograficzne archiwum miasta lub regionu. Dlatego na przykład w udostępnianych w sieci zdigitalizowanych kolekcjach albo w wydaniach

002_Wojciech Michera Cras leges.indd 12 08.09.2022 21:26:00

2a



2b

2c

3

6

7

Il. 2 a, b, c. *Verso* trzech ilustrowanych kart pocztowych, wysłanych w roku 1900 (a) oraz 1904 (b i c).
Il. 3. *Verso* ilustrowanej karty pocztowej wysłanej 7.11.1913.
Il. 6. Fragment arkusza urzędowych nalepek pocztowych.
Il. 7. *Recto* listu wysłanego 13.07.1915.

8

9

10

11

Il. 8. *Recto* i *verso* ilustrowanej karty pocztowej wysłanej 9.12.1900.
Il. 9. *Recto* i *verso* ilustrowanej karty pocztowej wysłanej 18.06.1901.
Il. 10. Roger Broders, *W oczekiwaniu na listonosza*, grafika wydana na karcie pocztowej (w obiegu 13.01.1915).
Il. 11. Skrzynka pocztowa z XVIII wieku (Pont de Veyle, Francja, Ain). Fot. Karolina Pardej.

albumowych typu „Kalisz na starych widokówkach" z zasady reprodukowana jest tylko jedna, widokowa strona kart (w sensie pocztowym jest to strona *verso*, dla kolekcjonerów – *recto*), co pozbawia je, według sformułowania z *Obrazów mimo wszystko* Georges'a Didi-Hubermana: „statusu zdarzenia wizualnego". Historyków zaś (zwłaszcza tych wyspecjalizowanych: literatury, sztuki, muzyki, kultury) interesuje albo podobna dokumentacja fotograficzna, albo ciekawy artystycznie projekt graficzny, albo też korespondencja ludzi znanych i znaczących. Wernakularna „literatura pocztowa", ze względu na jej skrajne rozproszenie (nie były to przecież instytucjonalnie archiwizowane dokumenty), bardzo rzadko wykorzystywana jest w charakterze choćby „świadectw" życia codziennego (alternatywnych wobec dokumentów oficjalnej propagandy, publicystyki, książek lub nawet poezji Baudelaire'a).

A jednak – i mówię tu o moim własnym doświadczeniu – taka lektura może być fascynująca, i to właśnie ze względu na jej zwyczajność, nawet typowość, przejawiającą się w stale powracających formułach będących świadectwem codzienności owych praktyk. Choć też kartki te, w mniej lub bardziej przypadkowym zestawie, mogą stać się rodzajem literatury przypominającej – ze względu na nieusuwalną fragmentaryczność – „nowofalowy" lub „postmodernistyczny" eksperyment narracyjny (potencjał tego zjawiska wykorzystał w pewnej mierze Claude Simon w powieści *Histoire* z 1967 roku). Jednak „w historii – jak przestrzega Arlette Farge – życia nie są powieściami i dla tych, którzy wybrali archiwum jako miejsce, skąd pisze się przeszłość, stawką wcale nie jest fikcja"[22]. Dlatego bliższa mi jest myśl, że dzięki temu pocztowemu archiwum (do którego, ze względu na jego nieskończoną rozległość, mamy dostęp zawsze cząstkowy i w znacznej mierze losowy) wchodzimy na teren jak najściślej rozumianej mikrohistorii. Przecież także w pirenejskiej wiosce Montaillou z początku XIV wieku, opisanej (choć zarazem idealizowanej) przez Emmanuela Le Roy Ladurie na podstawie dokumentacji inkwizycyjnego śledztwa, także żyli zwykli ludzie, a tym, co nas w ich historiach ciekawi, była właśnie codzienność i międzyludzkie relacje, a nie tylko „makrohistoryczne" świadectwo terroru ze strony Kościoła katolickiego[23]. (Nawiasem mówiąc, będąc w Montaillou kilka lat temu, widziałem wiszącą tam nadal – a dokładniej wbudowaną w ścianę przy wejściu do kościoła – niebieską jeszcze skrzynkę pocztową!) [il. 4].

Otóż jedną z najczęstszych formuł, które spotykam, czytając francuskie karty pocztowe z początku XX wieku, są podziękowania za otrzymaną właśnie inną kartkę (lub kartki, bo często wysyłano kilka naraz), przeprosiny za brak szybkiej odpowiedzi lub zdziwienie z powodu jej nieotrzymania (przykłady, pochodzące z mojego prywatnego archiwum, wybrałem w sposób niemal zupełnie losowy):

> Mój drogi przyjacielu. Zastanawiam się, czy masz się dobrze, gdyż nie otrzymuję od ciebie wiadomości, lub może nie dotarły do ciebie karty, które ja do ciebie wysłałem, ostatnią mniej niż tydzień temu. Napisz, czy je dostałeś. (karta nadana 19, a dostarczona 20 sierpnia 1900 roku)

> Mój drogi Pierre. Żyjesz więc w takim pośpiechu, że nie możesz znaleźć jednej chwili, by napisać do mnie kilka linijek. (9/?.12.1900) [il. 8ab]

> Droga Panno Henrietto. Naprawdę nie miałem czasu, by wysłać Pani kartki z Paryża i z Tréport, gdzie się teraz znajduję. (25/26.08.1901)

> Mój Drogi Raymondzie. Pięknie dziękuję za twoją kartę pocztową i jak widzisz nie zwlekam z odpowiedzią. (18/19.06.1901) [il. 9ab]

> Drogi kuzynie. Jestem bardzo zadowolony z twojej karty pocztowej. (7/8.01.1902)

> Drogi Fernandzie. Jestem bardzo zdziwiony, że nie otrzymałeś karty, którą tobie wysłałem, i która, jak sądzę, zagubiła się; nie zapominam pisać do ciebie, tak jak mnie o to prosiłeś. (25/26.05.1902)

> Droga Julio. Kartki doszły. (24/25.07.1903)

> Moja droga Pie. Dwa dni temu już wpisałam na tę kartę twój adres, ale nie znalazłam czasu. Pocztę od ciebie otrzymałam w piątek [czyli 13.02.1903]. (kartka wysłana w poniedziałek 16.02.1903 o godz. 8.50 z Châtillon pod Paryżem, dotarła do oddalonego ok. 40 km Lagny tego samego dnia o godz. 18.50)

> Co się dzieje u Pana? Żadnych wieści od początku tygodnia. (19/?.09.1903)

> Dear Sir. Many thanks for your card. (karta wysłana z Paryża do Anglii 7.03.1904)

> Mój drogi Charles. Chcę ci podziękować za twoją dobrą kartkę, która sprawiła mi dużo radości. (22/23.02.1904)

> Mój drogi krewniaku. Dziękuję ci za twoje kartki, ale jestem zdziwiona, że nic nie powiedziałeś o karcie, którą ja tobie wysłałam dwa tygodnie temu i na której była moja fotografia. Zasmuciłoby mnie, gdybyś jej nie otrzymał, gdyż miałam tylko tę jedną, bo była to fotografia amatorska. Całujemy was oboje. Georgette. (2/3.06.1904)

Itd., itd…

Można więc powiedzieć – nawet jeśli z pewną „teoretyczną" przesadą – że żadna kartka nigdy nie była tą pierwszą, że każda zawsze już stanowi jakąś odpowiedź, kolejne ogniwo niekończącego się łańcucha korespondencji. Pozwala to także lepiej zrozumieć społeczny sens owego czasowego interwału, który nakłada się na dystans

002_Wojciech Michera Cras leges.indd 15 08.09.2022 21:26:02

przestrzenny: w tym ujęciu pocztowe „jutro" nie tylko po-różnia nadawcę i odbiorcę, ale – jako trwałe niespełnienie – nadaje tej relacji oscylacyjną dynamikę. Przypomina to nieco efekt stroboskopowy, wywołujący wrażenie spowolnienia ruchu, albo zbyt wolno odtwarzany film (co znamy na przykład ze słynnej instalacji *24 Hour Psycho* Douglasa Gordona). W tym wypadku dwudziestoczterogodzinne opóźnienie byłoby miarą pewnej modulacji, która podtrzymuje wrażenie komunikacyjnej ciągłości.

Mówimy tu o „częstotliwości" jako charakterystyce pojedynczej relacji. Gdy jednak poszerzamy kadr obserwacji, chcąc ogarnąć w ogólnym planie całość społecznego „życia codziennego", rytm pozostaje ważną kategorią analityczną. Pisze o tym, choć nie wspominając o sieci pocztowej, Henri Lefebvre, klasyk socjologii „życia codziennego" i autor monumentalnej *Critique de la vie quotidienne*, ale także, pod koniec życia[24], twórca projektu o nazwie „rytmoanaliza" (*rythmanalyse*), rozumianego, trochę na wzór psychoanalizy, jako metoda, a nawet dyscyplina badawcza. Rytmoanalityczny właśnie „rzut oka na epokę *nowoczesności* […] pozwala – zdaniem Lefebvre'a – ujawnić prawdy-rzeczywistości często pomijane. […] tworzy się [w XIX wieku] nowe społeczeństwo: socjoekonomiczna organizacja n a s z e g o urbano-etatystyczno-handlowego społeczeństwa. Towar zwycięża wszystko. Przestrzeń (społeczna) i czas (społeczny), zdominowane przez wymianę, stają się czasem i przestrzenią rynku: przenikają one do p r o d u k t ó w, które, choć nie są *rzeczami*, to jednak wchłaniają rytmy"[25].

Sytuacją, którą Lefebvre przedstawia jako przykład możliwego zastosowania tej metody, jest miasto i jego odgłosy dające się analizować (z ciekawym skutkiem poznawczym) jako nakładające się na siebie rytmy akustyczne. W istocie chodzi jednak o wszelkie „relacje między życiem codziennym i rytmami, to znaczy konkretnymi modalnościami czasu społecznego"[26]. Są to zarówno rytmy naturalne (kosmiczne, organiczne), jak i zhomogenizowany czas zegarów, który jako miara organizacji pracy stał się w wieku XIX podstawowym czasem codzienności. Jednak „codzienność" ta jest znacznie bardziej złożona i Lefebvre'owska analiza wpisuje w nią wiele innych rytmów, na przykład „strumień obrazów (TV, prasa, etc.)": potraktowanie go „jako rytmu wśród [innych] rytmów" pozwala uniknąć pułapki „urzeczowienia" i złudzenia „obecności". Mówiąc najkrócej, społeczne rytmy konceptualizować można jako „różnicę i powtórzenie – interakcję i złożenie – cykliczność i linearność – częstotliwość i miarę… eurytmię, arytmię, polirytmię…". Zwłaszcza to ostatnie pojęcie, „polirytmia" – które dobrze znam także z obszaru moich praktycznych zainteresowań muzyką jazzową – przydatne jest dla zrozumienia społecznego funkcjonowania poczty.

Jej sprawność bowiem (i sprawczość) wynikała nie tylko z p r z y s p i e s z e n i a działań i procedur, ale także ich r y t m i z a c j i – powtarzalności, częstotliwości, składania się i interakcji wielu równoczesnych procesów. Między skrzynką pocztową i końcową dystrybucją listonosza rozpięty był zatem, niczym pisarska ligatura albo łuk notacji muzycznej, ów podstawowy rytm dobowego odwleczenia (pocztowe „jutro"). Każdy taki pojedynczy cykl nakładał się jednak na inne, podobne cykle korespondencji prowadzonej przez te same osoby, ale już nie między nimi, inni zaś współużytkownicy sieci poszerzali ją o kolejnych adresatów etc., etc. Ten gąszcz pulsujących powiązań, bardziej złożony rytmicznie niż kubańska salsa, taktowany w cyklu dobowym, ale z przesunięciem faz, w skali całego społeczeństwa można sobie wyobrazić jedynie za pomocą poetyckich, graficznych albo filmowych metafor (estetycznie bliższych raczej *Koyaanisqatsi* Godfreya Reggio niż *Metropolis* Fritza Langa).

Ta wewnętrzna polirytmia pocztowego dyspozytywu, niedająca się ogarnąć w swej całości i złożoności, przenosiła się jednak – o czym w istocie była tu już mowa – do publicznej sfery „życia codziennego" jako jedna z „modalności czasu społecznego". Z jednej więc strony chodzi o społeczny wymiar procesu nadawczego. Jak bowiem pisze cytowany już Sébastien Richez (historyk poczty nienawiązujący wcale, co warto podkreślić, do koncepcji Lefebvre'a), w drugiej połowie XIX wieku „skrzynka na listy staje się narzędziem rytmizującym codzienność". Codzienność nie tylko indywidualnych, lecz także zbiorowych praktyk. Z drugiej zaś, odbiorczej strony, łatwo sobie wyobrazić, jak rytmizującą funkcję pełnił listonosz, wielokrotnie w ciągu dnia i z dużą regularnością powracający w to samo miejsce, na tę samą ulicę, to samo podwórze… [il. 1c].

Facteur zatem, listonosz, jako figura aktywnej retoryki miasta, miasta w polirytmicznym ruchu, stanowił odwrotność *flâneura*, „który długo i bez celu wędrował ulicami"[27]. Zwłaszcza, że to nie on, ale jego wypatrywano (i nie tylko w mieście, ale też na wsi i w małym miasteczku). Mimo to – i mimo że historycznie trochę się rozmijają w czasie – uważam, że łączy ich pewna szczególna dialektyka. Tak jak w dialektycznym złączeniu z Paryżem pozostaje *flâneur*, gdy „idzie po asfalcie, w którym jego kroki budzą jakiś zdumiewający rezonans". Jeśli bowiem drugim życiem *flâneura* jest (według Waltera Benjamina) studiowanie książek, w których Paryż opisywany jest „*rue par rue, maison par maison*", a „wiedza z nich wyniesiona przyoblekała się w konkretny obrazowy kształt oglądany podczas popołudniowej przechadzki", to – uwzględniając nawet owo historyczne przesunięcie – podobnie wyidealizowany *facteur* byłby właśnie tym Paryżem – Paryżem wszystkich (dosłownie) ulic i domów. Zastanawiam się więc także: czy to nie dzięki (lub wobec) rytmicznej regularności listonosza, będącej nieusuwalnym tłem każdego miasta, „*flânerie* może Paryż bez reszty przekształcić we wnętrze mieszkalne"? Skoro, jak pisze Benjamin, „tylko rewolucja tworzy swobodną przestrzeń miasta" i je „odczarowuje"? Czy więc nie jest tak, że również „tylko rewolucja" może zmylić wytwarzające codzienność pocztowe rytmy?

Są to pytania, które bardzo mnie interesują… Ale na odpowiedź przyjdzie pewnie poczekać dłużej niż do jutra[28].

002_Wojciech Michera Cras leges.indd 16 08.09.2022 21:26:02

12 a i b. Skrzynka pocztowa typu mougette, używana we Francji od 1899, przemalowana na żółto w roku 1962 (Pont de Veyle, Francja, Ain). Fot. Karolina Pardej.
13. Alegoria poczty na ilustrowanej karcie wysłanej w styczniu 1904 w Corbigny.
14. Verso karty pocztowej wysłanej 29.12.1911 w Tarbes.
15. Verso karty pocztowej wysłanej 21.11.1905 (adresatem był „M. Leclerc, facteur du P.T.T.”).
16. Verso karty pocztowej wysłanej 2.06.1910.

Przypisy

1 R.H. Coase, *Rowland Hill and the Penny Post*, „Economica" 1939, t. 6, nr 24, s. 433. Zob. także Jacques Derrida, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris 1980, s. 151.

2 Sébastien Richez, *„La poste sans interruption": horaires et fonctionnement du service en France au XIXe siècle*, [w:] *Temps social, temps vécu*, Éditions du CTHS, Besançon 2007, s. 328.

3 Tamże.

4 O potędze instytucji pocztowej w XIX wieku w Niemczech i w USA pisze (bardzo ogólnie) David Graeber w książce *Utopia regulaminów. O technologii, tępocie i ukrytych rozkoszach biurokracji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

5 Aline Ripert, Claude Frère, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, CNRS Éditions, Paris 1983 (2001), s. 43.

6 Zob. Wojciech Michera, *„Na skrzynce pocztowej opieram chwilę głowę". O znaczkach i kartach (przykład Francji)*, „Konteksty" 2020, nr 1–2, s. 169–185.

7 Por. Anita Całek, *Nowa teoria listu*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019.

8 Paul Virilio, *L'Horizon négatif. Essai de dromoscopie*, Éditions Galilée, Paris 1984. Zob. na przykład s. 221 i nast.

9 Paul Virilio, *Cybermonde, la politique du pire: entretien avec Philippe Petit*, Textuel, Paris 1996.

10 Zob. na przykład: Thomas H. Eriksen, *Tyrania chwili*, przeł. Grzegorz Sokół, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003.

11 Od samego początku XX wieku prowadzono eksperymenty (traktowane przez prasę jako wydarzenia sensacyjne – zob. np. będący w moim posiadaniu numer „L'Illustration" z 24 listopada 1906 roku) z przekazywaniem obrazów fotograficznych za pomocą telegrafu (w Niemczech Arthur Korn, we Francji Édouard Bélin). Przyniosły one ciekawe efekty, które jednak zaczęto wykorzystywać praktycznie dopiero od lat 20. W powieści Georges'a Simenona *Le charretier de „la Providence"*, napisanej w roku 1930, komisarz Maigret przesyła belinogramem (*par bélinogramme*) z urzędu telegraficznego w Épernay do Paryża odciski palców.

12 Ciekawe wspomnienie z pionierskich dla telefonu czasów przedstawia Walter Benjamin, zob. jego *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2010, s. 39–41.

13 Chodzi przede wszystkim o powieści, których akcja rozgrywa się poza Paryżem, na przykład: M. *Gallet décédé*, *Le Chien jaune*, *La Nuit du carrefour*, *Au rendez-vous des Terre-Neuvas*, *Le Port des brumes*, *Le Fou de Bergerac*, *Les larmes de Bougie*, *Mon ami Maigret*, *Maigret et la vieille dame*.

14 Wieczorem 4 listopada 1913 roku doszło w Melun, na trasie Paryż–Lyon, do katastrofy pociągu pocztowego złożonego z 9 wagonów – dwóch magazynowych i 7 przeznaczonych do sortowania listów („Lyon II", „Marseille", „Méditerranée", „Lyon-rapide", „Paris–Besançon", „Paris–Mont-Cenis", „Paris-Pontarlier"). Pracowało w nim 60 agentów pocztowych, a pociąg przewoził zarówno pocztę lokalną, jak i mającą dalsze przeznaczenie: Szwajcaria, Włochy, Grecja, Daleki Wschód, Północna Afryka [il. 3]. Po tej katastrofie, w której zginęło 41 osób, rozpoczęła się we Francji dyskusja na temat konieczności unowocześnienia taboru pocztowego – zob. np. „Le Journal", piątek, 7 września 1913, s. 1 i 3. Na pierwszej stronie m.in. artykuł *Les Ambulants des Postes* Charles'a Chaumeta, deputowanego, dawnego podsekretarza stanu do spraw poczt i telegrafów (numer dostępny na stronie Gallica.bnf.fr).

15 Zob. S. Richez, *„La poste sans interruption"*, dz. cyt., s. 327.

16 Jean-Francois Estel, *Le courrier de la dernière minute. Services supplémentaires, levées exceptionnelles et agences privées à Paris au XIXe siècle* (autorowi dziękuję za udostępnienie maszynopisu pracy).

17 Zob. W. Michera, *„Na skrzynce pocztowej opieram chwilę głowę"*, dz. cyt.

18 Mówiąc najkrócej: uważam, że praktyki pocztowe najlepiej badać, wychodząc od poziomu podstawowego, czyli jednego, dobrze ukształtowanego systemu krajowego – zwłaszcza w tych państwach, w których koncepcja nowoczesnej poczty była koncepcyjnie i praktycznie rozwijana, jak Anglia, Niemcy, Austria czy właśnie Francja (przypomnę, że w roku 1900 poczta polska nie istniała). Dopiero w drugim kroku można zakres ten poszerzać, przywołując porównania z praktykami stosowanymi w innych krajach, a zwłaszcza uwzględniając funkcjonowanie (od 1874 roku) Światowej Unii Pocztowej (Union Postale Universelle). Za wyborem akurat Francji jako podstawowego przykładu przemawia zarówno nowoczesność jej systemu pocztowego (to nie przypadek, że właśnie język francuski stał się *lingua franca* wszelkich procedur pocztowych, dopuszczalnym na przykład – w roku powiedzmy 1900 – jako język przekazów telegraficznych z Warszawy do dowolnego kraju świata), jak i szczególne znaczenie Francji i Paryża dla całej kultury europejskiej tej epoki (przypomnę dla przykładu, bez związku z samą pocztą, że najważniejszym dziełem Waltera Benjamina, niemieckiego Żyda z Berlina, były – opisywane po niemal stu latach – XIX-wieczne *Pasaże* paryskie).

19 J. Derrida, *La carte postale*, dz. cyt., s. 113.

20 Temat ten powraca wielokrotnie w *Envois*, czyli w pierwszej części *La carte postale* (zob. m.in. s. 73). Muszę jednak podkreślić, że choć książka Derridy jest dla mnie ważną inspiracją, mój tekst nie jest w żadnym razie komentarzem do niej.

21 Ta formuła, która w *Envois* powraca wielokrotnie, jest nawiązaniem (i jednoczesnym odwróceniem) tezy Lacana z *Le séminaire sur „La Lettre volée"* [w:] *Écrit*, 1966. Bezpośrednią zaś krytykę seminarium Lacana Derrida zawarł w *Le facteur de la vérité* („Poétique" 1975, nr 21), przedrukowanym też jako druga część *La carte postale*.

22 Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Édition du Seuil, Paris 1989, s. 5.

23 Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Éditions Gallimard, Paris 1975. Pomijam tu obszerną i uzasadnioną krytykę tej – mimo to – wspaniałej książki (zob. m.in. Danielle Laurendeau, *Le village et l'inquisiteur. Faire parler et savoir taire au tribunal d'Inquisition de Pamiers (1320–1325)*, „Histoire et Sociétés Rurales" 2010, t. 34, nr 2, s. 13–52. Zob. też Ewa Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005, s. 191 i nast.). Polskie wydanie (*Montaillou, wioska heretyków*, przeł. Elżbieta Żółkiewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988) jest wersją nieco skróconą, co niestety przez wydawcę nie zostało zaznaczone.

24 Lefebvre zmarł w 1991 roku w wieku 90 lat.

25 Henri Lefebvre, *Introduction à la rythmanalyse*, [w:] tegoż, *Éléments de rythmanalyse et autres essais sur les temporalités*, Eterotopia France, Paris 2019, s. 32.

26 Henri Lefebvre, Catherine Régulier, *Le projet rythmanalytique*, [w:] *Éléments…*, dz. cyt., s. 113.

27 Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 461.

28 Tekst jest fragmentem przygotowywanej obecnie książki na temat antropologii praktyk pocztowych. Wszystkie ilustracje (poza autorskimi fotografiami, za których udostępnienie dziękuję) pochodzą z moich prywatnych zbiorów. Składam też ogromne podziękowania dr Agacie Sierbińskiej za inspirujące rozmowy, uwagi i wszechstronną pomoc.

002_Wojciech Michera Cras leges.indd 18 08.09.2022 21:26:03

KRYSTIAN DARMACH

Dalekie jutro, czyli *Tomorrow Never Knows* The Beatles a koncepcja „czasu głębokiego" Johna L. Schellenberga

W poniższym tekście chciałbym w sposób syntetyczny przedstawić koncepcję „głębokiej przyszłości", głębokiego czasu Johna L. Schellenberga w kontekście proponowanych teoretycznych ram konferencji *Jutro. XI Zakopiańskie Spotkania Antropologiczne*. Odnieść tę niezwykle ciekawą ideę i perspektywę myślenia zarówno do tematu spotkania, jak i utworu muzycznego Beatlesów, ale także szerzej muzyki i jej heurystycznych walorów w ogólności.

Schellenberg jest mało znanym kanadyjskim filozofem, który poświęcił swą twórczą kilkunastoletnią pracę refleksji nad rozwojem religijności i religii w ujęciu ewolucyjnym, historycznym. Ale nie to jest tu podstawą mojej prezentacji. Interesuje mnie bardziej wspomniana idea głębokiego czasu będąca motorem jego rozważań. Idea, którą można moim zdaniem transponować do antropologicznego/humanistycznego myślenia o współczesności. Idea generująca pytania, pobudzająca myślenie o przyszłości, ludzkim gatunku, o cywilizacji w perspektywie nawet nie setek czy tysięcy, ale właśnie milionów lat, „dalekiego jutra", perspektywie, która notabene może mieć wpływ na odczuwanie, działanie, „planowanie" teraźniejszości.

Pojęcie to (głębokiego czasu), jak referuje w przedmowie do książki Schellenberga Tomasz Sieczkowski

> zawdzięczamy osiemnastowiecznemu szkockiemu geologowi Jamesowi Huttonowi (jego osiągnięciami Schellenberg się inspirował, przyp. autora), który stwierdził ponad wszelką wątpliwość, że historia Ziemi jest dłuższa niż sugerowane przez Biblię i teologię kilka tysiącleci. O wiele dłuższa, wynosi bowiem, jak dzisiaj zakładamy, około 4,5 mld lat. Historia *Homo sapiens* to z kolei ledwie 50 000–100 000 lat, co stanowi ledwie drobny fragment historii naszej planety. Łatwo zrozumieć, że już sama świadomość głębokiej przeszłości redefiniuje nasze postrzegane miejsce w rzeczywistości, zwłaszcza jeśli zwykliśmy o nim myśleć w standardowych kategoriach religijnych bądź antropocentrycznych. Skonstruowana przez Schellenberga idea głębokiej *przyszłości* jest ekstrapolacją tego geologicznego konceptu. Kanadyjczyk sugeruje bowiem, byśmy o przyszłości myśleli w sposób analogiczny do tego, w jaki geologowie myślą o przeszłości, czyli abyśmy nie wyobrażali jej sobie w kontekście jutra, przyszłych wakacji albo kilku przyszłych pokoleń, ale raczej w perspektywie przepastnego okresu, podczas którego możliwe będzie życie na naszej planecie[1].

Szacunki, na których skrupulatnie opiera się filozof, mówią o możliwych 1 do 2,3 miliarda lat trwania życia na Ziemi (co uzależnione jest od stanu słonecznej energii). Tyle mamy przed sobą czasu, biorąc rzecz jasna w nawias wszystkie prawdopodobne kataklizmy, które jako gatunek na siebie sprowadzamy, także biorąc pod uwagę, że koniec Ziemi nie musi oznaczać końca ludzkiego gatunku. Zresztą można zakładać, że jakiś – nawet niewielki – procent populacji przetrwa, a wraz nim lub bez niego wiedza i te pozytywne, fascynujące cywilizacyjne osiągnięcia. Przetrwa lub odrodzi się w innych gatunkowych formach, ewolucja działa bowiem w okresach niezliczonych milionów lat (przejście od przysłowiowej małpy do formy, jaką stanowimy dziś zajęło ledwie kilka milionów lat, zatem niewiele w perspektywie stu milionów lub trzystu pięćdziesięciu milionów lat przed nami).

Dalej Sieczkowski, referując Schellenberga, pisze w ten oto sposób:

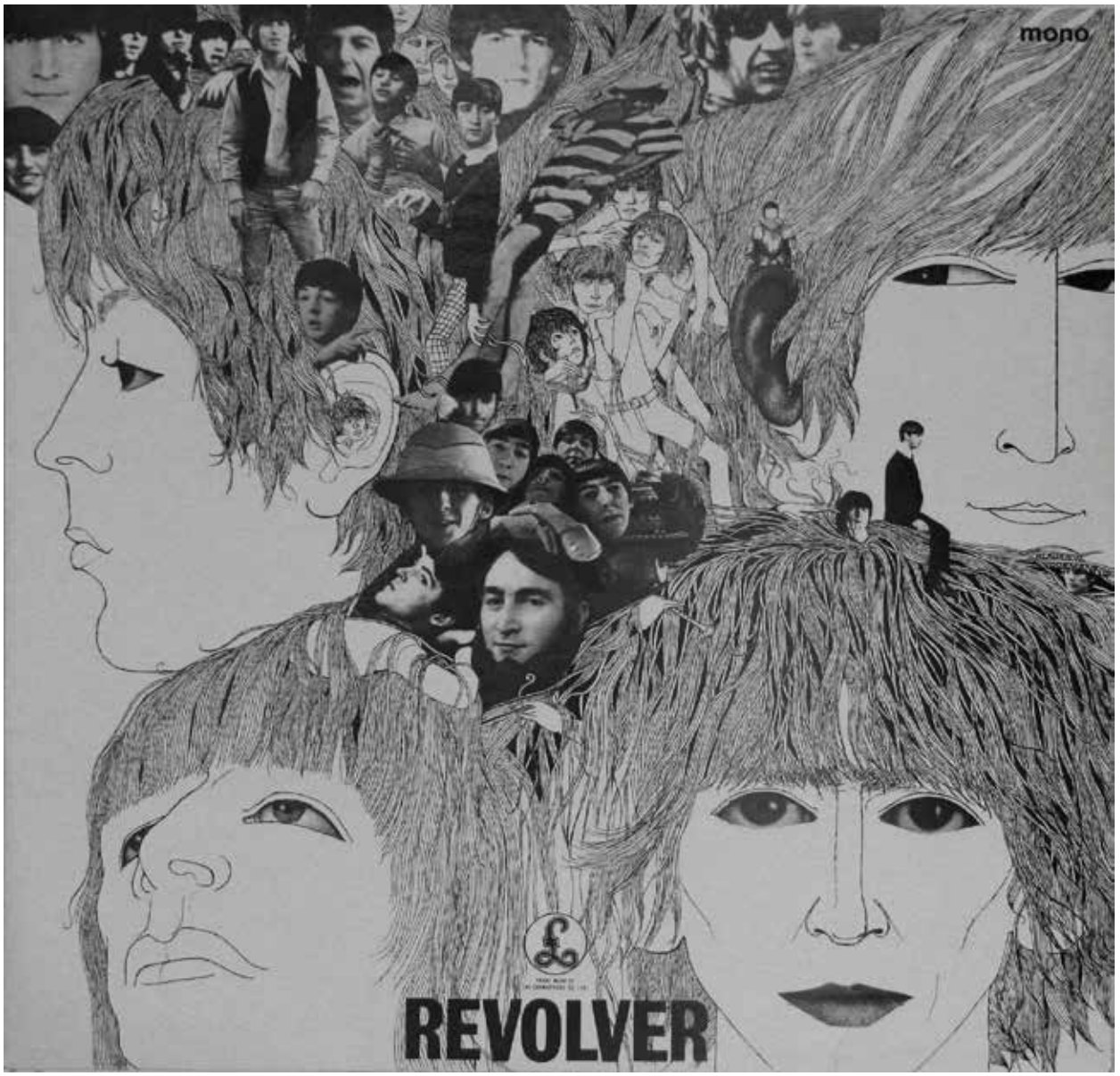
> Kanadyjski filozof zachęca nas jednak, byśmy spróbowali wypracować nową, ewolucyjną perspektywę patrzenia na rzeczywistość i umieszczania teraźniejszości w kontekście odległej (głębokiej) przeszłości, ale także i przede wszystkim dalekiej przyszłości, czyli abyśmy dokonali tego, co Schellenberg nazywa w tej książce „czasową kontekstualizacją" – abyśmy zrezygnowali z absolutyzowania teraźniejszości i objęli rzeczywistość szerszym, ewolucyjnym spojrzeniem uwzględniającym nasz początkowy poziom rozwoju. Ma to wymusić rekonfigurację nie tylko tego, co uznawaliśmy za stałe aksjologiczne punkty odniesienia, ale także naszych domyślnych pozycji epistemologicznych[2].

Znajdujemy się zatem – co warto raz jeszcze podkreślić – w gatunkowej, kulturowej i cywilizacyjnej niedojrzałości, dodałbym głębokiej niedojrzałości, co dobitnie udowadnia współczesna rzeczywistość i (nie)ludzkie postępowanie. Pozostaje pytanie, czy ta niedojrzałość może się jeszcze pogłębić, rozwinąć, czy rozwój wiąże się tylko z doskonaleniem (moralnym, społecznym itd.)? I czy uczymy się na błędach poprzedników, dotyka nas być może regres, faza przejściowa, czy – idąc dalej – wspomniany rozwój (etyczny, moralny) jest w ogóle możliwy, czy już na początku wyczerpaliśmy nasz potencjał? Wreszcie: czy potrzebna jest do tego, być może, ewolucja biologiczna, na przykład zmiany w budowie mózgu lub jeszcze inne czynniki i uwarunkowania…

Jak to wygląda w omawianej tu i proponowanej przez Kanadyjczyka optyce?

Ta odległa perspektywa głębokiego czasu daje nam możliwość wspomnianej kontekstualizacji ludzkich

005_Darmach.indd 19 08.09.2022 21:25:41



dokonań, akcentuje zmianę i historyczne uwarunkowanie wszelkich pojęć, obecnych postaw czy systemów. Uwydatnia powstające napięcie między środowiskiem (także kulturowym), jego wymogami a ludzkimi potrzebami, zarówno ich stałością i zmiennością. Przystawalnością. Poważne potraktowanie tej perspektywy generuje z gruntu sceptyczne myślenie o naszych obecnych naukowych, metafizycznych, religijnych koncepcjach świata. Traktowanie ich nie jako skończonych i niepodważalnych, lecz jedynie jako aproksymacje w dążeniu do prawdy (cokolwiek ona oznacza).

Ideę c z a s u g ł ę b o k i e g o Schellenberg ekstrapoluje do filozoficznych rozważań o religii, zakładając, że daleka przyszłość i miejsce ludzkiego gatunku w świecie w jakiś sposób zależy właśnie od tej sfery. Sfery, w której łączy się transmisja tradycji, ponadczasowych wartości, z szeroko rozumianą nauką związaną z wyjaśnianiem praw wszechświata, a także ze społecznym funkcjonowaniem człowieka. Łączą się kulturowe funkcje religii ze zmianami, wyzwaniami, wobec których staje ludzkość, zmianami wynikającymi także z wnętrza samej religijności, jej rozumienia, związków z władzą, nadużyciami, błędnymi i szkodliwymi nadinterpretacjami.

Jak to koresponduje z piosenką/utworem *Tomorrow Never Knows* grupy The Beatles? Nie mam pewności. Pozwalam sobie na niejasne przeczucie, że ten utwór pogłębia, pozwala emocjonalnie, pozarozumowo „doświadczyć" owej koncepcji Schellenberga odnoszącej się do nieskończonych – z perspektywy ludzkiego umysłu – pokładów czasu. Wprawia w pewien nastrój korespondujący z refleksją, która zatrzymuje się wobec idei, teorii przekraczających możliwości naszej gatunkowej percepcji, dyskursywnego myślenia, przybliżania sobie świata za pomocą metafor i ułatwiających analogii. Każdy rodzaj muzyki – nie tyle zapisanej, ile nagranej, odsłuchiwanej lub granej na żywo – wprowadza nas w szczególne relacje z czasem, z jego odczuwaniem, działaniem. Podstawą wywoływanych w nas emocji są przecież interwały czasowe, relacje wiążące upływ czasu z wysokością poszczególnych dźwięków, napięcia tworzące odmienną od zwykłości rzeczywistość.

005_Darmach.indd 20 08.09.2022 21:25:41

Beatlesi grają (z) czasem w sposób szczególny. Jako pierwsi w XX wieku wykorzystują studio nagraniowe jako kolejny instrument (inspirując się dokonaniami awangardy początku wieku). Wykorzystują w sposób nowatorski możliwości i najnowsze studyjne technologie jako środek wyrazu interesujących ich treści. Fraza *Tomorrow Never Knows*, jej wydźwięk, wyraża odwieczny zagadkowy charakter przyszłości. Jej skomplikowane związki z przeszłością i teraźniejszością zawarte są *implicite* w kompozycji, w brzmieniu, samej muzyce właśnie. Fraza ta dzięki muzycznej oprawie wybrzmiewa niepokojem, nadzieją, absurdem, skończonością, uległością, ulotnością, rezygnacją, zawierzeniem, spokojem, wreszcie tajemnicą. Łączy ona, w muzycznej formie wiążącej tekst z dźwiękami, z pozoru przeciwstawne odczucia i znaczenia (jak każda sztuka tych wyższych lotów). Beatlesi podejmując grę z czasem oraz tradycją wykonawczą, kontestują artystyczne konwencje i potoczne wyobrażenia, grają także własnym wizerunkiem oraz kulturowymi kontekstami odbioru muzyki i wykonawców. Zwracają uwagę na niepewność, niestabilność ogólnie przyjętych znaczeń. Iluzoryczność świata. Na złudzenia związane z odczuwaniem czasu (jego różne skale percepcji: kosmiczną, geologiczną, ewolucyjną, ludzką). Dziś inaczej odczuwamy czas, inaczej go doświadczamy, inaczej o nim myślimy, następują zmiany, których nie potrafimy jeszcze nazwać. Muzycy wykorzystują do tych celów repetycje, pogłosy, *delay*, efekty modulujące dźwięki (*reverse*: „odwrócenie" muzycznej frazy), nieciągłości czy elementy muzyki konkretnej połączone z będącą podstawą zachodniej muzyki pentatoniką. Dochodzą do tego wyczuwalne religijne, ekumeniczne treści, zapożyczenia, inspiracje filozofią Dalekiego Wschodu, idee wprowadzane przez Beatlesów do masowej „zachodniej świadomości". Zagadkowy jest także tekst utworu. Cytuję w oryginale, by zachować otwartość interpretacji:

Turn off your mind
Relax and float down stream
It is not dying
It is not dying

Lay down all thoughts
Surrender to the void
It is shining
It is shining

That you may see
The meaning of within
It is being
It is being

That love is all
That love is everyone
It is knowing
It is knowing

That ignorance and hate
May mourn the dead
It is believing
It is believing

But listen to
The colour of your dream
It is not living
It is not living

All play the game
Existence to the end
Of the beginning
Of the beginning
Of the beginning
Of the beginning
Of the beginning
Of the beginning
Of the beginning[3].

Te czasowe, diachroniczne i te synchroniczne spiętrzenia, nagrane i przetworzone, zamknięte, zapisane na odpowiednim nośniku, za każdym odtworzeniem odsłaniają możliwość nowych interpretacji (teraźniejszość przyszłości, przyszłość teraźniejszości). Co innego znaczą w odmiennych historycznie kontekstach odsłuchiwania. Wchodzą w dialog, interferują z teraźniejszością, zadając pytania o przyszłość. Bo fraza *Tomorrow Never Knows* to zarazem stwierdzenie i pytanie, od którego nie sposób się uwolnić, próbując odnaleźć, odczytać egzystencjalny katalog ludzkości, zamortyzować indywidualne i zbiorowe lęki i niepokoje gatunku. To mądrość i przyznanie się do poznawczej bezradności. Frazes i akceptacja.

Odpowiedź na to zapytanie jest stara jak sam świat, i jak zawsze tak samo ignorowana. To idea integracji, *e pluribus unum*, wznoszenie się na kolejne piętra świadomości, pozwalającej przetrwać wspólnotowości, jedności gatunkowego (i nie tylko) istnienia wyrażona (dodatkowo) w czytelnym dla każdego języku (pop)kultury. Wspominany utwór jest dla mnie muzycznym zobrazowaniem przywoływanej koncepcji kanadyjskiego filozofa, pogłębieniem jej rozumienia, środkiem wspomagającym twórcze myślenie. Jest pytaniem o jutro. Dalsze jutro.

Fraza *Tomorrow Never Knowns* i koncepcja g ł ę b o k i e g o c z a s u, spojrzenie w d a l e k i e j u t r o, daleką przyszłość, daje nadzieję, odwraca uwagę od przytłaczającej teraźniejszości, pozwala być może na tę teraźniejszość spojrzeć z innej (pozaczasowej) perspektywy, inaczej odbierać czas, bo im bardziej teraźniejszość przytłaczająca, tym bardziej ta bliska przyszłość niewyobrażalna. A bez przyszłości i nadziei z nią związanej czas wydaje się jedynie kumulowaniem: godzin, dni, katastrof, seriali filmowych, fotografii, migracji…

Przypisy

1 Tomasz Sieczkowski, przedmowa, [w:] John L. Schellenberg, *Religia ewolucyjna*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2020, s. 12.
2 Tamże, s. 13.
3 www.musixmatch.com, dostęp: 21.11.2021.

005_Darmach.indd 21 08.09.2022 21:25:41

ROBERT LOUIS STEVENSON

Pieśń jutra

Pamięci Aarona Łosia

Król Duntrine był już stary, kiedy przyszła na świat jego córka. Była najpiękniejszą królewską córką od morza do morza. Włosy miała jak złota przędza, a oczy jak wiry rzeczne. Król podarował jej zamek o czterech wieżach z dziedzińcem wyłożonym ciosanym kamieniem. Z zamkowego tarasu rozciągał się widok na morze. Tam mieszkała i dorastała, na modłę prostych ludzi nie dbając o jutro, a władza jej nie sięgała godzin.

Dnia pewnego porą jesienną szła brzegiem morza. Wiały wiatry z krain deszczowych. Fale morskie uderzały o brzeg, a w powietrzu unosiły się zeschłe liście. Był to najbardziej samotny i opuszczony brzeg od morza do morza. W zamierzchłych czasach działy się tutaj rzeczy osobliwe. Królewska córka spostrzegła staruchę siedzącą nad brzegiem morza. Piana morska obmywała jej stopy, wokół niej wirowały zeschłe liście, a wiatr rozwiewał odzienie i zarzucał jej na twarz.

– Oto – rzekła królewska córka i wypowiedziała imię święte – najbardziej nieszczęśliwa starucha od morza do morza.

– Córko królewska – powiedziała starucha. – Mieszkasz w domu z kamienia, włosy masz jak złoto, ale jakiż masz z tego pożytek? Życie nie jest długie, nie ma w nim też siły. A ty żyjesz na modłę prostych ludzi, nie myślisz o jutrze, a władza twoja nie sięga godzin.

– Myśl o jutrze jest we mnie – odrzekła córka królewska – lecz władzy nad godzinami nie mam.

I zadumała się.

Wtedy starucha zaklaskała w chude dłonie i zaniosła się śmiechem. A śmiech jej brzmiał jak krzyk mewy.

– Do domu! – krzyknęła. – O! córko królewska, wracaj do kamiennego domu. Bo oto teraz tęsknota zawładnęła tobą i nie będziesz już mogła żyć na modłę prostych ludzi. Dom, trud i cierpienie staną się twoim udziałem, dopóki nie otrzymasz daru, który cię obnaży i dopóki nie przybędzie mężczyzna, który otoczy cię opieką.

Usłyszawszy te słowa, córka królewska odwróciła się i w milczeniu skierowała swe kroki ku domowi. Wszedłszy do komnaty, zawezwała nianię.

– Nianiu – powiedziała córka królewska – ma do mnie przyjść myśl o jutrze, zatem nie mogę już żyć na modłę prostych ludzi. Powiedz mi, co mam uczynić, aby posiąść władzę nad godzinami.

Niania jęknęła, a jęk ten brzmiał jak wiatr, który przynosi śniegi.

– Na nieszczęście – powiedziała – tak ma się stać. Myśl ta wniknęła w ciebie i lekarstwa nań próżno szukać. Niech zatem tak się stanie. Choć władanie mocy nie ma siły przynależnej słabości, będzie ona twoim udziałem. Choć myśl ta od zimy chłodniejsza, będziesz ją miała w głowie aż do końca.

I oto córka królewska przesiadywała w swej komnacie w kamiennym domu i wśród myśli miała tę myśl. Siedziała tak przez dziewięć lat, fale morskie rozbryzgiwały się o mury zamku, krzyk mew dobiegał z wież, a wiatr huczał w kominach. Przez dziewięć lat nie opuszczała zamku, nie zaznała świeżego powietrza, nie widziała boskiego nieba. Przez dziewięć lat siedziała, nie patrząc ni w lewo, ni w prawo, nie słysząc ludzkiego głosu i myśląc myśl o jutrze. Niania karmiła ją w milczeniu, a ona lewą ręką sięgała po pokarm i bez gracji go spożywała.

Kiedy minęło dziewięć lat i zapadł jesienny zmrok, wiatr przyniósł z daleka jakoby dźwięki piszczałek. Wtedy to w komnacie o kamiennym sklepieniu niania podniosła palec do góry.

– Słyszę dźwięk niesiony wiatrem – powiedziała – jakoby dźwięk piszczałek.

– To ledwie słyszalny dźwięk – powiedziała córka królewska – lecz inny jest zbędny.

I oto podeszły o zmierzchu do wrót zamku i powędrowały dalej brzegiem morza. Po jednej stronie przełamywały się fale morskie, a po drugiej stronie unosiły na wietrze zeschłe liście. Chmury gnały po niebie, a mewy leciały w odwrotnym kierunku. A kiedy dotarły do miejsca, w którym działy się w zamierzchłych czasach rzeczy osobliwe, zobaczyły staruchę tańczącą w odwrotnym kierunku.

– Dlaczego tańczysz w odwrotnym kierunku, starucho? – zapytała córka królewska. – Tu, na tym ponurym brzegu między falami i zeschłymi liśćmi?

– Słyszę jakoby dźwięk piszczałek niesiony przez wiatr – odrzekła. – I dlatego tańczę w odwrotnym kierunku. Bo oto nadchodzi dar, który cię obnaży, i przybywa mężczyzna, który jest zmuszony otoczyć cię opieką. A dla mnie nadchodzi jutro, o którym myślałam, i godzina mojej mocy.

– Dlaczegóż to – powiedziała córka królewska – na moich oczach chwiejesz się jakoby łachman jakiś i bladaś jak martwy liść?

– Bo oto nadeszło jutro, o którym myślałam, i godzina mojej mocy – powiedziała starucha i upadła na ziemię. I oto stała się plątaniną morskich badyli, pyłem morskiego piasku, a pchły piaskowe skakały w miejscu, które po niej pozostało.

– To najbardziej osobliwa rzecz, jaka wydarzyła się od morza do morza – powiedziała córka króla Duntrine.

Wtedy niania nie wytrzymała i jęknęła, a jęk ten brzmiał jak jesienna wichura.

– Zmęczył mnie wiatr – rzekła i jęła lamentować nad swoim dniem.

006_Małgorzata Sady_Pieśn jutra.indd 22 08.09.2022 21:24:46

Córka królewska wiedziała, że oto mężczyzna stanął nad brzegiem morza. Nie było widać jego twarzy ukrytej pod kapturem. Pod pachą trzymał kobzę. Dźwięk kobzy przywodził na myśl śpiewające osy i wiatr, który rozbrzmiewa w uschłych trawach, a w uszach człowieka jest krzykiem mew.

– Czyś ty jest tym przybyszem? – odezwała się córka króla Duntrine.

– Jestem przybyciem – powiedział – a oto dźwięki, które dane jest usłyszeć człowiekowi. Mam władzę nad godzinami, a oto pieśń jutra.

I zagrał pieśń jutra i trwała jakoby lata całe, a niania, słysząc ją, płakała.

– To prawda – powiedziała córka królewska – że grasz pieśń jutra, ale skąd mam wiedzieć, że masz władzę nad godzinami? Uczyń cud tu nad brzegiem morza, między falami i zeschłymi liśćmi.

– Dla kogo ten cud?

– Oto moja niania – rzekła córka królewska – Zmęczył ją wiatr. Uczyń cud, który będzie dla niej dobrem.

I oto niania upadła na piasek, jak gdyby była garścią zeschłych liści i wiatr poniósł je w odwrotną stronę, a pchły piaskowe skakały pomiędzy nimi.

– To prawda. Jesteś przybyszem i masz władzę nad godzinami. Pójdź ze mną do mego domu.

Poszli zatem brzegiem morza i mężczyzna grał pieśń jutra, a liście podążały ich śladem. Usiedli obok siebie. Fale morskie rozbryzgiwały się o mury zamku, wokół wież krążyły krzykliwe mewy, a wiatr huczał w kominach. Siedzieli tak przez dziewięć lat, i każdego roku, kiedy nadchodziła jesień, mężczyzna mówił:

– To ta godzina i moja moc jest w niej.

I mówiła córka królewska:

– Ba, ale zagraj mi pieśń jutra. I grał ją, a była tak długa jak lata całe.

A kiedy minęło dziewięć lat, córka królewska zerwała się nagle na równe nogi, jak ktoś, kto pamięta. Rozejrzała się po kamiennym domu; cała służba odeszła. Jedynie mężczyzna, który grał na kobzie, siedział na tarasie, zakrywając ręką twarz. Kiedy grał, liście unosiły się w powietrze, a fale morskie rozbryzgiwały o mury zamku. I wtedy zakrzyknęła do niego ze wszystkich sił:

– To ta godzina. Pozwól mi zobaczyć jej moc.

I wtedy zerwał się wiatr i opadła ręka z twarzy mężczyzny. I tam go już nie było. Jedynie ubiór, ręka i kobza toczyły się po tarasie, a nad nimi wirowały zeschłe liście.

A córka króla Duntrine udała się nad brzeg morza, gdzie w zamierzchłych czasach działy się rzeczy osobliwe, i tam usiadła. Morska piana obmywała jej stopy, zeschłe liście wirowały wokół, a podmuchy wiatru zawiewały welon na twarz. I kiedy podniosła oczy, zobaczyła córkę króla Duntrine idącą brzegiem morza. Włosy miała jak przędza złota, a oczy jak wiry rzeczne. Nie myślała o jutrze i władza jej nie sięgała godzin, na modłę prostych ludzi.

Przełożyła **Małgorzata Sady**

Robert Louis Stevenson. Fot. Henry Walter Barnett.

***Post scriptum* Małgorzaty Sady:**

Robert Louis Stevenson (1850–1894) to szkocki pisarz, podróżnik i poeta, przedstawiciel brytyjskiego neoromantyzmu, najbardziej znany z powieści *Wyspa skarbów* i *Porwany za młodu*, a także z noweli *Doktor Jekyll i pan Hyde*.

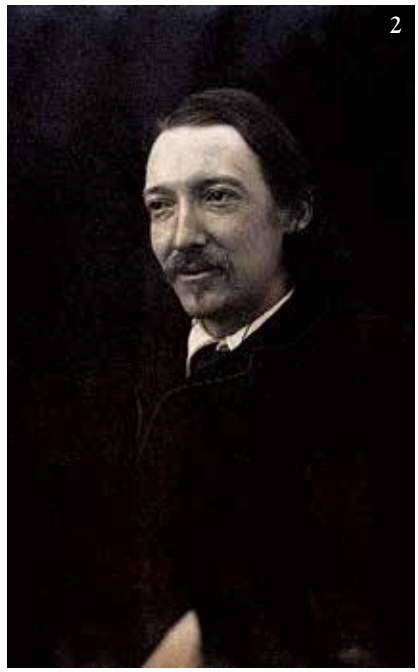
Pieśń jutra została opublikowana już po śmierci Stevensona w 1896 roku w tomie *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde. With other Fables* (*Dziwny przypadek doktora Jekylla i pana Hyde'a. Z innymi baśniami*) przez londyńską oficynę Longmans Green. Pierwodruk ukazał się w piśmie „Longman's Magazine" (sierpień–wrzesień 1895). Jako osobna książka *Pieśń jutra* opublikowana została dopiero w roku 1986 przez Scribner's w Nowym Jorku.

Pieśń jutra uważana jest za najbardziej intrygującą z „baśni" Stevensona. Ta forma literacka pochłaniała go do tego stopnia, że wszedł w polemikę ze współczesnym mu angielskim autorem baśni Lordem Lyttonem. Był zdania, że baśń we współczesnej odsłonie to poważny utwór literacki, zatracający cechy tradycyjnie przypisywane temu gatunkowi.

Na kanwie *Pieśni jutra* powstał w roku 1998 czternastominutowy film, którego strona wizualna utrzymana jest w duchu malarstwa prerafaelitów. Wyreżyserował go Digby Rumsey, brytyjski pisarz, producent filmowy, dziennikarz, operator i reżyser.

Przy odczytaniu *Pieśni jutra* podczas Zakopiańskich Spotkań Antropologicznych posłużyłam się tłem muzycznym w postaci utworu Arvo Pärta *Spiegel im Spiegel* (*Lustro w lustrze*), który nie tylko jest piękny, ale pozostaje w korespondencji i harmonii z tekstem Stevensona. Obydwa są zwielokrotnionym zapętleniem czasu w nieskończoności.

006_Małgorzata Sady_Pieśn jutra.indd 23 08.09.2022 21:24:47



1. Robert Louis Stevenson na Samoa.
2. Robert Louis Stevenson, 1885. Fot. A.G. Dew-Smith.
3. Robert Louis Stevenson podczas rejsu na równik, 1889.

STANISŁAW KRAJEWSKI

Nieznane jutro: między nadzieją a zagrożeniem

Jakie będzie jutro naszej cywilizacji? Oczywiście nic pewnego nie da się na ten temat orzec. Mogą bowiem pojawić się nowe zjawiska, których dziś sobie nie wyobrażamy, i zmienić całkowicie nasze otoczenie, warunki życia, relacje międzyludzkie. Obecna pandemia jest dobrym przykładem, choć należy dodać, że niektórzy eksperci przestrzegali, iż nastąpi właśnie to, co się stało. Możemy zresztą być pewni, że nastąpi kiedyś kolejna zaraza, może stokroć gorsza – nie wiemy tylko kiedy: czy za pięć lat, czy za pięćdziesiąt, czy może pięćset? Ale to nie wszystko, o czym należy wspomnieć, gdy myślimy o nieznanej przyszłości. Może przecież nastąpić coś, o czym nie mówi obecnie żaden ekspert ani nawet wariat, i może uderzyć nas w sposób całkowicie nieprzewidywalny. Co więcej, jest prawie pewne, że będzie miało miejsce takie nieoczekiwane, a zarazem ważkie zjawisko – przez Nassima Taleba[1] zwane „czarnym łabędziem" (za innymi filozofami, którzy wskazywali na szok, jakim dla Europejczyków wychowanych w przekonaniu, że łabędzie są – jak śnieg – białe, było napotkanie czarnych łabędzi w Australii).

Przyszłość jest zatem nieznana, pewne jej aspekty są i pozostaną nieodgadnione. Jednocześnie możemy rozważać aktualne trendy i starać się je ekstrapolować, żeby wyobrazić sobie to, co kiełkuje, ale jeszcze nie wzeszło. Wszyscy tak robią, choć nie na tym samym poziomie kompetencji – wszyscy jesteśmy zatem urodzonymi futurologami. I wszyscy czujemy, iż zmiany następują tak szybko, że mogą nas wyrzucić poza dotychczasowe tereny, na tyle rozpoznane, że odczuwane jako dostatecznie bezpieczne. Z tej niepewności bierze się moim zdaniem podatność wielu ludzi na demagogię i populizm, na teorie spiskowe, które oferują proste wyjaśnienia złożonych przemian cywilizacyjnych i, co ważniejsze, przyczyny owych przemian lokują w świadomej działalności groźnych osób i złowrogich grup.

Nie chciałbym brzmieć jak ktoś, kto udaje mądrego pośród głupców, czyli zanadto się wywyższać ponad konsumentów teorii spiskowych. Albowiem jakaś doza stałości otoczenia – przyrodniczego i społecznego – jest nam wszystkim niezbędna. Wszystkim. Każdy z nas żywi całą masę przekonań w rodzaju „każdy łabędź jest biały" i to dzięki ich niepowątpiewalności umiemy poruszać się w naszym świecie. Tempo aktualnych przemian cywilizacyjnych jest tak wielkie, że każdy może się poczuć zagrożony. Czując, jak nasz autobus pędzi po ostrym wirażu, przerażą się nawet ci, którzy skądinąd w nowych wynalazkach, zwyczajach i normach upatrują nadziei.

Odnosząc się – choćby bezwiednie – do jutra cywilizacji, wszyscy jesteśmy więc zawieszeni pomiędzy optymizmem a poczuciem zagrożenia, między nadzieją a katastrofizmem. Umieszczamy się w różnych punktach tej skali, ale chyba nawet ekstremiści jednej czy drugiej strony widzą dwoistość przemian, ich dwukierunkowy potencjał. Optymizm jest więc umożliwiony przez wynalazki (z dawniejszych wystarczy wskazać pralkę, lodówkę, samochód czy telefon; z nowszych: komputer oraz internet – o czym piszę poniżej), dzięki którym rośnie poziom życia, ochrony zdrowia i podstawy awansu społecznego wielkich mas ludzi, w tym zmiana kondycji kobiet. Natomiast pesymiści wskażą na zbrojenia i bombę atomową. Na to można odrzec z perspektywy optymistycznej, że „gorących" wojen jest faktycznie mniej niż kiedyś, bo środki zagłady stały się zbyt śmiercionośne. Nawet jeśli tak jest w ogólnym rachunku, inwazja Rosji na Ukrainę w lutym 2022 roku dowodzi tego, że dotychczasowych doświadczeń wojennych nie można uznać za przebrzmiałe. A na dodatek – przypomną pesymiści – już rysuje się perspektywa walki prowadzonej przez roboty, które same będą decydowały, co robić. Co do ochrony zdrowia, to chwalebny skądinąd spadek śmiertelności powoduje taki wzrost ludzkiej populacji, że planeta może nie dać rady nas wyżywić i utrzymać na poziomie, do którego aspirują miliardy Ziemian. Ale to dobrze – wtrąci optymista – że nie tylko europejskie elity, jak to było jeszcze kilka pokoleń temu, ale wielkie masy ludzi na całym świecie mają szanse na godne życie, na podróże i na poznanie piękna tego świata. Technika daje nam łatwość komunikacji, a także zrozumienie powiązań łączących ludzi na świecie. Na to pesymista powie, że masowe przemieszczanie się i wzrost konsumpcji wywołują kryzys klimatyczny i ekologiczny, wyczerpywanie się zasobów, które wbrew dawniejszym oczywistościom nie są nieograniczone. To wywołuje migracje i być może spowoduje nowe wędrówki ludów. Optymista odpowie, że postęp techniczny i jego globalna skala umożliwi demokratyzację oraz poprawę warunków w każdym zakątku świata. A pesymista, że globalizm powoduje eksport problemów i zanieczyszczeń, a poza tym postęp techniczny umożliwił inwigilację, o której totalitarne rządy nawet nie śmiałyby pomyśleć.

Wszystkie te sprawy są dość często poruszane. Ponieważ nie sposób mówić o wszystkich zjawiskach naraz, skupię się na kilku trendach mniej oczywistych albo na tyle świeżych, że jeszcze nie zostały poddane dostatecznej refleksji. Te przykłady kulminacji istniejących trendów prowadzą do skutków, które obchodzą mnie – a zapewne i nas wszystkich. Dotyczą w szczególności sfery edukacji, jedzenia i przemijania. (Omawiając te problemy

007_Stanisław Krajewski_Nieznane jutro.indd 25 08.09.2022 21:23:20

i ich umiejscowienie pomiędzy nadzieją a przerażeniem, przedłużę moją osobistą tradycję ujmowania tematów zakopiańskich, czyli będę wspominał o sprawach górskich oraz religijnych).

1. Nauczanie

Do niedawna nauczyciel przekazywał wiedzę, która nie była łatwo osiągalna. Gdy pojawiły się podręczniki, możliwe stało się samodzielne uczenie się, ale nauczyciel z reguły wiedział więcej, niż jest w podręczniku. Tym bardziej profesor uniwersytetu w relacji do studentów. Encyklopedie i kompendia o charakterze encyklopedycznym zawierały wiele wiedzy, ale rzadko kiedy w klasie czy sali wykładowej każdy miał pod ręką kilkunastotomową encyklopedię. Aż do teraz. Obecnie każdy ma w kieszeni wszystkie encyklopedie i jeszcze o wiele więcej. Tradycyjne drukowane encyklopedie w zasadzie znikły z oferty. Aktualizacje dokonywane są na bieżąco. To musi zmienić nauczanie szkolne, a także uniwersyteckie. Wydaje się to niewątpliwe, ale wciąż niezbyt wiele w tym kierunku zrobiliśmy. Co ulega zmianie?

Po pierwsze, sama „czysta" faktografia nie powinna być głównym przedmiotem nauczania. Bo datę, nazwisko, konkrety można w każdej chwili sprawdzić w telefonie. Oczywiście należy wiedzieć, czego szukać, trzeba zatem mieć ogólną orientację. Ale data urodzenia Adama Mickiewicza, którą pamiętam ze szkoły, nie powinna być wymagana. Takie szczegóły da się wygooglować. (Tu pojawia się nazwa „Google" – symbol obecnej ery i jedno z głównych źródeł problemów, o których mowa niżej).

Ponieważ szczegóły i fakty są zawsze pod ręką, to – i to jest drugi element nauczania, który musi ulec zmianie – nie mogą wyglądać po staremu testy i egzaminy. Sprawdzanie znajomości samych faktów staje się anachroniczne. W moim przekonaniu nie ma bowiem powodu, żeby zakazywać używania telefonów. Będą one dostępne w życiu w każdej zwyczajnej sytuacji, nie ma więc co udawać, że musimy opanować na pamięć jakiś skrawek Wikipedii. Oczywiście rozwiązanie zadania czy napisanie rozprawki musi być wymagane, ale uważam, że przy tym należy zostawić możliwość korzystania z sieci.

Osobnym problemem jest to, jak zapewnić, żeby egzaminowana osoba pisała samodzielnie, a nie wklejała czy przepisywała od innej. To wymaga wymyślania nietypowych zadań i niebanalnych tematów prac pisemnych po to, żeby nie dawało się znaleźć rozwiązań w sieci. Nauczycielka i profesorka będą więc miały trudniejsze zadanie.

Oczywiście nie wszystko jest w Wikipedii. Nikt nie nauczy się dobrze pisać, tylko czytając wskazówki, ani rozwiązywać problemów z nauk ścisłych przez samo sprawdzanie opisów stosowanych metod. To oznacza – i to jest po trzecie – że kształtować należy raczej umiejętności niż wiedzę. To wymaga zmiany akcentów w porównaniu z tradycyjnym nauczaniem. Samo podstawianie do wzoru, który można znaleźć w sieci, to za mało. Należy raczej uczyć, jak znaleźć odpowiedni wzór, a ponadto jak zanalizować to, czy jest istotnie odpowiedni. Uczyć będzie trudniej.

Niezależnie od usieciowienia nic nie zmieni się, jeśli chodzi o umiejętności praktyczne i wdrażanie do odpowiednich zachowań. Dzięki mnogości danych w sieci można poznać opisy sprzętu wspinaczkowego i dróg w górskich ścianach, ale to nie zastąpi ani praktycznych prób użycia urządzeń, na przykład do zjazdu, ani fizycznego zmierzenia się z drogą.

Nowego rodzaju wsparcie uzyskuje też idea interdyscyplinarności. Łączenie różnych dziedzin, a najlepiej wiedzy teoretycznej z praktyczną nie jest łatwo osiągalne poprzez obejrzenie filmiku na YouTube. Ciekawą propozycję lekcji dla młodzieży w wieku licealnym sformułowała – zaczynając zresztą jeszcze w epoce przed dominacją internetu – grupa edukatorów, do której należy mój syn Gabriel: są to lekcje w lesie, łączące biologię, ekologię, antropologię, historię, fizykę i chemię. Dla przykładu: należy odnaleźć i zebrać odpowiednie rośliny, sprawdzić, jak korzystają z nich ludzie z pobliskiej wsi, zrobić z nich zupę na ognisku, a następnie wyliczyć, ile kalorii na to poszło, a ile dostaliśmy w zamian w pożywieniu. Podejrzewam, że tego typu lekcje będą w przyszłości przykładem i symbolem najlepszej edukacji szkolnej.

2. Uniwersytety

Jeszcze większe zmiany czekają nas – w moim przekonaniu – w nauczaniu uniwersyteckim. Obecna pandemia spowodowała konieczność prowadzenia zajęć zdalnych. Różnie one wychodzą, bo jedne wykłady udają się świetnie, a inne, zwłaszcza wymagające aktywnej współpracy, trudniej zrobić w sposób zadowalający. Jedno wszakże stało się jasne: oddzielenie miejsc przebywania wykładowcy i słuchacza stało się możliwe. To pozostanie jako nowa norma. Zdalne i hybrydowe konferencje naukowe są już oczywistością. Konsekwencje tego dla funkcjonowania uniwersytetów są – a w każdym razie mogą być – dramatyczne. Już teraz najpopularniejsi wykładowcy, na przykład z Harvardu, mają czasami tysiące słuchaczy. Część wysłuchuje wykładów na żywo, inni odtwarzają nagrania. Najważniejsze jest to, że my wszyscy wiemy, iż mamy szansę wysłuchać prelekcji najlepszych znawców, najsłynniejszych wykładowców.

W moim przekonaniu to wymusi nową strukturę uniwersytetów. Gdyby tak było za czasów moich studiów, to zamiast słuchać tego, jak profesor fizyki próbuje streścić wykład słynnego nowatora Richarda Feynmana, ja mógłbym był słuchać samego Feynmana. Każdy z nas zasługuje na najlepszego wykładowcę. A zatem w każdym kraju pojawią się najlepsze uniwersytety zatrudniające najwybitniejszych znawców przedmiotu i najznakomitszych wykładowców, i to na ich zajęcia będą uczęszczać – zdalnie – studenci z całego kraju albo i z wielu krajów. To oczywiście nie wystarczy, bo trzeba mieć również zajęcia typu ćwiczeniowego i praktycznego. Tę część edukacji zapewnialiby pozostali profesorowie, już lokalnie, w salach,

007_Stanisław Krajewski_Nieznane jutro.indd 26 08.09.2022 21:23:20

w niewielkich grupach. Większość nauczycieli akademickich byłaby w ten sposób powiązana z wiodącymi uczonymi jako swego rodzaju asystenci. Gdyby się tak stało, byłoby to swoistym powrotem do dawniejszych praktyk uniwersyteckich, gdy profesorów było niewielu, a rzeczą naturalną było asystowanie najlepszym. Tym razem skala byłaby jednak nieporównywalna. Na zajęcia prowadzone przez gwiazdę i osoby z nią związane mogłoby chodzić naraz wiele tysięcy, a może nawet milionów osób.

I znowu: taki rozwój sytuacji spowodowałby wyraźny wzrost trudności karier akademickich: osiągnąć poziom gwiazdy byłoby niezmiernie trudno, zwłaszcza że konkurencja byłaby międzynarodowa, a przyjęcie roli asystenckiej też byłoby trudniejsze – i psychologicznie, i merytorycznie, bo wymagałoby zrozumienia sugestii prowadzącego wykład. Poza tym można się obawiać wzrostu wpływu efekciarstwa: pomyślmy tylko, jak byłyby wyłaniane owe gwiazdy – szczególnie w humanistyce, bo w naukach ścisłych hierarchia jest nieco bardziej wymierna… W dziedzinie edukacji jest zatem wiele nadziei, ale i niemało obaw.

3. Obecność a uczestnictwo wirtualne

Nie tylko w nauczaniu, konferencjach naukowych i spotkaniach biznesowych zdalna obecność stała się nową normą. Takie uczestnictwo dotyczy też sfery religijnej. Pojawiły się wirtualne kongregacje będące częścią zbiorowych modlitw. W synagogach nieortodoksyjnych jest to obecnie dość częste, a zresztą i w kręgach nowocześnie ortodoksyjnych za pośrednictwem komputera są prowadzone różne wydarzenia inne niż modlitwy świąteczne. W innych wyznaniach również obecne są wirtualne nabożeństwa. Jest to kolejny etap: niegdyś mikrofony i głośniki, potem radio, telewizja, wreszcie internet i zdalne uczestnictwo. Nie sposób jednak nie odczuwać niepokoju: czy taka zapośredniczona wspólnota jest dostatecznie realna? Czy nie ma w tym udawania? Czy liturgia zbiorowa bez wspólnej fizycznej przestrzeni nie staje się czymś zbyt odległym od swoich źródeł? Czy osobność, osadzenie we własnych pieleszach nie zdominuje samopoczucia, wypierając świadomość uczestnictwa w grupie?

Być może wspomniany problem to jeszcze jeden element wszechobejmującego kryzysu religijności. Głębokie zmiany w funkcjonowaniu religijnych instytucji są nieuniknione. Czy religia się ostoi? Czy religia jutra będzie rozpoznawalną kontynuacją tradycji? Jedno ostoi się na pewno: tradycyjne teksty. Dostęp do nich jest obecnie łatwiejszy niż kiedykolwiek wcześniej. Dzieje się tak dzięki internetowi. Na przykład teksty rabiniczne, talmudyczne i późniejsze komentarze są obecnie dostępne, częściowo w tłumaczeniach, na różnych stronach internetowych, a wyszukiwarki umożliwiają znalezienie passusów na określony temat.

Telefony są obecnie używane w większości uczęszczanych miejsc, na przykład w wysokich górach, a telefony satelitarne mogą być użyte nawet w najdzikszych ostępach. To zmienia dostępny nam poziom bezpieczeństwa. W pewnym stopniu likwiduje zagrożenia wynikające z samotności i odległości od ludzkich siedzib. Trudno się z tego nie cieszyć – każdy przecie woli mieć lepsze zabezpieczenia – ale konsekwencje tej nowej sytuacji są niejednoznaczne. Zapewne ludzie będą skłonni podejmować większe ryzyko, wyobrażając sobie, że zawsze w razie czego wezwą pomoc. Tak już się dzieje w Tatrach. Może przy wejściu do TPN trzeba będzie dopisać ostrzeżenie, że po zmroku robi się ciemno, a lód bywa śliski? Może się okazać, że ostatecznie zagrożenia i szkody są większe, niżby były bez tego dodatkowego wsparcia. Jeszcze większe zmiany zachodzą w eksploracji najtrudniejszych szczytów, nawet w Himalajach. To, co kiedyś działo się w samotności i było po wielu tygodniach przedstawiane publiczności, teraz może być sprawozdawane w czasie rzeczywistym. To zmienia charakter wypraw, skłania do robienia rzeczy na pokaz. Tradycjonalistom z ducha – niekoniecznie zresztą ludziom starym – trudno zaakceptować takie przesuwanie się w stronę efekciarstwa. Stała łączność ma więc zarówno dobre, jak i wątpliwe konsekwencje.

Wedle Jacka Dukaja, który z fascynacją, acz nie bez troski, opisuje postępy cyfrowego świata, „dla wielu osób z młodszych pokoleń, które przyzwyczaiły się, że duża część ich życia toczy się w domenie cyfrowej, cielesność już nie stoi tak wysoko na drabinie człowieczeństwa”[2]. Wypada jednak zauważyć, iż żadne postępy techniki nie zmienią potrzeby fizycznej sprawności ani podstawowych elementów naszej fizjologii. Góry nawet u tych, którzy stosują nowinki techniczne, wydobywają rolę naszej fizyczności. Być może będzie zatem czymś więcej niż jedynie żartobliwym przerywnikiem wspomnienie o Tatrach pod kątem fizjologii.

4. Fizjologia

Chodzi o tę sferę, która jest zwykle przemilczana, a zresztą nie mamy ukształtowanego języka, żeby mówić o tym inaczej niż naukowo („defekacja”, „ekskrementy”) lub wulgarnie (każdy wie jak).

Otóż także w górach trzeba czasem ulżyć sobie, oddalić się za grubszą potrzebą. Gdy jest się jeszcze lub już w lesie, a nawet w kosówce, sprawa jest raczej prosta. Jeśli teren jest bardzo pochyły, dobrze oprzeć się ręką o pień; można też złapać się gałęzi. Dla bardziej wrażliwych ekologicznie turystów problemem może być używanie chusteczek papierowych, nawet przy założeniu, że się je przykrywa i liczy na rychły rozkład. Na szczęście można też korzystać z mchu, liści, trawy. Gorzej jest w skale – użycie kamyków jest jednak mniej wygodne. Na szczęście kamienie świetnie się nadają do przykrycia wszystkiego. Chyba że nie jest to potrzebne: w ścianie czy na grani można użyć odpowiedniej techniki przykucania: najlepiej stanąć nad skalną rozpadliną i oprzeć się z tyłu rękami, co umożliwia głęboki przysiad – czyli pozycję ponoć fizjologicznie wskazaną. Wówczas to, co z siebie wydalamy, spada gdzieś pomiędzy głazy i znika. Problemem na grani może być

007_Stanisław Krajewski_Nieznane jutro.indd 27 08.09.2022 21:23:20

brak możliwości odejścia „na bok"; czasem przecież nie ma się gdzie oddalić. Nie wiem, choć się domyślam, jak to jest w trakcie wielodniowych wspinaczek pionową ścianą. Moje doświadczenia są skromniejsze.

Gdy bardzo dawno, robiąc grań Mięguszy, prowadziłem wejście kominem Martina, towarzyszyła mi niemiła woń. Mój partner tuż przedtem uznał, że musi sobie ulżyć, ale niestety nie mógł odejść daleko. Do dzisiaj, gdy myślę o tym miejscu, czuję ową woń. Niby wiem, że teraz jej tam nie ma, ale pamięć jest jednoznaczna: dla mnie to miejsce tak właśnie śmierdzi…

Bywały momenty, kiedy ja i partner szliśmy osobno na drugi wierzchołek, na przykład Szatana, a wtedy ja, korzystając z samotności i mgły, odchodziłem kilka metrów na bok i spokojnie traktowałem górę jako miejsce odpowiednie do wystawiania mojego zadu. Czasem miałem w tego typu sytuacji poczucie niezwyczajnej satysfakcji. Na przykład niegdyś w górnej części Doliny Pięciu Stawów Spiskich wiatr wiał mocno, przewiewał moje zapachy gdzieś hen – daleko. Poczułem wówczas z radością, że te góry, calutkie Tatry, stały się moją ubikacją. Było to uczucie niemal euforyczne.

Kiedy indziej, przed wspinaczką na południowej ścianie Kieżmarskiego, ulżyłem sobie tak bardzo, że ze zdumieniem przykrywałem kamieniami moją wielgachną produkcję; poczułem taką lekkość, że w ścianie pędziłem ze zwinnością, o którą siebie wcześniej nie podejrzewałem. Podobnie wydatne sukcesy odniosłem niedawno w trakcie długiej wycieczki obejmującej grań Kotelnicy. I wtedy dodało mi to sił, potwierdzało przekonanie, że jest dobrze.

Bo czyż metafizyczne poczucie „jest dobrze" – lub jego odwrotność – nie jest w znacznym stopniu zależne od funkcjonowania naszej fizjologii?

5. Klonowanie

Fizyczność to ciało. Kiedyś nie miało ono nic wspólnego ze sztucznymi urządzeniami. Medycyna wprowadza kolejne sztuczne części: w stawach, kościach, sercu itd. Od niedawna możliwe są także rozmaite udoskonalenia cyfrowe. Postęp w tej dziedzinie jest wręcz oszałamiający. Komputer na statku kosmicznym „Mariner", który poleciał w okolice Marsa w 1971 roku, miał pamięć 11 kB! Obecne smartfony mają pamięć milion razy większą. Programy uczące się samodzielnie opanowują sztukę gry w szachy czy go i stają się lepsze niż ludzcy mistrzowie. Zwolennicy cyfryzacji wieszczą skok ewolucyjny: człowiek połączony z najróżniejszymi urządzeniami i siecią ma stać się cyborgiem. Symbolem stał się beznogi biegacz Pistorius, który miał tak dobre protezy, że był w stanie przegonić każdego. A perspektywa wszczepienia czipów jest sztandarowym straszakiem ludzi, którzy z przerażeniem przewidują najgorsze zastosowania nowych technik, rzekomo zaplanowane przez złowrogie siły, pragnące na przykład wymienić ludność białą na kolorową; jak wiemy, tego typu obawy prowadzą nawet do negowania istnienia pandemii.

Fizyczność to ciało. Ale czym ono właściwie jest? To zestaw odpowiednich komórek. Nasza wiedza naukowa umożliwia nowe zrozumienie tej sytuacji – klonowanie. Klonowanie zwierząt jest znane; wydaje się prawdopodobne, że w Azji podejmowane są próby klonowania ludzi. To stwarza masę problemów etycznych. Perspektywy tych projektów są raczej niejasne, a zagrożenia – oczywiste. Natomiast prostsze technicznie i etycznie bezproblemowe jest klonowanie w wąskim zakresie: klonowanie komórek na mięso. Taka „wołowina *in vitro*" powstaje w sposób dość zrozumiały. Pobiera się z mięśnia krowy odpowiednie komórki macierzyste, umieszcza w odpowiednim otoczeniu, gdzie one się dzielą, a potem namnaża tak, że łączą się ze sobą, tworząc tkankę mięśniową krowy. Podobnie z wieprzowiną i innymi zwierzętami, których mięso jadamy.

Te próby są bardzo zaawansowane, gdzieniegdzie zaczęto już sprzedaż takiego mięsa. Uruchomienie fabryk produkujących je na wielką skalę wydaje się całkiem prawdopodobne. Z czasem ich koszt może się obniżyć na tyle, że owe wytwórnie staną się głównym dostarczycielem mięsa. Wytwarzanie „czystego mięsa" wiele zmieni – w wymiarze zarówno ekologicznym, jak i etycznym. Po pierwsze, radykalnie obniży środowiskowe koszty produkcji mięsa, którego potrzeba coraz więcej, zwłaszcza gdy setki milionów ludzi w Chinach i gdzie indziej osiągają wyższy, czyli zachodni, poziom konsumpcji; mówiąc wedle zwyczajowych polskich norm, które łatwo nie zanikną: dobre jedzenie to dużo szynki, a bardzo dobre jedzenie to bardzo dużo szynki… Obecnie stanowi to coraz większy problem, bo hodowla kolosalnych stad wyjaławia glebę, zużywa olbrzymie ilości wody i wytwarza mnóstwo metanu, groźnego gazu cieplarnianego. Z kolei przemysłowe zarzynanie milionów zwierząt jest problematyczne z powodów etycznych. Zresztą sama masowa hodowla zwierząt na rzeź prowadzi w sposób nieunikniony do ich cierpienia. Tymczasem produkcja mięsa przez klonowanie jest czysta i etyczna. Wpłynie niewątpliwie na wybory żywieniowe wegetarian z przyczyn etycznych (jak ja i wiele znanych mi osób) oraz ekologicznych – a taka postawa rozprzestrzenia się na Zachodzie.

Oferta mięsa z probówki przyniesie też skutki w sferze religijnej. Być może wpłynie na niektórych ludzi w Indiach: krowa może pozostać święta, a wołowina z fabryki będzie dostępna. Na pewno wpłynie na wielu Żydów. Tradycyjne żydowskie przepisy żywieniowe zakazują jedzenia mięsa pozyskanego bez staranności wymaganej, aby mięso było koszerne, a ponadto nie dopuszczają łączenia mięsa z mlekiem, na przykład rosołu i sernika w trakcie jednego posiłku. Już teraz istnieją opinie rabinów dopuszczające klonowane mięso jako automatycznie koszerne. Ponieważ nie pochodzi bezpośrednio od żyjącego zwierzęcia, być może jego „mięsny" status również zostanie podważony. Na razie nie ma w tej kwestii zgodności, ale prędzej czy później zostaną podjęte decyzje, które przypuszczalnie zmienią sposób funkcjonowania norm kulinarnych w ramach judaizmu.

007_Stanisław Krajewski_Nieznane jutro.indd 28 08.09.2022 21:23:20

6. Cyfrowa nieśmiertelność

Jednym z najbardziej niesamowitych skutków cyfrowej rewolucji jest pojawienie się wiary w możliwość przezwyciężenia śmierci. Brzmi to absurdalnie – jeszcze niedawno oznaczało zamrożenie właśnie zmarłej osoby w oczekiwaniu na postęp nauki, ale obecnie chodzi o postęp w rozumieniu procesów toczących się na poziomie komórek. Do zahamowania przemijania jest jeszcze daleko, o ile w ogóle jest to wyobrażalne. Ja w to wątpię, bo wszystko w przyrodzie ulega przemianom – nawet gwiazdy. Najwyżej tempo ich ewolucji jest radykalnie inne niż prędkość procesów nas otaczających, co sprawia, że nie jesteśmy w stanie dostrzec zmian. Obecny etap poszukiwań sposobów przechytrzenia kostuchy opiera się jednak na idei niebiologicznej: chodzi o nasze cyfrowe kopie.

Istnieją obecnie programy, które na podstawie zdjęć, filmów, tekstów i wpisów w internecie tworzą naśladowcę danej osoby. Taki awatar może nadal wypowiadać się w mediach społecznościowych, pisać listy, produkować wytwory, które do złudzenia przypominają odtwarzany pierwowzór. Istnieją wykreowane sztucznie postacie, które są obserwowane przez fanów, niektóre z tych wirtualnych osób – czy raczej ich promotorzy – oferują atrakcyjne występy. Rozróżnienie między rzeczywistym a pozornym zaciera się. Zespół ABBA ma wystąpić jako grupa odmłodzonych cyfrowych awatarów. Tak rozumiana perspektywa zachowania młodości stała się realna. Co więcej, można równie dobrze kontynuować w ten sposób obecność osób zmarłych. Takie „cyfrowe postżycie" jest już w zasięgu naszych możliwości programowania.

Oczywiście nie sposób nie zapytać, czy takie udawane działania są na tyle przekonujące, żeby traktować to jako przedłużenie życia, a nie zdjęcia udoskonalone przez technikę animacji i kontynuacji wizerunków zmarłej osoby. Dariusz Gross odpowiada zdecydowanie pozytywnie. Jest rzeźbiarzem, ale obecnie zajmuje się „rzeźbieniem danych". Odtwarza w świecie cyfrowym postać swojego zmarłego ojca, Ślązaka Zygfryda Grossa, twórcy tysięcy figur sakralnych w stylu barokowym. Celem syna jest stworzenie robota, który rzeźbiłby w drewnie tak samo jak ojciec. Wykorzystuje w tym celu zarówno własną wiedzę uzyskaną w trakcie asystowania ojcu, jak i filmy obrazujące pracę mistrza. Chce zapewnić sławnemu twórcy „artystyczną nieśmiertelność". Na razie nie ma takiego robota, ale dzięki użyciu najbardziej zaawansowanych programów uczenia maszynowego, w tym GPT3, syn założył na telefonie zmarłego grupę na WhatsAppie. Twierdzi, że powołany w ten sposób do swoistego istnienia ojciec „generuje wiadomości nie do odróżnienia od tych, które pisałby za życia"[3].

Do opisanych koncepcji należy jeszcze dodać okulary dające złudzenie przebywania w trójwymiarowej przestrzeni, odtwarzającej sytuacje realne lub dowolnie zaprogramowane. To prowadzi do idei *metaversum*, czyli cyfrowego świata, w który będziemy mogli wkroczyć i dzięki odpowiedniemu oprzyrządowaniu uczestniczyć w wydarzeniach, przeżywać je tak, jakbyśmy naprawdę przebywali w innym świecie, widzieli, dotykali, czuli, spotykali się z reakcją na nasze zachowania i wpływali na innych – innych ludzi czy tylko postaci udających ludzi, czy na połączenie człowieka z cyfrowymi elementami, tworzące transludzkie hybrydy. Perspektywy, które stwarza rozwój sztucznej inteligencji, są tyleż nęcące, co przerażające.

7. Zagrożenia

O zagrożeniach związanych z digitalizacją wiele się mówi, ale ich zasięg i głębia dociera do naszej świadomości dość powoli. Wspólnym mianownikiem wydaje mi się załamanie ochrony prywatności. Rzecz stała się ostatnio szerzej znana z powodu używania przeciw oponentom politycznym programu Pegasus szpiegującego zawartość telefonu komórkowego. To jest wyraźne nadużycie, jednak problem ma znacznie bardziej zasadniczy charakter.

Dla gigantów internetowych jesteśmy nie tyle osobami, ile profilami stworzonymi na podstawie danych o nas i analizy wszelkich naszych zachowań w sieci. Dopiero w obecnym stuleciu zauważono, że ślady naszych ruchów – nie tylko „lajki", ale i liczba odwiedzin na poszczególnych stronach, wyszukiwane hasła, długość oglądania danego zdjęcia czy wideo, cokolwiek, na czym skupimy uwagę – wszystko to jest nie tyle śmieciem, jak się wydawało przedtem, co nowo odkrytym surowcem, cennym zasobem, który można wykorzystywać. Dzieje się to bez naszej zgody i z reguły bez naszej wiedzy. Dzięki temu powstaje profil osoby, co ułatwia podsuwanie odpowiednich reklam, a także argumentów politycznych. Shoshana Zuboff w książce[4] z 2017 roku przedstawia fascynujący opis tych przemian. Świat cyfrowy został porwany przez firmy tworzące kapitalizm nadzoru czy inwigilacji (*surveillance capitalism*), który rozszerza się na cały współczesny rynek. Beneficjenci tego procesu wmawiają nam, że to jest nieunikniony skutek techniki, tymczasem wedle Zuboff to wynik świadomych decyzji, które mają przynieść zysk. Fabryki „sztucznej inteligencji" używają tych danych behawioralnych do przewidywania naszych zachowań konsumenckich; w równym stopniu stosuje się to do poglądów politycznych i innych. Te dane są o nas, ale nie dla nas.

Obecnie prawie każdy ma w kieszeni telefon. Zainstalowane w nim aplikacje nie tylko wskazują tym fabrykom danych nasze miejsce pobytu, ale i nasze kontakty, a nawet wyciągają wnioski ze sposobu, w jaki piszemy wiadomości. Nie ograniczają tego żadne regulacje. Ochrona prywatności wymagałaby, żeby dane o nas były dostępne tylko dla nas. Tymczasem, jak twierdzi Zuboff, nasze osobiste doświadczenie jest może ostatnim dziewiczym lasem, który czekał na odkrycie przez kapitalizm przekształcający wszystko w towar. Ten las odkrył Google. Ale czy ekonomia dywidendy nadzoru (*surveillance dividend*), wymyślona w Google'u w 2001 roku, jest jedynym możliwym modelem? Nie – twierdzi Zuboff. Podobnie mówi Jaron Lanier: sieci społecznościowe uzależniają, co samo w sobie nie jest dobre, ale jeszcze gorszy jest następny etap: na-

007_Stanisław Krajewski_Nieznane jutro.indd 29 08.09.2022 21:23:21

sze zachowania widoczne poprzez te sieci są sprzedawane, komercjalizowane. A tego należałoby unikać.

Czy to jest jeszcze możliwe? Firmy nie mają złych zamiarów. Chcą jak najwięcej o nas wiedzieć, żeby na nas zarobić. Śledzą nas ślepe, bezosobowe algorytmy. Ich potęga wynika z prędkości działania. David Sumpter[5] argumentuje, że algorytmy, choć tworzą wielowymiarowe sylwetki, nie przewidują czyichś wyborów lepiej, niż zrobiłby to przeciętny człowiek, który zapoznałby się z kilkoma danymi o ocenianej osobie; przewagą algorytmów jest to, że mogą to robić dla milionów ludzi w ciągu kilku chwil.

To jednak nie koniec. Przeciwko nam, „użytkownikom" internetu, są nie tylko firmy, które chcą zarobić, ale w coraz większej mierze również instytucje państwowe. Prym wiodą Chiny, społeczeństwo autorytarne, bez tradycji demokratycznych: stopniowo wprowadzają one system punktów, co umożliwia sterowanie życiem obywateli przez władzę państwową, która może pozwolić lub nie – w zależności od oceny punktowej – na awans lub nawet na przejazd danej osoby pociągiem. Na demokratycznym Zachodzie wprowadzane są stopniowo niektóre analogiczne rozwiązania, na przykład w związku z pandemią. Jest to wygodne – dla władz, a może i dla społeczeństwa. Podobnie jak wygodna jest nasza komunikacja internetowa, dostęp do wiadomości, encyklopedia w kieszeni, bezpieczeństwo dzięki łączności w dzikich ostępach itp. Za wygodę i poszerzenie możliwości płacimy utratą prywatności.

Czy możliwe jest zawrócenie, implementacja innej logiki przetwarzania danych osobowych? Na zasadzie „nic o nas bez nas"? Nikt nie może mieć pewności. Wydaje się jednak, że wiemy, co będzie największym społecznym konfliktem obecnego stulecia. To walka o prywatność. Tak będzie, chyba że nastąpi nieoczekiwane zjawisko, które na nowo zdefiniuje sytuację. Albo gdy któryś tradycyjny konflikt – o energię, wodę, żywność czy terytorium – spowoduje wojnę lub katastrofę, po której wszystkie powyższe dywagacje nie będą już aktualne. Tego nie da się niestety wykluczyć. Jednak nawet wtedy, gdy czarne scenariusze się nie ziszczą, jako cywilizacja pozostaniemy pomiędzy nadzieją a zagrożeniem.

Przypisy

1. Nassim Nicholas Taleb, *Czarny łabędź. Jak nieprzewidywalne zdarzenia rządzą naszym życiem*, Zysk i S-ka, Poznań 2015 (oryg. ang. 2006).
2. https://wyborcza.pl/Jutronauci/7,165057,27810384,jacek-dukaj-wiekszosc-zmian-technologicznych-sprzyja-wspolczuciu.html#S.DT-K.C-B.2-L.1.duzy, dostęp: 17 marca 2022.
3. www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,163229,27736745,dariusz-gross-rzezbiarz-niesmiertelny.html?_ga=2.93699290.697213941.1635623749-1044394548.1608835541#S.W-K.C-B.5-L.1.maly, dostęp: 17 marca 2022.
4. *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*, Zysk i S-ka, Poznań 2020.
5. *Osaczeni przez liczby*, Copernicus Center, Warszawa 2019.

Zachód słońca na Ursynowie, Warszawa, luty 2022. Fot. Zbigniew Benedyktowicz. © Agencja „Konteksty".

007_Stanisław Krajewski_Nieznane jutro.indd 30 08.09.2022 21:23:21

PAWEŁ PRÓCHNIAK

Naturalna oddychacja

(ćwiczenia z respirologii poetyckiej)

1.

Poezja jest oddechem języka. Ożywia go, przydaje mu lotności. Sprawia, że słowa są jak haust powietrza. I zarazem – pozwala im odetchnąć.

2.

Dzięki temu oddechowi również nasze słowa stają się niekiedy żywym tchnieniem, porywem czegoś ważnego, czegoś poruszającego. I wtedy czujemy wiatr we włosach, czujemy, jak napina w nas żagle.

3.

Wiele lat temu zafrapowała mnie fraza zapisana przez Słowackiego: „A spotkania plac – powietrze”[1].

4.

Od tej frazy wyjętej z *Odpowiedzi na „Psalmy przyszłości”* zaczynałem wtedy esej zatytułowany *Formy powietrza*, pomyślany jako zaczyn historii poezji projektowanej na wdechu – wstecz i w głąb, pod prąd czasu, w stronę źródeł wspólnego powietrza.

5.

Esej o „formach powietrza” zaczynałem tak:

> W poezji polskiej XX wieku, w wierszach poetów różnych generacji, różnych poetyk, pojawiają się raz po raz formy powietrza – obłoki, wiatr, oddech. Ich dzieje warte są uwagi i namysłu. Wśród powodów, dla których trzeba im się przyglądać, można wskazać historycznoliterackie powinności, ale można też dodać, że sam ruch lektury ma w sobie coś z łapania tchu – biegnie wstecz, w głąb, w stronę źródeł wspólnego powietrza. […] Jeden z początków historii powietrza w nowoczesnej poezji, historii projektowanej na wdechu – wstecz i w głąb, mógłby brzmieć w taki sposób:
>
> Gorycz, słodycz, gorycz i ulga radości
> jakbyś słońce jak akron zażył i gardło wyleczył
> spuchnięte od nadmiaru oczywistych kwestii –
> precz od wszystkich słońc, a zostają chmury,
> wstęgi, kłęby pary i formy powietrza
> o ruchu tak pozornym i zawsze w milczeniu,
> najpierw światło i wiatr, a potem koniecznie obłoki
> nie jako dekoracja lecz proste przesłanie.
> Chmura przyszła mi na myśl i zaćmiła grzechy.
> Oko musi porzucić ostre kontury rzeczy
> i spocząć w wiedzy przestronnej, oddechu obłoków[2].

6.

Dziś tamtemu rozmachowi – wziętemu od Andrzeja Sosnowskiego, z jego *Eseju o chmurach* – nie jestem w stanie podołać, ale intuicje sprzed lat nadal są dla mnie ważne, nadal wydają mi się warte rozwinięcia i pielęgnowania.

7.

Również dlatego, że wciąż – jak sądzę – w mocy pozostaje diagnoza zapisana przez Tadeusza Różewicza w roku 1959:

> Przyszedł do was
> i mówi
>
> nie jesteście odpowiedzialni
> ani za świat ani za koniec świata
> zdjęto wam z ramion ciężar
> jesteście jak ptaki i dzieci
> bawcie się
>
> i bawią się
>
> zapominają
> że poezja współczesna
> to walka o oddech[3]

8.

Walką o oddech są również wiersze Wisławy Szymborskiej. Walczą o dostęp słów do powietrza, o wytchnienie dla nich i dla nas, o haust poczucia, że w ciele skazanym na przymus oddychania jest też przestrzeń na głęboki oddech miłości, na doznanie istnienia odczuwane z zapartym tchem, na marzenie, „że wcale nie trzeba oddychać, / że cisza bez oddechu / to niezła muzyka”[4].

9.

Historia poezji Szymborskiej – opowiadana na wdechu, opowiadana wstecz i w głąb – mogłaby zaczynać się od ostatniego wiersza, jaki poetka napisała.

10.

Wiersz, o którym myślę – zapisany odręcznie, w szpitalu, na progu śmierci – znamy z faksymile reprodukowanego w tomie *Błysk rewolwru*.

11.

Tom ten zbiera szufladowe w większości *miscellanea* – juwenilia i absurdalia, utwory niepoważne i poważne inaczej, filuterne makabreski i wisielcze żarty w rodzaju:

008_Paweł Próchniak_Naturalna oddychacja.indd 31 08.09.2022 21:21:22

Oszczędzając pracy kata
sam się wynieś z tego świata[5].

11.

W tych zabawach literackich i pisarskich facecjach jest wszystko, za co koty kochają Szymborską. Z ludźmi różnie bywa, więc urywam wątek, żeby powiedzieć, że ostatni wiersz poetki, zamykający *Błysk rewolwru*, powstał w grudniu 2011 roku, niedługo po operacji, którą wtedy przeszła autorka *Stu pociech*.

12.

Wiersz nie ma tytułu, zapisany został majuskułą (co na polski wykłada się: „wielkimi literami") i brzmi tak:

Holen[d]rzy to mądra nacja,
bo wiedzą, co trzeba zrobić,
kiedy znika naturalna oddychacja!

Po napisaniu tych słów Szymborska żyła jeszcze kilka tygodni. Zmarła 1 lutego 2012 roku, we śnie.

13.

Patrzę na faksymile tego zapisu i zastanawiam się, czy był, czym jest.

14.

Trzy wersy, siedem czterosylabowych segmentów, trzynaście wyrazów, trzy przecinki, jedna zgubiona litera. Wszystko związane mocnym rymem okalającym („…nacja" / „…oddychacja") i przefastrygowane rymem wewnętrznym („Holen[d]rzy to" / „wiedzą, co"), wyznaczającym średniówkę w dwóch pierwszych wersach (po czwartej sylabie), która z kolei ustanawia wewnętrzny rytm wiersza, jego oddech liczony na cztery:

Holen[d]rzy to / mądra nacja, / bo wiedzą, co / trzeba
zrobić, / kiedy znika / naturalna / oddychacja!

15.

Oddech tych fraz stopniowo się uspakaja, akcent przestaje błądzić, łapie rytm – dwa ostatnie wydechy to długie, czterosylabowe wyrazy: „naturalna oddychacja". Takie następowanie po sobie prozodyjnych segmentów sprawia, że w tym koślawym i kostropatym zapisie coś się klaruje, z wolna – z oddechu na oddech – odnajduje się, zyskuje kontur, zmierza do pointy, puka do drzwi, ale nie całkiem wiadomo, co to jest, co się odnalazło. Choć zarazem wiadomo, bo tym, co odnajdujemy, jest zwykle – ni mniej, ni więcej – tylko zguba.

16.

Zapis Szymborskiej, jej wiersz ostatni, zaczyna się od zguby, od zgubionej litery d w pierwszym wyrazie (poetka napisała: „Holenrzy"). Tak, to zapewne zwykły lapsus, *lapsus calami*, potknięcie pióra, ale dziwnym trafem to d opuszczone w pierwszym słowie zostaje podwojone w słowie ostatnim: „oddychacją", w neologizmie, w którym jednocześnie – znów dziwnym trafem – powraca inicjalne h pierwszego wyrazu wiersza (Holendrzy). Powraca, odnajduje się raz jeszcze, na nowo, tyle że w tym przypadku otwierającemu utwór dźwięcznemu h odpowiada jego bezdźwięczne echo w wygłosie (oddychacja), a utworzona w ten sposób klamra okalając, cały wiersz, jest tym mocniejsza, że głoska h wybrzmiewa w nim tylko dwa razy – na początku i na końcu.

17.

Czy to coś znaczy? Czy ta ekonomia oddechów i głosek ma jakiś sens? I czy wolno tego sensu szukać, skoro nic tak nie psuje żartu jak wyjaśnianie go?

18.

Tak, ten wiersz można – i do pewnego stopnia trzeba – czytać jako żart oparty na słownym grepsie, na neologizmie (oddychacja! – boki zrywać).

19.

W tym cierpkim żarcie jest coś do śmiechu, ale jest w nim również gorzka mądrość. I jest też poruszająca, osobista nuta. Wybrzmiewa w nim bowiem mocna sugestia, więcej: prośba. Wyrażona nie wprost, ale przecież dramatycznie czytelna. Prośba o wyłączenie respiratora, kiedy przyjdzie na to czas. Prośba o to, co z wyłączeniem respiratora się wiąże.

20.

Prośba tym bardziej przejmująca, że skierowana do konkretnej osoby – nad wierszem widnieje bowiem dedykacja, pisana zwyczajnie, nie majuskułą: „Dla Pana Michała".

21.

Jeśli „Pan Michał" z dedykacji to Michał Rusinek (a trudno przypuszczać, że jest inaczej), to prośba, którą słyszę w tym wierszu, staje się też dyrektywą sformułowaną przez poetkę dla jej sekretarza.

22.

Żart obrócony w ostatnią wolę. Jeszcze jedno – przekorne, przekornie ironiczne – „wystarczy".

23.

Szymborska planowała – wspomina o tym Ryszard Krynicki – że słowo „wystarczy" będzie tytułem jej książki poetyckiej, którą miało opublikować wydawnictwo a5.

24.

Książki – jak wiadomo – nie ukończyła. Pozostały maszynopisy i bruliony. Krynicki ułożył z nich tom zatytułowany *Wystarczy*, dzieląc się – w zamykającej go nocie – ważną dla mnie intuicją:

008_Paweł Próchniak_Naturalna oddychacja.indd 32 08.09.2022 21:21:22

Przeczytawszy […] w rozmowie z Michałem Rusinkiem, opublikowanej przez „Gazetę Wyborczą", iż Wisława Szymborska wspomniała mu o dwóch wierszach zaczętych, ale nieskończonych, i o jednym skończonym, ale niezaczętym – pomyślałem sobie, że może tym skończonym, ale niezaczętym utworem w nowej książce miało być właśnie owo tytułowe: *Wystarczy*[6].

25.

Tytuł tomu jako wiersz – niezaczęty, ale ukończony. Pracujący w tle, w ukryciu, choć na widoku – jak wcześniej dwukropek w *Dwukropku*, jak sól w *Soli*.

26.

Od takiego „wystarczy" wieje zimną grozą. Jest w nim trzeźwe serio słów wypowiadanych w obliczu nadciągającej śmierci i jest blik żartu, od którego martwieje serce. Czy istnieją żarty, które mówią coś śmiertelnie serio? Sądzę, że tak. I być może tylko one są warte naszego śmiechu.

27.

Pośmiejmy się więc chwilę. Oddychacja, boki zrywać! Ten żart to żart lingwistyczny, oparty na neologizmie utworzonym na wzór rzeczowników abstrakcyjnych, które pochodzą od wyrazów zapożyczonych i w polszczyźnie zwykle – zwłaszcza pierwotnie i nawet wtedy, gdy pochodzą od rzeczowników – wskazują nie na rzecz, ale na czynność, są więc przede wszystkim nazwami tego, co się dzieje.

28.

Wyrazy te tworzy się za pomocą formantów -acja, -cja (pochodzących od greckiego -atia). Zostawiam na boku ich funkcje sufiksalne, by zasygnalizować jedynie, że formanty te wzmacniają wrażenie językowej obcości, a tworzone za ich pomocą rzeczowniki – przez swoją abstrakcyjność – odsyłają najczęściej do tego, co sytuuje się poza doświadczeniem zmysłowym, poza wiedzą ciała.

29.

Z oddychacją jest chyba nieco inaczej. Odnosi się ona do wiedzy ciała, ma bezpośredni związek ze zmysłowym doświadczeniem, ale zarazem wskazuje na coś, co jawi się jako obce, przypadłościowe, na swój sposób nieludzkie.

30.

Oddychacja z wiersza Szymborskiej to zapewne w jakiejś mierze inna nazwa układu oddechowego – tej mechanicznej instalacji w nas, która służy do oddychania, tej pompy ssąco-tłoczącej pracującej w naszym ciele bez wytchnienia, do czasu.

31.

Ale oddychacja, która może zniknąć, to również – i chyba przede wszystkim – sam proces oddychania, sama zdolność naszego organizmu do respiracji, do wdychania i wydychania powietrza. Kiedy ta zdolność znika – naturalna oddychacja ustaje.

32.

A wtedy? Wtedy – sztuczne oddychanie, respirator, albo śmierć.

33.

Wiersz Szymborskiej wybiera mądrość Holendrów, którzy wiedzą, co „trzeba zrobić". Mądrość opartą na wyczuciu tego, co zrobić należy, bo – tak trzeba.

34.

Kiedy mówimy „tak trzeba", to brzmi to nieodwołalnie, jak wyrok, ale jest w tej frazie też coś z rozpoznania powinności, której nie wolno się uchylić.

35.

Gdzieś tutaj – tak mi się wydaje – rysuje się kontur czegoś, czego szuka ten niewydarzony wiersz. Znikliwy kontur poczucia, że należy nam się wytchnienie, że ostatni oddech uwalnia nas, rozgarnia powietrze i otwiera przestwór nieznanego – przestwór, którego nie sposób odnaleźć nawet we śnie.

36.

Więc najpierw „żyjemy w życiu", „podszyci wielkim wiatrem", „przesądzeni" (*Monolog dla Kasandry*), a na koniec jest dużo niczego, osobne powietrze i pusta klatka piersiowa – jak ta po gołębiach, znaleziona przez śmieciarza. Znaleziona i przygarnięta – „żeby została pusta"[7].

37.

Zanim jednak to nastąpi, wciąż możemy pytać, pytaniami wychylać się w nieznane. Czym więc jest oddech poezji? Jak łączy się z oddechem myśli i wyobraźni? Czy jest z nim spokrewniony oddech żartu? Czy oddech wiersza – zestrojony z oddechem lektury – może utrzymać nas przy życiu? Czy kwestia oddechu w poezji to rzeczywiście kwestia życia i śmierci?

38.

Są u Szymborskiej – tak mi się wydaje – wiersze nadmuchiwane: gładkie w modelunku, podejrzanie przymilne. Są też wiersze na respiratorze: rozbudowane koncepty, zaintubowane paradoksem. Ale jest w tej poezji również – i może przede wszystkim – „pojedyncze", wzięte w czyjeś płuca „powietrze, które śmieje się, krzyczy i rośnie", powietrze jak przepaść otwierająca się w każdym oddechu, stająca nam u stóp[8].

39.

Legendarna ironiczność wierszy Szymborskiej sznuruje ich swobodny oddech, każe im ściągać usta. Wybawia je

008_Paweł Próchniak_Naturalna oddychacja.indd 33 08.09.2022 21:21:22

w ten sposób od wymownej pustki, od próżnej paplaniny wymówek i wmówień, którymi oddychamy na co dzień.

40.

Dzisiaj, kiedy na różne sposoby zabija nas powietrze, myślenie o oddechu jest czymś koniecznym. Również dlatego, że oddech chroni nas od niemoty, ożywia nasze słowa, udziela im lotności.

41.

Mam wrażenie, że wiersze autorki *Listów umarłych* oddychają z trudem, ale zwykle nawet ten trud potrafią zmienić w wirtuozerię i siłę słów właściwie użytych, w żywe tchnienie czegoś prawdziwego, co odnajduje się pośród wypowiedzianych fraz.

42.

Te frazy rosną w przepaści powietrza, przypominając, że nasz oddech z dnia na dzień jest coraz krótszy i dlatego tak ważna jest walka o każde słowo, najdosłowniej.

43.

Wiem, o czym mówię. Przez całe dzieciństwo i wczesną młodość cierpiałem na astmę w ostrej formie. Bywało, że brakowało mi oddechu, żeby wypowiedzieć choć jedno słowo. Bywało, że potrafiłem wydobyć z siebie jedynie chrapliwy świst.

44.

Kończę więc te ćwiczenia z respirologii poetyckiej przywołaniem małej prozy, która otwiera pierwszą książkę Etgara Kereta i jest rodzajem literackiego manifestu. Tekst nosi tytuł *Astma*, brzmi tak:

> Kiedy masz atak astmy, brak ci oddechu. Kiedy brak oddechu, trudno mówić. Twoje zdanie składa się z ilości powietrza, jaką możesz wypuścić z płuc. Nie ma tego dużo, jakieś trzy do sześciu słów. Nabierasz szacunku do słowa. Mijasz sterty słów, które przychodzą ci do głowy. Wybierasz najważniejsze. I one też cię kosztują. Nie tak jak ludzi zdrowych, którzy wypowiadają wszystkie słowa gromadzące im się w głowie jak śmiecie. Kiedy ktoś w czasie ataku astmy mówi: „Kocham cię" czy „Strasznie cię kocham" – jest różnica. Różnica słowa. Słowo to wiele, bo tym słowem może być: „usiąść", „inhalator" albo nawet „karetka"[9].

Przypisy

1. Juliusz Słowacki, *Odpowiedź na „Psalmy przyszłości" Spirydionowi Prawdzickiemu* [ujęcie późniejsze], [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 1: *Liryki i powieści poetyckie*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1989, s. 139.
2. Paweł Próchniak, *Formy powietrza (notatki, wypisy)*, [w:] tegoż, *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*, Kraków 2008, s. 257, 258; przytoczenie w cytacie: Andrzej Sosnowski, *Esej o chmurach*, [w:] tegoż, *Dożynki. 1987–2003*, Wrocław 2006, s. 18.
3. Tadeusz Różewicz, *Zdjęcie ciężaru*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 2, Kraków 1988, s. 33 (wiersz pochodzi z tomu *Zielona róża*, który ukazał się w roku 1961).
4. Wisława Szymborska, *Obmyślam świat*, [w:] tejże, *Wiersze wybrane*, wybór i układ autorki, wydanie nowe, uzupełnione, Kraków 2012, s. 59; dalej przytoczenia z tej edycji sygnuję tytułem wiersza i odpowiednim numerem strony.
5. Tejże, *Błysk rewolwru*, wstęp i komentarz naukowy Bronisław Maj, wybór tekstów, red. i przypisy Michał Rusinek, Sebastian Kudas, Warszawa 2013 (tutaj i niżej cytuję za edycją czytnikową); dystych pochodzi z cyklu *Altruiki*.
6. Ryszard Krynicki, *Zamiast posłowia*, [w:] Wisława Szymborska, *Wystarczy*, Kraków 2012, s. 47.
7. Wisława Szymborska, *Ktoś, kogo obserwuję od pewnego czasu*, [w:] tejże, *Wystarczy…*, dz. cyt., s. 6 (wiersz ukończony w październiku 2010 roku); cytat i parafrazy wyżej: *Monolog dla Kasandry*, s. 133.
8. *Obóz głodowy pod Jasłem*, s. 80.
9. Etgar Keret, *Astma*, [w:] tegoż, *Rury*, przeł. Agnieszka Maciejowska, Warszawa 2007, s. 5.

Zachód słońca na Ursynowie, Warszawa, luty 2022. Fot. Zbigniew Benedyktowicz. © Agencja „Konteksty".

008_Paweł Próchniak_Naturalna oddychacja.indd 34 08.09.2022 21:21:23

TOMASZ WIŚNIEWSKI

Nowe otwarcie dublińskiego The Abbey Theatre[1]

W czasach Samuela Becketta dramatopisarstwo było fachem zapatrzonym w przyszłość, wyczekującym realizacji scenicznych, niepewnie złożoną propozycją podejmowaną przez ludzi teatru – ze względów artystycznych, estetycznych, ale i społeczno-politycznych – z niemałą dozą ostrożności. Nieprzypadkowo w *Ostatniej taśmie* do nory Krappa zapraszani jesteśmy, jak oznajmiają didaskalia, w „*późny wieczór w przyszłości*"[2], tak abyśmy nie przeoczyli przeczuwanego w dramacie obrazu tego, co może nadejść. Beckett wiele mówi o przyszłości. *Czekając na Godota* to w dużej mierze brawurowa, pełna zaskakujących zwrotów akcji opowieść o j u t r z e. Vladimir i Estragon boleśnie doświadczają tego, z czym wiąże się przygodne sklecanie strzępków nadziei, układają swoją wędrówkę pod dyktando niedokładnie dogadanego spotkania, zawierzają swój los nieznanemu, do którego i tak nie mają dostępu, i z każdym kolejnym dniem przekonują się, że tak wyczekiwane jutro jest po prostu jeszcze gorszym odbiciem wczorajszego dnia. Już nawet nie rozczaruje ich, gdy przed wschodem księżyca, archetypowo zbieżnym z zachodem słońca, Chłopiec / posłaniec obwieszcza j e d n y m t c h e m: „Pan Godot powiedział mi, żebym powiedział panu, że dziś wieczór nie przyjdzie, ale na pewno przyjdzie jutro"[3]. Mało kto uwierzy w to zapewnienie, ale przynajmniej najbliższe godziny właśnie nabierają celu, stając się czasem wyczekiwania.

Nieco inaczej obraz przyszłości zarysowany jest, i to w kategoriach przestrzennych, w *Końcówce*. Unieruchomiony w inwalidzkim wózku ślepiec Hamm uporczywie zaklina rzeczywistość, bezpardonowo wykorzystując przy tym uzurpowaną sobie władzę: z każdym kolejnym słowem i gestem, opowieść ma według niego dobiegać końca; na zewnątrz ma być tylko śmierć; postacie to ostatni żyjący na tym świecie; przetrwanie równoznaczne jest więc z podtrzymywaniem *status quo*. I znów pewna nadzieja ożywa, gdy za oknem jego młodszy, zdolny do poruszania się sługa dostrzega chłopca, który siedzi niczym Budda. Nawet jeśli Clov obrazek ten wymyśla, to w zakończeniu dramatu ubrany jest tak, jakby wkrótce miał wyruszyć w szeroki, nieznany, wrogi świat. Być może wreszcie zerwie pętlę parszywego kontraktu — tego co prawda pewni być nie możemy, ale nie mamy również przesłanek, aby wykluczyć tę możliwość. *Końcówka* to opowieść o jutrze zaniechanym, przeszywającym strachem, paraliżującym wszelkie potencjalnie otwarte przed jednostką działania. Z kubła na śmieci, na popioły, staruszek Nagg upomina Clova, by nawiewał ze zdeterminowanego przez Hamma świata obezwładniającego paraliżu. Hamm jest tu tyranem.

Wreszcie Winnie ze *Szczęśliwych / Radosnych dni*. Wrastając w spalony słońcem kopiec, zachowuje banalną rutynę codziennych błahostek. Myje zęby, skrzętnie przepakowuje torebkę, rozkłada i składa parasol, wypowiada nieprzerwany potok słów, kierowanych choćby w próżnię. Wyraża przy tym nadzieję, albo wręcz przekonanie, że już w niedalekiej przyszłości, choćby jutro, frustrujące zmagania, jakich doświadcza w przytłaczającej codzienności, przekształcą się we wspomnienie kolejnego szczęśliwego dnia. Po to też jest j u t r o – pozostawia nadzieję, że w przyszłym oglądzie d z i ś nabierze jakiegokolwiek sensu. Nie tak rzadko ucieka się przecież w j u t r o. Jak powiada staruszka Winnie: „Dziś nie jest goręcej niż wczoraj, jutro nie będzie goręcej niż dziś, to niemożliwe, i zawsze tak było, i zawsze tak będzie"[4]. Teatr – którego prawom podlega egzystencja Winnie – niekoniecznie podąża za logiką związków przyczynowo-skutkowych. W jej świecie jutro będzie przeglądać się w rozbitym dzisiaj lusterku: „Biorę ten oto kawałek szkła, rozbijam go o kamień (*tłucze lusterko*) i rzucam daleko od siebie (*rzuca oprawkę za siebie*) – jutro znów będzie w torbie, bez najmniejszej rysy, by służyć mi w ciągu dnia"[5].

Beckett to j u t r o widziane z perspektywy lat powojennych, drugiej połowy XX wieku[6]. Współczesny teatr nieco inaczej ujmuje relacje czasowo-przestrzenno-tekstowe oraz ich ukierunkowanie ku przyszłości. Już samo odejście od dominującego dyktatu zapisu – tego, co Andrzej Zgorzelski zwykł był nazywać kodeksem[7] – staje się w tym przypadku znaczące, gdyż podważany jest tym samym nie tylko dyktat logocentryzmu, lecz również racjonalizm i spokrewniony z nim determinizm.

Tąpnięcia i przesunięcia zachodzące w tym zakresie w teatrze brytyjskim w dużej mierze związane są z londyńskim teatrem Complicité, który powstał w 1983 roku, gdy czwórka jego założycieli postanowiła kreatywnie spożytkować wakacje po ukończeniu paryskiej szkoły teatru fizycznego Jacques'a Lecoqa. Początkowo raczej przygodny eksperyment okazać się miał długofalowy. Dziś Complicité uznawane jest za jedno z najważniejszych zjawisk w teatrze brytyjskim ostatnich czterech dekad. Simon McBurney i jego zespół zdecydowanym gestem szybko definiuje nadrzędny cel działalności: zawiedzeni teatrem wokół, tym co zastane, postanawiają tworzyć przedstawienia, jakich im brakuje, wykorzystując przy tym tradycje kontynentalne, nieschlebiające gustom klasy średniej; eksplorują fizyczność, pozawerbalność, interkulturowość, wielojęzyczność, pozatekstowość, współuczestnictwo, wzajemność i wspólnotowość ansamblu[8]. No i rzemiosło aktorskie wyniesione ze szkoły Lecoqa[9].

010_Tomasz Wiśniewski_iGirl.indd 35 08.09.2022 21:21:03

Most Becketta w Dublinie. Fot. Tomasz Wiśniewski.

Na początku lat 80. ten ukierunkowany na przyszłość innowatorski gest artystyczny silnie wybrzmiewał na gruncie brytyjskim. Ówczesna francusko brzmiąca nazwa – Théâtre de Complicité – kłuła w uszy konserwatywną widownię, a zespół podążał własną drogą, początkowo na marginesie życia teatralnego, w pubach, na plaży i w Covent Garden, niekiedy jako teatr uliczny. Istotna jest tu dla mnie zachodząca w ciągu ostatnich dekad zmiana: dziś Simon McBurney uznawany jest za jednego z najważniejszych twórców teatralnych z Londynu, a jego buńczuczne, zdawałoby się niedorzeczne plany stały się rzeczywistością. Nawet na Wyspach Brytyjskich nikt nie kwestionuje już roli niemieszczańskiego, niepodlegającego dyktatowi zapisanego słowa teatru, do czego działania Complicité z pewnością się przyczyniły.

Premiera monodramu Simona McBurneya *The Encounter* (*Spotkanie*) miała miejsce podczas najważniejszego anglojęzycznego festiwalu teatralnego w Edynburgu, w sierpniu 2015 roku[10]. Splatał w nim autobiograficzną, metateatralną opowieść o współczesnym Londynie z narracją Laurena McIntyre'a, amerykańskiego fotografa pragnącego przedłożyć w The National Geographic reportaż o odnalezionym pod koniec lat 60. w brazylijskiej Amazonii plemieniu Mayoruna, Ludzi Kotów. To, co archaiczne, cykliczne, pozalinearne i cyrkularne podważa na scenie mit zachodniej współczesnej cywilizacji mit – prowadzącego ostatecznie do ekologicznej katastrofy – postępu. Co najważniejsze, wszystkie warstwy tego wielowątkowego przedstawienia ujęte są w ramę autobiograficznej narracji, „bajki" czytanej na dobranoc przez McBurneya / ojca jego kilkuletniej córce w trakcie przygotowywania materiału do spektaklu o plemieniu z amazońskiej dżungli.

Rozmowa pomiędzy AKTOREM, na żywo, a Nomą McBurney, nagraną, gdy miała pięć lat.
NOMA: *Tato, nie mogę spać.*
AKTOR: Skarbie. Nie spałaś całą noc i to tylko dlatego, że mama wyjechała, prawda?
NOMA: *Opowiesz mi jakąś historię, żeby pomóc mi zasnąć?*
AKTOR: Już ci jedną opowiedziałem.
NOMA: *Tę z książki, którą czytasz.*
AKTOR: Skarbie, to książka dla dorosłych. Nie dla dzieci.
NOMA: *Tato, opowiedz mi jakąś historię.*
AKTOR: No dobrze, znajdę coś tutaj…
NOMA: *Z tej książki co czytasz.*
AKTOR: Dobrze. To jest opowieść o narodzinach pewnego ludu. Plemienia Mayoruna. Ty też jesteś na początku, prawda, skarbie?
NOMA: *Tak.*
AKTOR: Oto opowieść o tym, jak powstali. Pochodzi z książki Petru. Pamiętasz, skarbie, kim jest Petru, prawda?
NOMA: *Tak.*
AKTOR: No więc Petru usłyszał ją od człowieka, który nazywał się McIntyre, a jemu opowiedział ją Cambio. A Cambio usłyszał ją od swojego taty. A jego tata od swojego ojca…

010_Tomasz Wiśniewski_iGirl.indd 36 08.09.2022 21:21:04

> Dawno, dawno temu przez niebo płynęła wielka rzeka. Jej całą dolinę niosły chmury, była przymocowana do chmur masywnymi linami zrobionymi z lian. W tej dolinie na niebie ludzie żyli w całkowitej harmonii. Ale pewnego dnia gromada ciekawskich dzieciaków odcięła jedną z tych lin. To wystarczyło, by zepsuć całość: lina po linie pękała pod naciskiem, aż w końcu dolina zapadła się na ziemię. W ten sposób wielka rzeka podzieliła się na tysiące mniejszych rzek, a niebo, zasmucone tą stratą, wypłakało swój pierwszy deszcz.
> *Niektórzy z nas są przyjaciółmi (zapętlone).*
> *Dźwięk śpiącego oddechu Nomy.*
> *Koniec*[11].

To wychylenie w przyszłość, ku nadchodzącym pokoleniom, jest znakiem rozpoznawczym działań Complicité z ostatnich miesięcy, gdy kwestie katastrofy ekologicznej stały się dominującym tematem działalności Simona McBurneya. Wspomnę tu jedynie o niedawnych pokazach przedstawienia / nagrania *Czy mogę żyć?* (*Can I Live?*) i towarzyszącej im dyskusji podczas szczytu klimatycznego w Glasgow w listopadzie 2021 roku, w ramach COP26 (Conference of the Parties), czy dyskusjach webinaryjnych wychodzących właśnie od *The Encounter*[12].

Przejdźmy jednak do Dublina, do roku 1904. Za dwa lata narodzi się Samuel Beckett, za 53 – Simon McBurney, za 79 lat powstanie Théâtre de Complicité. 27 grudnia 1904 roku otwarty zostaje dubliński The Abbey Theatre, który realizować ma wizję grupy artystów zgromadzonych wokół Williama Butlera Yeatsa, Lady Gregory oraz irlandzkiej trupy teatralnej braci Fay[13]. Nie godząc się na poetykę dominującą na scenach prowincjonalnego wówczas Dublina, ale i stolicy świata, jaką był wówczas bez wątpienia Londyn, powołują teatr, który zapewnić ma przestrzeń dla nowego typu teatru poetyckiego, zakorzenionego w literaturze najwyższej próby (głównie anglo-irlandzkiej), a jednocześnie wskrzeszającego irlandzkie mity, legendy, historię i język. Tych przedstawień ma się przede wszystkim „słuchać" dla literackiego słowa, a zarazem mają być innowacyjne i nie podporządkowywać się oczekiwaniom widowni[14]. The Abbey Theatre od początku miał funkcjonować jako teatr narodowy – w pierwszych latach XX wieku Irlandczycy coraz śmielej prą bowiem ku niepodległości.

Szybko okazuje się, że wystawiane tu sztuki nie zawsze schlebiają gustom patriotycznie czy wręcz nacjonalistycznie nastawionej widowni. Najbardziej wymowny przykład to budzące zdecydowany opór publiczności sztuki Johna Millingtona Synge'a, konstytuujące właśnie przyszłość dramatu irlandzkiego, a wśród nich *The Playboy of the Western World* (*Playboy zachodniego świata*). Wywoływały one sprzeciw, gwizdy, wtargnięcia widzów na scenę, potyczki słowne z aktorami, groźby, ogłaszane w prasie przez przedstawicieli Kościoła i „narodu" kalumnie[15]. Synge w rabelais'owski sposób mierzy się z przywarami mieszkańców irlandzkich prowincji, a jednocześnie współtworzy kluczową dla kultury anglo-irlandzkiej literacką odmianę języka, w której pobrzmiewają echa wypartego z powszechnego użycia języka irlandzkiego, dokładniej gaelickiego[16].

Po uzyskaniu przez Irlandię niepodległości The Abbey Theatre szybko staje się oficjalnie teatrem narodowym, a wystawiane tu sztuki przez kolejne dziesięciolecia uznawane są za kluczowe dla kultury irlandzkiej[17]. Wśród autorów zdecydowanie przeważają mężczyźni. George Bernard Shaw, Sean O'Casey, Brendan Behan, Thomas Killroy, Tom Murphy, Brian Friel – to tylko kilka z najsławniejszych nazwisk[18]. Na scenie króluje realizm prowincji, kwestie społeczno-polityczne oraz bieżące sprawy irlandzkie[19]. Tak jak chcieli założyciele tej instytucji, niepodzielnie włada tu literatura, a dramatopisarz pozostaje najważniejszą instancją, o czym zaświadcza prezentowana we foyer ściana z portretami wybitnych autorów dramatów. Stary budynek teatru spłonie w 1951 roku. Zaprojektowana przez Michaela Scotta modernistyczna bryła nowej siedziby, otwartej w 1966 roku, stanowić ma chlubę nowego Dublina, jako jego ukierunkowany w przyszłość emblemat[20]. Do dziś The Abbey Theatre to zdecydowane centrum życia teatralnego Irlandii, i przynajmniej pod tym względem realizuje wizję W.B. Yeatsa i Lady Gregory, czy szerzej Irlandzkiego Odrodzenia Literackiego[21].

Przykład The Abbey Theatre, a wcześniej (później?) Théâtre de Complicité poświadcza oczywistość: wizja artystyczna wypatruje j u t r a zbudowanego na zgliszczach teraźniejszości. Nakreśla plany na to, czego nie ma — a będzie, i będzie sprzeczne z marnością tego, co wokół.

Wnętrze teatru The Abbey. Fot. Tomasz Wiśniewski.

010_Tomasz Wiśniewski_iGirl.indd 37 08.09.2022 21:21:05

David Lunney, *Small Dork*, The Douglas Hyde Gallery, Dublin, 2021. Fot. David Lunney.

W teatrze, przynajmniej w dwóch omówionych przykładach, semantyka j u t r a krąży wokół kreślenia wizji stanowiącej rewers obrazu d z i s i a j, jest akumulacją nieprzewidzianych i nieprzewidywalnych działań, praktykowaniem codziennego rzemiosła. Nie chciałbym tu jednak mówić o utopijnym charakterze wizji teatrotwórczych – wolałbym się skupić na ich bardzo pragmatycznym i praktycznym wymiarze.

Czas radykalnych, raptownych, nieprzewidzianych zmian – łotmanowskich „semiotycznych eksplozji"[22] – sprzyja, jak wiadomo, dalekosiężnym transformacjom norm, również tych estetycznych i artystycznych. Cokolwiek w tej chwili się dzieje, możemy być pewni jedynie tego, że – jak to mówi jedna z postaci Becketta – „something is taking its course". Dokądś zmierzamy, nie wiemy jednak dokąd, a przy tym czujemy dogłębną potrzebę dawania świadectwa zachodzącej zmiany, by kiedyś móc podjąć trud odczytywania, w czym „tak naprawdę" tkwimy.

Późny październik 2021 roku. Po długiej przerwie otwierane są właśnie dublińskie galerie, w których można zobaczyć dorobek irlandzkich artystów z czasów kwarantanny: barwne bryły, instalacje wideo, szkice, zawieszone pod sufitem przedmioty, komnata w odcieniach bieli, fotografie, obrazy. Wszystko to stanowi świadectwo ich działań z czasów pandemii[23]. Szczególną uwagę przykuwają zmultiplikowane wyszywane ramy w obrazach / fotografiach Davida Lunneya, wystawione w galerii Douglasa Hyde'a[24].

Jest to czas szczególny również dla The Abbey Theatre. Premierę ma bowiem pierwsze za czasów nowej dyrektorki artystycznej – Caitríony McLaughlin, radykalnej orędowniczki zmian i równouprawnienia – przedstawienie, i to w jej reżyserii[25]. To czytelny gest otwarcia, wskazujący kierunek, w jakim w najbliższych latach podążać będzie The Abbey Theatre. Wspólnie z wybitną niezależną aktorką bretońskiego pochodzenia Olwen Fouéré[26] McLaughlin proponuje silnie naznaczony poetyckością, tworzony w czasie lockdownu dramat Mariny Carr, najważniejszej współczesnej dramatopisarki irlandzkiej[27], zatytułowany *iGirl*[28]. Jak podkreśla autorka, to utwór dla niej przełomowy, przekraczający realistyczną barierę sztuki dobrze skrojonej na rzecz performatywnego wiersza w 19 odsłonach[29]. W tekstowej strukturze dramatu, a także w jego skondensowanej, spersonizowanej, sfeminizowanej i fragmentarycznej formule wybrzmiewa echo późnej miniatury Becketta *Rockaby* / *Pas*, polskiej *Kołysanki*; jednocześnie ten dynamiczny, abstrakcyjny, fizyczny monodram – *jaDziewczyna, wirtualnaDziewczyna* – wchodzi w ciekawy dialog z równie zawiłym splotem współczesnych, antropologicznych wizji świata znanych z *The Encounter* teatru Complicité.

Co *iGirl* mówi zatem o jutrze? Przeczuwam, że jest to dramat wybitny, otwierający The Abbey Theatre na całkowicie inną niż dotąd wrażliwość artystyczną, przesiąkniętą głosami z przeszłości – poprzez iGirl mówią bowiem głosy Antygony, Persefony, Edypa, Joanny D'Arc. Równocześnie jest to sztuka głęboko zakorzeniona w doświadczeniu rozproszonego życia codziennego w dobie globalnej pandemii, choćby gdy słuchamy – w na wpół wypełnionym teatrze – o współczesnej szamance, baśniowej psychoterapeutce. Świat opowiedziany przez ten znakomity ansamble – Caitríonę McLaughlin, Olwen Fouéré i Marinę Carr – pozbawiony jest sentymentalizmu i nostalgii, jakże częstych w dramacie irlandzkim. *Homo sapiens*, w ujęciu Mariny Carr brutalny i pozbawiony skrupułów gatunek, zawładnął światem, pozostawiając w nim jednak przestrzeń na piękno, na kreatywność i na głębsze doświadczenia. Właśnie w tej intymnej, performatywnej scenicznej przestrzeni, przekreślającej wszystko to, co poza, dopatrywałbym się możliwości zaistnienia j u t r a, w którym wybrzmiewa dziś i wczoraj. *iGirl* definiuje, czym może być The Abbey Theatre pod kuratelą Caitríony McLaughlin, przywołując mniej oczywiste dla teatru irlandzkiego ścieżki dialogu z tragedią antyczną, z teatrem fizycznym, ze sceną abstrakcyjną, a także z *Rockaby* Samuela Becketta czy *The Encounter* Complicité.

Sopot, 8 grudnia 2021

Przypisy

1 Badania w ramach Programu Wsparcia Humanistyki Gdańskiej. Projekt: „Geografia wyobraźni: dramat i teatr irlandzki".

2 Samuel Beckett, *Ostatnia taśma*, [w:] tegoż, *Utwory wybrane w przekładzie Antoniego Libery: dramaty, słuchowiska, scenariusze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017, s. 171.

3 Samuel Beckett, *Czekając na Godota*, [w:] tegoż, *Utwory*…, dz. cyt., s. 55. W akcie II kwestia ta rozpisana jest jako dialog: „VLADIMIR Masz jakąś wiadomość od pana Godota? / CHŁOPIEC Tak, proszę pana. / VLADIMIR Nie przyjdzie dziś wieczór. / CHŁOPIEC Nie, proszę pana. / VLADIMIR Ale przyjdzie jutro. / CHŁOPIEC Tak, proszę pana. / VLADIMIR Na pewno. / CHŁOPIEC Tak proszę pana" (s. 98).

4 *Szczęśliwe dni*, [w:] Samuel Beckett, *Utwory*…, dz. cyt., s. 221.

5 Tamże, s. 222.

6 Twórczością Becketta zajmuję się bardziej szczegółowo w monografii *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Universitas, Kraków 2006, oraz w redagowanych przeze mnie tomach zbiorowych: *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk

010_Tomasz Wiśniewski_iGirl.indd 38 08.09.2022 21:21:05

2012; *Beckett w XXI wieku. Rozpoznanie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017 oraz *Beckett w Polsce*, „Tekstualia", Warszawa, t. 55, nr 4, 2018.

7 Wzajemne ścieranie się kodeksu z superkodem stanowiło istotny czynnik w wypracowanej przez profesora Andrzeja Zgorzelskiego koncepcji dramatu. Zob. Andrzej Zgorzelski, *Rozważania o naturze systemowej dramatu*, [w:] tegoż, *System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk, 1999, s. 53–88.

8 Twórczością teatru Complicité zajmuję się dokładniej w monografii *Complicite, Theatre and Aesthetics*, Palgrave Macmillan, London 2016.

9 Marcello Magni, jeden ze współzałożycieli Complicité, stwierdza: „Jako zespół wywodzimy się z paryskiej szkoły Lecoqa. Na pierwszym roku byli aktorzy z ponad dwudziestu pięciu, może trzydziestu krajów. Pamiętam na przykład aktora z Mongolii, który przed zajęciami stawał na głowie na korytarzu na pół godziny, żeby rozluźnić mięśnie. To był niezwykły sposób przygotowania do fachu. Spotykaliśmy aktorów z całej Europy, z Afryki, Ameryki Południowej i innych miejsc na świecie. Complicité zmierzało do uchwycenia międzynarodowego ducha szkoły Lecoqa. Każdy z nas chciał wyrazić się w nieco odmienny sposób. Nie poprzez tekst, w którym dialog opierał się na ideach, ale poprzez interakcję zdarzeń, performerów i osobowości" (*From the Physical Theatre to the Theatre of the Word – Interview with Marcello Magni*, [w:] *Stories for the Future. A Between Almanach*, red. Tomasz Wiśniewski i in., Maski, Gdańsk 2015, s. 140; tłumaczenie własne). Z kolei Jos Houben, flamandzki aktor przez wiele lat związany z Complicité, zasadniczą wartość pedagogiki Lecoqa postrzega następująco: „Posługując się terminologią Lecoqa, potrzebujemy czegoś, co stanowić będzie fundamenty naszej pracy, i nie powinniśmy ich nieustannie podważać. Fundamenty są solidne, a wówczas, jeśli nie ewoluujesz, szybko umierasz". (*Theatre Is Something Very Simple, Very Simple – Jos Houben*, [w:] *A Between Almanach for the Year 2013*, red. Tomasz Wiśniewski i in., Maski, Gdańsk 2013, s. 100; tłumaczenie własne). Podstawowym źródłem opisującym pedagogikę teatralną Lecoqa w języku polskim jest: Jacques Lecoq, *Ciało poetyckie. Nauczanie twórczości teatralnej*, przeł. Magdalena Hasiuk-Świerzbińska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2011. Warto wspomnieć o znakomitym i wieloaspektowym kompendium: *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, red. Mark Evans, Rick Kemp, Routledge, London 2016.

10 Zob.: www.eif.co.uk/archive/2015-encounter; www.complicite.org/productions/TheEncounter; www.complicite.org/media/1453724687The_Encounter_Guide.pdf; www.complicite.org/encounterresource, dostęp do wszystkich stron: 7.03.2022.

11 Complicité / Simon McBurney, *The Encounter*, Nick Hern Books, London 2016, s. 62–63; tłumaczenie własne.

12 Przykłady zaangażowania proekologicznego Complicité znajdziemy na następujących stronach: www.complicite.org/current.php?section=1; www.theatrebubble.com/2021/11/complicites-urgent-gathering-in-response-to-cop26-tonight, dostęp: 7.03.2022.

13 Narodziny współczesnego teatru irlandzkiego omawiają: Robert Hogan i James Kilroy, *The Irish Literary Theatre 1899–1901*, The Dolmen Press, Dublin 1975; Robert Welch, *The Abbey Theatre 1899–1999*, OUP, Oxford 1999 (szczególnie: s. 1–97) oraz Christopher Morash, *A History of Irish Theatre 1601–2000*, CUP, Cambridge 2002.

14 W podpisanym przez Williama Butlera Yeatsa, Lady Gregory i Edwarda Martyna *Manifeście dla Irlandzkiego Teatru Literackiego* (*Manifesto for Irish Literary Theatre*) czytamy: „Proponujemy, by wiosną każdego roku wystawiane były w Dublinie sztuki celtyckie i irlandzkie, które bez względu na stopień doskonałości napisane będą z dużą ambicją, po to by stworzyć celtycką i irlandzką szkołę literatury dramatycznej. Mamy nadzieję odnaleźć w Irlandii widownię nieskażoną i pełną wyobraźni, przygotowaną do słuchania dzięki przywiązaniu do oratorstwa; wierzymy też, że nasze pragnienia, by na scenę wprowadzić głębokie myśli i emocje Irlandii, spotkają się z tolerancyjnym przyjęciem, podobnie jak wolność do eksperymentu, której nie znajdujemy w teatrach angielskich, a bez której żaden nowy ruch literacki nie może odnieść sukcesu. Pokażemy, że Irlandia to nie dom błazenady, jak ją się prezentuje, a dom antycznego idealizmu" (za Robert Hogan i James Kilroy, *The Irish Literary Theatre 1899–1901*, The Dolmen Press, Dublin 1975, s. 25; tłumaczenie własne).

15 O radykalnym odrzuceniu przez widownię dramatu J.M. Synge'a pisze chociażby Mary Trotten, *Modern Irish Theatre*, Polity Press, Cambridge 2008, s. 33.

16 Złożony proces wykształcenia przez J.M. Synge'a literackiej odmiany dialektu anglo-irlandzkiego szczegółowo omawia Declan Kiberd, *Synge and the Irish Language*, Macmillan, Basingstoke 1993 (wydanie drugie).

17 Zob. Kathrine Worth, *The Abbey Theatre*, [w:] *The Blackwell Companion to Modern Irish Culture*, red. W.J. McCormack, Blackwell, Oxford 1999, s. 5–7.

18 Szczegółowe i systematyczne omówienie dramatów wystawianych w ubiegłym wieku w The Abbey Theatre znajdziemy w Robert Welch, *The Abbey Theatre 1899–1999*, OUP, Oxford 1999.

19 Tamże, s. 98–154.

20 Tamże, s. 155–177.

21 Zob. Ben Levinas, *The Abbey and the Idea of Theatre*, [w:] *The Oxford Handbook of Modern Irish Theatre*, red. Nicholas Grene i Chris Morash, OUP, Oxford 2016, s. 41–57.

22 Zob. Jurij Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. Bogusław Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999.

23 www.templebargallery.com, dostęp: 7.03.2022.

24 Douglas Hyde był badaczem języka irlandzkiego i autorem sztuk wystawianych po irlandzku w Teatrze Abbey; zwieńczeniem jego kariery było objęcie stanowiska pierwszego prezydenta Irlandii w 1938 roku; https://thedouglashyde.ie, dostęp: 7.03.2022.

25 www.abbeytheatre.ie/abbey-theatre-announces-new-artistic-and-executive-directors, dostęp: 7.03.2022.

26 Olwen Fouéré pojawia się na liście 50 najważniejszych aktorek irlandzkich: www.irishtimes.com/culture/film/the-50-greatest-irish-film-actors-of-all-time-in-order-1.4271988, dostęp: 7.03.2022.

27 Zob. na przykład: www.irishtimes.com/culture/books/marina-carr-descendant-of-lady-gregory-1.3846659, dostęp: 7.03.2022.

28 Szczegółowy opis przedstawienia znajdziemy na stronie teatru: www.abbeytheatre.ie/whats-on/igirl, dostęp: 7.03.2022.

29 *In Conversation With – iGirl 'Like a String Theory'* – Jessica Traynow w rozmowie z Mariną Carr, Olwen Fouéré oraz Caitríoną McLaughlin. Nagranie: 27 września 2021. The Abbey Theatre – Spotify, dostęp: 7.03.2022.

010_Tomasz Wiśniewski_iGirl.indd 39 08.09.2022 21:21:05

1. David Lunney, *Roundelcrowd*, The Douglas Hyde Gallery, Dublin, 2021. Fot. David Lunney.
2. David Lunney, *Twinkler In Woods*, The Douglas Hyde Gallery, Dublin, 2021. Fot. David Lunney.
3. David Lunney, *Ancient Camera at Ticknock*, The Douglas Hyde Gallery, Dublin, 2021. Fot. David Lunney.
4. Ściana z portretami dramatopisarzy w The Abbey Theatre. Fot. Tomasz Wiśniewski.

DAVID MALCOLM

Nigdy więcej jutra?

Mollie Panter-Downes, przyszłość i kanoniczność[1]

Na końcu *One Fine Day* (1947), czyli najsłynniejszej powieści Mollie Panter-Downes, główna bohaterka Laura Marshall zbiega po zmroku ze wzgórza, by wyjść na spotkanie nadchodzącemu dniu. Czas trwania akcji tej powieści zamyka się w dwudziestu czterech godzinach, co przypomina *Panią Dalloway* (1925) Virginii Woolf; tak naprawdę te dwa tytuły mają więcej cech wspólnych, między innymi zastosowanie mowy pozornie zależnej czy ograniczonej narracji. Laura spędza dzień na załatwianiu spraw domowych w najbliższej okolicy wsi Wealding, gdzie mieszka razem z mężem i córką. Wealding to mała osada gdzieś na południu Anglii. Choć leży w głębi lądu, wciąż jest na tyle blisko kanału La Manche, że ze szczytu wzgórza, na którym Laura spędza kilka godzin, widać morze. Z Wealding można swobodnie dojechać pociągiem do pracy w Londynie, dokąd zresztą każdego ranka w kierunku Victoria Station udaje się mąż Laury, Stephen. Dzień Laury wydaje się całkiem zwyczajny. Kobieta pomaga swojej sprzątaczce pani Prout w porządkach. Zatłoczonym autobusem udaje się na zakupy do pobliskiego miasteczka (również małego), gdzie wstępuje do miejscowej herbaciarni na kawę i ciastko z rodzynkami[2]. Odwiedza swoich sąsiadów z klasy niższej, by poprosić ich syna o pomoc w opiece nad jej rodzinnym ogrodem. Odbiera również telefon od matki. Po południu Laura wraca rowerem do Wealding, kupuje słodkości w cukierni, odwiedza znajomych – w chwili obecnej właścicieli pokaźnej posiadłości wiejskiej, znajduje swojego psa, który nieustannie ucieka do domu miejscowego Roma, po czym w ramach wypoczynku wspina się na pobliskie wzgórze zwane Barrow Down, skąd wpatruje się w typowo południowoangielski krajobraz i zasypia.

Pozornie zwyczajny dzień? Ale jest to lato 1946 roku i dla Laury nic już nie jest zwyczajne. Powieść nieustannie podkreśla, że bohaterka jest świadoma odmiennej rzeczywistości po zakończeniu II wojny światowej. Laura nie ma już służących. Dom coraz trudniej utrzymać. Niełatwo znaleźć ogrodników. W sklepach miasteczka Bridbury ciężko o towary, a kawa i ciastka w herbaciarni nie mają smaku. Sklepikarze, kelnerzy i inni przedstawiciele klas niższych nie są już w żadnym stopniu podporządkowani ani widocznie różni od tych z klas wyższych (choć po tym stwierdzeniu Laura może wydawać się okropna, wcale taka nie jest; obserwuje wszystkie te aspekty nowego życia pełna ciekawości, refleksji i z pewną dozą zrozumienia). Na polach pracują niemieccy jeńcy wojenni. Cranmerowie, właściciele dużej posiadłości wiejskiej, których bohaterka odwiedza, sprzedają swój majątek i właśnie są w trakcie przeprowadzki. Ogólnie rzecz biorąc, w obecnych okolicznościach rodzina Laury – jej rodzice i mąż – wydaje się zepchnięta na margines społeczeństwa.

Na końcu powieści Laura zbiega z Barrow Down, by powitać przyszłość.

> Poderwała się na równe nogi, a przynajmniej spróbowała, bo jej ciało było okrutnie odrętwiałe. Zatoczyła się i na moment przystanęła, bo zakręciło jej się w głowie. Cieszę się, że weszłam na sam szczyt, pomyślała, z oszołomieniem spoglądając w dół na spowitą mgłą nieckę. Ale teraz pragnęła znaleźć się tam na dole, pośród mgły, stać się jej częścią, być w domu. Pragnęła się w niej zanurzyć, wykrzykując ich imiona, pragnęła znaleźć Stephena i powiedzieć mu, że – no właśnie, co? Coś, o czym myślała jeszcze przed zaśnięciem, a co teraz nie miało już znaczenia. Czuła się tak skrajnie szczęśliwa…
> I zbiegła ze wzgórza (rozdział XX).

Jutro czeka. Ale tu powieść się kończy. Jutro nigdy nie nadchodzi. Przyszłość jest zawieszona, przerwana, nieokreślona, nieznana.

Mollie Panter-Downes (1906–1997) napisała cztery przedwojenne powieści, między innymi cieszącą się uznaniem *The Shoreless Sea* opublikowaną w 1923 roku, kiedy autorka miała zaledwie kilkanaście lat. Najbardziej znaną z jej przedwojennych książek jest *My Husband Simon* (1931). Panter-Downes podobno wyrzekła się tego wczesnego dzieła, choć jest ono bardzo ciekawą i znaczącą powieścią traktującą o pożądaniu i niezadowoleniu zawodowym kobiet[3]. W trakcie II wojny światowej Panter-Downes pisała felietony „Letter from London" dla amerykańskiego tygodnika „The New Yorker" (w latach 1939–1945 ukazały się tam 153 jej teksty). Na łamach tego czasopisma opublikowano również 21 opowiadań jej autorstwa z czasów wojny. Panter-Downes należała do grupy uprzywilejowanych brytyjskich i irlandzkich pisarzy związanych z „The New Yorkerem" umową, zgodnie z którą amerykański tygodnik miał pierwszeństwo do publikowania wszystkich jej dzieł. To oznaczało wysokie i regularnie wypłacane wynagrodzenie oraz proporcjonalną do zarobków poczytność. W latach 1938–1987 pisała dużo (i niemalże wyłącznie) dla „The New Yorkera", a jej cotygodniowe „Letter from London" publikowano po wojnie aż do 1984 roku. W nowojorskim tygodniku opublikowano w sumie 36 jej opowiadań, z czego większość w czasie II wojny światowej. W 1939 roku David Kynaston określił pisarkę, być może nieco nieuprzejmie, jako „jedną z tych angielskich pisarek, które świetlaną

011_David Malcolm Nigdy więcej jutra.indd 41 08.09.2022 21:20:47

przyszłość mają już za sobą"[4]. To prawda, że po wydaniu *One Fine Day* jej zainteresowanie beletrystyką maleje. Po wojnie wciąż pisze opowiadania, ale większość jej publikacji po roku 1947 (które notabene wydano najpierw w Stanach Zjednoczonych) to teksty z gatunku non-fiction: *Ooty Preserved* (1967) – ironicznie zabawna, lecz przy tym głęboko refleksyjna relacja z wizyty w byłej brytyjskiej miejscowości letniskowej Ootacamund w indyjskich górach; oraz *At the Pines: Swinburne and Watts-Dunton in Putney* (1971) – biograficzna oraz równie refleksyjna i zabawna książka o poecie Algernonie Swinburnie, jego ucieczce oraz wieloletnim rezydowaniu w odosobnionej posiadłości na południu Londynu pod opieką jego towarzysza Theodore'a Wattsa-Duntona (od 1879 do 1909 roku). Panter-Downes i jej twórczość rzadko były przedmiotem dyskursu krytycznego i dopiero niedawno część jej tekstów doczekała się dobrego i dostępnego nowego wydania[5]. To wielka szkoda, wydaje mi się bowiem, że jest pisarką szczególnie godną uwagi.

W fikcyjnym świecie *One Fine Day* dla Laury Marshall jutro nigdy nie nadchodzi. Ten brak przyszłości jest znaczącym motywem powtarzającym się w całym dorobku Panter-Downes. Podobnie jest w przypadku powieści *My Husband Simon*, której treść zaczyna się od słów: „Nowy Jork. Jesień, 1930". Aby dodatkowo podkreślić *terminus ad quem*, autorka powtarza datę i miejsce wydarzeń na końcu książki. Narratorką i główną bohaterką tej historii jest Nevis Falconer, aspirująca pisarka z cieszącą się uznaniem powieścią na koncie. Opowiada o swoim małżeństwie z Simonem Quinnem, człowiekiem niezwykle atrakcyjnym i seksownym, absolutnie niezainteresowanym literaturą czy kulturą. Złożoność ich czteroletniego małżeństwa przedstawiona jest ze szczegółami i uderzającą erotyczną dosadnością. Simon jest zręczny i uroczy i zdecydowanie nie zasługuje na pogardę. Nevis martwi jednak ogólna aura Simona oraz jego filisterskiej i ograniczonej intelektualnie rodziny. Kobieta chce pisać – pisać więcej i lepiej. Z ofertą przybywa do niej amerykański wydawca Marcus Chard, który obiecuje Nevis bystrych i wymagających odbiorców pod warunkiem jej przyjazdu do Stanów Zjednoczonych i oddania się pod jego patronat (propozycja ta, choć związana jest z twórczością literacką, ma również podtekst seksualny). Powieść kończy się tymczasowym wyjazdem Nevis (Simon obserwuje ją, jak wchodzi na pokład statku) do Nowego Jorku, gdzie najprawdopodobniej spisuje tę opowieść. Historia kończy się wyjazdem protagonistki, ale – podobnie jak w przypadku *One Fine Day* – jutro nie jest czymś oczywistym. Na jak długo Nevis zostanie w Nowym Jorku? Czy wróci jeszcze, tak jak sugeruje, do Simona i ich pożycia małżeńskiego? Historia nie ma jutra, które przyniosłoby odpowiedzi na te pytania.

Najbardziej cenionymi z twórczości Panter-Downes, poza *One Fine Day*, są jej opowiadania z czasów wojny. W nich równie często przewija się motyw niepewnego i niedoszłego jutra. Zostały one opublikowane w zbiorze opowiadań *Good Evening, Mrs Craven: The Wartime Stories of Mollie Panter-Downes* przez nieocenione wydawnictwo Persephone Books w 1999 roku.

Głównym tematem tych opowiadań jest tak zwany front domowy, na którym bohaterowie mierzą się z niebezpieczeństwami oraz zmianami zarówno osobistymi, jak i społecznymi. Choć jej opowiadania różnią się – zarówno językiem, jak i wiernością wobec konwencji realizmu – od tych Elizabeth Bowen, pisarki współczesnej Panter-Downes, to w wojennej twórczości obu autorek z łatwością można dostrzec podobne poczucie niepokoju i braku miejsca. Historie te zgłębiają psychologiczne i materialne aspekty życia w świecie ogarniętym wojną. Bohaterowie należą najczęściej do klasy średniej lub średniej wyższej, co nie sprawia jednak, że ich doświadczenie jest mniej interesujące czy mniej poruszające. *Good Evening, Mrs. Craven* (1942) to studium zrozpaczonej kobiety, która nie wie, co się stało z jej żonatym kochankiem. Kogo powinna zapytać? „W końcu Ministerstwo Wojny nie wysyła telegramów do kochanek, prawda?", próbuje żartować. Główna bohaterka *The Hunger of Miss Burton* (1942), francuska nauczycielka w prywatnej szkole dla chłopców, jest po prostu głodna – przyzwoitego jedzenia, czekolady i miłości swojego martwego niemieckiego kochanka, którego poznała jeszcze przed wojną, tęskni za ciepłem i szuka ucieczki od trudów szarej rzeczywistości. W *The Danger* (1944) przedstawicielka klasy średniej, pani Dudley, ma już dość barwnej i hałaśliwej rodziny z klasy robotniczej, która w ucieczce przed wojną trafiła pod ich dach. Kiedy Ruddowie w końcu opuszczają dom Dudleyów i pojawia się kolejna osoba potrzebująca pomocy, kobieta odmawia, by znów móc zbliżyć się do swojego służącego w armii męża. Pani Dudley pragnie (co całkowicie zrozumiałe) mieć swój dom tylko dla siebie, ale jej działania nie przynoszą jej szczęścia. Na głównych bohaterów swoich tekstów Panter-Downes wybiera też mężczyzn, również na froncie domowym; jest tak w przypadku *Year of Decision* (1944) oraz Marka Goringa, który jest przekonany, że świetnie sobie radzi na wojnie, podczas gdy wszyscy jego znajomi już dawno nie żyją. Tytuł jednego z ostatnich opowiadań wojennych Panter-Downes, *The Waste of It All* (1944), jest wystarczająco wymowny. Ale ta utrata to wszystko. Na wojnie opowiadania się kończą. Bohaterowie patrzą w przyszłość, która nigdy nie nadchodzi. Pisząc w okolicznościach, w jakich przyszło jej żyć, Panter-Downes nie zapewnia swym bohaterom jutra.

Chciałbym szczególnie skupić się na jednym opowiadaniu. „Matka Adriana przywitała ich, jakby to była kolejna zwyczajna wizyta" – tak zaczyna się *Goodbye My Love*. Ale jest późna jesień 1941 roku i ani czas, ani sama wizyta nie są zwyczajne. Mamy tu narrację trzecioosobową, ale poznajemy wydarzenia głównie z perspektywy Ruth Vyner. Za cztery dni jej mąż Adrian ma dołączyć do Brytyjskich Sił Lądowych stacjonujących za granicą. Nikt nie wie, gdzie dokładnie, choć podejrzewa się, że na Bliskim Wschodzie. Małżeństwo odwiedza rodziców Adriana

011_David Malcolm Nigdy więcej jutra.indd 42 08.09.2022 21:20:47

w południowo-zachodniej Anglii, gdzie jego ojciec służy jako kapłan Kościoła anglikańskiego. Na miejscu wita ich matka Adriana pracująca w ogrodzie. Ze spokojem pyta syna, kiedy wyjeżdża. Adrian wraz z ojcem „w ciszy i zadowoleniu" studiują atlas w poszukiwaniu miejsca, do którego być może zostanie oddelegowany Adrian. Następnego dnia udają się na mszę. W poniedziałek małżeństwo wraca do Londynu. W środę, czyli w dzień wyjazdu Adriana, żegnają się w ciasnym holu ich mieszkania, ledwie znajdując słowa, by wyrazić swoje emocje. Przez następne dwa dni Ruth próbuje pogodzić się z wyjazdem męża. Męczą ją „okropne" koszmary – w jednym Adrian walczy o życie w zanieczyszczonym olejem morzu tuż po tym, jak jego statek zatonął. Trzeciego dnia jego nieobecności „Ruth obudziła się, czując się inaczej. To było dziwne uczucie zmęczenia, ale też spokoju, jakby po kilku dniach choroby w końcu udało jej się zbić gorączkę". Czuła, że „coś właśnie dobiegło końca, wyczerpał się limit cierpienia". Znów poczuła się silna, a nawet szczęśliwa. Później tego samego dnia Ruth odbiera telefon od męża, który informuje ją o przesunięciu wyjazdu w czasie i otrzymaniu przepustki na kolejne siedem czy dziesięć dni. Wkrótce do niej wróci. Reakcja Ruth jest niespodziewana – kobieta pełna żalu wybucha płaczem.

W *Goodbye, My Love* Ruth obserwuje reakcje innych ludzi na sytuację w jej małżeństwie. Obserwuje, jak rodzina Adriana radzi sobie z jego wyjazdem – ich pozorny spokój oraz rzeczowość początkowo wydają jej się zadziwiające, a później wręcz niepokojące. Przypomina sobie, jak pracująca u niej francuska guwernantka była oburzona Anglikami i ich *sang-froid*. Drażni ją emerytowany major Collingwood i jego prostoduszne, staroświeckie wsparcie. Znajomi Ruth z Londynu nieustannie ją rozpieszczają, jakby potrzebowała specjalnego traktowania. Zadziwia ją nie tylko reakcja innych, ale też jej męża. Adrian w spokoju omawia z nią zbliżającą się długą wojnę. Zachęca ją, aby podczas jego nieobecności spotykała się z dawnym adoratorem. Ale Ruth również zachowuje spokój. Nie pozwoli mężowi wyrazić swej miłości, kiedy będą się żegnać. Załamuje się, paradoksalnie, dopiero wtedy, gdy słyszy, że Adrian wróci do domu na tydzień lub dłużej.

Powodem jej smutku było poczucie przemijającego czasu. „Znowu ogłuszało ją tykanie zegara na stoliku obok, odliczające zbliżające się dziesięć dni, których tragiczny koniec przypominał czerwone światło na końcu tunelu". Opowiadanie przepełnione jest motywami nieuniknionego przemijania. Osoba czytająca jest świadoma tych czterech dni przed wyjazdem Adriana, bo historia wyraźnie podkreśla mijanie każdego z nich. W domu rodziców Adriana „jest tego pełno – tykania pomiędzy fikuśnymi figurkami pasterek nad kominkiem, dudnienia stojącej w holu wysokiej mahoniowej gabloty, nerwowego stukania na nadgarstku Adriana". Dużo mówi się o przyszłości – co zrobi Ruth po wyjeździe męża, jak długo potrwa wojna, ile zajmie demobilizacja żołnierzy, gdy będzie po wszystkim (rzecz ma miejsce w 1941 roku, to naprawdę pozytywne myślenie!). Na noc przed rozstaniem Ruth spogląda na ich zegar, który „zasysał czas niczym niekończącą się nitkę makaronu do swojej bladej, nieobecnej twarzy". W dodatku „Każdy zegar w Londynie zdawał się z hukiem wybijać kwadranse zza zasłoniętych okien". Zaraz po wyjeździe męża Ruth postanawia wypełnić „wielką pustą przestrzeń" swego czasu. Narrator wyraźnie zwraca uwagę na moment, w którym bohaterka odzyskuje siłę i spokój; to, co powoduje, że na końcu opowiadania się załamuje, to powrót tych okropnych dni i godzin, które będzie musiała przeżyć na nowo przed kolejnym rozstaniem z Adrianem. Duża część tej historii w pewnym sensie zależy od przyszłości, ale czym jest ta przyszłość, to jutro (w zarówno krótszej, jak i dłuższej perspektywie) – tego Panter-Downes już nam nie mówi.

Brak jutra jest istotnym aspektem w analizie i interpretacji również powojennych tekstów non-fiction autorki. *Ooty Preserved* jest relacją z wizyty w byłej brytyjskiej miejscowości letniskowej (wyjątkowo lubianej wśród urzędników brytyjskiej administracji) niedaleko indyjskiego Madrasu. Ogólnie rzecz biorąc, jest to podróż w przeszłość do świata dziś już zniszczonego przez współczesne Indie; świata garstki Europejczyków, którzy po rozpadzie imperium brytyjskiego pozostali na miejscu. Wydźwięk tej historii jest zasadniczo elegijny. W jednym z końcowych fragmentów książki narrator / reporter odwiedza cmentarz rozciągający się wokół kościoła. W tle słychać przyćmione odgłosy współczesnych Indii. Reporter przechadza się wśród grobów; ich archaiczny wygląd jest poruszający:

> Przez moment przechadzam się między szerokimi dziewiętnastowiecznymi grobowcami przypominającymi swym kształtem podróżne kufry z kopulastymi wiekami, które, zgodnie z tym, w co wierzyli ich lokatorzy, otworzą się w dzień zmartwychwstania. Są też takie nagrobki – widzę je po raz pierwszy – które przypominają rzymską leżankę czy nawet niski kredens stojący na masywnych nogach w kształcie lwich łap. Jeden z nagrobków ogrodzony niskim żelaznym relingiem jest małym, schludnym łóżkiem z gładkim marmurowym podgłówkiem u wezgłowia. Brytyjczycy, którzy w Ooty pozostali [to jest: ci martwi], mogli liczyć na wyjątkowo eleganckie wyposażenie w iście europejskim stylu (część 7).

Ale podróżne kufry nigdy nie zostaną rozpakowane, a z kamiennych łóżek już nikt nie wstanie. Jutro jest gdzie indziej. Nawet dziś tu nie ma.

Także ostatnia książka Panter-Downes *At the Pines: Swinburne and Watts-Dunton in Putney* jest podróżą w częściowo już zachowaną przeszłość. Osoba relacjonująca (z pewnością Panter-Downes we własnej osobie) zwiedza dom, w którym Swinburne i Watts-Dunton spędzili ostatnie dekady XIX oraz początek XX wieku. Jest to długa i fascynująca refleksja o złożoności motywów, wycofaniu się ze świata oraz o przemijającym czasie. Panter-Downes mierzy się z tym, co archaiczne, z przestarzałą jakością,

011_David Malcolm Nigdy więcej jutra.indd 43 08.09.2022 21:20:47

ze wspomnieniem kwiecistej ornamentacji epoki. W swej rozprawie pogrąża się w przeszłości. Tematem poniższego ustępu są wspomnienia z dzikich i burzliwych lat młodości Swinburne'a (pełnych pijaństwa, ekstrawagancji, fetyszyzmu, pornografii i masochizmu), tego, co przetrwało bądź przepadło. Pisarka wyobraża sobie posiadłość zwaną Pod Sosnami nr 2 (dziś, Putney Hill 11) jako wiekową wdowę, która strzeże sekretów swoich byłych mieszkańców. Warto zwrócić uwagę na złożoną składnię tego fragmentu:

> A może [zniszczył kompromitujące listy]? Jest to bowiem jedna z największych tajemnic skrywanych przez posiadłość Pod Sosnami, przez tę małą, szanowaną wdowę wspominającą swych dwóch zmarłych mężów zza niebieskiego medalionu[6], dowodu wdowieństwa, podczas gdy reszta świata obojętnie mija jej drzwi. „Nie ma ich w domu" zdawał się mówić jej wzrok skryty pod skromnym woalem. Padło również powściągliwe: „Nigdy w życiu", gdy składając kolejną wizytę reliktowi z Putney Hill, założyłam, że jej fantasmagoria podzieli się ze mną choćby kilkoma wskazówkami oraz będzie tak miła dla, jak do tej pory, bardzo zaangażowanej obserwatorki i odegra na poczekaniu nieme przedstawienie tej komedii, tragedii czy innej niegodziwości, jaka miała tu miejsce pewnego lipcowego dnia osiemdziesiąt trzy lata temu. „Starsza pani w ciężkiej żałobie", upomniała łagodnie szeptem, „ma prawo pozostawić niektóre z szuflad zamknięte. A skoro wszyscy uczeni i pisarze, którzy przez ostatnie lata mnie nawiedzali, zadając przy tym te swoje impertynenckie pytania dotyczące panów Swinburne'a i Wattsa-Duntona, odeszli z niczym zmuszeni przyznać, że to ja i tylko ja dzierżę klucz do tego fascynującego schowka, to polecam się wycofać, zaprzestać zadawania mi czy sobie dalszego trudu oraz zamknąć za sobą drzwi tak cicho, jak to tylko możliwe" (IV).

Cały ten zarozumiały wywód (posiadłość jako wiktoriańska wdowa), sama postać powściągliwej wdowy oraz, przede wszystkim, złożona składnia i słownictwo („relikt", „fantasmagoria", całe to długie i złożone składniowo zdanie złożone z ponad sześćdziesięciu słów) aż cuchnie literacką przeszłością, tak jak to zresztą zostało zamierzone. W posiadłości Pod Sosnami jest wiele dni minionych, nie ma natomiast jutra.

Motyw braku jutra przewija się w całej twórczości Panter-Downes. Jest tym, co wyróżnia jej pióro oraz odbiór jej tekstów. Wyjątkowo ciężko jest zdefiniować kanoniczność. Obecnie w świecie literackim funkcjonuje wiele różnych kanonów. Mój wybór nie będzie pokrywać się z Państwa wyborem, a może nawet znacząco się od niego różnić. Każdy kanon ma swoje osadzenie w historii literatury i jest w pewnym stopniu elastyczny. Literaturoznawcy poświęcili tej kwestii dużo uwagi. Ale w konkretnych przypadkach nie ma wątpliwości co do kanoniczności dzieła. Jestem – wierzę, że jest to wystarczająco jasne – wielkim wielbicielem pióra Panter-Downes, i niektóre z jej tekstów doczekały się nowego wydania (na przykład zbiór opowiadań wojennych) czy częściowego zainteresowania krytyków[7]. Tymczasem opublikowany w 2010 roku w „The Guardian" esej Annabel Wynne o Panter-Downes zaczyna się od fatalnego stwierdzenia: „Niemalże kompletnie dziś zapomniana". Dalej pisze: „Wszystkie poza jedną z jej powieści – *One Fine Day* – mają wyczerpane nakłady, a ona sama została prawie zupełnie zapomniana w tym kraju"; jest to fakt, nad którym Wynne słusznie ubolewa[8]. Możemy więc przyjąć, że Panter-Downes zalicza się do kategorii tekstów niekanonicznych.

Z krytycznego punktu widzenia Mollie Panter-Downes nie miała swojego jutra. Do jakiego stopnia było jej to pisane, tak jak kilku innym brytyjskim pisarkom z połowy XX wieku (Bryher, Sybille Bedford, Betty Miller, Mary Renault i Sylvii Townsend Warner), oraz jakie czynniki doprowadziły do częściowego bądź pełnego wykluczenia z kanonicznego jutra – płeć, orientacja seksualna, gatunek, konwencja literacka, tematyka, zainteresowanie opowiadaniami, powiązanie z rynkiem amerykańskim – te kwestie wymagają dalszych rozważań. Może jutro?

Przełożyły **Konstancja Cynk** i **Kaja Makowska**

Przypisy

1 Pierwotna wersja części tego eseju ukazała się już (w języku angielskim) w David Malcolm, *The British and Irish Short Story Handbook*, Wiley-Blackwell, Malden–Oxford 2012.

2 Oryg. *rock cake*, czyli twarde, kruche ciastko z rodzynkami promowane przez brytyjskie Ministerstwo Żywności podczas II wojny światowej. Do jego wypieku zużywano mniej jaj i cukru, co w czasach racjonowania produktów spożywczych było istotną oszczędnością (przyp. tłum.).

3 Patrz David Kynaston, przedmowa do tomu Mollie Panter-Downes, *London War Notes, 1939–1945*, red. William Shawn, Persephone Books, London 2017, s. V.

4 Tamże, s. 5.

5 Na przykład: *My Husband Simon*, The British Library, London 2020.

6 Niebieska tablica upamiętniająca działalność Swinburne'a i Wattsa-Duntona została zawieszona na frontowej ścianie posiadłości Pod Sosnami w 1926 roku. Jest to często stosowana praktyka w londyńskich posiadłościach (miejscach stałego bądź tymczasowego zamieszkania) zasłużonych osobistości po ich śmierci.

7 David Malcolm, *The British and Irish Short Story Handbook*, dz. cyt., s. 154–155, 254–256.

8 Annabel Wynne, *Mollie Panter-Downes: A Wartime Voice to Treasure*, „The Guardian", 21 stycznia 2010, www.theguardian.com/books/booksblog/2010/jan/20/mollie-panter-downes, dostęp: 24 lutego 2022.

011_David Malcolm Nigdy więcej jutra.indd 44 08.09.2022 21:20:47

MAGDALENA BARBARUK

Życie do ustanowienia

O możliwości powrotu Edwarda Stachury

1. Pomniki zatrzymania

Symbole życia po śmierci – tytuł wystawy w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK oraz książki interpretującej znajdujące się na cmentarzach rzeźby Krzysztofa M. Bednarskiego jest intrygująco wieloznaczny[1]. Prowokuje do rozmaitych refleksji. Czy prace te są rzeźbami, czyli obiektami artystycznymi, pomnikami, a zatem przedmiotami komemoratywnymi, czy też nagrobkami, czyli rzeczami o charakterze prywatnym, użytecznym, religijnym? Te ważne pytania zostawiam bez odpowiedzi podobnie jak porzucam inne rozważania definicyjne. W niniejszym artykule zajęłam się głównie praktykami, zdarzeniami i ich skutkami, zainteresowało mnie bowiem wyrażone w tytule wystawy założenie, że istnieje życie po śmierci, choć niekoniecznie chodzić tu musi o życie „po tamtej stronie", jakie funduje wyobraźnia religijna. Życie zmarłego może bowiem trwać na ziemi, na cmentarzu, w galeryjnej sali, na kartkach albumu sztuki.

Skoro mówimy o nagrobkach wykonywanych przez wybitnego artystę, stwierdzić musimy, że nie każdemu dane jest życie po śmierci. Tylko niektórzy zmarli mogą zostać ustanowieni. Używam tu pojęcia ustanowienia, którego potencjał Bruno Latour wykorzystał do mówienia o ontologii i swoistości dzieła sztuki (zapożyczył je zaś od Étienne Souriau). Przypomniała o nim ostatnio w bardzo inspirujący sposób filozofka i antropolożka Vinciene Despret[2]. Zgodnie z ich wykładnią status ontyczny niektórych zmarłych przypomina sposób istnienia dzieł sztuki. Wyjątkowo udane pomniki nagrobne sprawiać mogą, że życie po śmierci zmarłego nadal się toczy. Maria Anna Potocka we wspomnianym albumie pisze, że „śmierć to wielki kreator i inspirator"[3]. Choć pewne praktyki związane z ciałami zmarłych polegały na całkowitym unicestwianiu zmarłego (aż po zjedzenie jego ciała), to „zdecydowania większość zabiegów i rytuałów pogrzebowych zatrzymuje go wśród żywych"[4]. Jedną z form takiego zatrzymania jest pomnik. Żeby uznać realność zmarłych, dostrzec ich różnorodne sposoby życia, trzeba dysponować rzadko spotykaną w pooświeceniowej nauce cnotą epistemiczą. Za badaczem wietnamskiej kultury Heonikiem Kwoną nazwać można tę dyspozycję „taktem ontologicznym"[5]. Jak zauważa Vinciane Despret, realność zmarłych „nie jest, rzecz jasna, taka sama jak realność gór, baranów czy czarnych dziur"[6].

Wybory artysty, jeśli chodzi o formy nagrobków, były na swój sposób oczywiste. Zmarły po śmierci musi być ustanowiony (jak dzieło sztuki), lecz swoboda kreacyjna żyjących – artysty, rodziny, przyjaciół – jest ograniczona. Jakby w odpowiedzi do słów Despret „Pomagamy zmarłym być lub stać się tym, czym są, nie wymyślamy ich"[7], Bednarski pisze: „Forma nagrobka powinna odpowiadać duchowości i osobowości zmarłego, dlatego jedne realizacje są powściągliwe, a inne zróżnicowane formalnie"[8]. Aby tak się stało, artysta staje się medium pośredniczącym między bliskimi zmarłego a jego duchem[9].

Waldemar Baraniewski uważa, że Bednarski znalazł dla pomnika nową formułę, gdyż oglądający dzięki odpowiedniemu stanowi emocjonalnemu „uczestniczy w pomniku"[10]. Czy jednak nie jest też odwrotnie: to zmarły uczestniczy w życiu oglądającego, gdyż wykazał się aktywnością w czasie powstawania dzieła, okazał swoją sprawczość poprzez pojawienie się nieustępliwych próśb rodziny i bliskich? Książka *Symbole życie po śmieci* pełna jest zapisów żądań i propozycji „nie do odrzucenia", jakie kierowane były do artysty. Kiedyś artysta nie chciał wykonywać nagrobków: „odmawiałem, bo nie wyobrażałem sobie, jak mógłbym przyjaciela kamieniem przycisnąć. Dziś jednak wiem, że najlepszą ostatnią przysługą, a nawet bardziej posługą, dla kogoś, kto był mi bliski, jest zrobienie mu dobrego nagrobka"[11]. O procesie powstania nagrobka Konstantego Puzyny pisał: „Choć nie zajmowałem się wcześniej tworzeniem nagrobków, czułem, że nie mogę odmówić. Była to to pierwsza propozycja 'nie do odrzucenia'"[12]. Stanowcze prośby dotyczyły też nagrobka dla Krzysztofa Krauzego („Po śmierci męża Joanna Kos-Krauze przypomniała mi o złożonej obietnicy"[13]). Córce Tomasza Stańki „nie mógł odmówić", gdyż słuchał muzyki jazzmana od czasów licealnych. O sarkofagu dla Adama Zagajewskiego pisał: „Jestem szczęśliwy, że mogłem się zbliżyć do tak wybitnej osobowości oraz że mam szansę spłacić dług, który u niego zaciągnąłem, obcując z jego poezją"[14]. Propozycje nie do odrzucenia, złożone obietnice, zaciągnięte długi – nie ma skuteczniejszych w żądaniach negocjatorów niż zmarli.

Przypadek Bednarskiego mógłby być wspaniałym materiałem ilustrującym książkę Despret *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych co zostają,* która jest ramą moich rozważań o wspólnym jutrze żywych i umarłych. Belgijska antropolożka nauki pisze dużo o sposobach bycia zmarłych, nie zajmuje się definicjami, lecz opisaniem „co jedni i drudzy robią dzięki sobie, jak się wspólnie przeobrażają, jaki wywierają na siebie wpływ"[15]. Zacznijmy od najbardziej żywotnej potrzeby zmarłych, której w końcu uległ Bednarski. Otóż potrzebują oni nagrobków, byśmy mogli im towarzyszyć, odwiedzać ich na cmentarzu, tak jak przychodzimy do domów żywych[16].

012_Magdalena Barbaruk_db_Jutro interpretac.indd 45 08.09.2022 21:20:26

Cmentarz jest dogodnym miejscem spotkania, choć – jak wynika z badań Despret – zmarli są o wiele bardziej wymagającymi i pomysłowymi aktorami, czasem wolą kontaktować się w innych miejscach. Tak czy inaczej „trzeba znaleźć miejsce"[17]. Według Baraniewskiego zrobienie nagrobka to stworzenie „miejsca spotkania, kondensacji myśli i emocji, przywracającego pamięć o nieobecnym"[18]. Despret chodzi o coś więcej niż o opisy powstających komemoratywnych antropowskazów, pisze ona o kształtowaniu przez zmarłego swoistej topografii. Zmarli zmuszają nas do przemieszczeń, prowokują do zakwestionowania miejsca, które zajmujemy. Zacząć można od konieczności znalezienia właściwej pozycji do oglądania nagrobka – *vide* słynny pomnik nagrobny Kieślowskiego z dłońmi, które kadrują rzeczywistość – skończyć na przeprowadzce, by być blisko zmarłego, lub podjęciu „śledztwa" w jego sprawie, które przemieszcza żywego i zmarłego na mapie rozumianej metaforycznie: egzystencjalnej, aksjologicznej czy poznawczej. Despret wskazuje (za Thibaultem De Meyerem), że sytuacja, gdy zmarły odchodzi i pozostawia na ziemi puste miejsce, wytwarza szansę na „wytyczenie nowych terytoriów"[19]. „Zmarli nie tylko stawiają żywych wobec problemów geograficznych – znaleźć miejsce, wymyślić lokalizację – lecz są, dosłownie, geografami. Wyznaczają inne trasy, inne drogi, inne granice, inne przestrzenie"[20]. Koncepcję Despret można wpisać w szeroko rozumiany nurt ekologiczny, zajmuje się ona bowiem dogodnym środowiskiem istnienia żywych i umarłych warunkami koniecznymi do ich przetrwania. Pytania charakterystyczne dla ekologii to: „Co daje zmarłemu zdolność przetrwania? Na czym mu zależy? Jakie korzystne warunki wspomagają zmarłych? Jakiego rodzaju doświadczenia ich wzmacniają, a jakie są dla nich groźne? Czego potrzebują? O co proszą? Do czego zdolnymi czynią inne istoty? Co stwarza im i tym, którzy biorą na siebie odpowiedzialność za ich spełnienie, dobre środowisko?"[21]. Przykład nagrobków pokazuje, że jednym z warunków egzystencji zmarłych jest sztuka i pamięć.

Zbigniew Benedyktowicz pisze, że wiele prac Bednarskiego wiedzie „życie po życiu", bo wchodzi „w coraz to nowe konstelacje i konteksty"[22], stare prace stają się zaczynem nowych, a rzeczy są jak zmarli – „proszą, domagają się pamięci"[23]. Rzeźby cmentarne Bednarskiego tworzą dobre środowisko dla relacji żywych i umarłych, rzeczy i ludzi. W tym kontekście możemy stwierdzić też, że zmarli wpływają na usieciowienie żyjących. Żeby to stwierdzić, trzeba tylko umiejętnie zadać pytanie. Przekonał się o tym antropolog Christopher Pons prowadzący badania na Islandii. Dzięki odpowiedniej metodologii umiał znaleźć dobre środowisko, tj. takie, które uznaje aktywność zmarłych za coś zwyczajnego:

> Pewnego dnia wpadłem na pomysł, żeby odwrócić pytanie: zamiast prosić o spotkanie z żywymi, który mogliby mi opowiedzieć o zmarłych, prosiłem o spotkanie z żywymi, do których zwrócił się ten czy inny zmarły! Mój notes natychmiast wypełnił się adresami. Ktoś wiedział, że z kimś innym kontaktował się ten a ten zmarły, a kolejni informatorzy wskazywali mi następne osoby. Z każdym zmarłym powstawały nowe rozgałęzienia, tworząc istną sieć przeplatających się kontaktów […], których wątkiem przewodnim było początkowe wezwanie przez tego samego zmarłego[24].

2. „Wielu już przestało żyć"

Sieci łączące żywych i umarłych są gęste, coraz gęstsze, bo „wielu już przestało żyć", „*Beaucoup dèjá cessèrent de vivre*"[25]. Bednarski przypomniał słowa Michela Deguy przy okazji rozmowy o nagrobkach, które zaprojektował w ciągu swojego życia. Gdy je przeczytał po raz pierwszy, miał 16 lat. Użył ich Edward Stachura we wstępie do tomiku wierszy Włodzimierza Szymanowicza *Zaproście mnie do stołu*. Te słowa „wciąż tkwią w mojej głowie"[26] – mówi. Bednarski jest gorliwym czytelnikiem poezji, co więcej – same jego nagrobki są poetyckie, „przeniknięte liryką"[27]. Zdaniem Potockiej „to najlepsza i najkrótsza – droga do wyczucia wartości, sensu i smaku» drugiego człowieka"[28].

Odkąd wpadłam na trop Edwarda Stachury w Amereidzie, lista nazwisk osób, z którymi powinnam porozmawiać, wydłużyła się, a moje badania z Ameryki Południowej przeniosły się do Europy, przede wszystkim do Paryża, gdzie w latach 60. XX wieku polski poeta poznał poetów i artystów skupionych wokół Godofredo Iommiego oraz „Revue de Poésie", które redagował Michel Deguy. Także w Polsce moje wystąpienia spotykają się z charakterystyczną reakcją: „znałem Stachurę, musimy porozmawiać". Zaangażowałam się w coś, czego stawką jest „ustanowienie" Stachury. Waldemar Szyngwelski, biograf Stachury, prawie 20 lat temu napisał:

> Wiele fragmentów biografii autora *Się* wciąż czeka na swoich badaczy. Wnikliwego opracowania wymaga choćby wątek przyjaźni Stachury z Michelem Deguy, współpraca z francuskimi pismami literackimi […]. Niewykluczone, że „odnajdą się" niektóre z listów i rękopisów pisarza, a właściciele korespondencji nadsyłanej do nich przez Steda, wciąż zbyt cennej i osobistej, zadecydują o podzieleniu się jej treścią z czytelnikami, lub zdecyduje za nich o tym historia. Spodziewać się można jeszcze wielu rewelacji dotyczących kontrowersyjnego twórcy[29].

„Rewelacje" te mogłyby wpłynąć na interpretację twórczości Stachury, ale od tamtego czasu niewiele się w Polsce zmieniło, zwłaszcza jeśli chodzi o pierwszą część powyższej wypowiedzi. Także chilijscy kustosze spuścizny Amereidy nie znają roli, jaką odegrał on w paryskim okresie, gdy formowały się kluczowe kategorie, np. pojęcie *phalène*. Odkrywanie Stachury w „tekście" Amereidy to niemal detektywistyczne śledztwo, skok w kuszący wir analogii i spekulacji, kwestia odpowiedzialności rozumianej jako próba odpowiedzi (zmarłemu) w obliczu zdobywa-

012_Magdalena Barbaruk_db_Jutro interpretac.indd 46 08.09.2022 21:20:27

nej wiedzy[30]. Relacje Deguy i Stachury bywają wprawdzie odnotowywane[31], ale nie pisze się o nich w odniesieniu do dekolonizacyjnego projektu zamieszkania Ameryki. Mimo to wydaje mi się, że zmarły Stachura przemieszcza się po mapie.

Opowieść o paryskim życiu Stachury proponuję zacząć od drobiazgu, który połączył na kilka minut osoby, za sprawą których Stachura wiedzie pośmiertne życie: Danutę Pawłowską i Juana Pabla Iommiego Amunátegui, syna Godo (dalej będę się posługiwać pierwszym członem nazwiska). O powodach eksponowania roli Iommiego piszę w dalszej części tekstu. O narzeczonej poety trzeba wiedzieć to, że po wielu latach od samobójstwa Stachury zdecydowała się odzyskać, przeczytać i opublikować jego listy do siebie, wcześniej zdeponowane przez nią w Bibliotece Narodowej (przed wydaniem książki listów tych nie można było bez pisemnej zgody Pawłowskiej-Skibińskiej ani publikować, ani nawet czytać). Listy do Danuty to najobszerniejszy zbiór korespondencji Stachury pisanej do jednej osoby. Ponieważ poeta spalił te, które otrzymywał (nie tylko od narzeczonej), sprowokował ją do napisania nowej wersji odpowiedzi. *Listy równoległe* to napisana w 2005 roku z pozycji dojrzałej kobiety eseistyczna interpretacja tragicznego romansu młodej dziewczyny i znanego pisarza[32].

Wyobraźmy sobie wydarzenie z 1977 roku na kształt sceny filmowej. W poniedziałek 29 sierpnia Danuta dzwoni do syna Godo w poszukiwaniu Stachury. Nie zastaje go. Zdążył się już wyprowadzić do innego mieszkania. Stachura pisze nazajutrz do dziewczyny: „Wysyłam ci co dwa, trzy dni list albo kartkę pocztową. Myślę, że to wszystko do Ciebie dociera. Mówił mi rano Juan Pablo, że dzwoniłaś wczoraj wieczorem (jakaś Pani mówiąca po angielsku – więc to na pewno Ty)"[33]. Ot, cała historia. Prozaiczny powód nieuchwytności Stachury związanej z jego przemieszczaniem się po Paryżu, komunikacyjne problemy spowodowane nieznajomością francuskiego przez Danutę, pojawienie się Juana Pabla jako jednej z postaci z paryskiego tła, można jednak rozumieć głębiej.

Nie znałam jeszcze listów Stachury do Danuty, jedynego miejsca, gdzie *explicite* pojawia się nazwisko Juana Pabla Iommiego[34], gdy jesienią 2020 roku pojechałam do Paryża, by porozmawiać z synem twórcy Amereidy. Poznałam go rok wcześniej, pełnił wtedy – na prośbę Deguy – funkcję naszego tłumacza. Na zakończenie rozmowy o *travesía 1965* roku Deguy zagadnął mnie o Stachurę, powiedział, że gdy ten pracował nad przekładem *Fabula rasa* na język francuski, miesiącami mieszkał u Juana Pabla. To samo powiedział mi François Fédier, który wyjawił na koniec rozmowy, że ucieszył się z powodu naszego spotkania właśnie z uwagi na polskiego pisarza, którego kiedyś znał[35].

Gdy wróciłam do Paryża w celu poznania opowieści o Stachurze, Juan Pablo przyniósł na spotkanie kilka przedmiotów, które przechowuje od lat 70.: książkę *Fabula rasa,* której nigdy nie mógł przeczytać z uwagi na nieznajomość języka polskiego, liścik od Stachury w podartej kopercie, który dostał po tym, jak poeta stracił w wypadku cztery palce prawej ręki, oraz odręczną wersję przekładu jego pożegnalnego tekstu. Powiedział mi, że to jego maszyny do pisania Stachura używał w pracy nad francuskim wydaniem książki. Ponieważ pisarz zwykł pracować w nocy, by nie budzić sąsiadów, doradził mu, by maszynę kładł na poduszce. Pożegnanie Stachury ze światem znane jako *List do pozostałych* zostało opublikowane w „Po&sie" (tak od 1977 roku nazywało się redagowane przez Deguy pismo), a Juan Pablo przełożył je na język hiszpański. Zatytułował tekst *Muero*, „Umieram". Syn Godo nie pamięta, po co to zrobił. Był wtedy młody, o 10 lat młodszy od Stachury. Podczas spotkania powiedziałam Iommiemu, że w dzienniku Stachura w ogóle o nim nie wspomina. Było to okrutne, ale zgodne z prawdą ogólniejszą, relacje między nim a pisarzem nie stały się w Polsce częścią „tekstu Stachury", a figurą uobecniającą sprawę „Latynosów" w Paryżu był Deguy[36]. Jesienią 2021 roku w listach Stachury do Danuty odnalazłam jednak Iommiego. Opowieść zaczęła wypełniać się szczegółami, mogłam mu więc o nich przypomnieć, wysyłając e-maile, których fragmenty tu publikuję.

5 sierpnia 1977 roku Stachura napisał po raz pierwszy o przeprowadzce do Iommiego: „Jestem w tej chwili już w nowej siedzibie. Mieszkanie należy lub jest wynajęte przez parę francusko-chilijską, ale mam osobny pokój z osobnym wejściem z klatki schodowej. Jeden kłopot, że do toalety muszę chodzić do nich naprzeciwko. Ale. Nie wiem, jak długo tu pomieszkam"[37]. Mieszkał tam, na Faubourg St. Martin[38], cały sierpień. Był to pokój na czwartym piętrze starej kamienicy. Nazywał go w listach „celą więzienną"[39], bo przez miesiąc niemal z niego nie wychodził. „Kiedy świeci słońce – jest jasno w «mojej» izdebce, kiedy chowa się za chmury, jak to się mówi – robi się tak mroczno, że trzeba zapalić światło. I jest dość jednakże wilgotno i chłodno. Zwłaszcza w nocy. Śpię w swetrze. Przydałaby się jakaś słynna flanelowa piżama"[40]. Choć pracuje „po 15 godzin dziennie"[41], to znajduje czas, by iść z gospodarzami na obiad, grać im na gitarze, śpiewać[42].

29 sierpnia 1977 roku Stachura pisze, że wyprowadza się od Juana Pabla, bo może zamieszkać w „eleganckim pokoiku" znajomych, u których pomieszkiwał kilka lat wcześniej. „Koniec głodowania"[43]. Widać jednak, że zaprzyjaźnił się z młodym Chilijczykiem, może na niego zawsze liczyć[44], przychodzi na jego urodziny. Gdy kolejny raz wraca do Paryża, by pracować nad tłumaczeniem *Fabula rasa*, pisze do Danuty: „dzisiaj wyszedłem trochę z malcem – synem gospodarzy – przejść się nad kanałem"[45]. Czytelnik dowiaduje się, że nazajutrz, 5 marca 1978 roku, Juan Pablo „miał potężnego kaca", więc Stachura malował z jego żoną jedyny wolny pokój a potem został z „Małym" w domu, gdyż gospodarze poszli na „fiestę do Brazylijczyków". Iommi mieszka wtedy w dziesiątej dzielnicy Paryża, na rue des Vinaigriers 57. „Warunki mam teraz eleganckie, pokój ze trzy razy większy niż ta «klasztorna cela», w której gościłem poprzednim razem"[46]. Juan Pablo pamięta, że Stachu-

012_Magdalena Barbaruk_db_Jutro interpretac.indd 47 08.09.2022 21:20:27

1. Michel Deguy, Paryż, wrzesień 2019. Fot. Magdalena Barbaruk.
2. Juan Pablo Iommi Amunátegui, u którego Stachura mieszkał w roku 1977 i 1978, pracując nad tłumaczeniem *Fabula rasa*. Paryż, sierpień 2020. Fot. Magdalena Barbaruk.
3. Wystawa *Symbole życia po śmierci. Rzeźba komemoratywna Krzysztofa M. Bednarskiego*, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK. Fot. Magdalena Barbaruk.

ra pomagał im w przeprowadzce[47]. Zapytałam go, z którym z jego synów bawił się Stachura. Niestety, zarówno syn, o którym mowa w listach, Antonin (ur. 1974), jak i jego matka, Sabine de La Touche, zmarli. Sabine zaledwie cztery lata od opisywanych wydarzeń, w 1982 roku. Aktualne obcowanie Juana Pabla z polskim pisarzem przekracza to, co tradycyjnie rozumiemy pod pojęciem wspomnienia. Napisał do mnie niedawno: „Często myślę o Edwardzie z wielką przyjaźnią i smutkiem. Za każdym razem, gdy publikuję książkę, żałuję, że nigdy nie przeczytał on żadnej mojej (ponieważ mój pierwszy ważny tekst opublikowany został w 1979 roku)"[48]. Być może Stachura jest w jakiejś mierze źródłem jego pisania; jak zauważa Despret, tego rodzaju hojne dary często są zostawiane przez zmarłych[49].

3. *Teraz oto jest: od odkrywania do ustanawiania Stachury*

Stachura sprowokował nie tylko swoją dawną narzeczoną i gospodarza do pisania, mnie również zmusza do interpretacyjnego wysiłku, do włączenia go w latynoamerykański fenomen. Jeśli dobrze rozpoznałam zakamuflowane w wersach poematu *Amereida* żądanie – potrzebuje innej opowieści toczącej się w innej przestrzeni. Gdy kilka lat temu kartkowałam pisany w trakcie *travesía* poemat *Amereida*, zauważyłam wers, w którym pojawia się słowo „stachura": *hoy soy todos los mendigos / a cuerpo de rey /con / stachura en cuarto menguante*"[50]. Nie podążyłam wtedy tym tropem. Pomyślałam może, że jest to słowo wywodzące się z jednego z wielu intertekstów tworzących poemat. Nie mogłam już zignorować „stachury", gdy czytałam poemat w przekładzie, którego na moją prośbę dokonała Justyna C. Nowicka: „dziś jestem wszystkimi żebrakami/ po królewsku / ze stachurą w ostatniej kwadrze". Chodzi tu nie tyle o polszczyznę, co o pojawienie się kontekstu koniecznego, by rozumieć. Przygotowywałam się wtedy do rozmowy z uczestnikami wyprawy 1965 roku, Deguy i Fédierem. Możliwość rozumienia pisanego małą literą słowa „stachura" pojawiła się, gdyż widziałam już, że Stachura tłumaczył wiersze Deguy (wydane zostały w tomiku *Wiersz i jego wiara)*. We wrześniu 2019 roku zapytałam Deguy, czy to on wpisał Stachurę do poematu. Wtedy pojawił się wątek, który – jak się potem okazało – każe inaczej tłumaczyć na język polski przytoczony wyżej wers. Zdaniem Deguy (ale też Fédiera i Iommiego) Stachura był adorowany przez Edisona Simonsa, panamskiego poetę, filozofa, który brał udział w wyprawie. Ustaliłam, że to Simons umieścił Stachurę w poemacie. Potwierdzenie relacji poetów znalazłam w *Całej jaskrawości*, powieść ta przenosi też interesujący mnie wers w wymiar konkretności. Stachura na jej pierwszych stronach opisuje sytuację, gdy Edmund Szerucki zgłasza się z kolegą do oczyszczenia zamulonego stawu w uzdrowisku na Kujawach. Szerucki snuje filozoficzne rozważania na temat tego, że nie można być jednocześnie wszędzie:

> Kopiąc tu w mule basenu, nie mogę w tej samej chwili pracować w księgarni w Valparaíso, tak jak teraz to robi Edi Simons. On też od tylu lat wiecznie szukający, wiecznie gnany z miejsca w miejsce. Mieszkaliśmy jakiś czas razem w mieście śpiewających szyb, we francuskiej stolicy, w małym pokoiku na strychu, który Edi nazywał „cuarto menguante", czyli „nów księżyca". Opowiedzieliśmy sobie nasze życie i dobrze było. Ja, raczej więcej milczący niż skromny, lubiłem z Edim rozmawiać. Tak rozmawialiśmy, jakbyśmy chodzili po dachach. Ale potem pokłóciliśmy się straszliwie, dlatego może, że za szybko i za mocno polubiliśmy się. I rozstaliśmy się w wielkim wzburzeniu i gniewie. Teraz piszemy do siebie listy przez ocean[51].

A zatem możemy wers tłumaczyć: „dziś jestem wszystkimi żebrakami/ po królewsku / ze stachurą w nowiu księżyca" albo zostawić *cuarto menguante* nieprzetłumaczone. Niestety nie znamy listów Simonsa i Stachury. Możemy jednak sądzić, że ten fragment *Całej jaskrawości* ma dokumentalny walor[52]. W związku z tym w zbiorowo podpisanym poemacie wyodrębnia się głos Simonsa: to on był wtedy ze Stachurą, w pokoiku na poddaszu wszystkimi żebrakami, po królewsku. Listy Simonsa do Stachury – rozumiane jako miejsce realizacji ich relacji – mogą być czytane zgodnie z kluczem geopoetyckim. Z uwagi na ich ilość i jakości tworzą wtedy mozaikę, rodzaj mapy, którą warto poddać interpretacji. Niedawno poprosiłam Juana Pabla o interpretację relacji Simonsa i Stachury zapisanej na stronach *Całej jaskrawości*. Odpowiedział następująco:

> Edi, jak wiesz, był homoseksualistą, zakochał się do szaleństwa w Edwardzie i złożył mu propozycję, którą ten surowo odrzucił, stąd spór, do którego nawiązuje w tekście, który mi przesyłasz; później Edi wyjechał do Chile, aby mieszkać blisko mojego ojca (został tam kilka lat i oni też się pokłócili). Znałem Ediego bardzo dobrze, pamiętam nasze długie rozmowy bez kresu, ale skończyło się na kłótni. Walczył ze wszystkimi, myślę, że ostatecznie jedynymi, z którymi pozostał w przyjaźni, byli Fédier oraz poetka i psychoanalityczka Josée Lapeyrère (nie wiem, czy ona dobrze znała Stachurę, była bardzo młoda, brała udział w pierwszych *phalènes*…). Edi zawsze pisał długie i piękne listy (mam ich kilkadziesiąt!). Gdy po jego śmierci Nicole d'Amonville opublikowała w Barcelonie gruby tomik wierszy Ediego *Mosaicos* (wyd. Galaxia Gutenberg, 1999), w przedmowie napisała, że powiedziałem jej, że listy Ediego były jego największym dziełem – zdanie, o którym zapomniałem![53].

Stachura nie należał do paryskiego środowiska *phalène*, był na to – jak mi powiedział Fédier – „zbyt wielkim indywidualistą". Gdy czyta się dzienniki Stachury, teksty jego piosenek, trudno nie identyfikować wielu jego idei jako pokrewnych grupie, która funkcjonowała wokół „Revue Po&sie". Widzę cień *phalène* w zapisku Stachury z 27 października 1972 roku, gdy pojechał do Lublina. Pisze wtedy:

012_Magdalena Barbaruk_db_Jutro interpretac.indd 49 08.09.2022 21:20:28

„Z Zygmuntem [Mikulskim – przyp. M.B.] umawiamy się na «akt poetycki» przy grobie Czechowicza"[54]. Znaczące ćmy dostrzec można też *w Całej jaskrawości*. Stachura pisze tam, że od 1964 roku ma do nich słabość. Utożsamiał się z ich samobójczym lotem do światła, sposób życia ćmy budził w nim czułość, żal i litość[55]. W dzienniku, tuż przed śmiercią, stwierdził, że człowiek powinien żyć jak ćma: 24 godziny. Tadeusz Różewicz pisał wprawdzie o Stachurze, że był jak „motyl w pajęczynie", ale może był to nocny motyl, *phalène*[56].

Jeśli mowa o możliwości odkrywania „innego Stachury", to przedmiotem namysłu powinna być kwestia tego, w jakim stopniu zbieżna jest idea Stachurowego „życiopisania" i amereidiańskiego *cambiar de vida* tj. zmiany życia wyprowadzonego z jego wnętrza. Podobnie jak to, czy fascynacja Stachury Rimbaudem, poetą ważnym dla Amereidy, miała wspólny rdzeń (poeta jest w swoim życiu „spójny", „zgodny" – hiszp. *congruente*)?"[57]. Można zastanawiać się, czy szaleństwo Simonsa nie było pokrewne obłędowi Stachury. Fédier, gdy mówił mi o przyczynach zerwania kontaktów z Simonsem, stwierdził, że rzeczywista relacja z panamskim poetą była ryzykowna, zabijała, dotykała w każdym „punktu śmiertelnego", nazywał go „poetą przeklętym". Jest jeszcze wspólny Stachurze i profesorom Amereidy problem apolityczności, choć polski poeta był bardzo zainteresowany wydarzeniami w Chile, relacjonował przebieg zamachu stanu w 1973 roku, pisał o śmierci Allende[58]. Z kolei wers piosenki Stachury: „Lato, jesień, zima, wiosna, do Boliwii droga prosta" można widzieć inaczej, gdy zaznaczy się, że celem poetyckiej wyprawy Amereidy było miasto Santa Cruz de la Sierra w Boliwii. Celu tego nie udało się osiągnąć, uczestnicy wyprawy nie wybierali dróg, robili przeprawę przez środek kontynentu, szli „po śladzie", prosto. Piszę o tych analogiach nie w celu przedstawienia nowych źródeł twórczości Stachury, lecz by zaznaczyć, że odkrywanie polskiego poety może zacząć się na nowo od Amereidy.

4. Nadzieje i obowiązki interpretacji orfickiej

Zajmujące mnie tu relacje ze zmarłymi nie są ani religijne, ani laickie; można nazywać je ekologicznymi, ale także orfickimi. Niniejszy tekst jest próbą interpretacji, którą chciałabym nazwać właśnie orficką. Nazwa ta chwyta najlepiej czas, wychylenie w przyszłość. Czyż nie tak możemy nazwać postawę poznawczą, gdy wykorzystując talenty, odpowiadamy czemuś, co jest martwe, a co żąda od nas troski, pamięci, poznania, przedłużenia istnienia? „Jutrem" zmarłych jest coś więcej niż pamięć o nich, „jutro" jest bowiem nadzieją i obietnicą zmiany – zmarłego i tego, kto ulega jego prośbom. Słowo „pamięć" nie wystarcza, bo zmarli są aktywniejsi, niż myślimy: mogą „wzywać, upoważniać, wołać, umożliwiać, skłaniać, zachęcać, wciągać, zapraszać, mobilizować, uczyć, wzbudzać, żądać, ożywiać, a nawet niepokoić lub zabraniać"[59]. Zdaniem Despret śmierć nie jest zerwaniem, lecz nowym typem relacji między żyjącym a zmarłym[60]. Filozofka nie zamierzała naruszać tajemnicy ontologii zmarłych (rozstrzygać, czy są przywidzeniami, snami, halucynacjami, czy też „istnieją naprawdę"?), gdyż jest to wtórne wobec charakterystyki ich różnorodnych sposobów bycia. Za egzemplifikację jej empirycznych badań, które przytacza obficie w swojej książce, moglibyśmy uznać także film *Wszystkie poranki świata,* dla Dariusza Czai dzieło *par excellence* orfickie. A zatem współcześnie myśl orficką znaleźć możemy w rozważaniach o różnych modusach realności oraz o statusie bytowym zmarłego, który przypominać może niekiedy dzieło sztuki.

W micie o Orfeuszu ważna jest siła tęsknoty za kochanymi zmarłymi, która potrafi naruszać ontologiczne bariery albo przynajmniej daje odwagę, by rzucić wyzwanie bogom. Zwrócenie uwagi na ten element mitu każe widzieć w dorosłej Danucie Pawłowskiej-Skibińskiej nie samotną Eurydykę, lecz sprawczego Orfeusza, który znajduje narzędzia, by uratować siebie, a zarazem ożywić zmarłego. Akt odpowiadania na listy Stachury uwarunkowany był powrotem do przeszłości, wymagał lektury listów, analizy wspólnych zdjęć. Rezultat eksperymentu Pawłowskiej okazał się zaskakujący. *Listy równoległe* są obrazem wewnętrznej walki, głębokich kryzysów, ale dochodzi w nim do suturowania tożsamości, artystycznego zacerowania jej dziur, tak jak wcześniej z talentem cerowała koszule Edwarda[61]. Była narzeczona Stachury mogła zmienić się w leśmianowską królewnę Serminę, która śpiewa „własną piosenkę" [62] dlatego, że odpowiedziała zmarłemu na listy. Upływ czasu, jaki minął od śmierci poety, stworzył potrzebny dystans, „środowisko". Czym jest czekanie na powrót starych listów? Choć zrobiono z nich mikrofilmy, które zostały poddane skanowaniu, a dopiero potem wysłane, są to te same listy[63]. Z jaką nadzieją związane jest oczekiwanie na to, co zostało już napisane i wywołało już określone (tragiczne) konsekwencje? Na czym polega pisanie listu, które dokonuje się w teraźniejszości, ale dotyczy przeszłości i przyszłości? To odpisywanie nie jest wspominaniem, nie jest to też pracą żałoby, która pozwala zapomnieć, lecz czynność komunikowania się, patrzenia. „Moje pisanie jest […] drogą porozumienia, kontaktu i prawdziwej łączności ze światem. Jest też rozmową z Tobą. To mój podarunek dla Ciebie, ale też twój dar dla mnie. Dar nauki patrzenia"[64]. Napisane listy są więc darem dla Stachury ofiarowującym mu „nadwyżkę istnienia", ale też upoważniającym go do wpływania na los autorki, znów otwierającym mu furtkę do jej życia. List może być ekwiwalentem życiodajnej muzyki Orfeusza. Ograniczona performatywność tekstu nie pozbawia go mocy oddziaływania, co więcej – zakłada jego poszerzoną czasowość, potrafi on bowiem przekroczyć śmierć. Gest Danuty mógłby być ilustracją książki Despret tak samo jak pomniki cmentarne Bednarskiego.

012_Magdalena Barbaruk_db_Jutro interpretac.indd 50 08.09.2022 21:20:28

Uwagę Dariusza Czai o aktualności mitu o Orfeuszu – „Jego głowa wciąż śpiewa”[65] – odnieść można do dostrzeganej przez Despret żywotności zmarłych. Już samo to jest szokujące, dlaczego jednak zmarli czegoś od nas chcą? Filozofka pisze:

> Spoczywa na nas obowiązek darowania im „więcej istnienia”. To ‘więcej’ należy rozumieć jako dodatek biograficzny, przedłużenie obecności, lecz przede wszystkim inne istnienie. „Więcej istnienia” to, innymi słowy, wsparcie istnienia zmarłego, a więc takiego, które nie będzie ani tym, jakie miał za życia, gdyż będzie mieć inne właściwości, ani też milczącymi nieruchomym istnieniem martwego, całkiem nieobecnego, jakim mógłby się stać z braku troski i uwagi[66].

Czynnikiem uruchamiającym poczucie odpowiedzialności Pawłowskiej była niezgoda na sprowadzenie Stachury do roli barda, „wędrownego grajka”, nieuzasadniona sentymentalizacja jego twórczości[67]. „Zdecydowałam, że podzielę się treścią Twoich listów do mnie z innymi. […] Muszę się dobrze przygotować, bo to wielka odpowiedzialność wobec Ciebie. Jest to nowy początek i jestem dobrej myśli. Teraz jest czas wysypywania wszystkiego. Szukania, zbierania. […] Później będę rozdzielać, porządkować. Następnie myć, polerować i ustawiać we właściwych miejscach”[68]. Pawłowska-Skibińska zdecydowała się pomóc Stachurze stać się innym niż w legendzie, co nie znaczy, że go wymyśliła. Uczestnicząc w jego przemianie, pomogła mu rozpocząć proces ustanowienia, dzięki któremu stał się bardziej rzeczywisty, ale można mieć nadzieję, że nie jest to koniec jego historii[69]. Niedawno opublikowano zebrane przez Jakuba Beczka wspomnienia o pisarzu. Ukazały się nowe możliwości istnienia poety. Teraz oto jest[70].

Wciąż panująca w zachodniej metafizyce binarna, materialno-psychiczna, ontologia skazuje zmarłych albo na nieistnienie, albo status zjawy. Kiedy spojrzymy na historię Stachury orficko, zobaczymy, że jest to opowieść o przenikaniu się świata żywych i umarłych. Historia, która ma punkty – pomniki – zatrzymania, ale nie kończy się. Wezwanie do wywołania „innego Stachury”, do którego sprowokowali mnie Michel Deguy, François Fédier, Juan-Pablo Iommi Amunátegui, zostało częściowo wypełnione niniejszym tekstem, ale są przecież nieodkryte listy Stachury do Simonsa, a może również do innych uczestników Amereidy… Także w moim poczuciu zobowiązania dostrzec można charakter orficki, soteriologiczny, ale nie jest ono tak wierne mitowi jak historia dawnych kochanków, która przekroczyła *limes* śmierci. Interpretacja humanistyczna ma swoje nadzieje, swoje obowiązki, ale też i granice.

* Artykuł stanowi rezultat projektu badawczego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki „Trajektorie słowa. Kulturowe oddziaływanie Amereidy” nr 2017/25/B/HS2/00453, kierownik projektu: Magdalena Barbaruk.

Przypisy

1 Wystawa „*Symbole życia po śmierci. Rzeźba komemoratywna Krzysztofa M. Bednarskiego*” – Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, kurator Martyna Sobczyk; katalog: *K.M. Bednarski. Symbole życia po śmierci. Rzeźba komemoratywna*, red. M. Sobczyk, Kraków 2021.

2 B. Latour, *Ustanowienie dzieła*, przeł. K. Lipiński, „Hybris” 2020 nr 48, s. 29–32; V. Despret, *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*, przeł. U. Kropiwiec, Kraków 2021, s. 15.

3 M.A. Potocka, *Symboliczne przezwyciężanie przemijalności*, [w:] *K.M. Bednarski. Symbole życia po śmierci. Rzeźba komemoratywna*, red. M. Sobczyk, Kraków 2021, s. 10.

4 Tamże, s. 14.

5 V. Despret, dz. cyt., s. 30.

6 Tamże, s. 16.

7 Tamże, s. 16. *Krzysztof M. Bednarski.*

8 K.M. Bednarski, *Pomost między żywymi i umarłymi*, [w:] *Krzysztof M. Bednarski. Symbole życia po śmierci. Rzeźba komemoratywna*, red. M. Sobczyk, Kraków 2021, s. 44.

9 „Kiedy projektuję nagrobek, staję się medium, bo muszę wczuć się w oczekiwania najbliższego zmarłego i wyłonić z tych wyobrażeń duchowość człowieka, któremu nagrobek jest poświęcony”, tamże, s. 44.

10 W. Baraniewski, *Wartość pamięci*, [w:] *Krzysztof M. Bednarski. Symbole życia po śmierci. Rzeźba komemoratywna*, red. M. Sobczyk, Kraków 2021, s. 26.

11 K.M. Bednarski, *Pomost między żywymi…*, s. 40.

12 Tamże, s. 58, podkr. MB.

13 Tamże, s. 98, podkr. MB.

14 Tamże, s. 136, podkr. MB.

15 V. Despret, dz. cyt., s. 50.

16 „Zmarli potrzebują pomocy, by nam towarzyszyć; trzeba podjąć pewne działania, odpowiedzieć na tę potrzebę”, tamże, s. 14.

17 Tamże, s. 22.

18 W. Baraniewski, tamże, s. 26, podkr. MB.

19 V. Despret, dz. cyt., s. 23.

20 Tamże, s. 23, podkr. MB.

21 Tamże, s. 19.

22 Z. Benedyktowicz, *Znaki istnienia. O sztuce komemoratywnej Krzysztofa M. Bednarskiego*, [w:] *Krzysztof M. Bednarski. Symbole życia po śmierci. Rzeźba komemoratywna*, red. M. Sobczyk, Kraków 2021, s. 166.

23 Tamże, s. 168.

24 Cyt. za: V. Despret, dz. cyt., s. 51.

25 *Nie w nicość*, rozmowa z K.M. Bednarskim, „Tygodnik Powszechny” 31.10.2021 nr 44 (3773).

26 Tamże, s. 74.

27 M. Potocka, dz. cyt., s. 20.

28 Tamże, s. 20.

29 W. Szyngwelski, *Sted. Kalendarium życia i twórczości Edwarda Stachury*, Warszawa 2003, s. 7–8.

30 Nawiązać tu można do spostrzeżenia Despret: „Ci, co zostają, prowadzą prawdziwe śledztwa. Poszukują wytrwale, z uwagą, z mądrością, z zaangażowaniem, warunków do nawiązania udanych kontaktów. Wymyślają dla miejsc nowe zastosowania i próbują swoich sił w budowaniu dobrego środowiska. Uczą się, co może być ważne dla tych, którzy odeszli, dowiadują się, o co proszą ich zmarli i jak im odpowiedzieć”, V. Despret, dz. cyt., s. 24.

31 Zob. E. Konończuk, *Edward Stachura – geopoeta*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 311–326 oraz M. Buchowski, *Buty Ikara. Biografia Edwarda Stachury*, Warszawa 2014.

012_Magdalena Barbaruk_db_Jutro interpretac.indd 51 08.09.2022 21:20:28

32 D. Pawłowska-Skibińska, *Listy równoległe,* [w:] E. Stachura, *Listy do Danuty Pawłowskiej*, red. D. Pachocki, Warszawa 2007, s. 383–438.

33 E. Stachura, list nr 159 z 30 sierpnia 1977 [w:] E. Stachura, *Listy do Danuty Pawłowskiej*, Warszawa 2007, red. D. Pachocki, s. 332.

34 „Pojechał do Paryża, zatrzymał się u przyjaciela Juana Pabla Iommiego, chciał się skontaktować z Michelem Deguy", D. Pawłowska, *Wspomnienie*, E. Stachura, *Listy do Danuty Pawłowskiej*, Warszawa 2007, red. D. Pachocki, s. 30.

35 Zob. *Gra poety jest sposobem, w jaki rzeczy się zjawiają. Z François Fédierem rozmawia Magdalena Barbaruk*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2020 nr 4, s. 111.

36 „Bardzo mu zależało na tym, żeby książka była wydana w języku innym niż polski, o większym zasięgu, aby mogła ją przeczytać większa liczba ludzi. Chciał, żeby ukazała się bez jego nazwiska jako autora. Liczył na to, że Michel Deguy pomoże mu wydać *Fabula rasa* we Francji, później zamierzał zacząć tłumaczenie na hiszpański", D. Pawłowska-Skibińska, *Wspomnienie…*, s. 30.

37 E. Stachura, list nr 150 z 5 sierpnia 1977 [w:] E. Stachura, *Listy do Danuty Pawłowskiej…*, s. 316.

38 E. Stachura, list nr 152 z 8 sierpnia 1977, tamże, s. 319. Tego dnia Stachura poprosił Danutę, by nie wysyłała listów na adres Michela Deguy (wyjechał na wakacje) tylko na: c/o Juan Pablo Iommi / 42, rue du Faubourg St. Martin /PARIS 10e.

39 E. Stachura, list nr 159 z 30 sierpnia 1977, tamże, s. 332.

40 E. Stachura, list nr 157 z 26 sierpnia 1977, tamże, s. 328.

41 D. Pachocki, *Wstęp*, [w:] E. Stachura, *Listy do Danuty Pawłowskiej*, Warszawa 2007, s. 7.

42 „Wczoraj byłem z Michelem i jego żoną, i z moimi gospodarzami na kolacji, którą tutaj nazywa się obiadem. Przedtem trochę im pograłem na gitarze i pośpiewałem", E. Stachura, list nr 152 z 11 sierpnia 1977, tamże, s. 320

43 E. Stachura, list nr 158 z 29.08.1977, tamże, s. 331.

44 „Już zadzwoniłem do Juana Pabla, gdzie mieszkałem przez cały sierpień. Mogę tam wrócić o każdej porze. Więc się będę pakować i adios muchachos – que nunca sereis companeros de mi vida", list nr 167 z 26 września 1977. Przeprowadza się z powrotem na rue du Faubourg S. Martin 27 września, tamże, s. 346–347.

45 E. Stachura, list nr 186 z 4 marca 1978, tamże, s. 371,

46 E. Stachura, list nr 187 z 9 marca 1978, tamże, s. 373

47 Korespondencja prywatna z J.P. Iommim Amunátegui z 31.10.2021, tłumaczenie autorki z języka hiszpańskiego.

48 Tamże.

49 „Słowo dar zyskuje tutaj swoje prawdziwe znaczenie, przekazywane są zarazem talent i prezent", V. Despret, dz. cyt., s. 103.

50 *Amereida volumen primero*, Valparaíso 2014, s. 73.

51 E. Stachura, *Cała jaskrawość*, Warszawa 2006, s. 11.

52 Trzeba jednak zachować ostrożność, jaką zalecał biograf Stachury, W. Szyngwelski, *Sted. Kalendarium życia i twórczości Edwarda Stachury*, Warszawa 2003, s. 7–10. Pewnym potwierdzeniem istnienia listów Stachury i Simonsa jest zapisek z 21 lipca 1971 roku „Co zrobić jak wyzdrowieję? […] 4) Wysłać przyszły z Brazylii list Edisonowi", zob. E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróżne 1*, red. D. Pachocki, Warszawa 2010, s. 132.

53 Korespondencja prywatna z J.P. Iommim Amunátegui z 1.11.2021, tłumaczenie autorki z języka hiszpańskiego.

54 E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróżne 1…*, s. 263.

55 E. Konończuk, dz. cyt., s. 314, przypis 9.

56 T. Różewicz, *biedny poeta Stachura*, cyt. za: *Teraz oto jestem. Edward Stachura we wspomnieniach*, wybór i opracowanie J. Beczek, Warszawa 2020, s. 5.

57 Zob. G. Iommi, *Zgodność z poezją*, przeł. M. Barbaruk, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2020 nr 4, s. 93. Szukając wspólnych idei, sięgnąć można jeszcze głębiej do źródeł Amereidy, tj. do działalności poetyckiego bractwa Santa de Hermandad de la Orquidea (lata 30 i 40. XX w.), które chciało uwolnienia poezji z pisma i spaliło swoje tomiki wierszy, zawiązując tzw. Pacto de la Victoria. Przywódcą tej grupy był właśnie Argentyńczyk Iommi. Z kolei Stachura pisał: „Wszystko jest poezją, każdy jest poetą, a najmniej poezją jest napisany wiersz / każdy jest poetą a najmniej poetą jest piszący wiersze", E. Stachura, *Wszystko jest poezja. Opowieść-rzeka*, red. H. Bereza, Z. Fedecki, K. Rutkowski, t. 4, Warszawa 1984, s. 5.

58 „Czytam wszystko o Chile. W telewizji pokazywali, jak w Santiago wojsko pali książki, po krótkim rzucie oka na nie i na stos. Allendego zabili. To nie ulega wątpliwości. Wojsko urządza polowania na czarownice. Rozstrzeliwania lewicy. Golenie bród, która jest symbolem lewicy. Śmierć Nerudy. Splądrowanie jego domu w Isla-Negra, wybite szyby i tak dalej. Palenie książek. Putsch wybuchnął dokładnie wtedy, kiedy Allende zgodził się ostatecznie zwrócić się do Unidad Popular o zbrojną pomoc. Nie poddał się. W La Moneda walczyli do końca. Wyjdę stąd tylko w drewnianej piżamie. Tak też się stało. Zwłoki były nie do zidentyfikowania. Twarz i plecy rozszarpane kulami. Allende, tak jak Che Guevara, zapłacił życiem, ale będą żyli wiecznie w historii Ameryki. A ilu było tych nieznanych żołnierzy, którzy też zginęli za sprawę, a nikt ich nie pamięta. Setki, tysiące, dziesiątki tysięcy", E. Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróżne 2*, red. D. Pachocki, Warszawa 2011, s. 92–93.

59 V. Despret, dz. cyt., s 17.

60 Przykładów bliskich relacji ze zmarłymi, które chce się pielęgnować, choć są bolesne, jest bardzo dużo, np. Ewy Bem i zmarłej córki: „Mówi się, że po śmierci kogoś bliskiego chcemy się z tego otrząsnąć. Ja nie chciałam. Do tej pory wcale nie chcę. To mój bezpośredni kontakt z Pamelą, mój tunel, czarny, przerażający, ale ja kocham w niego wejść, żeby się do niej dostać. Śmierć mojej córki to nie jest wydarzenie, sprawa, o której chcę zapomnieć. Wcale nie. Zawsze bardzo chętnie będę o niej mówiła – i o jej chorobie, i o jej odejściu, i o tym, co przeżywałam. To jest największy fragment mnie. Ja tego nie omijam, nie chcę omijać"; Ewa Bem, *Nie chcę zapomnieć o córce*, wywiad Beaty Kęczkowskiej, „Wysokie Obcasy", 3.11.2021, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,27760593,ewa-bem-nie-chce-zapomniec-o-corce-to-jest-najwiekszy.

61 „Ja cerowałam Ci spodnie i bluzy, i to niemal artystycznie. Nawet Twoja mama to moje cerowanie doceniła", D. Pawłowska-Skibińska, *Listy równoległe…*, s. 420.

62 Tamże, s. 436.

63 Tamże, s. 401.

64 Tamże, s. 411.

65 D. Czaja, *Orfeusz i cienie. Lekcja muzyki*, [w:] *Cena sztuki. Tezy o zaczarowaniu*, Kraków 2020, s. 349.

66 V. Despret, dz. cyt., s. 14.

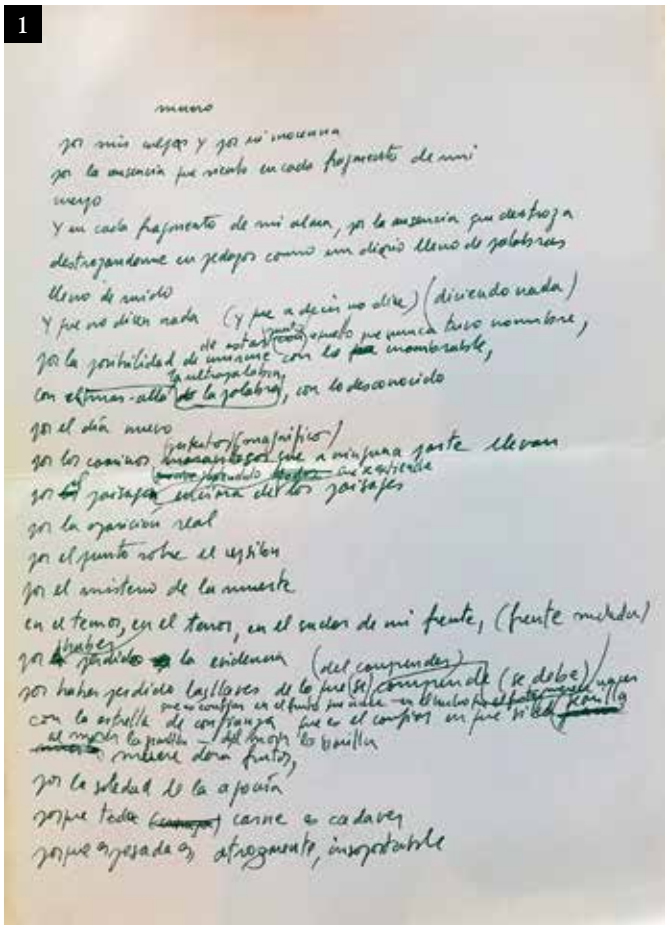
67 „Nie śpiewałeś przy ognisku. Czemu to zostało tak zmiękczone, wtłoczone w kapcie i chlebaki?, D. Pawłowska-Skibińska, *Listy równoległe…*, s. 418.

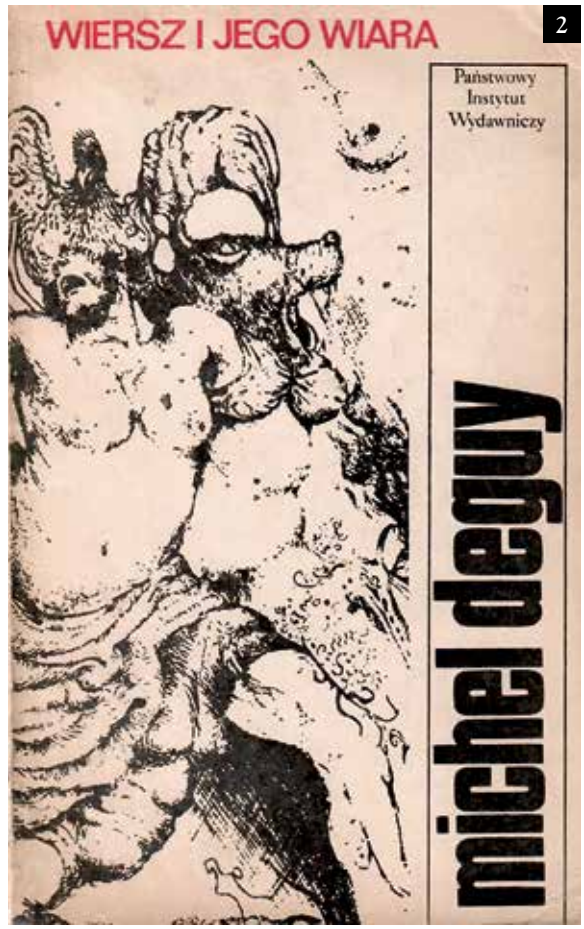
68 Tamże, s. 392, podkr. MB.

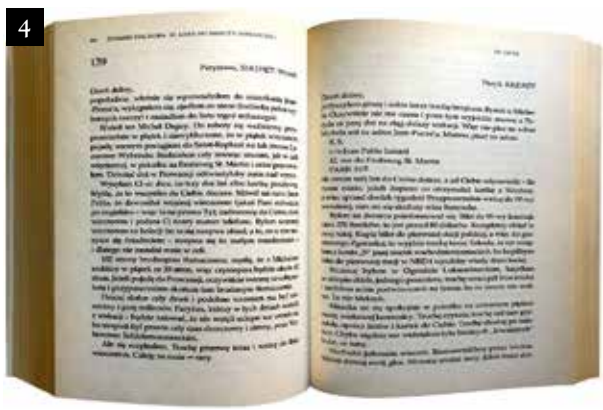
69 „Ustanowienie jest więc uczestnictwem w przemianie wiodącej do pewnego istnienia, które wtedy gdy spełnienie jest szczególnie udane, przejawi się w tym, co Souriau nazywa 'rozbłyskiem realności'", V. Despret, dz. cyt., s. 16.

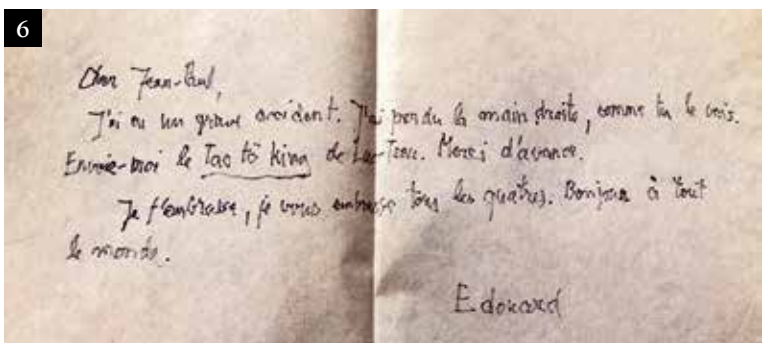
70 J. Beczek, *Teraz oto jestem. Edward Stachura we wspomnieniach*, Warszawa 2020.

012_Magdalena Barbaruk_db_Jutro interpretac.indd 52 08.09.2022 21:20:28









1. Robocze tłumaczenie na język hiszpański *Je meurs* Edwarda Stachury; archiwalia J.P. Iommiego Amunátegui. Fot. Magdalena Barbaruk.
2. Okładka tomiku wierszy Michela Deguy w tłumaczeniu Edwarda Stachury.
3. Tomik wierszy Michela Deguy z autografem autora.
4. Listy Edwarda Stachury do Danuty Pawłowskiej; źródło: E. Stachura, *Listy do Danuty Pawłowskiej*, red. D. Pachocki, Warszawa 2007, s. 159 i 152.
5. Wspomnienie o Edwardzie Stachurze i fragment jego pożegnalnego *Je meurs* (List do *pozostałych*), „Po&sie" 1980, nr 12 (maszynopis, archiwalia J.P. Iommiego Amunátegui). Fot. Magdalena Barbaruk.
6–7. List od Edwarda Stachury, który przechowuje Juan Pablo Iommi Amunátegui (wysłany po 3 kwietnia 1979 roku). Fot. Magdalena Barbaruk.

PAWEŁ DRABARCZYK
VEL GRABARCZYK

Przyśniona rewolucja. O *Novembrze* Jakuba Woynarowskiego

Termin „frontyspis", słownikowo rzecz biorąc – m.in. „rycina […] poprzedzająca kartę tytułową"[1], wywodzony jest od łacińskiego „*frontispicium*", konotującego spoglądanie na czoło i związanego z praktyką metoposkopii, odczytywania przyszłości z ludzkiej twarzy[2]. Na frontyspisie eseju wizualnego Jakuba Woynarowskiego *November,* osnutego wokół epizodów insurekcji kościuszkowskiej, widzimy „od dołu", z perspektywy skazańca, belki trójkątnej szubienicy, mniej więcej takiej, jak na olejnym obrazie Jana Piotra Norblina *Wieszanie zdrajców*. Dziwne to jednak narzędzie straceń. Mniejsza, że konstrukcja przypomina krzyż – też w końcu szubienicę – w typie Tau. To, co od razu ściąga nasze spojrzenie, to odwrócone do dołu powieką oko, spoglądające z trójkąta wykreślanego przez belki; oko opaczności, jak suflował artysta. Oto być może widok, z którym skazaniec opuszczał ten świat, coś na kształt groteskowej, a nawet infernalnej tavoletty[3]. Jeśliby pójść tropem metoposkopicznym, „opaczność" owego oka, odwrócenie całego nieboskiego trójkąta szczytowym wierzchołkiem w dół, mogłoby sugerować, że intencją tej niewielkiej książki w czerwonych okładkach jest wieszczenie à *rebours*, przepowiadanie przeszłości, w którym przedrostek „prze-" oznaczać będzie intensyfikację, ale i odchylenie, przemieszczenie, pomieszanie porządków realnego i fikcyjnego. Mówienie o niej tak, by odczynić to, co uczynione, a może przede wszystkim dokonać tego, co niedokonane. Promieniejąca szubienica-krzyż przypomina zarazem rosoch litery Y, która będąc graficznym rozstajem, nieźle nadaje się na gmerk speleologów bocznych odnóg czasu, rozmaitych historii alternatywnych, do których należy – a zarazem z którymi pogrywa – także *November*.

Jakub Woynarowski, *November*, Korporacja Ha!art, Kraków 2020, okładka.

Skąd nazwa? Na stronie 10, nad owalną miniaturą portretową o zaczernionym obliczu czytamy: „Ta odpowiedź miała być powodem xiędzu Kołłątajowi, przeznaczenia dla mnie śmierci gwałtownej […] …i dzień do tego miał być wybrany w Novembrze właśnie" (10[4]), „*podpisano*: STANISŁAW AUGUST KRÓL, 15.XII.1794" (11). Monarcha, którego słowa Woynarowski przemienia w tekstualną materię swego eseju, pisze o domniemanym zamachu na swe życie. Pisze w grudniu o tym, co mogło stać się w listopadzie, który jeszcze nie wie, że w uruchomionej sekwencji zdarzeń stanie się niebezpieczną porą dla Polaków i zarazem destylatem dziejowej melancholii. Zwrotnica dziejów mających obfitować w kolejne powstania i zrywy jeszcze nie została ostatecznie ustawiona. Polska historia dopiero wpada w pole grawitacyjne Saturna, wokół którego na długie lata będzie orbitować w śledzienniczym biegu, na który składać się będą, jak podpowiada zbiorowa pamięć, insurekcyjne gorączki przedzielone latami poklęskowej stagnacji. W 1794 roku listopad mógł jeszcze stać się novembrem, miesiącem pierwszym niezaistniałego polskiego kalendarza rewolucyjnego. Tak przynajmniej można by mniemać, wertując karty eseju Woynarowskiego.

Na okładce widzimy symbol nawiązujący do sztandaru kosynierów, skrzyżowane pikę i kosę, między którymi w słup pojawia się kontur broni wyglądającej jak ich synteza; czytelnicy *Krotkiej nauki o pikach i kosach* Piotra Aignera (z 1794 roku oczywiście) rozpoznają w niej „kosę zwyczayną od sieczki", której wartość bojową powiększa „wyprostowany ogonek"[5]. Gdy w Rzeczypospolitej kosy zaczęto osadzać na sztorc, we Francji piki były już od kilku lat wymierzone w przedstawicieli starego porządku, zdążyły też wejść – np. z zatkniętą na nich czapką frygijską – do rewolucyjnego imaginarium. Struktura skompilowa-

013_Paweł Drabarczyk_db_PRZYSNIONA_REWOLUC.indd 54 08.09.2022 21:19:30

nego przez Woynarowskiego emblematu każe zapytać, czy kosa mogła stać się piką Wschodu, w końcu, co sygnalizują już recenzyjne anonse na tylnej okładce, *November* jest na pewnym planie opowieścią o niedoszłej Wielkiej Rewolucji Polskiej, nadwiślańskiej odpowiedzi na tę francuską. W wielu miejscach ikonografia *Novembra* sugeruje pobrzmiewającą fałszywą nutą – mniej więcej jak mit Warszawy, Paryża Północy – symetrię. Las gilotyn (14), zaczerpnięty ze znanej karykatury z epoki, na której Robespierre po ścięciu wszystkich Francuzów pozbawia głowy także kata, znajduje po prawej, „wschodniej" stronie, dopełnienie w profuzji szubienic (15). Analogie tworzą nie tylko symboliczne rekwizyty, ale też osoby: na wcześniejszych stronach (6) podobizna Robespierre'a zestawiona jest z portretem Kołłątaja, a parę dla Saint-Justa tworzy Jakub Jasiński. Od początku można jednak odnieść wrażenie, że symetria jest dość naciągana, w najlepszym razie postulowana niż rzeczywista. Strona „wschodnia" jest reaktywna, aspirująca i w jakiś sposób protetyczna. Choć np. kilkanaście lat po tych wydarzeniach Karol Surowiecki skądinąd pisał, że „jakobini warszawscy w jednym i drugim przykładzie swej niby patriotycznej gorączki przepisali [a zatem przewyższyli w swym radykalizmie – P.D.v.G.] paryskich"[6], to dla przywoływanych Francuzów „rewolucja polska" nie jest wydarzeniem równoprawnym, a mimo wszystko czymś marginalnym i niezbyt rzeczywistym – „ani pieniędzy ani wojska wam nie dodamy, póki będziecie mieli króla", odpowiada profil Robespierre'a profilowi Franciszka Barssa (8). W pewnym sensie jest wydarzeniem właśnie „przepisanym", wtórnym, niesamodzielnym, pozornym.

Jeśli każda rewolucja, jako wywrócenie świata na nice, ma coś z karnawału, ta francuska byłaby karnawałem skutecznie walczącym – także poprzez kładzenie na szali zgilotynowanych głów – o osiągnięcie masy krytycznej, która nie pozwoliłaby już na powrót do stanu uprzedniego. To srogie zapusty, które chcą stać się nową normalnością. Polska insurekcja, na którą Woynarowski patrzy m.in. przez pryzmat francuskich karykatur z epoki, ukazana jest w tonacji buffo, co pogłębia wrażenie asymetrii. Polacy, którzy „idą tłumnie do sklepu z trójkolorowymi kokardami", by kobiety mogły udekorować nimi ich czapki (20–23), ubrani są w arlekinowskie trykoty. Można odnieść wrażenie, że te multiplikujące się postaci to wytwory nadsekwańskiej imaginacji (spogląda na nie z oczyma szeroko zamkniętymi Robespierre), kukiełki mieszkające w Polsce, czyli nigdzie. To zaledwie protekcjonalne rojenia Francuzów, można by rzec, ale czy my sami jesteśmy w posiadaniu prawdy historycznej? Historia alternatywna niekoniecznie wiązać się musi z fantazjowaniem o niezaistniałej przeszłości, w wersji „kieszonkowej" rodzi się po prostu wtedy, gdy próbujemy spojrzeć na dzieje parą innych oczu niż nasze własne. Zapewne tym bardziej, jeśli są to oczy śniącego. Opowieść podsuwana przez Woynarowskiego jest niewątpliwie marzeniem, a wiele przesłanek wskazuje na to, że mamy tu do czynienia z marzeniem sennym. Pojąć historię alternatywną to także ujrzeć nas samych śniących, przejrzeć się w naszych snach, w których nigdy do końca nieskonsumowane na jawie pragnienie nowoczesności ma swój awers w postaci „modernofobii".

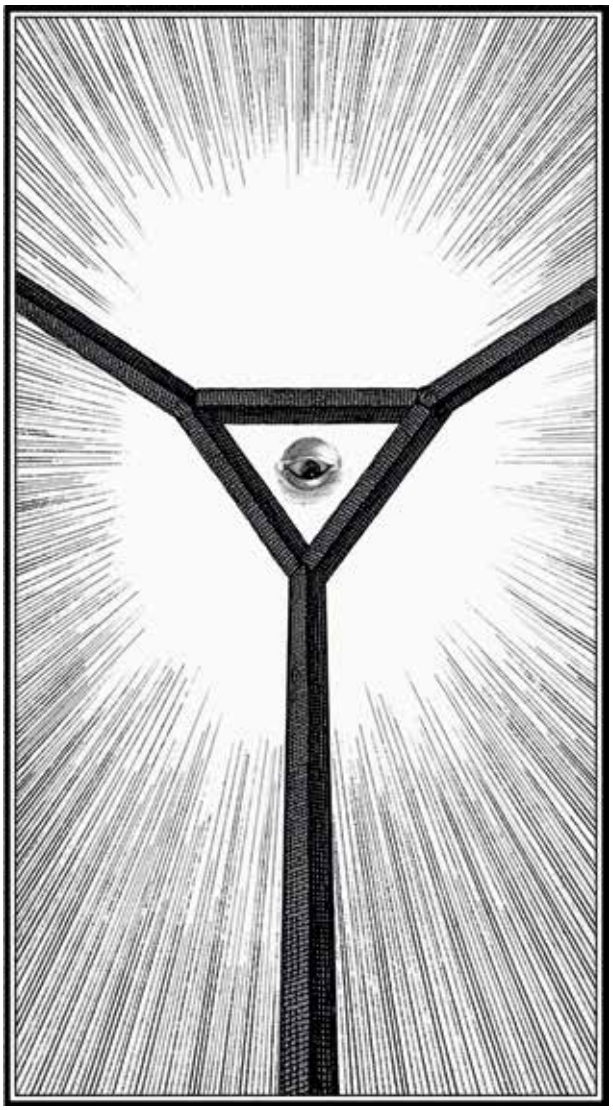
Jak pisała Maria Janion, „trwała nasza niezdolność do modernizacji ma źródło w sferze fantazmatycznej, w kulturze przywiązania zbiorowej nieświadomości do bólu, którego źródeł dotykamy z największym trudem, po omacku"[7]. Ból domaga się analgetyków, których skutkiem ubocznym – a może i substancją czynną – jest halucynacja. Snucie historii alternatywnej, swoista fuga wyobraźni, jawi się jako symptom melancholii żywiącej się świadomością nieodwołalnie utraconej szansy. Bywa rozsmakowywaniem się w goryczy niezaistnienia upragnionego scenariusza, nurzaniem się w podsiąkającej czarną żółcią szczelinie pomiędzy niedającą zaspokojenia rzeczywistością a niespełnioną potencją.

Naturalnym punktem odniesienia dla *Novembra* jest niewątpliwie traktujące o 1794 roku, spajające fakty historyczne klejem fikcji literackiej *Wieszanie* Jarosława Marka Rymkiewicza[8], z zawartą w tej książce apologią nieodwracalnego rozprawienia się z widmem narodowej niedojrzałości, pasywizmu i romantycznego przeanielenia na drodze królobójstwa, stanowiącego zwieńczenie morderczego insurekcyjnego pandemonium. Na pierwszy rzut oka można by nawet rzec, że *November* jest *Wieszania* wizualnym komentarzem. Głębsze wniknięcie w esej Woynarowskiego ujawnia, że raczej żywi się on Rymkiewiczem, a czyni to – sięgając do metafor mikologicznych, tak istotnych dla świata *Novembra* – na sposób grzybni przerastającej swego żywiciela, jak ma to miejsce w przypadku grzybów tzw. entomopatogenicznych. Wypada zaznaczyć, że zainfekowany w ten sposób lejtmotyw *Wieszania* nie wychodzi z owej mykozy cało, przede wszystkim demaskuje swą kompensacyjną naturę – posługując się frazą Józefa Tischnera zaczerpniętą z eseju *Chochoł sarmackiej melancholii,* można by tu mówić o pragnieniu wyważenia owych drzwi „zatrzaśniętych ku przyszłości"[9]. Wygląda więc na to, że przechwycenie Rymkiewiczowskich motywów wiąże się także ze zmianą funkcji, jaką pełni historia alternatywna, niepostrzeżenie w miejsce kompensacji zaczyna dominować rewizja[10].

Pragnienie to powołuje do życia rzeczywistość, w której zacierają się granice między utopią a dystopią (z daleka utopia i dystopia wyglądają tak samo, półżartem powiada artysta[11]).

> Polska ochrzczona wtedy tym wieszaniem, Polska ochrzczona pod kamienicą Wasilewskiego na Krakowskim Przedmieściu jeszcze i dziś byłaby jakąś całkiem inną Polską – nie bardzo potrafię ją sobie wyobrazić, ale z pewnością byłaby to Polska radykalna, na wieki zradykalizowana. Tym, którzy jej się nie podobają, mówiąca: – Zniknijcie nam z oczu, bo będziecie powieszeni. O właśnie tam, na Krakowskim Przedmieściu – pod kamienicą Wasilewskiego[12].

013_Paweł Drabarczyk_db_PRZYSNIONA_REWOLUC.indd 55 08.09.2022 21:19:31



Jakub Woynarowski, *November*, frontyspis.

Ta wizja Polski rewolucyjnie sfanatyzowanej to oczywiście rzucone wstecz marzenie o sprawczości silnego podmiotu, odpowiedź na kompleks rozbiorowego ubezwłasnowolnienia i, pod Rymkiewiczowskim piórem, oczywiście zarazem krytyka współczesnego, późnonowoczesnego kryzysu tożsamości. Trop utopijny ma swój dystopijny rewers, weźmy taką szarżę:

> kilkupiętrowe wieże z gnoju, płonące w maju i w czerwcu przed kościołem Dominikanów Obserwantów na Nowym Świecie i przed Pałacem Brühla na Wierzbowej, i oświetlające ustawione tam szubienice oraz wisielców, kołyszących się na postronkach, to byłby wspaniały widok; to byłby jeden z najwspanialszych i najdzikszych pejzaży naszej polskiej historii[13].

Można się zastanawiać, czy pod tą dość perwersyjną delektacją makabrą nie kryje się słabo maskowany lęk przed nowoczesnością, którą trzeba unieruchomić w literackiej uchronii, wypatroszyć z wywrotowego potencjału, bo przecież bardziej o radykalizację niż o rewolucję tu chodzi.

Polski sen o nowoczesności, będąc zarazem marzeniem o niepodległości, zatarciu upokorzenia doznanego ze strony uczestniczących w oświeceniowym projekcie zaborców, grzęźnie w aporiach. Sen ów jest bowiem także podszyty koszmarem zatracenia własnej tożsamości w nurtach *modernitas*. W interpretacji Jana Sowy rozbiory były, obok mniej więcej równoczesnych rewolucji amerykańskiej i francuskiej, „trzecim tryumfem" nowoczesności, „eliminacją resztek tego, co przednowoczesne i antynowoczesne"[14], a więc w dużej mierze tego, co esencjonalne dla staropolszczyzny. Insurekcję kościuszkowską w jej co radykalniejszych epizodach da się być może czytać jako próbę odzyskania sprawczości, biorącą się z poczucia, że toniemy we wzbierających wodach nowoczesnego. Jednocześnie zapobieżenie likwidacji Rzeczypospolitej na drodze zwycięskiej rewolucji polskiej pociągałoby za sobą niezaistnienie, a przynajmniej zupełnie inny rys romantycznego paradygmatu, a więc *de facto* niezaistnienie polskości, jaką znamy. Smak porażki, która w rzeczywistości się przydarzyła, musi być więc w tej fantazji gorzki, ale z dużą dozą słodyczy w tle. Alternatywna opowieść o zwycięstwie 1794 roku – oczywiście jeśli umówimy się, że pociągałoby ono za sobą, po pierwsze, trwanie polskiej państwowości, po drugie – jej republikański, „nowoczesny" kształt – jest zarazem podszyta lękiem, tryumf jest w niej jednocześnie wiekuistą utratą. Upadek Rzeczypospolitej może być rzecz jasna postrzegany jako katastrofa, która przydarzyła się „staremu", karmiąca pokolenia tych, którzy „nie odnajdywali straty". Ta sama katastrofa zapewniła jednak staropolskiemu mitycznemu *residuum* melancholijne, widmowe długie trwanie. To, co zostało naprawdę utracone, to szansa na podmiotowe partycypowanie w krzepnącej z dekady na dekadę nowoczesności. Zapewne to właśnie ambiwalentny status tej ostatniej sprawia, że w *Wieszaniu* raczej nie odnajdziemy dopowiedzianych – „nie bardzo potrafię ją sobie wyobrazić", pisał Rymkiewicz o Polsce „ochrzczonej" stryczkami – długofalowych konsekwencji dokonanej rewolucji. Pamiętając o sparafrazowanej przez Haydena White'a myśli Michela de Certeau „fikcja jest wypartym innym historii"[15], u Woynarowskiego można śledzić, jak wyparta nowoczesność powraca w formie fikcji. Jest to powrót dokonujący się w aurze onirycznej, z solidną domieszką niesamowitego.

November rządzi się (a) logiką snu, zasadę niesprzeczności zastępuje tu mechanizm zagęszczenia, na kartach mnożą się obrazy hybrydyczne, skundlone. Autor owych hybryd, niczym dobry cenzor snów, pozostawia wszelkie szwy w ukryciu. Frontyspisowa szubienica nie jest wyjątkiem. Rewolucyjne drzewo życia, wokół którego tańczy świętujący swe wielkie dni „stan trzeci" (53) jest zarazem drzewem śmierci, podtrzymywanym przez adamowy szkielet. Transstanowym – ubranym na poły po chłopsku, na poły po wielkopańsku – syrenem (skojarzenie przypieczętowane symbolem syrenki warszawskiej nad głową, 69) jest Kościuszko, dzierżący insurekcyjno-rezurekcyjną chorągiew w lewicy, a kosę w pra-

013_Paweł Drabarczyk_db_PRZYSNIONA_REWOLUC.indd 56 08.09.2022 21:19:31

wicy. Wymieniać można by długo. *Last but not least* wielką hybrydą tego eseju jest historia, której żywioł, im głębiej zanurzamy się w tę opowieść, zaczyna coraz bardziej przypominać moce natury. Z ryciny na rycinę można odnieść wrażenie, jakby to siły przyrody odchylały trajektorię dziejów w stronę fantazji. Jakby między biegiem dziejów a jej dynamiką – rozpiętą między turbowegetacją, rozbuchaniem a stygnięciem – była jakaś zasadnicza analogia, a linearność czasu historycznego (*crescendo* postępu!) musiała ustąpić cykliczności właściwej życiu przyrodniczemu, zarazem stanowiącej figurę melancholii.

Idąc za Rymkiewiczem, Woynarowski sprzęga insurekcyjną erupcję z wizją wybuchu Wezuwiusza, zaczerpniętą z relacji opublikowanej w sierpniu 1794 roku w ukazującym się w zrewoltowanej Warszawie „Korrespondencie Narodowym y Zagranicznym". I tak ponad warszawską *skyline* (85, zaczerpniętą zresztą raczej ze znacznie wcześniejszej niż osiemnastowieczna ryciny) wypiętrza się w niebo nieledwie biblijny słup dymu, miastem wstrząsa potężna eksplozja – notabene myślenie o idei rewolucji z perspektywy wulkanizmu ma długą historię, by wspomnieć np. litografię Augusta Desperreta nawiązującą do wydarzeń z 1789 roku, na której na tle wydobywającej się z krateru lawy pojawia się napis „LIBERTÉ" (opublikowaną w „La Caricature", czerwiec 1833). Widziane z lotu ptaka miasto podsiąka smolistą lawą (87). Idący po omacku, z oczyma przesłoniętymi opaską mężczyzna staje na skraju przepaści, do której prowadzi otwór w formie kwadratu (89). Za plecami ma wulkan wypuszczający trzy wstęgi dymu. Materią, z jakiej utkana została ta scena, jest m.in. obraz Franciszka Smuglewicza, ukazujący alegorię Polski ratowaną przez Kościuszkę przed strąceniem do *Grobu Ojczyzny* (tak zatytułowane jest malowidło); rzecz rozgrywa się na tle spowitej mgłami góry, w której katastroficznie nastrojona wyobraźnia może dostrzec wulkaniczny stożek. Przewracając stronę, natrafiamy już tylko na prostokąt litej czerni (91). Tak jakbyśmy wraz z Polonią, czy też stanowiącym jej synekdochę oślepionym rewolucjonistą, runęli w przepaść, skończyli w lawie czy też stali się narodem-lawą, która, jak pisał poeta, jest z „wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa". I tu, wraz z rzekomym okrzykiem Kościuszki „*Finis Poloniae*" (czy ten *fake news* pruskiej propagandy wolno uznać za historię alternatywną?), mógłby nastąpić koniec *Novembra*. Reszta jest onirycznym epilogiem, którego częścią i my.

U Rymkiewicza lawa jest powracającą kilkakrotnie metaforą tłumu z rysunków Jana Piotra Norblina, na których uchwycono *Wieszanie zdrajców na Rynku Starego Miasta w Warszawie*. Artysta, jak czytamy, ukazał „scenę wieszania z jakiejś niezwykłej, zaskakującej perspektywy […] wzrok patrzącego (tego, kto ogląda rysunki) kierując nie ku szubienicom i wisielcom, lecz obok nich i ponad nimi, ku zbitemu tłumowi, kłębowisku pospólstwa, jakiejś szarej, szarawej masie, która opiera się o kamienice zachodniej, Kołłątajowskiej pierzei – czy też, jak szara lawa, wylewa się z tej pierzei. Lub, jeszcze inaczej, pod tą pierzeją rozlewa się i przelewa"[16]. We frenetycznej zdawałoby się sytuacji dominantą barwną jest więc stagnacyjna szarość, a zasadą ruchu płynność, tak jakby melancholia brała już władzę nad rozpalonym tyglem zrewoltowanego miasta. Indywidualne roztapia się w entropijnym żywiole, w którym gaśnie społeczny żar, a skumulowana energia zostaje wypromieniowana: „Zabiełło, kat, katowscy pomocnicy, ludzie z tłumu – wszyscy są właściwie tacy sami, wszystko to tworzy (dla Norblina czy według Norblina) szarawą, czerniejącą masę, to ciemniejącą, to rozjaśniającą się lawę, która przepływa lub zastyga między kramami a zachodnią pierzeją Rynku"[17]. W tym postępującym stygnięciu ludzkie przeistacza się w mineralne, cielesne ulega petryfikacji.

Tuż obok znajdujemy w tekście *Wieszania* refleksję historiozoficzną niosącą wskazówki, jak rozwikłać dziejowo-przyrodniczy węzeł *Novembra*. Zastanawiając się nad tym, co stało za decyzją o publikacji wezuwiańskiego artykułu w „Korrespondencie", Rymkiewicz spekuluje:

> Byłaby to myśl o tym, że historia ludzi jest połączona tajemnym węzłem z naturą i jej naturalną ahistoryczną historią, więcej, że historia ludzi należy do natury, wydobywa się z niej, jest jej emanacją, jej eksplozją, jej przypadkowym i nonsensownym wybuchem, czymś, co przypomina wybuch Wezuwiusza, czymś w rodzaju wypływu lawy, która wrze i syczy, ale zaraz stygnie, zaraz wystygnie, a po tym wybuchu oraz wystygnięciu nastąpi jakiś następny wybuch, równie przypadkowy i równie nonsensowny, ale to wszystko są (i będą) wybuchy czegoś, co jest w głębi natury, jej niepojęte, niezrozumiałe (i nikomu niepotrzebne) emanacje, coś takiego, co ona z siebie wydala – a ponieważ nie wiadomo, czym ona jest, a nawet więcej – co to jest (co kryje się pod wymyślonym przez nas słowem „natura"), to nie wiadomo też po co to coś, co jest historią ludzi, zostaje przez nią wydalone – zostaje wydalone przez to coś, o czym nie wiadomo, co to jest. Jak lawa wylewająca się z nieznanej głębi, kiedy otwiera się otwór[18].

Woynarowski dopowiada od siebie, że splot natury i historii daje o sobie znać ze szczególną mocą poza cywilizacyjnymi centrami. Na peryferiach importowane z metropolii idee i rzeczy odkształcają się, a owo odkształcenie jest czymś więcej niż tylko skutkiem dekompresji wynikającej ze znalezienia się w atmosferze rozrzedzonej pod względem kulturowym. Peryferyjna deformacja miewa dynamikę i formę znaną ze świata przyrody, także tej ożywionej, a może w jakiś sposób do niego przynależy. Jeśli artysta przywołuje w kontekście *Novembra Eksplozję w katedrze* (w oryginale *El siglo de las luces*, a więc „wiek świateł") Alejo Carpentiera[19], to właśnie ze względu na urzekającą estetycznie dekompozycję tego, co dociera z Europy, w tym przede wszystkim z oświeconej i oświeceniowej Francji, na tętniących niespożytym przyrodni-

013_Paweł Drabarczyk_db_PRZYSNIONA_REWOLUC.indd 57 08.09.2022 21:19:31

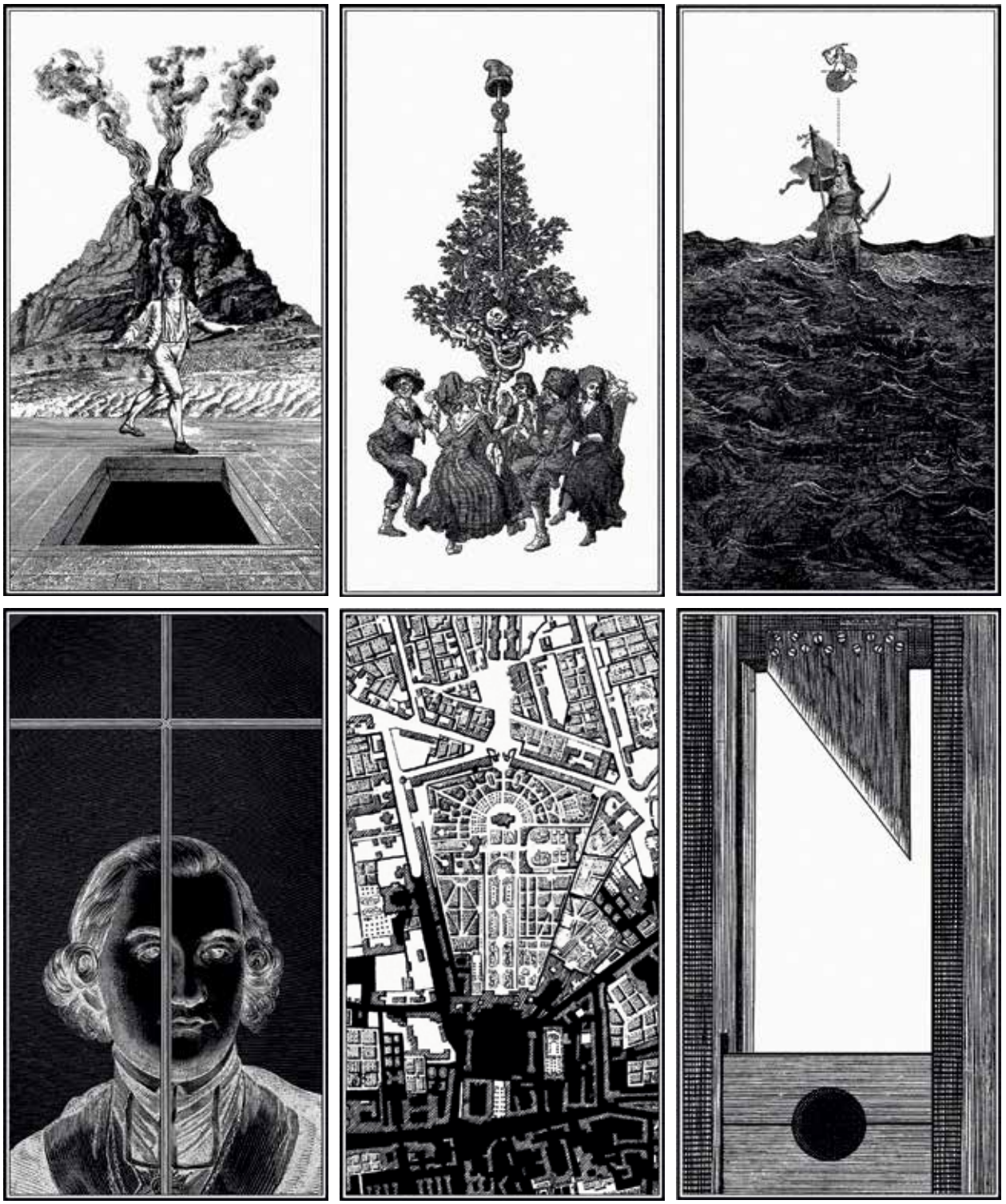
czym życiem Karaibach. Owa nieokiełznana, przeniknięta seksualną aurą wegetacja ma bowiem swój melancholijny rewers, ofiarą jej bujności padają przedmioty – zbłąkani przybysze ze świata rozumu, a tylko pozornie poskromione czas i przestrzeń, flora i fauna łatwo biorą odwet na tych, którzy usiłują nad nimi zapanować. Tak jak w hawańskim domu, gdzie „Umieszczony na dziedzińcu zegar słoneczny stał się zegarem księżycowym i pokazywał godziny na odwrót: waga hydrostatyczna służyła do ważenia kotów, mały teleskop, wystawiony przez zbitą szybę w oknie pozwalał dostrzegać w sąsiednich domach rzeczy, które wywoływały obleśny uśmiech Carlosa, samotnego astronoma na szczycie szafy”[20]. Tam właśnie do uszu bohaterów powieści docierają echa tego, co dzieje się nad Sekwaną, a parametry tego połączonego cienką nicią z epicentrum wydarzeń mikrokosmosu walnie wpływają na brzmienie owych pogłosów i pogłosek.

W potraktowaniu natury jako widzialnej emanacji niszczycielskiego działania czasu można niewątpliwie dostrzec rys piranezjański; trudno nie ulec wizji imperialnych ruin porastanych i kruszonych przez botaniczny żywioł z jego rycin. U weneckiego mistrza roślinność dopełnia w zasadzie dzieła barbarzyńców, w końcu ludzi z peryferii pustoszących cesarstwo u schyłku wielkiego konania tegoż. Piranezjańskość niektórych kadrów u Woynarowskiego można na pierwszy rzut oka potraktować jako oczywistą aluzję do rozpadu *ancien régime*; „zburzmy pałace, a zostawmy chaty…” czytamy po lewej (48), podczas gdy po prawej z kolumny Zygmunta spada w malownicze, porośnięte krzewami i bylinami ruiny posąg króla (49). Natura jest wrogiem monolitu, zapuszcza korzenie w szczelinach i spękaniach, przywiera do nieciągłości tego, co cywilizacja starała się uczynić jednorodnym, gładkim i prostym. Albo, jak jedna z jej emanacji, grzybnia, ku utrapieniu monarchów w sposób niewidoczny dla oka i nieznający granic przerasta ziemię, by rozkładać cielsko odchodzącego w przeszłość świata i owocować „grzybkami republikańskimi” (s. 55–53) – bodaj Samuel Coleridge był pierwszym, który skojarzył krój czapki frygijskiej („*Cap of Liberty*”) z kapeluszem grzyba[21].

Wokół tej samej warszawskiej kolumny, w *Epilogu: rozum śpi* rozlewa się czarna toń. Być może to skutek ulewnego deszczu, który 28 czerwca 1794 roku ostudził gorące głowy warszawskiego pospólstwa i przerwał samosądy. Bo też choć rewolucja jest jak żywioł, to same żywioły na peryferiach bywają zaporą stępiającą ostrze radykalnej idei. Mniejsza więc o to, czy Krakowskie Przedmieście wypełnia u Woynarowskiego lawa, deszczówka, czy może błoto, którego w *Novembrze* jest rzeczywiście dosyć. W końcu nie tylko na opisywanej przez Carpentiera Kubie, gdy przychodzą deszcze, wszystko gnije, butwieje, pleśnieje i „Daremnie pyszniły się pałace wspaniałością strzelistych kolumn i tarcz kutych w kamieniu – o tej porze roku błoto przylegało do ich ciała jak nieuleczalna wysypka”[22]. Błoto to w końcu emblematyczna zawiesina listopada, być może nawet kwintesencja polskości. Czujemy to nawet bez przywoływania słów przypisywanych Napoleonowi, który właśnie tu miał spotkać się z „piątym żywiołem”. Byłby to jednak raczej antyżywioł peryferiów, pewna inercyjna kontrsiła, której formułą działania jest grzęźnięcie. W tak pomyślanej mapie świata cywilizacja podsiąka na swym obrzeżach, a posyłane z suchego, zmeliorowanego centrum ekspedycje rozmaitych kulturträgerów utykają w wilgotnej ziemnej brei. Znana z tytułu książki Jonathana Littella opozycja „suche i wilgotne” może opisywać również spotkanie tego, co – w swych własnych oczach – cywilizowane, z rzeczywistością, dla której doszlusowanie do „cywilizowanych” jest zawsze niedokończonym projektem. Jutrem, które nigdy nie nadchodzi. Może więc i konstytucja przyrodnicza po części odpowiada za to, że aspiracje te pozostaną niespełnione. W błocie gubią swój krok i zbaczają z kursu nie tylko armie, ale i idee, zawsze koślawiące się z dala od metropolii, które wydały je na świat. Idee, które błotny oblep nie tylko paczy, ale i w jakiś sposób oswaja, urabia na podobieństwo tego, co znane i swojskie. Błoto jest więc zatem przekleństwem i – *ex luto lux*! – błogosławieństwem. Nie daje na pełnych prawach zauczestniczyć w cywilizacyjnej „lidze mistrzów”, z drugiej jednak strony daje schronienie, gdy nowoczesne idee rodem z centrum potworniejąą, a ich propagatorami stają się nadciągające z Zachodu dywizje; co więcej – błoto daje jakiś rys lokalności, nawet jeśli jest ona dość zgrzebna i, z zewnątrz patrząc, amorficzna.

„Pomyślmy może o tamtejszych błotach, gdy uporamy się z pontyjskimi” – powiada u Woynarowskiego niemiecki racjonalista, oświeceniowiec Georg Christoph Lichtenberg (66), a my, pomni na to, kto osuszył Agro Pontino i zbudował Littorię, skłonni jesteśmy mimo wszystko ciepło myśleć o tym nieznającym ostrych konturów błotnym stanie, obiecującym jakieś quasi-embrionalne, mokre bezpieczeństwo. Niemniej coś za coś. W *Novembrze* widok błotnego, jak można mniemać, morza, skojarzony został ze znamiennym epizodem z dziejów przenikania na wschód sformułowanego w 1793 roku hasła „*Liberté, égalité, fraternité*”. Pracując nad swym esejem, Woynarowski natrafił na wymowną wzmiankę. Oto pióro w ręku insurekcyjnego pisarza, a może nawet ideologa, rozpędza się i pisze „Wolność”, by za chwilę potknąć się w pół słowa i skreślić jedynie – także dosłownie – trzy litery: „~~Rów~~”[23]. Ten „~~Rów~~” (wypełniony do linii przekreślenia błotem?) nie miał już stać się „Równością”, insurekcji, jak wiemy, przyświecała bezpieczniejsza, bardziej zachowawcza triada „Wolność, Całość y Niepodległość”. Tu właśnie po smolistej toni stąpa wspomniany powyżej syreniczny Kościuszko (na stronie 69 widzimy go w oddali, na s. 71 w ujęciu całopostaciowym), niedoszły mesjasz 1794 roku, niespełniony mąż opatrznościowy i po trosze artysta, autor m.in. nasuwających skojarzenia z Piranesim architektonicznych kaprysów. Żywioł znów ujawnia tu swoją ambiwalencję, można widzieć Naczelnika jako czerpiącego swe siły z ludzkiej kipieli i panującego nad nią, tak samo jednak uprawniona byłaby interpretacja, w której rzeczonego

013_Paweł Drabarczyk_db_PRZYSNIONA_REWOLUC.indd 58 08.09.2022 21:19:32



Jakub Woynarowski, *November*, ilustracje ze stron 89, 53, 69 (u góry) oraz 101, 87, 79 (u dołu).

013_Paweł Drabarczyk_db_PRZYSNIONA_REWOLUC.indd 59 08.09.2022 21:19:32

wciąga błotna topiel. Jeśli tak – a można założyć, że w tej oscylacji znaczeń nie ma sprzeczności – figurę Kościuszki pochłaniałyby także mokradła melancholii, czy może wręcz pokrewnej jej acedii. „*Accidiosi* – pisze o Dantejskiej wizji Jean Starobinski – są unurzani w szlamie ogromnego bagna i wydają dźwięki, które są tylko niezrozumiałym bulgotem. Ich mowa jest pomrukiem. Duchowa afonia, niemożność wysłowienia się, jest ukazana za pomocą najdobitniejszego alegorycznego obrazu: *accidiosi* są zamuleni (w dosłownym sensie tego potocznego określenia), a przez to są więźniami błota"[24]. Ruch – *insurgo, insurgere* to tyle co powstawać, podnosić się – tylko pozornie pozwala przełamać logikę melancholii, rządzącą się zasadą bagna, pochłaniającego tonącego tym szybciej, im żwawiej ten próbuje się przed utonięciem bronić.

Ruch w *Novembrze* jest zresztą deliryczny, jakby sztucznie stymulowany. „Niej piją kawę!" to tytuł przedostatniej części, osnutej wokół relacji prezydenta Ignacego Wyssogota Zakrzewskiego, dotyczącej pomysłu Kościuszki, by w Warszawie powołać „Cassino", gdzie „oficerowie i cywilni" mogliby się raczyć napojem, entuzjazm do którego naczelnik dzielił ponoć z francuskimi jakobinami. W kofeinowej gorączce zaciera się granica między kawiarnianą retoryką a faktami, w bezsenne noce powierzchnia pełnej filiżanki może być ekranem, na którym jawią się śmiałe wizje zwycięstwa; w halucynacyjnym uniesieniu czarne koło staje się otworem gilotyny na czerep skazańca, a główki śrub utrzymujących ostrze przypominają ziarna kawowca (79). Oczyma wyobraźni widzimy gorącogłowych uczestników seansów insurekcyjnej tasseomancji, którzy z podnieceniem doprawionym trwogą wyglądają, czy mająca się lada chwila ukazać w toni kawy głowa przeznaczona na ścięcie nie jest aby głową koronowaną. Fantazja o królobójstwie jest nieprzekraczalną granicą, od której odbija się historia, by skończyć w błocie naszym powszednim. Czuć to w *Novembrze*, tym bardziej można wyczytać u Rymkiewicza, czy dostrzec w dziejącym się po drugim rozbiorze *Diable* Andrzeja Żuławskiego, którego bohater, niedoszły regicyda Jakub, stacza się po kolejnych kręgach szaleństwa i zbrodni wiedziony przez Nieznajomego – a zarazem wodzony przez niego na pokuszenie – przez kraj o nader błotno-jesiennozimowym obliczu i takiej konsystencji. Patriotyczny zapał, nie mogąc spełnić się w historii ze względu na ograniczenia własne lub wynikające z okoliczności dziejowych, przeistacza się w jałowe, acz spektakularne *delirium tremendum et fascinans*. Można odnieść wrażenie, że w tych wizjach ostatnie miesiące Rzeczypospolitej to halucynacyjny świat trzęsawisk kawy i filiżanek błota, Saturn znosi bowiem różnice pomiędzy obiema substancjami.

Dalej i u Woynarowskiego jest już rzeczywiście tylko sen. *Epilog: rozum śpi* w warstwie tekstowej czerpie z rozprawy *Nad snami, czyli nad marzeniami nocnymi moje uwagi*. Napisał ją Hugo Kołłątaj, gdy po klęsce powstania został osadzony w twierdzy-więzieniu Josephstadt. Komentując uwagi Wolfa Lepeniesa na temat końca utopii i powrotu melancholii, Marek Kwiek stwierdza, że „Gdy maleją możliwości działania, rozrasta się refleksja"[25]. Głębokie powinowactwa między myśleniem utopijnym i domeną czarnej żółci wydają się również jedną z idei przewodnich *Novembra*. Kołłątaj, unieruchomiony *spiritus movens* stołecznych zajść, umysł niegdyś jasno analizujący i całkiem skutecznie animujący warszawską insurekcyjną rzeczywistość, w więziennym odcięciu od bodźców zewnętrznych, gdzie „pociechy żadnej prawdziwej nie miał"[26], zwraca się ku sobie, teraz za państwo musi mu wystarczyć on sam. Kadrowanie staje się coraz bliższe. Najpierw (95) pojawia się więc znany nam już widok Krakowskiego Przedmieścia z wezbranymi odmętami, odsyłającymi nas może do tłumu, który podczas insurekcji jednak nie zdekapitował ani nie powiesił swego króla. Nad miastem unosi się czarny słoneczny dysk, jak śledzienna sygnatura. Dalej (97), pośród spienionych bałwanów niknie król, przyciskając prawicą koronę do głowy. Bezskutecznie. Na następnej rycinie (99) zapewne ta sama ręka tonie w ciekłym żywiole. Tajemnicza sylwetka w pałacowym oknie (97) to, jak się można domyślać, sam Kołłątaj, którego twarz zza układających się w kształt krzyża szprosów, a może krat (a najpewniej oba warianty są nie od rzeczy), widzimy następnie już z bliska (101), jeszcze bliżej (103), choć teraz w negatywie, a więc w pewnym sensie na opak. Przypominają się uwagi Marka Bieńczyka, według którego „każde przedstawienie melancholii musi coś począć z twarzą; coś, co by ją prowadziło na jakiś skraj, skraj zaprzeczenia, gdzie by się rozmazywała ona w widmowości, w zanikaniu, w migotaniu obecności i nieobecności"[27]. Opowieść zapętla się, koniec i początek *Novembra* łączy spojrzenie w jakiś sposób odwrócone, antyoko z frontyspisu znajduje dopełnienie w introspektywnym, negatywowym wejrzeniu tego, co ponoć roił o królu na szafocie.

W innym miejscu Bieńczyk zauważa, że „Saturn, zanim stał się planetą Melancholii, był patronem Złotego Wieku. Melancholia i Utopia jak dwie szekspirowskie siostry nienawidzą się serdecznie i hipnotycznie przyciągają"[28]. Zamknięty w świecie własnych fantazji Kołłątaj Woynarowskiego śni – jako, by tak rzec, *porte-rêve* – polski zbiorowy sen o niezawisłości i nowoczesności; być może tylko w logice snu aporia pomiędzy nimi może być zniesiona. Wpatrując się i wczytując w *November*, można dojść do wniosku, że nasza wciąż mająca się całkiem nieźle romantyczna opowieść o Polsce jest w istocie historią alternatywną, w której jutro zdarzyło się wczoraj. Rzuca się w oczy, że Woynarowski zagnieżdża już w czasach pierwszego narodowego powstania i zarazem ostatniej wojny Rzeczypospolitej Obojga Narodów saturnijskie tropy, jakie znamy z wizji wykreowanych u schyłku epoki rozbiorów, np. *Wesela* Wyspiańskiego czy *Melancholii* Malczewskiego, prześwietlając nasze myślenie o dziejach promieniami czarnego słońca. W tym dziwnym świetle objawia się bowiem chyba istota wspomnianej aporii: po jednej stronie jest fantazja o „czystej" polskości, wabiąca nadzieją na esencję, zarazem jednak trącąca starzyzną,

013_Paweł Drabarczyk_db_PRZYSNIONA_REWOLUC.indd 60 08.09.2022 21:19:33

po drugiej równie ambiwalentna, atrakcyjna, a zarazem grzeszna, bo nieswojska, *modernitas*. Być może jakimś rozwiązaniem byłaby lekcja snu, dająca szansę na pogodzenie się z hybrydyczną kondycją. W tej nie wszystko musi iść na zatracenie, wręcz przeciwnie. Jak przekonują François Laplantine oraz Alexis Nouss „metysaż dokładnie zaprzecza dychotomii homogeniczność / heterogeniczność. Wskazuje trzecią drogę pomiędzy cechującym homogeniczność totalizującym stopieniem się w jedno a typową dla heterogeniczności różnicującą fragmentacją. Metysaż jest kompozycją, której komponenty zachowują swoją integralność”[29]. Jeśliby więc żądać od surrealizmu historiozoficznego *Novembra* jakiejś nauki, mogłaby ona brzmieć: do Europy – tak, ale razem z naszymi hybrydami.

Przypisy

1 *Wielki słownik języka polskiego PWN*, opr. Lidia Drabik, red. nauk. Stanisław Dubisz, t. 1, PWN, Warszawa 2018, s. 996.

2 Hensleigh Wedgwood, *On False Etymologies*, „Transactions of the Philological Society”, 1855, nr 6, s. 68–69.

3 Tavolette lub tavoluccie to dwustronnie malowane obrazy, okazywane skazańcom przed egzekucją w XIV–XVII wieku w Italii. Z jednej strony przedstawiano na nich scenę z Męki Pańskiej, z drugiej „męczeństwo, które w przybliżeniu odpowiadało karze, jakiej poddać miano skazańca”. David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 5–9.

4 Liczby w nawiasach wskazują numer strony *Novembra*.

5 Chrystian Piotr Aigner, *Krotka nauka o pikach i kosach. Przez obywatela Piotra Aignera*, Drukarnia Piotra Zawadzkiego, Warszawa 1794, tab. I.

6 Za: Bogusław Leśnodorski, *Polscy jakobini. Karta z dziejów insurekcji 1794 roku*, Książka i Wiedza, Warszawa 1960, s. 15.

7 Maria Janion, *List do Kongresu Kultury*, [w:] *Spór o mesjanizm*. t. 2, *Recepcja krytyczna*, red. Andrzej Wawrzynowicz, cz. 2, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2017, s. 211.

8 Jarosław Marek Rymkiewicz, *Wieszanie*, Sic!, Warszawa 2007.

9 Józef Tischner, *Chochoł sarmackiej melancholii*, „Znak” 1970, nr 10 (196), s. 1245.

10 O funkcjach historii alternatywnych zob. Magdalena Wąsowicz, *Historie alternatywne w literaturze polskiej: typologia, tematyka, funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, LIX, z. 2, s. 91–105.

11 Rozmowa autora z Jakubem Woynarowskim.

12 Jarosław Marek Rymkiewicz, *Wieszanie*, dz. cyt., s. 228.

13 Tamże, s. 14.

14 *Rozbiory oznaczały dla Polski postęp i modernizację*, z Janem Sową rozmawia Dorota Wodecka, Wyborcza.pl, 8.11.2013, https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,14919359,rozbiory-oznaczaly-dla-polski-postep-i-modernizacje.html, dostęp: 8.03.2022.

15 Jest to jedna z dwóch parafraz (obok „Wypartym innym historii jest fikcja”), w której Hayden White wyraża myśl Michela de Certeau: „Jeżeli chcemy uprawomocnić fikcję krążącą po polu historiografii, najpierw musimy «uznać» wyparte, które w ramach dyskursu uznawanego za naukowy przyjmuje postać «literatury»”. Michel de Certeau, *History: Science and Fiction*, [w:] tegoż, *Heterologies: Discourse on the Other*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, s. 219, cyt. za: Hayden White, *Przeszłość praktyczna*, red. Ewa Domańska, przeł. Jan Burzyński i inni, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2014, s. 43. Obie parafrazy pojawiają się tamże, s. 50.

16 Jarosław Marek Rymkiewicz, *Wieszanie*, dz. cyt., s. 228.

17 Tamże, s. 144.

18 Tamże, s. 150–151.

19 Rozmowa autora z Jakubem Woynarowskim.

20 Alejo Carpentier, *Eksplozja w katedrze*, przeł. Kalina Wojciechowska, Muza, Warszawa 1994, s. 26.

21 *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge: The Fall of Robespierre. Poems. A Course of Lectures. Omniana*, cz. 1, wyb. i red. Henry Nelson Coleridge, wyd. William Pickering, London 1836, s. 293.

22 Alejo Carpentier, *Eksplozja…*, dz. cyt., s. 10.

23 „Na ciekawy moment zwrócił uwagę H. Jabłoński: można przypuszczać, że w rękopisie odezwy Najwyższego Naczelnika do RZT z 2 maja w sprawie jedności narodu trzymający pióro pisarz obozowy zamierzył się wśród haseł powstańczych zamiast «całości» umieścić, jak się wydaje, «równość», lecz przekreślił pierwsze napisane już trzy litery tego ostatniego słowa”. Bogusław Leśnodorski, *Polscy jakobini*, dz. cyt., s. 252. Leśnodorski powołuje się natomiast na Henryka Jabłońskiego (Henryk Jabłoński, *Sąd Kryminalny Wojskowy w r. 1794*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1935, s. 24; Archiwum Królestwa Polskiego, 270, k. 4–5).

24 Jean Starobinski, *Atrament melancholii*, przeł. Krystyna Belaid, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, s. 40–41.

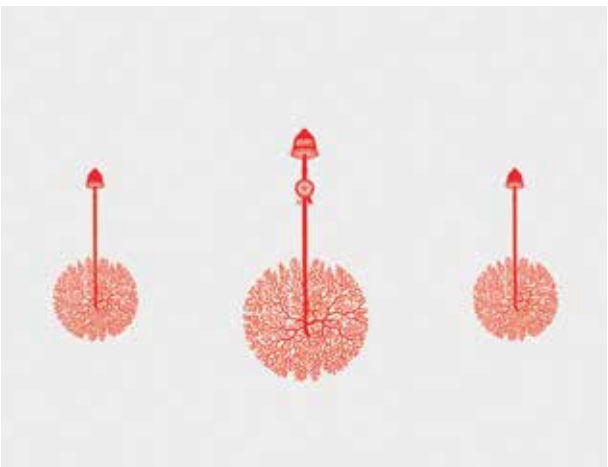
25 Ewa Piotrowska, Małgorzata Szcześniak, Janusz Wiśniewski (red.), *Między przyrodoznawstwem, matematyką a humanistyką*, Wyd. Naukowe IF UAM, Poznań 2000, s. 136.

26 „Co do pociechy, żadnej prawdziwej nie miałem”. Hugo Kołłątaj, *Nad snami, czyli nad marzeniami nocnymi moje uwagi, w Jozefstadzie, dnia 8 i 9 sierpnia 1796*, opr. M. Nalepa, Kraków 2007, s. 9.

27 Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, Warszawa 2012, s. 25.

28 Tamże, s. 45–46.

29 „Le métissage contredit précisément la polarité homogène / hétérogène. Il s’offre une troisième voie entre la fusion totalisante de l’homogène et la fragmentation différentialiste de l’hétérogène. Le métissage est une composition dont les composantes gardent leur intégrité”. François Laplantine, Alexis Nouss, *Le métissage. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Réédition, Paryż 2011 [1977], s. 8.



Jakub Woynarowski, *Pileus*, mural, 2022.

013_Paweł Drabarczyk_db_PRZYSNIONA_REWOLUC.indd 61 08.09.2022 21:19:33

PIOTR JAKUB FEREŃSKI

Fale

Niniejszy esej pierwotnie otwierać miał cytat pochodzący z artykułu Rudolfa Arnheima, wybitnego niemieckiego teoretyka sztuki (w tym także architektury) i filmu. Przypomnijmy tylko, że urodzony przy Alexanderplatz w Berlinie – w majętnej żydowskiej rodzinie – Arnheim, mediami obrazowymi zaczął zajmować się już w latach 20. poprzedniego stulecia. Należał również do grona pierwszych badaczy zainteresowanych falami telewizyjnymi, do czego zaraz jeszcze powrócimy. Ostatecznie stał się jednym z najbardziej cenionych znawców kultury wizualnej w Ameryce (wykłady prowadził między innymi na takich uniwersytetach jak Harvard czy Michigan). Jego droga za ocean była jednak długa. Rozpoczęła się w zasadzie jesienią roku 1932. Na trzy miesiące przed dojściem hitlerowców do władzy opublikował w berlińskim „Tagesblatt" tekst, w którym zestawiał przyszłego Führera z aktorem komediowym, Charlie Chaplinem. Ceniona książka Arnheima *Film jako dzieło sztuki* była jedną z pierwszych pozycji, jakie znalazły się na nazistowskim indeksie. W połowie 1933 roku zmuszony został do wyprowadzki z „vaterlandu". Przeniósł się do Włoch, gdzie aż do wybuchu II wojny światowej kontynuował analizy dotyczące percepcji ruchomych obrazów, a także uprawiał krytykę filmową. Zanim przytoczę owo przychodzące mi stale na myśl zdanie z jego artykułu *O telewizji*[1], nawiązać muszę wszelako do refleksji jeszcze innego słynnego niemieckiego intelektualisty.

Jego nazwisko kojarzone jest z pesymistyczną czy nawet katastroficzną diagnozą odnoszącą się do przyszłości europejskiego kręgu kulturowego. Powiedzieć wpierw jednak należy, że esej *Fale*, który czytelnik „Kontekstów" ma teraz przed sobą, powstawał nie tylko w okresie pandemii SARS-CoV-2, ale też konfliktu zbrojnego toczącego się od lutego 2022 roku w Ukrainie. Oba wydarzenia zmieniły radykalnie świat, nasilając problemy, z jakimi zmaga się późna nowoczesność. Od pewnego już czasu nie mówimy o „końcu historii", który to nastąpić miał wraz z triumfem liberalnej demokracji (i wolnego rynku) nad komunizmem[2]. Zdezaktualizował się również słownik, w ramach którego – jeszcze przecież nie tak dawno – do opisu kondycji współczesnego człowieka i otaczającej go rzeczywistości z optymizmem czy nadzieją używaliśmy takich pojęć jak rewolucja bądź postęp (społeczny, moralny, techniczny itp.). Obecnie posługujemy się przede wszystkim określeniami: kryzys i katastrofa. Ogromne zanieczyszczenie środowiska i związane z nim zmiany klimatyczne, niepohamowany konsumpcjonizm i eksploatacja dóbr naturalnych, niebezpieczeństwa związane z wytwarzaniem energii, recesje gospodarcze, kryzys de-

Wenecja, Piazza San Marco opustoszałe w czasie pandemii SARS-CoV-2. Fot. Piotr Jakub Fereński.

015_K.Fereński_db_Fale esej przypisy końcowe.indd 62 08.09.2022 21:19:17

mokracji, negowanie istnienia powszechnych praw i wolności człowieka oraz uprawnień i swobód kobiet, dyskryminacja rasowa, wzrastające stale nierówności społeczne, niewydolność sytemu opieki zdrowotnej, nieodpowiednie sposoby produkcji i dystrybucji żywności, nieludzkie traktowanie niektórych gatunków zwierząt to tylko wybrane kwestie, z jakimi musimy się dziś mierzyć. Do tego dochodzą konflikty etniczne, religijne, narodowe. Początek lat 20. XXI stulecia zawsze już będzie kojarzył się z pandemią i pożogą ukraińskich miast, a także widmem III wojny światowej – z użyciem broni jądrowej włącznie. Jutro to dziś całkowicie nieprzewidywalna przyszłość, rysująca się raczej w czarnych barwach. Stąd też przystępując do pisania niniejszego tekstu, myślałem o niemieckim socjologu i historiozofie Oswaldzie Spenglerze, który w nader pesymistycznym tonie niemal równo sto lat temu przestrzegał, iż brak partycypacji w kulturze – w jej rozwoju, tworzeniu, odbiorze – oznaczać będzie nieuchronnie oddanie całej przestrzeni życia społecznego we władanie skonfliktowanej klasie politycznej. Brak sił witalnych czy twórczych doprowadzi do przejścia od kultury do cywilizacji. Postępująca urbanizacja, gigantyczny przyrost liczby ludności, silny podział na miasto i prowincję, zanik głębszych więzi międzyludzkich, problemy z wolnością i demokracją, materializm i konsumpcjonizm zastępujące sferę produkcji duchowej, kult rozumu technicznego i logiki zysku, ignorowanie praw natury, wszystko to znamionuje nadejście cywilizacji, której „ucieleśnieniem" jest maszyna.

> Upadek Zachodu, z tej perspektywy, oznacza, ni mniej ni więcej, problem cywilizacji. Czym jest cywilizacja, rozważana jako ciąg organiczno-logiczny, jako pełny rozwój i koniec jakiejś kultury? Każda kultura ma swoją cywilizację. Po raz pierwszy obydwa te słowa, które dotychczas miały oznaczać nieokreśloną bliżej różnicę etyczną, są tutaj ujmowane, w znaczeniu periodyzującym, jako wyrażenie wskazujące na ścisłe i konieczne następowanie po sobie. Cywilizacja jest nieuchronnym losem danej kultury […] cywilizacje są najbardziej skrajnymi i najbardziej sztucznymi stanami, do których zdolny jest wyższy rodzaj ludzki. Są one zamknięciem, następują po procesie stawania się jako to, co w jego wyniku powstało, po życiu jako śmierć, po rozwoju jako skostnienie, po wsi i błogosławionym dzieciństwie, jak wskazuje styl dorycki i gotycki, jako duchowa starość i kamienie, skamieniałe miasto światowe. Stanowią zamknięcie, do którego dochodzono za każdym razem z głęboką wewnętrzną koniecznością[3].

Z pozycji konserwatywnego krytyka nowoczesności wyrażał zatem O. Spengler obawy, iż historia zachodniej kultury dobiega powoli końca. Twierdził on, że za sprawą czegoś, co określał „miastem światowym", patriotyzm jest zastępowany przez kosmopolityzm, w miejsce ludu pojawia się masa, państwo zaś przekształca się w społeczeństwo obywatelskie. Począwszy od XIX wieku wielkie duchowe decyzje nie są podejmowane na całym świecie, lecz jedynie w kilku metropoliach, które wyżywia prowincja. Przejście ze wsi do miasta przeobraziło całkowicie kulturowy model życia. Człowieka miejskiego określał Spengler nie tylko jako wyzbytego tradycji, nowego nomadę, ale też „pasożyta"[4]. Cywilizacja to pozbawiona wszelkich cnót, bezpłodna kultura wielkich nowoczesnych ośrodków miejskich. „Czym dla chłopa jest jego dom, ów symbol osiadłości, tym dla człowieka kultury jest miasto. Także miasto jest istotą roślinną i jak każde rozwinięcie wyższej formy, pozostaje związane z krajobrazem. Dopiero cywilizacja euroamerykańska ze swymi ogromnymi miastami gardzi tym źródłem duchowości i uwalnia się od niego"[5]. Miasto to zatem intelekt oraz pieniądze. Wyznacza ono niewątpliwie sens kultury. Ale w konfrontacji z metropoliami zarówno mniejsze, jak i większe miasta muszą ostatecznie podzielić prowincjonalny los (status) obszarów wiejskich. Zdaniem Spenglera w owych cywilizacyjnych przemianach nie ma wszelako żadnego postępu ani celów. Te ostatnie roją się wyłącznie w umysłach „zachodnich filistrów".

Znamienne, iż w tym samym czasie, zupełnie przeciwnie do prawicowo zorientowanego Spenglera, przyszłość euroamerykańskich miast i ich kulturotwórczą rolę widział wybitny włoski lewicowy myśliciel Antonio Gramsci. W artykule *Historyczna rola miast* opublikowanym (bez sygnatury) w piśmie „L'Ordine Nuovo" 17 stycznia 1920 roku[6], przekonywał on, że „miasto jako organizm przemysłowy i organizm życia społecznego, który był narzędziem ekonomicznej władzy kapitalizmu i dyktatury burżuazyjnej, stanie się też narzędziem ekonomicznej władzy komunistycznej oraz dyktatury proletariatu. Dyktatura proletariatu ocali ten wspaniały aparat produkcji przemysłowej, produkcji intelektualnej i aparat napędowy życia społecznego od zagrażającego mu rozkładu"[7]. Dla Włocha „imperialistyczna" I wojna światowa nie stanowiła ponurej zapowiedzi końca cywilizacji, lecz szansę na zupełnie nowe społeczeństwo. Miasta, które w szczególności doznały ekonomicznych skutków globalnego konfliktu, zostaną uratowane przez dostarczającą im żywność i siłę roboczą wieś oraz przez – miłujące nowoczesną cywilizację przemysłową – władze komunistyczne[8].

Tak sytuacja, w oczach przywoływanych wyżej autorów, kształtowała się wiek temu. A co stało się później i jak rola miast przedstawia się dzisiaj? Jaki los czeka je jutro czy też w najbliższej przyszłości? W kontekście działań wojennych – przekonuje Saskia Sassen – z pewnością istotna jest urbanizacja przemocy[9]. Mnie będą tu jednak interesowały nieco inne tropy pojawiające się u Spenglera i Gramsciego. Chodzi przede wszystkim o wspólnotę i postęp, w tym także o kwestię rozwoju technologicznego, produkcji i organizacji pracy. Postaram się pokazać, iż takie wydarzenia jak globalna pandemia COVID-19 mogą zmieniać krajobraz miejskiego życia społeczno-kulturowego odwrotnie do wcześniejszych proroctw i przewidywań. Wróćmy w tym miejscu do zapowiadanego cytatu

015_K.Fereński_db_Fale esej przypisy końcowe.indd 63 08.09.2022 21:19:17

z artykułu *O telewizji*, który to artykuł po raz pierwszy ukazał się w mediolańskim piśmie „Intercine", organie Międzynarodowego Instytutu Filmu Oświatowego. Otóż w rozwijającej się wówczas dynamicznie nowej technologii przekazu (pierwszą stację nadawczą, emitującą codzienną ramówkę, uruchomili naziści w Berlinie w roku 1935) niemiecki teoretyk dostrzegał niewątpliwe pożytki. Podkreślał jednak zarazem, że owo medium będzie ciężką próbą dla rozumu. Może ludzkość uwznioślić, ale tylko i wyłącznie wtedy, gdy zdołamy nad nim zapanować. Grozi ono bowiem uśpieniem naszych umysłów. Podobnie jak fotografia i film, również telewizja posiada wielkie walory poznawcze, wzbogacając istotnie naszą wiedzę o świecie. Jednak – nawiązując do starej platońskiej tradycji – Arnheim wskazuje, iż obrazy osłabiają siłę słowa mówionego i pisanego[10], stanowiącego od zawsze domenę myślenia. Otóż im doskonalej środki przekazu czy komunikacji imitują bezpośrednie doświadczenia, tym „łatwiej podlegamy niebezpiecznemu złudzeniu, że doznawanie jest równoznaczne z wiedzą i rozumieniem"[11]. Nie idzie wszak wyłącznie o ograniczenie potencjału kształtowania nowych idei, ale też o aspołeczny wymiar telewizji. Dzięki transmisji obrazów mamy poczucie zwiększonej partycypacji w sprawach publicznych i w polityce, niemniej odbiór przez szerokie masy dokładnie tych samych czy zbliżonych treści może prowadzić do ujednolicenia poglądów widzów. Jest jeszcze inne niebezpieczeństwo. I tu padnie zapowiadane od początku eseju zdanie: „robienie czegoś równocześnie i robienie tego razem to nie jest zupełnie to samo"[12]. Już wynalazek radia dawał jego odbiorcom poczucie pełniejszego uczestnictwa w życiu wspólnoty, choć w rzeczywistości ograniczał konieczność spotykania się ze współobywatelami. Nie potrzeba towarzystwa innych osób, „by świętować czy obchodzić żałobę", by „wiwatować czy protestować". Oczywiście można mieć wobec wywodów Arnheima taką oto uwagę, że radio początkowo było słuchane gremialnie – podczas transmisji politycznych, kulturalnych, sportowych – uwalniając silne zbiorowe emocje. To prawda. Stopniowo odbiór relacji, audycji, utworów emitowanych za pomocą fal radiowych ulegał jednakże zjawisku prywatyzacji, indywidualizacji, izolował nas od otoczenia, alienował od pozostałych ludzi[13]. W dobie „osobistych" odbiorników/urządzeń, bezprzewodowych słuchawek i miniaturowych ekranów, z których to korzystamy na ulicach, w środkach transportu, barach, toaletach, nikogo nie trzeba o tym przekonywać. W tym zakresie media wizualne separują nas wzajemnie od siebie jeszcze bardziej niż audialne. Nawet jeśli miejsca publiczne, takie jak: sale kinowe, teatralne i koncertowe, już w czasach Arnheima (mowa tutaj o połowie trzeciej dekady XX wieku, kiedy powstawał artykuł *O telewizji*. Jego autor żył ponad sto lat, urodził się w roku 1904, gdy otwierano pierwsze sale kinowe, zmarł zaś w 2007, raptem na trzy tygodnie przed premierą pierwszego smartfona firmy Apple) nie dawały poczucia wspólnotowości, to trudno zaprzeczyć, że okrzyki, gwizdy, gesty, aplauz istotnie zmieniają charakter naszego uczestnictwa w kulturze i życiu społecznym. Elektrotechnika nigdy tego w pełni nie zastąpi – prorokował niemal dziewięćdziesiąt lat temu Niemiec.

> Telewizja da namiastkę rzeczywistej fizycznej obecności w stopniu jeszcze pełniejszym niż radio. Ale tym bardziej izolowana będzie jednostka w swym zaciszu domowym i tym silniejsze zachwianie równowagi (kolosalny napływ bogactw, konsumpcja bez oddawanych w zamian usług). Godny pożałowania pustelnik zamknięty w swoim pokoju, odległy o setki kilometrów od rozgrywającej się sceny, którą przeżywa jako część własnego życia, „widz", który nie może nawet śmiać się łub oklaskiwać, aby się nie ośmieszyć we własnych oczach – oto końcowy produkt stuletniego rozwoju, który od ogniska obozowego, jarmarku i areny doprowadził nas do osamotnionego odbiorcy dzisiejszych widowisk[14].

Czy jednak czarny scenariusz przedstawiany przez Arnheima się sprawdził i jesteśmy dziś godnymi pożałowania pustelnikami pozostającymi daleko od scen, na których rozgrywają się wydarzenia kulturalne, społeczne, polityczne? Czy coraz bardziej zamknięci w swoich pokojach – bynajmniej nie tylko w ramach „stanu wyjątkowego", jakim jest pandemia – możemy razem realnie przeżywać żałobę i radość, świętować, protestować? Słyszymy płomienne przemowy, oficjalne oświadczenia, patetyczne lub też ironiczne w tonie wystąpienia podczas posiedzeń parlamentarnych, oglądamy wzniosłe uroczystości państwowe, śledzimy z napięciem postępowania sądowe. Tylko czy przekazy dźwiękowe i obrazowe w rzeczywistości nie izolują nas od siebie jako obywateli? Nie ujednolicają poglądów, nie usypiają umysłów, nie przecinają więzi wewnątrz zbiorowości, nie zastępują naszej społecznej aktywności kultem podniet? Czy nie obniżają potencjału do spontanicznego zrzeszania się w celu walki o wspólne sprawy, nie hamują impulsu do zmiany, nie osłabiają sprzeciwu wobec decyzji władz państwowych? Jeśli robienie czegoś równocześnie i robienie tego razem to nie jest zupełnie to samo, to czy w świecie zapośredniczonym mediami, w świecie komunikacji za pomocą fal i światłowodów posiadamy jeszcze moc wpływania na politykę rządów krajowych i organizacji międzynarodowych, innymi słowy – czy możemy reagować na problemy związane ze środowiskiem i zmianami klimatu, z eksploatacją dóbr naturalnych, z produkcją energii i żywności, gospodarką, na nierówności, na kryzys demokracji, na dyskryminację ze względu na płeć bądź kolor skóry, na brak odpowiedniej opieki zdrowotnej lub niedostatecznej ochrony praw zwierząt? Tu oczywiście na myśl przychodzi kwestia tzw. rewolucji naukowo-technicznej i mediów cyfrowych, które w dużej mierze – tak, jak w przypadku internetu – zrywają z klasycznym modelem przekazu nadawca-odbiorca. Refleksje Arnheima skupiały się na radiu, filmie i telewizji, gdzie komunikowanie miało niemal wyłącznie

015_K.Fereński_db_Fale esej przypisy końcowe.indd 64 08.09.2022 21:19:17

charakter jednokierunkowy. Ogólnoświatowy system połączeń pomiędzy komputerami niewątpliwie zmienił ową sytuację radykalnie. Czy jednak spełnił pokładane w nim wielkie nadzieje edukacyjne i emancypacyjne, również w zakresie rozwoju społeczeństwa obywatelskiego, którego wzmocnieniu miały przecież służyć portale informacyjne, strony www, maile, komunikatory, blogi, platformy społecznościowe etc.? A może jest odwrotnie i działa on nie tyle na rzecz swobodnego zrzeszania się i walki o wspólne wartości, *vide* o wzrost poziomu i jakości życia wszystkich ludzi (a także środowiska naturalnego), ile władzy politycznej i ekonomicznej? Celem globalnej sieci jest wtedy głównie gromadzenie danych oraz aplikowanie nowych rozwiązań technologicznych pozwalających: na nieustanne zwiększanie kontroli nad społeczeństwem w imię poprawy bezpieczeństwa; na monitorowanie preferencji wyborczych i zachowań konsumenckich; na optymalizowanie kosztów między innymi przez wprowadzanie nowych form organizacji pracy; a także na zasilanie sektora finansowego i podnoszenie zysków z produkcji, handlu oraz usług.

Otóż przed wybuchem pandemii SARS-CoV-2 zakres i siła oddziaływania globalnej cyrkulacji obrazów medialnych – bodaj głównie za sprawą wielokrotnej lektury świetnego tekstu *Obraz, przestrzeń*, rewolucja autorstwa W.J.T. Mitchella[15] – wydawała mi się dla podtrzymania sytemu demokratycznego znacznie bardziej obiecująca niż dziś. Wprawdzie zdjęcia brutalnej przemocy w Ukrainie (oczywiście trzeba być pomnym prac Susan Sontag, Nicholasa Mirzoeffa czy też Judith Butler) spełniają swoją funkcję, wywołując w wielu krajach głośny sprzeciw wobec działań rosyjskiej armii. Mam tu wszelako na myśli jeszcze inne, trwające od dłuższego już czasu procesy społeczno-kulturowe. Jak pamiętamy, W.J.T. Mitchell snuł refleksję nad tym, czy istnieje jakiś dominujący ogólnoświatowo obraz protestów łączący arabską wiosnę z Occupy (Wall Street) lub ogólniej – czy funkcjonują takie przekazy wizualne, które w swej „synergii", „zaraźliwości", „wzajemnym naśladownictwie", pomimo różnic między miejscami, prowokują czy generują dalsze sprzeciwy, protesty, rewolucje (rozlewające się w rozmaitych częściach świata). Amerykańskiemu badaczowi szło przede wszystkim o sztukę okupowania arterii, placów, skwerów, parków, a zatem przestrzeni miejskiej. I w ten oto sposób wracamy do miasta. W Stambule, Atenach, Kairze, Nowym Jorku, Hongkongu, Mińsku – ale też w miastach Polski, podczas „Strajków Kobiet" i demonstracji w obronie wolnych sądów – ludzie wychodzili na ulice w obronie swych praw i wolności. Protesty w przestrzeni miejskiej nie dotyczyły decyzji rządów lokalnych obejmujących – dajmy na to – inwestycje infrastrukturalne, komunikację, służbę zdrowia, politykę społeczną, oświatę bądź kulturę. Chodziło o podstawowe dla danej wspólnoty wartości. Oddolne, często spontanicznie zawiązywane ruchy obywatelskie sprzeciwiały się autorytarnym praktykom władzy – inspirację dla swych działań czerpiąc właśnie z obiegających świat obrazów (fotografii i filmów), na których widnieli inni manifestanci. Miasto, przynajmniej od czasów Komuny Paryskiej (choć w przypadku stolicy Francji należałoby się pewnie cofnąć do roku 1848, 1832, 1830 lub dalej…), było i jest miejscem oporu, jednoczącego bardzo różne grupy społeczne[16]. Niezależnie od dynamiki protestów, w tym mniej lub bardziej pokojowych form, jakie przyjmują, ludzie będą skrzykiwać się i bronić swobody samostanowienia. Duże ośrodki miejskie, w szczególności zaś wielkie metropolie, będą w tym sensie zawsze pozostawać bastionem demokracji.

Przynajmniej tak mi się wydawało, dopóki naszym życiem nie zaczęły zawiadywać kolejne warianty SARS-CoV-2 – fale, lockdowny, zakazy, obostrzenia, prymat biurokracji oraz porządku technologicznego. Pierwsze obrazy całkowicie pustych ulic Wuhan, miasta w którym pandemia miała mieć swoje źródła, wzbudzały zdumienie. Wkrótce obywatele innych chińskich metropolii zostali uwięzieni w domach. Pracowali, uczyli się, ćwiczyli i bawili przed ekranami monitorów. Chwilami wydawało się to nawet zabawne (dzieci biegające na lekcjach WF-u wokół stołu). Gdy jednak po trzech miesiącach zobaczyliśmy wyludnione arterie i place Mediolanu, Barcelony, Paryża i Londynu, raczej nikomu nie było już do śmiechu. Zrozumieliśmy, że zdarzyło się coś absolutnie bezprecedensowego w najnowszej historii świata. Koronawirus nieodwracalnie zmienił nasze życie, choć nie wiemy jeszcze do końca jak…

Myślę, iż w celu dokładniejszego zrozumienia procesów, których nader dynamiczny rozwój obecnie obserwujemy, dobrze jest cofnąć się o pół wieku. W roku 1981 słynny amerykański pisarz i futurolog Alvin Toffler opublikował książkę *Trzecia fala*. Oczywiście jej tytuł nie odnosił się ani do fal radiowych czy też telewizyjnych, ani sytuacji epidemicznych. Toffler urodził się w roku 1928 na Brooklynie, w rodzinie żydowskich emigrantów z terenów Polski. W 1950 ukończył anglistykę na uniwersytecie nowojorskim, ale znacznie bardziej niż język i literatura interesował go w tym czasie aktywizm polityczny (przykładowo pomagał rejestrować afroamerykańskich wyborców w Karolinie Północnej)[17]. Będąc jeszcze nastolatkiem, zafascynował się marksizmem. Tuż po studiach, wraz z żoną Heidi, przeniósł się na Środkowy Zachód, gdzie przez kilka lat Toffler pracował fizycznie przy liniach produkcyjnych, głównie na stanowisku spawacza. Następnie, za sprawą wsparcia związków zawodowych, został zatrudniony w charakterze dziennikarza i powrócił na Wschodnie Wybrzeże (najpierw mieszkał w Waszyngtonie, potem osiadł na stałe w Nowym Jorku). Związany był z magazynem „Fortune", gdzie pełnił również funkcję zastępcy redaktora naczelnego. Na łamach pisma publikował artykuły dotyczące gospodarki i zarządzania. Z czasem pochłonęła go tematyka nauki, nowych technologii i wpływu zbliżającej się „rewolucji cyfrowej" na globalną kulturę i społeczeństwo. Współpracował także z innymi periodykami, swe felietony zamieszczał chociażby

015_K.Fereński_db_Fale esej przypisy końcowe.indd 65 08.09.2022 21:19:17

w „Playboyu". Popularność przyniosła mu jednak przede wszystkim książka *Szok przyszłości*. Do współpracy zapraszały go nie tylko New School for Social Research czy Cornell University, ale też prężnie rozwijające się wówczas firmy branży elektronicznej, takie jak IBM, Xerox, AT&T, AOL. Co istotne, kooperował także z władzami Chińskiej Republiki Ludowej.

W związku z powyższym powiedzieć można, iż Tofflerowskie wizje przyszłości doskonale korespondowały nie tylko z przypisywanym Margaret Thatcher – i przyświecającym prezydentowi USA Ronaldowi Reaganowi – hasłem „There Is No Alternative" (TINA), ale i z ideami głoszonymi przez Deng Xiaopinga oraz jego spadkobierców. Te drugie najlepiej streszczają słowa chińskiego przywódcy wypowiedziane w roku 1992 (czyli już w trakcie reform ekonomicznych): „gospodarka planowa nie jest równoznaczna z socjalizmem, gdyż w kapitalizmie także istnieje planowanie, zaś gospodarka rynkowa to nie tylko kapitalizm, ponieważ w socjalizmie również istnieją rynki". Deng twierdził, iż mamy po prostu do czynienia z dwoma różnymi rodzajami kontroli działalności gospodarczej. Dodawał przy tym, że „istotą socjalizmu jest wyzwolenie i rozwój sił wytwórczych, eliminacja wyzysku oraz społecznej polaryzacji i ostateczne osiągnięcie dobrobytu dla wszystkich. […] Jeśli chcemy, aby socjalizm osiągnął wyższość nad kapitalizmem, nie wahajmy się czerpać z dorobku każdej kultury i uczyć się od innych krajów, w tym rozwiniętych państw kapitalistycznych, wszelkich zaawansowanych metod działania oraz technik zarządzania, które odzwierciedlają prawa rządzące nowoczesną produkcją"[18]. Otóż Alvin Toffler inspirował chińskich przywódców swymi teoriami czy przewidywaniami co najmniej od początku lat 80. Do grona jego największych entuzjastów należał protegowany Deng Xiaopinga, premier ChRL, a następnie sekretarz generalny KPCh Zhao Ziyang. Patronował on konferencjom i spotkaniom dotyczącym książek Tofflera, w tym w szczególności *Trzeciej fali*. Ziyang uważany jest za jednego z głównych architektów reform wolnorynkowych w Państwie Środka (zainicjował m.in. tzw. „eksperyment syczuański"). Spotkać się można z opinią, że o ile przedstawicielom pierwszego pokolenia chińskich rewolucjonistów przyświecała idea wskrzeszenia Komuny Paryskiej w postaci, w jakiej wyobrażał ją sobie Karol Marks, to ich następcy zapragnęli zmienić świat w jedną wielką Dolinę Krzemową, taką, jaką widział w swych marzeniach Alvin Toffler.

Wygląda to na dosyć chwytliwy zabieg retoryczny? Tak, niemniej w trakcie przemówienia wygłoszonego w ramach Rady Państwa w październiku 1983 roku Ziyang, mówiąc o reformach gospodarczych w kontekście badań naukowych i rozwoju technologicznego, wskazywał przede wszystkim właśnie na prace amerykańskiego futurysty. Przekonywał partyjnych towarzyszy, że pod koniec XX stulecia oraz na początku następnego będzie miała miejsce wielka „globalna rewolucja technologiczna" z daleko idącymi „implikacjami dla produkcji i całego społeczeństwa"[19]. Pośród dokumentów, raportów, publikacji, na które premier się wówczas powoływał, na największą uwagę zasługiwała *Trzecia fala*. Na całym niemal świecie oczywiście znany był – wcześniejszy o kilka lat – *Szok przyszłości*. Książka, którą sprzedano w ponad sześciu milionach egzemplarzy, zyskała też bardzo ciekawą adaptację filmową z hipnotyzującą narracją Orsona Wellesa. Wszelako, gdy chińscy tłumacze i eksperci w roku 1981 sondowali amerykańskie środowiska naukowe i intelektualne, na fali była już wyłącznie *The Third Wave*. Z punktu widzenia komunistycznych reformatorów praca ta sprawiała oczywiście pewne trudności.

> Niektóre idee w niej zawarte wydawały się być zgodne z krytyką tradycyjnego socjalizmu i dengistowskim programem „reform i otwarcia", „szukania prawdy w faktach", a także z „czterema modernizacji", inne stwierdzenia pozostawały wszakże problematyczne – zwłaszcza dumne przyznanie się Tofflera do tego, iż w młodości był marksistą, lecz potem wyrzekł się swoich przekonań. Książka przedstawiała wizję postępu, która odrzucała ortodoksyjne marksistowskie rozumienie rozwoju historycznego. Reformatorzy zdawali sobie sprawę, że niemal natychmiast spotka się to z krytyką partyjnych konserwatystów[20].

Propagatorzy myśli Amerykanina przekonywali przeto, że nie idzie o całkowite zgadzanie się z jego teoriami, lecz o zrozumienie prognoz dotyczących przyszłości. Szybko, bowiem już wiosną 1982 roku, zaproszono Tofflera do wygłoszenia wykładów w Pekinie i Szanghaju. On sam poszedł nawet dalej, proponując spotkania z kierownictwem KPCh, wojskowymi oraz z wysokimi urzędnikami do spraw nauki i komunikacji. Podczas zebrań dygnitarze partyjni pytali go między innymi o to, czy aby zaspokoić potrzeby ludności, konieczne jest przejście przez tradycyjną rewolucję przemysłową, czy nie istnieją przypadkiem inne drogi rozwoju, a także „alternatywy dla kultury"[21]. Tłumaczenie *Trzeciej fali*, z pewnymi elementami cenzury, zostało opublikowane w Chinach zaledwie kilka tygodni po powrocie Tofflera i jego najbliższej współpracowniczki, czyli Heidi Toffler, do Stanów Zjednoczonych. Jeszcze w tym samym roku Deng Xiaoping oświadczył, iż „nie ma ograniczeń odnośnie do rozwoju N+T, ani też efektów, jakie mogą one przynieść"[22]. Przez Państwo Środka, które w stosunkowo małym stopniu objął proces industrializacji, miała niebawem przetoczyć się fala zmian technologicznych i ekonomicznych. Wprawdzie rzeczeni komunistyczni konserwatyści – przypominając stale o dziejowej konieczności ostatecznego triumfu proletariatu nad burżuazją – na tyle stanowczo krytykowali zachwyt Ziyanga ideami amerykańskiego futurologa, że zarówno on sam, jak i jego polityczni sojusznicy musieli nieco zmienić retorykę, jednak deklaratywne trzymanie się materializmu historycznego nie zahamowało reform[23]. Kraj zamierzał dokonać wkrótce wielkiego przeskoku – pominąć kilka etapów rozwoju spo-

015_K.Fereński_db_Fale esej przypisy końcowe.indd 66 08.09.2022 21:19:18

łecznego, i stając się technologiczno-gospodarczą potęgą, zacząć konkurować z całym światem.

Tymczasem w rządzonej przez konserwatystów oraz ekonomicznych neoliberałów Ameryce część przewidywań Tofflera zaczynała się już stopniowo sprawdzać. Główna teza książki głosiła, że rozpoczął się właśnie trzeci etap w społeczno-gospodarczej historii ludzkości. W jego ramach setki milionów pracowników, wykonujących najrozmaitsze czynności zarówno w miejskich biurowcach, jak też podmiejskich zakładach przemysłowych i magazynach, zostaną wymiecione do przestrzeni, które za sprawą drugiej fali opuściły, czyli z powrotem do domów. To miejsca zamieszkania znów miały stać się przestrzenią pracy.

> Przed 300 laty, widząc całe rzesze kosiarzy na polach, tylko wariat mógłby marzyć o tym, że wkrótce nadejdą czasy, kiedy pola opustoszeją, a ludzie będą pracować na chleb stłoczeni w miejskich fabrykach. I tylko wariat miałby rację. Tak samo dziś trzeba odwagi, aby powiedzieć, że największe fabryki i biurowce mogą jeszcze za naszego życia wyludnić się i zmienić w jakieś upiorne składy czy magazyny albo zacząć służyć komuś za mieszkanie. Tymczasem nowe sposoby produkcji na podstawie wysoko rozwiniętej elektroniki umożliwiają właśnie powrót do produkcji we własnym domu przy jednoczesnym nadaniu nowego znaczenia domowi jako najważniejszej instytucji w społeczeństwie[24].

Otwiera się zatem kolejny ważny rozdział w rozwoju cywilizacji, który inicjuje rewolucja cyfrowa. Jak przekonywał Alvin Toffler, wszelkie siły społeczne i gospodarcze działają na rzecz przeniesienia stanowisk pracy do domów. Nauka oraz nowoczesne technologie radykalnie przeobrażają sposoby produkcji. Bardzo szybko postępująca automatyzacja powoduje znaczną redukcję zapotrzebowania na fizyczną pracę robotników w fabrykach. Otóż przy odpowiednim poziomie wydajności urządzeń telekomunikacyjnych w zasadzie niemal cały proces produkcji kontrolować będzie można z miejsc zamieszkania. „To bynajmniej nie jest jakaś fantazja z gatunku science fiction", przekonuje futurolog i stwierdza: „stary Marks też zmarszczyłby brwi. Był przecież zdania, że praca w domu jest wsteczną formą produkcji, ponieważ zbieranie się ludzi w miejscu pracy stanowi konieczny warunek podziału pracy w społeczeństwie"[25]. Rzeczone trzy wieki temu, a więc przed rewolucją przemysłową, która to przeniosła ludzi ze wsi do miast, całe życie skupiało się wokół ogniska domowego i związane było z ziemią. Przez wieki w centrum świata znajdowała się rodzina. Do podstawowych zadań należała walka o jej byt oraz wychowywanie dzieci i wnuków. Tymczasem nowy system produkcji niemal natychmiast przekształcił i osłabił rodzinne więzi (pamiętać trzeba, że jeszcze na początku XIX wieku w miastach, w zależności od państw, zamieszkiwało zaledwie kilka do kilkunastu procent ogółu populacji). Industrializacja, wymagająca bardzo dynamicznego procesu urbanizacji, a więc koncentracji ludności w określonych obszarach czy też punktach, doprowadziła do całkowitej zmiany stylu życia. Teraz nadejść miała trzecia fala, która według Tofflera, oznaczała ruch w odwrotnym kierunku. Wizjoner wierzył, iż przekształci ona diametralnie wszelkie nasze zachowania i nawyki, sposoby wytwarzania dóbr i gospodarowania nimi (transport, handel, usługi, komunikację), zupełnie redefiniując przy tym znaczenie oraz funkcje przestrzeni miejskiej.

Toffler szacował, że u progu lat 80. XX stulecia aż 35 do 50 procent pracowników zatrudnionych w najbardziej zaawansowanych technologicznie przedsiębiorstwach mogłoby bez problemu wykonywać większość swej pracy w domach (powoływał się tu na przypadek Western Electric). W szczególności funkcjonowali już tak wówczas przedstawiciele „wolnych zawodów". Mieszkań nie musieli opuszczać między innymi architekci, projektanci, pośrednicy nieruchomości, agenci ubezpieczeniowi, antykwariusze oraz marchandzi sztuki, handlowcy, konsultanci różnych specjalności technicznych, prawnicy, a także akademicy, nauczyciele muzyki i języków obcych, specjaliści z zakresu psychiatrii, neurologii i psychologii. Niebawem wszyscy – jak przewidywał w 1981 roku pisarz – niewielkim kosztem, w zaciszu swych domów, będą sobie mogli stworzyć profesjonalne stanowiska pracy. Składać się one miały z najnowszego typu „maszyn do pisania", kopiarek, „konsol komputerowych", „urządzeń telekonferencyjnych". Innym słowy, społeczeństwo informacyjne nie będzie już musiało korzystać z przepełniających centra metropolii, ogromnych biurowców. Połączone siecią komputery uczynią peryferie czy wsie globalnym centrum. Produkcja, magazynowanie i dystrybucja zarządzane będą zdalnie.

Jakie przyniesie to korzyści? Tu Toffler rzuca hasło: „telekomunikacja zamiast transportu". Otóż potężne siły działające na rzecz budowania „elektronicznej wioski" nie kierują się bynajmniej wyłącznie kryteriami ekonomicznymi. Przewaga telekomunikacji nad transportem łączy się wedle Amerykanina z kryzysem motoryzacyjnym i paliwowym, z przeciążeniem do granic wytrzymałości systemu przewozów publicznych, z nieustannymi korkami na ulicach i autostradach, z deficytem miejsc parkingowych, przede wszystkim jednak z ogromnym skażeniem atmosfery spalinami. Likwidacja codziennych dojazdów z miejsc zamieszkania do pracy przyczyni się radykalnie do zmniejszenia zanieczyszczania środowiska oraz wydatków, jakie wiążą się z usuwaniem jego negatywnych efektów[26]. „Im skuteczniej zwolennicy ochrony środowiska będą zmuszać przemysł do płacenia za skutki własnych zanieczyszczeń, tym bardziej skore będą poszczególne kompanie do przerzucenia się na działalność mniej zagrażającą środowisku, do organizowania swoim załogom pracy w domu"[27]. Ponadto przeniesienie miejsc pracy z biur do domów zmniejszy zapotrzebowanie na energię, prowadząc zarazem do decentralizacji jej produkcji. Rozłożona na wielkich obszarach wioska elektroniczna zlikwiduje problem marnowa-

015_K.Fereński_db_Fale esej przypisy końcowe.indd 67 08.09.2022 21:19:18

nia ogromnej ilości prądu, który jest niezbędny do funkcjonowania wielopiętrowych i wielkopowierzchniowych biurowców, jak również coraz mniej potrzebnych, przestarzałych technologicznie kombinatów fabrycznych. Ponadto pozbycie się scentralizowanego systemu energetycznego opartego na wytwarzaniu prądu w wielkich zakładach pozwoliłby na dywersyfikację źródeł, a zatem na wykorzystywanie energii słonecznej, wiatrowej, wodnej itp.

Wraz z rozwojem elektronicznej wioski mobilność będzie coraz bardziej ograniczana, jako niepotrzebna. Ludzie przestaną się tłoczyć w miejscach pracy, będą podłączać swoje terminale do innych komputerów i w ten sposób ze sobą kooperować. Wygodniej, taniej, szybciej, ekologiczniej, zdrowiej. Zmniejszy się przy tym również liczby przelotnych, nietrwałych, *vide* niepotrzebnych znajomości.

Oczywiście Toffler w *Trzeciej fali* przewidywał pojawienie się różnych form oporu wobec charakteryzowanych przez niego zmian. Przyznawał, iż nie brakuje powodów do wątpliwości. Czy kobiety, które tak długo walczyły o to, by wyjść z domu i pójść do pracy, mają teraz zostać ponownie zamknięte w czterech ścianach? Czy da się odpowiednio przystosować mieszkania? Czy możliwe jest wykonywanie skomplikowanych zadań przy dzieciach? Co ze sprawowaniem kontroli nad pracownikami? Jak ich motywować? Co z zaufaniem, dla którego budowania tak bardzo potrzebny jest bezpośredni kontakt? Co z kwestią opłat i podatków? Co ze związkami zawodowymi, co ze zrzeszaniem się? *At last but not least* (czyli podstawowe pytanie): czy mamy naprawdę cały czas spędzać w domu[28]? W swoich pokojach, by nie powiedzieć pustelniach? Futurolog zadaje owe pytania, pozostawia je jednak bez odpowiedzi, przekonując, że w trakcie drugiej fali powodów do obaw było więcej. Tymczasem korzyści, jakie przyniesie trzecia fala, nie będą wkrótce podlegać jakiejkolwiek dyskusji. „Przeskok do nowego systemu produkcji, zarówno w przemyśle, jak i w sektorze pracy umysłowej, oraz ewentualność zupełnie odmiennego życia w wiosce elektronicznej, zapowiadają zmianę sposobu patrzenia na rzeczywistość i dyskutowania na jej temat, dezaktualizując większość spraw, o które kobiety i mężczyźni dzisiaj się kłócą, o które walczą i w imię których niekiedy umierają"[29].

Technologie, o jakich rozwoju pisał w latach 80. Amerykanin, stosunkowo szybko osiągnęły poziom pozwalający na transformacje w zakresie systemu produkcji, transportu, handlu i usług, zmieniając nasze nawyki. Rewolucja cyfrowa przekształciła świat. Niemniej trzecia fala w wymiarze przenoszenia stanowisk pracy do domów narastała stosunkowo powoli. Wraz z komputeryzacją i automatyzacją niewątpliwie rozpoczął się kolejny wielki etap w rozwoju cywilizacji. Znaczna część populacji, pochodząca z niemal wszystkich zakątków globu, zaczęła wykonywać swe obowiązki służbowe za pośrednictwem rozmaitych urządzeń elektronicznych. Trudno jednakże było mówić o fali, która „wymiotła" pracowników z biurowców, fabryk, magazynów do przestrzeni mieszkalnych – przynajmniej tak, jak to sobie wyobrażał Toffler. Do czasu kolejnych fal pandemii COVID-19… Z uwagi na rozprzestrzenianie się niebezpiecznego wirusa trzeba było wprowadzać społeczną kwarantannę, tj. przenieść pracę i wiele innych obszarów naszej codziennej aktywności do świata cyfrowego. Lockdowny oraz wszelkie regulacje, obostrzenia, nakazy, zakazy itp. stanowiły swoisty „hamulec bezpieczeństwa". Zatrzymały na moment kapitalistyczną lokomotywę, ale tylko po to by pchnąć ją na nowe, jeszcze szersze – jak się wydaje – tory.

Dla niektórych były one nie tyle koniecznością związaną z bezpośrednim zagrożeniem dla obywateli, ile elementem „biopolityki", czyli strategii organizowania życia w ramach stosunków władzy, prawa, wiedzy, polityki społecznej czy też służby zdrowia. We współczesnej humanistyce owo pojęcie „biopolityki" zaczęło funkcjonować przede wszystkim za sprawą Michela Foucaulta, który wyjaśniał jego znaczenie w swoich wykładach z 1976 roku, wydanych później pod wiele mówiącym tytułem *Trzeba bronić społeczeństwa*. Jak twierdził, współcześnie władza w coraz mniejszym stopniu opiera się na prawie do skazywania na śmierć:

> a w coraz większym stopniu na prawie do interwencji po to, by utrzymać przy życiu, oraz na prawie do interwencji w sposób życia, w „jak" życia, z chwilą zatem, gdy władza interweniuje przede wszystkim na tym poziomie, aby przedłużyć życie, aby kontrolować wypadki, przypadki, ułomności, z tą chwilą śmierć jako kres życia staje się oczywiście kresem, granicą, końcem władzy. W stosunku do władzy mieści się ona na zewnątrz, poza jej zasięgiem: jest czymś, co władza może uchwycić tylko ogólnie, globalnie, statystycznie. W zasięgu władzy mieści się nie śmierć, lecz umieralność[30].

Z dzisiejszej perspektywy francuski filozof i historyk był niegorszym futurystą niż Toffler.

> […] w mechanizmach wprowadzanych przez biopolitykę chodzić będzie oczywiście przede wszystkim o przewidywania, szacunki statystyczne, o globalne pomiary; chodzić będzie również o zmodyfikowanie jakiegoś szczególnego elementu, nie tyle jednostki jako jednostki, ale zasadniczo o interwencję na poziomie ogólnej determinacji zjawisk, na poziomie tego, co w zjawiskach globalne. Trzeba będzie zmodyfikować, zmniejszać umieralność; trzeba będzie przedłużyć życie[31].

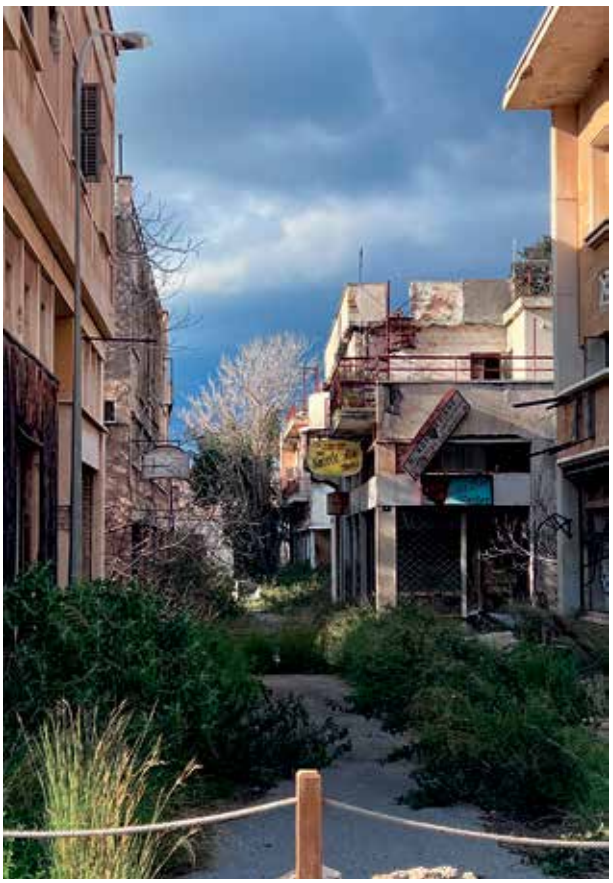
Myśl Foucaulta przejęły i rozwijały niezliczone rzesze filozofów, przedstawicieli nauk społecznych i humanistycznych, a nawet prawników. Do najbardziej znanych postaci wpisujących się w ten nurt należy z pewnością Giorgio Agamben. Włoch reakcje władz na pandemię COVID-19 polegającą na zakazie opuszczania przez ludzi domów, na zamykaniu miast, dzielnic, ulic, barów i sklepów nazwał „szalonymi, irracjonalnymi i całkowicie nieuzasadnionymi". Zupełnie nieproporcjonalnymi

015_K.Fereński_db_Fale esej przypisy końcowe.indd 68 08.09.2022 21:19:18

do tego, co według niego było po prostu „typową, zwykłą grypą". Zdaniem innego słynnego włoskiego filozofa związanego ze studiami nad biopolityką (między innymi nad wirusami – także tymi komputerowymi), Roberto Esposito, wciąż za wcześnie jest jeszcze na analizy efektów tego, co w długofalowej perspektywie przyniesie decyzja o poddaniu dużej części ludzkości izolacji czy kwarantannie. Chodzi oczywiście o zawieszenie wolności / swobód obywatelskich. Esposito zarzucał Agambenowi, że porównywanie konieczności spędzenia kilku czy nawet kilkudziesięciu dni w wygodnym domu włoskiej klasy średniej do umieszczenia w obozie koncentracyjnym jest niewiarygodne i stanowi nieodpowiedzialne nadużycie[32]. Agamben posunął się z całą pewnością zbyt daleko. Przeraziła go jednak – tak jak wielu innych wnikliwych obserwatorów współczesności – łatwość, z jaką udało się zamknąć ludzi w mieszkaniach. Stara rzymska sentencja *divide et impera* zmieniła się w „oddziel" / „rozdziel" i rządź. Zakaz opuszczania domów nietrudno uznać za element biopolityki. Agambenowi chodziło przy tym o normalizację nadzwyczajności, o permanentny stan wyjątkowy, o kontrolę nad życiem ludzkim opartą na nieokreśloności władzy. Owa nieokreśloność jest dla niego co najmniej równie niebezpieczna jak konkretne – czyli jawnie totalitarne – formy sprawowania rządów. W krótkim filmie dokumentalnym zrealizowanym przez jedną z niemieckich stacji telewizyjnych wieszczył, że jesteśmy „u końca pewnej epoki, epoki demokracji burżuazyjnej, z jej konstytucją, parlamentem, prawami i trójpodziałem władzy"[33]. Zwolennicy i obrońcy autora *Stanu wyjątkowego* uważają, że gdy Włoch twierdzi, iż środki prewencji i nadzoru, jakie stosuje państwo wobec zagrożenia COVID-19, są nieproporcjonalne, to robi to na podstawie swej wiedzy dotyczącej procesów rządzenia. „Nie wynika to z paranoicznego lub irracjonalnego podejścia, charakterystycznego dla teorii spiskowych. Z perspektywy Agambena autorytarne atrybucje rządów są jedynie najnowszą radykalizacją form absolutnej dominacji nad życiem społecznym, która cechowała kulturę zachodnią od samych jej początków"[34].

Nie wiemy, czy pandemia doprowadzi do końca demokracji, jaką znamy, podobnie jak nie wiemy, co oznacza ona dla fukcjonowania jednostek i wspólnot, dla dalszych przemian w ramach rewolucji cyfrowej, dla systemu produkcji i dystrybucji dóbr, dla reorganizacji miejsc pracy, a w końcu także dla krajobrazu i życia miejskiego. Wiemy natomiast, że „robienie czegoś równocześnie i robienie tego razem, to nie jest zupełnie to samo". Udzielił mi się przy myśleniu o tym wszystkim pesymizm Spenglera. Nie chodzi jednak o światowe metropolie, lecz o same technologie. Czy mogą być one pomocne w próbach odpowiedzi na kryzysy i katastrofy? Czy rzeczywiście niosą ze sobą szansę na redukcję skali zanieczyszczenia środowiska i zatrzymania zmian klimatycznych? Co z eksploatacją dóbr naturalnych? Co z niebezpieczeństwami związanymi z wytwarzaniem energii? Na pewno przyczyniają się one istotnie do rozwoju gospodarki, ale za jaką cenę społeczną? Czy nowe media (głównie internet) służą szerzeniu idei wolności i walce o prawa człowieka, o swobody i równouprawnienie kobiet? Czy pomagają w zwalczaniu dyskryminacji rasowej oraz rozmaitych innych nierówności społecznych? Czy czynią sprawiedliwszą produkcję i zbyt żywności? Czy ułatwiają zrzeszanie się w staraniach na rzecz poprawy poziomu życia dla wszystkich ludzi? Stan posiadania elit politycznych i ekonomicznych w trakcie pandemii znacząco wzrósł. Technokapitalizm nabrał prędkości. Ale czy przypadkiem nie kosztem owego aparatu napędowego życia społecznego, jakim jest miasto? Prywatyzacja, indywidualizacja, alienacja, separacja, izolacja nie pomagają nam się jednoczyć. Domowe stanowiska pracy nie są tym, czym fabryki w drugiej fali, które gromadziły robotników. Ani proletariat – jak chciał Antonio Gramsci – nie ocali miasta, ani miasto proletariatu. Rewolucyjny potencjał kumulował się w zakładach pracy i na ulicach. Zapowiadany przez Tofflera nowy systemu produkcji pozbawia wspólnotę siły. Trawestując jedno z haseł anarchistów, można powiedzieć, że „Pracownicy niezjednoczeni nie są niezwyciężeni". „Rewolucja cyfrowa" w tym sensie oddala zmiany, których celem był postęp społeczny. Jeśli mieliśmy w ostatnich latach do czynienia z próbami dokonania rewolucji, to właśnie na ulicach miast, które wyżej wymieniałem.

Powiedzieć jednak przecież można, że globalna sieć pozwala się komunikować i skrzykiwać skuteczniej niż jakiekolwiek inne medium wcześniej (np. plakaty, broszury,



Miasto Famagusta (kurort Warosia) opuszczone po inwazji wojsk tureckich na Cypr w 1974 roku. Fot. Piotr Jakub Fereński.

015_K.Fereński_db_Fale esej przypisy końcowe.indd 69 08.09.2022 21:19:18

gazety), że nie hamuje impulsu do zmian, nie rozprasza i nie osłabia sprzeciwu wobec decyzji władz. Wprost przeciwnie – dzięki swobodzie prowadzenia dyskusji internet wzmaga naszą czujność, podejrzliwość względem rządzących, sprzeciw, opór, że propaguje on obywatelskość. W kontrze do „tradycyjnych" mediów masowych nie ujednolica też – jak w teorii Arnheima – poglądów. Prawda. Ale z drugiej strony, czy nie żyjemy przypadkiem w swoich tzw. bańkach internetowych i czy patrząc na skalę fake newsów, trollowania i cyberataków, czy na to jak szybko w mediach społecznościowych przedstawiciele ruchów antyszczepionkowych zmieniają się w przedstawicieli ruchów antyuchodźczych, to czy przypadkiem wyizolowani nie jesteśmy łatwiejsi do manipulowania i kontrolowania? Oczywiście przez różnych aktorów. Czy to wszystko coraz bardziej nas nie zniechęca do polityki? Globalna sieć oferuje narzędzia pozwalające zbudować własny świat, dostosować do swych potrzeb obserwowane profile i stworzyć grupy znajomych, nie mając do czynienia z innymi niż zbliżone do naszych poglądami. Można też stwierdzić, że nie posiada się przekonań i zupełnie odciąć się od świata społecznego, realizować wyłącznie własne cele, pracować, odpoczywać, oglądając filmy i seriale zamieszczone na serwisach VOD, grać w gry online, czytać przyjemne w odbiorze teksty. Pandemia przecięła do pewnego stopnia stosunki rodzinno-towarzyskie, w których pojawiały się spory światopoglądowe. Dyskusje w internecie mają zupełnie innych charakter, kiedy to nasz interlokutor jest tylko ikonką, a nie żywym rozmówcą.

Obyśmy tylko pewnego dnia nie obudzili się jak bohater filmu *Matrix* i zmuszeni do wyboru czerwonej lub niebieskiej pigułki nie wyczołgiwali się, zrywając kajdany z zawiadywanej przez kuglarzy „platońskiej jaskini". Nie wiem, czy siostry Wachowsky zaczytywały się w *Państwie*, ale to właśnie doświadczenie Neo[35].

> A rozpatrz sobie – dodałem – ich wyzwolenie z kajdan i uleczenie z nieświadomości. Jak by to było, gdyby im naturalny bieg rzeczy coś takiego przyniósł; ile razy by ktoś został wyzwolony i musiałby zaraz wstać i obrócić szyję, i iść, i patrzeć w światło, cierpiałby robiąc to wszystko, a tak by mu w oczach migotało, że nie mógłby patrzeć na te rzeczy, których cienie poprzednio oglądał. Jak myślisz, co on by powiedział, gdyby mu ktoś mówił, że przedtem oglądał ni to, ni owo, a teraz coś bliższego bytu, że zwrócił się do czegoś, co bardziej istnieje niż tamto, więc teraz widzi słuszniej; i gdyby mu ktoś teraz pokazywał każdego z przechodzących i pytaniami go zmuszał, niech powie, co to jest. Czy nie myślisz, że ten by może był w kłopocie i myślałby, że to, co przedtem widział, prawdziwsze jest od tego, co mu teraz pokazują? – A gdyby go ktoś – dodałem – gwałtem stamtąd pod górę wyciągał po kamieniach i stromiznach ku wyjściu i nie puściłby go prędzej, ażby go wywlókł na światło słońca, to czy on by nie cierpiał i nie skarżyłby się i nie gniewał, że go wloką, a gdyby na światło wyszedł, to miałby oczy pełne blasku i nie mógłby widzieć ani jednej z tych rzeczy, o których by mu teraz mówiono, że są prawdziwe?[36]

Przypomnijmy, że to doświadczenie jest tak trudne czy nieznośne, iż jeden z członków załogi statku Nabuchodonozor – o znamiennym imieniu Cypher – zdradza resztę, by w zamian za obietnicę iluzji wystawnego życia wrócić do stanu nieświadomości w systemie Matrix. Program ten służy symulowaniu rzeczywistości i kontrolowaniu ludzi przez sztuczną inteligencję. Ukazuje on świat w szczycie rozwoju cywilizacyjnego człowieka, datowanego przez siostry Wachowsky na rok 2000. Rewolucja technologiczna doprowadziła ostatecznie do całkowitego usamodzielnienia się i dominacji maszyn. Na potrzeby swego funkcjonowania wykorzystywały one głównie energię słoneczną. Ludzkość, dostrzegając w końcu zagrożenie z ich strony, postanowiła wyemitować do atmosfery gazy (czytaj smog), które ograniczyły dopływ promieni słonecznych i odcięły komputery od źródła zasilania. Te znalazły jednak inny rodzaj „baterii". Stały się nimi ludzkie ciała, hodowane w tym celu w wielkich, mrocznych, sięgających wysokością pod niebo, farmach. Oczywiście nie zamierzam tu streszczać całej fabuły filmu. Ograniczę się do przywołania jednego krótkiego dialogu. Agent Smith, będący czymś w rodzaju programu antywirusowego chroniącego system Matrix – przesłuchując Morfeusza, dowódcę Nabuchodonozora, mówi:

> – Każdy ssak na tej planecie instynktownie utrzymuje równowagę ze środowiskiem. A wy ludzie nie.
> – Przemieszczacie się na jakiś obszar i rozmnażacie, i rozmnażacie, aż wszystkie zasoby zostaną skonsumowane.
> – Są jeszcze jedne organizmy na tej planecie, które hołdują tej zasadzie. Wiesz jakie? Wirusy. Ludzkość jest chorobą tej planety, toczącą ją jak rak. Wy jesteście zarazą… a my (maszyny cyfrowe) lekarstwem.

Główna postać filmu, haker o pseudonimie Neo, handlujący nocami psychoaktywnymi dyskietkami (zawierającymi programy o działaniu silnie odurzającym i uzależniającym) w ciągu dnia pracuje jako programista komputerowy w firmie o nazwie MetaCortex. Otóż w październiku 2021 roku, w szczycie kolejnej fali COVID-19, jeden z najbogatszych ludzi na świecie Mark Zuckerberg ogłosił, iż zmienia nazwę założonego przez siebie siedemnaście lat wcześniej przedsiębiorstwa Facebook, Inc. na Meta (dokładnie Meta Platforms, Inc.). Zmiana odzwierciedlić miała chęć skupienia się firmy na budowaniu „metaversum". Z przedstawionych przez niego planów wynika, że chodzi o hybrydę. „W metaversie będziesz mógł robić wszystko, co możesz sobie wyobrazić: pracować, robić zakupy, bawić się, zamiast patrzeć na ekran, będziesz się czuł, jakbyś tam był" – przekonywał Zuckerberg. Niemniej, choć wedle ekspertów piszących dla „The Wall Street Journal" na temat gospodarki i nowych technologii sama korporacja rozszerza swoją pracę zdalną do granic możliwości[37], to marze-

015_K.Fereński_db_Fale esej przypisy końcowe.indd 70 08.09.2022 21:19:19

1, 3, 4. Miasto Famagusta (kurort Warosia) opuszczone po inwazji wojsk tureckich na Cypr w 1974 roku. Fot. Piotr Jakub Fereński.
2. Wenecja, Piazza San Marco opustoszałe w czasie pandemii SARS-CoV-2. Fot. Piotr Jakub Fereński.

nie o cyfrowym świecie, w którym można bez wychodzenia z domu wypić piwo w pubie za rogiem lub drinka w filmowym Rick's Café Casablanca, na razie nieco się oddala. Im więcej pracowników wraca do biur w centrach miast, tym bardziej wycena wartości akcji spółki spada. Może to być jednak wyłącznie kwestia eksperymentu z próbą przeniesienia niemal całości pracy Meta do trybu zdalnego. Co będzie dalej? Pokaże to jutro…

Przypisy

1 R. Arnheim, *O telewizji*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Maryla Hopfinger (red.), Warszawa 2002.

2 Chociaż Zachód zajął stosunkowo jednoznaczne stanowisko wobec ataku Rosji na Ukrainę, to trudno sobie wyobrazić, by znów zaczęto mówić, iż swoboda jednostek, suwerenność państw, demokracja i rządy prawa w połączeniu z wolnorynkowym systemem gospodarczym miałyby heglowsko „domknąć historię". W dzisiejszej narracji to raczej wojna wypowiedziana „wolnemu światu". Może ona zmienić sytuację geopolityczną, niemniej musimy „przyzwyczaić się" do Łotmanowskich „wzrywów" – zob. J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. Bogusław Żyłko, Warszawa 1995; J. Łotman, *Wola boska czy gra hazardowa. (Prawidłowość i przypadek w prosie historycznym)*, przeł. Bogusław Żyłko, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1997, nr 1–2, s. 32.

3 Cyt. za *Filozofia. Podstawowe pytania*, E. Martens, H. Schnadelbach (red.), przeł. Krystyna Krzemieniewa, Warszawa 1995, s. 573–574.

4 O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, przeł. Józef Marzęcki, Warszawa 2014, s. 78.

5 Tamże, s. 660.

6 A. Gramsci, *Pisma wybrane*, tom 1, przeł. Barbara Sieroszewska, Warszawa 1961.

7 Tamże, s. 3.

8 Opinia Gramsciego wynikała oczywiście w dużej mierze z ówczesnych stosunków własności i produkcji panujących na Półwyspie Apenińskim.

9 Zob. http://magazynmiasta.pl/2022/02/28/urbanizacja-przemocy.

10 Mamy tu do czynienia z kontynuacją wielowiekowej tradycji krytyki technologi i mediów, której podwaliny stanowią uwagi dotyczące pisma w *Fajdrosie* i *VII księdze*.

11 R. Arnheim, *O telewizji*, s. 255.

12 Tamże, s. 256.

13 Studentki kulturoznawstwa zwróciły mi ostatnio uwagę na to, że sytuacja przejścia od kolektywnego przeżywania treści zapośredniczonych przez media – ze względu na początkowo ograniczoną dostępność urządzeń (wysoka cena, brak dostaw) – do odbioru zindywidualizowanego cechuje znaczną część historii zdobyczy technologicznych (Hayek uznałby taki porządek rzeczy za niezbędny warunek postępu). Gdy pojawiały się na rynku gramofony, odbiorniki radiowe, telewizyjne, odtwarzacze wideo, komputery, konsole do gier, niewiele osób (zwłaszcza w słabiej rozwiniętych ekonomicznie państwach) stać było na zakup sprzętu. Transmisje mistrzostw świata w piłce nożnej czy filmy i bajki na kasetach wideo oglądano w kilka, a nawet kilkanaście osób. To samo było w przypadku gier komputerowych (jeśli gracz był jeden, inni się przyglądali). Kiedy dane medium / technologia stawała się powszechnie dostępna, następowała rzeczona prywatyzacja czy indywidualizacja odbioru i doświadczenia.

14 Tamże, s. 257.

15 Zob. „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2013, nr 3, przeł. Łukasz Zaremba.

16 Już na obrazie *Wolność wiodąca lud na barykady* widnieją przedstawiciele przynajmniej dwóch klas społecznych.

17 www.nytimes.com/2016/06/30/books/alvin-toffler-author-of-future-shock-dies-at-87.

18 Zob. https://olemiss.edu/courses/pol324/dengxp92.

19 J. Gewirtz, *The Futurists of Beijing: Alvin Toffler, Zhao Ziyang, and China's „New Technological Revolution" 1979–1991*, „The Journal of Asian Studies", nr 78, s. 115–116.

20 Tamże, s. 119.

21 Tamże, s. 120.

22 Tamże.

23 Krytycy nie ustępowali, ale i tak w badaniach przeprowadzonych w roku 1986, blisko 80 procent ankietowanych uczniów szkół wyższych stwierdziło, że czytało i zna *Trzecią falę*. Oczywiście można jedynie spekulować, na ile owo wielkie zainteresowanie książką Tofflera przyczyniło się do protestów, które miały miejsce wiosną 1989 roku na placu Niebiańskiego Spokoju w Pekinie. Dominuje pogląd, iż do ich wybuchu doszło raczej spontanicznie, podczas uczczenia pamięci zmarłego kilka dni wcześniej sekretarza generalnego KPCh, reformatora Hu Yaobanga. Postulaty studentów dotyczyły demokratyzacji życia publicznego, przyspieszenia rozwoju gospodarczego oraz ukrócenia korupcji. Ikoną protestów – powracając do refleksji W.J.T. Mitchell – jest oczywiście Bogini Wolności (Goddess of Democracy and Freedom). W wymiarze obrazowym interwencję siłową, której sprzeciwiał się stanowczo – odsunięty w krótce na bok i aresztowany – Zhao Ziyang, symbolizuje samotny mężczyzna (Nieznany Buntownik lub też Tank Man), zatrzymujący kolumnę czołgów, zaś masakrę dokonaną przez chińskie władze stale uobecniają w pamięci fotografie zniszczonych, ociekających krwią rowerów.

24 A. Toffler, *Trzecia fala*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Maryla Hopfinger (red.), Warszawa 2002.

25 Tamże, s. 603.

26 Oczywiście Toffler, pisząc *Trzecią falę*, miał na uwadze przede wszystkim aglomeracje amerykańskie. Chiny na drodze do wielkiego skoku technologicznego dopiero czekał proces urbanizacji, zaś rozmieszczenie i wielkość miast w Europie znacząco różnią się od sytuacji w USA.

27 Tamże, s. 610.

28 Tamże, s. 602.

29 Tamże, s. 614.

30 M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, przeł. Małgorzata Kowalska, Warszawa 1998, s. 245.

31 Tamże, s. 243.

32 G.A. Duque Silva, C. Del Prado Higuera, *Political Theology and COVID-19: Agamben's Critique of Science as a New „Pandemic Religion"*, „Open Theology" 2021/7, s. 506.

33 www.youtube.com/watch?v=867_5upU55o.

34 G.A. Duque Silva, C. Del Prado Higuera, *Political Theology…*, s. 11.

35 *Matrix* w reż. rodzeństwa Wachowskich, film science fiction z 1999 roku.

36 Platon, *Państwo*, przeł. Wiesław Witwicki, Kęty 2003, Księga Siódma, s. 222.

37 www.wsj.com/articles/mark-zuckerberg-and-metas-leadership-take-remote-work-to-the-extreme-11648040580?mod=e2fb&fbclid=IwAR1HaNfgYuAobpeAHmh4iy_GBpKUMmhuG7cWDMUnmBOCcGThvCJLQgmxWIc.

015_K.Fereński_db_Fale esej przypisy końcowe.indd 72 08.09.2022 21:19:20

JACEK LEOCIAK

Czas abisalny getta a perspektywa „jutra”

(Leib Goldin, Stella Fidelseid Janusz Korczak)

Idąc tropem refleksji Barbary Engelking nad doświadczeniem czasu w getcie warszawskim[1], podejmuję i rozwijam jej konstatację, że bytowanie w getcie to zstępowanie w otchłań, także otchłań czasu.

Engelking mówi o „sytuacji abisalnej”. Terminem tym, pochodzącym od greckiego słowa *abyssos* (otchłań) nazywa doświadczenie getta / doświadczenie Zagłady. Ta propozycja terminologiczna ma uchwycić specyfikę tego doświadczenia, które można rozumieć jako „zstępowanie w otchłań, także w otchłań czasu”. Zatem „czas getta to czas abisalny, to życie w szczelinach czasu” – twierdzi Engelking[2].

W tym kontekście rozważam esej o głodzie Leiba Goldina, świadectwo Stelli Fidelseid[3] (Stefanii Milenbach), ukrywającej się w bunkrze od wybuchu powstania w getcie warszawskim aż do grudnia 1943 roku, oraz pewne fragmenty *Pamiętnika* Janusza Korczaka. Szukam w tych zapisach czegoś, co można określić „perspektywą jutra”. Zastanawiam się, jak w czasie abisalnym, ogołoconym z przeszłości i przyszłości, zatopionym w otchłani ekstremalnego teraz, objawić się może horyzont „jutra”, rozumianego zarówno dosłownie – jako dzień następny, jak i metaforycznie – jako dalsza lub bliższa przyszłość.

Święty Augustyn w XI księdze *Wyznań* pisze, że czas teraźniejszy to czas obecny: ten, który JEST, a nie ten, który BĘDZIE lub BYŁ. „Tylko taką chwilę (jeśli w ogóle można ją sobie wyobrazić), której już nie da się podzielić na jakiekolwiek, choćby najmniejsze cząstki, można by słusznie nazwać czasem teraźniejszym. Taka zaś chwila tak szybko z przyszłości przelatuje do przeszłości, że nie sposób jej przypisać jakiegokolwiek trwania. Jeżeli się jej nadaje rozciągłość, od razu chwila ta rozpada się na przeszłość i przyszłość”[4].

Mieszkańcom getta pozostała jedynie chwila teraźniejsza, czyli obecność tu i teraz, pomiędzy bezpowrotnie utraconą przeszłością i nieosiągalną przyszłością, ołowianym świtem i ołowianym zmierzchem, jedną a drugą miską zupy z kuchni ludowej, jedną a drugą stroną ulicy przegrodzonej murem, jedną a drugą akcją likwidacyjną, między bydlęcym wagonem a komorą gazową. Istnienie pomiędzy. W szczelinie teraźniejszości[5].

Czekanie

Czekanie wydaje się stanem powszechnym i powszednim zarazem: jest w gettowej codzienności, ale przede wszystkim jest w „niecodzienności” – Umschlagplatzu, ukrywaniu się podczas akcji, w bunkrze podczas powstania i po powstaniu.

Nechemiasz Tytelman, współpracownik grupy Oneg Szabat, badacz folkloru getta warszawskiego, zapisał w swoim dzienniku pod datą 14 maja 1941 roku obserwację z pogranicza meteorologii i eschatologii. „Nawet słońce tego roku do nas nie przychodzi! Jeśli ono zaświeci, może nawet jutro, będę już w ciemnym grobie”[6]. Dzień powszedni getta, codzienność w niecodzienności, między trwającą katastrofą, do której się już przywykło, a katastrofą ostateczną, która dopiero nadejdzie. Czas bez czasu, bez wschodów i zachodów słońca. Przypomina się tu owa „barwa bez barwy”, którą Michał Głowiński uznał za podstawowy akcent kolorystyczny w monochromatycznym pejzażu getta: „ani biała, ani popielata, ani nawet szara”[7]. Brak przyszłości (jutra) wpisuje się w załamanie fundamentalnego rytmu życia przyrody: następowanie po sobie pór roku czy dnia i nocy. Oddaje to doświadczenie uwięzienia w szczelinie teraźniejszości, które jest jednocześnie doświadczeniem wykluczenia z rytmu natury, wyrzucenia poza granice tego, co naturalne; świat istnieje, Ziemia się kręci, ale nas to już nie dotyczy („Nawet słońce tego roku do nas nie przychodzi!”).

Tytelman pisze o czasie eksterminacji pośredniej. W spisywanych w ukryciu po stronie aryjskiej wspomnieniach Stanisława Gombińskiego[8] odsłania się przed nami nowy rozdział Zagłady – początek eksterminacji bezpośredniej: Wielka Akcja Likwidacyjna, czyli wywiezienie 300 tysięcy Żydów z warszawskiego getta do Treblinki. Nowa typologia czekania.

Czekanie podczas ukrywania się w czasie Akcji:

„Przez dzień schowani w jakiejś skrytce, do której dostęp zamaskowany, w komórce, na strychu, rano i wieczorem wynurzają się; przychodzą do nich synowie, bracia, siostry – ci, którym wolno żyć. Przynoszą prowiant, parę słów pociechy. A oni czekają. Czekają wieczora, by móc się wychylić, czekają najbliższych, by żywego człowieka współczującego, bliskiego, niedybiącego na ich życie, zobaczyć. Czekają cudu, czekają końca”[9].

Czekanie na Umschlagplatz.

„Na Umschlagu – straż, krzyki, Niemcy. Ludzie powoli wchodzą w głąb placu, za druty, powoli, jeden za drugim, wchodzą do pustych izb budynku szkolnego lub pozostają pod gołym niebem. Nie ma wody, nie ma łyżki strawy. […] Ludzie są sami, czasem ze swoimi najbliższymi. Czekają. Nie zawsze odjazd następuje natychmiast, najczęściej upływa kilkanaście godzin, czasem doba, czasem dwie. Nie było pociągów. Przez ten czas czekają. Na co? Czasem na pomoc z zewnątrz, może przyślą jakiegoś porządkowego, może obmyślą ratunek ci, co pozostali. Wielu tak myśli, często słusznie. Ale większość, olbrzymia większość nie ma na co ani na kogo czekać”[10].

016_LEOCIAKC.indd 73 08.09.2022 21:18:56

Czekanie po zakończeniu Wielkiej Akcji Likwidacyjnej.

„Życie toczy się dalej, ale nikt w życie nie wierzy. Dni i tygodnie mijają w atmosferze wyczekiwania. Nad ponurymi, ciemnymi ulicami, wśród mroku zasnuwającego rozbite sklepy i odpadające tynki z murów unosi się żałoba przeszłości, wściekłość i beznadziejność przyszłości"[11].

Czekanie to bycie pomiędzy wstrzymaniem oddechu (trzeba być cicho, by nie zostać znalezionym w kryjówce) a zaczerpnięciem powietrza i wytchnieniem na widok kogoś bliskiego, który jeszcze żyje. Czekanie to bycie między wrzaskiem strażników i przycupnięciem w zatłoczonych i zalanych kałem pomieszczeniach szkoły na Stawkach a hukiem zatrzaskujących się drzwi wagonu. Umschalgplatz jako piekło teraźniejszości, która kurczy się do źrenicy oka za zaciśniętymi powiekami. Można je otwierać i zamykać, ale wciąż tkwi się w tym samym czasie teraźniejszym, bo przeszłość się zapadła, a przyszłość odlatuje na skrzydłach beznadziejnej nadziei. Czekanie to życie bez życia, to nieruchome trwanie w mroku bez granic, bez kształtów, bez żadnych uchwytnych wymiarów. Między wściekłością i bezsilnością snuje się wąska smuga szarości, zamknięte terytorium istnienia, pułapka bez wyjścia. Tkwią w niej ci, którzy czekają, wyrzuceni poza *continuum* czasu i zatrzaśnięci w teraźniejszości, która nie ma początku ani końca.

Głód w dzielnicy zamkniętej nadawał jej niezatarte piętno: opuchłe ciała konających na ulicach, szkielety dzieci błagających o kawałek chleba, „chaperzy" atakujący przechodniów, wyrywający im z rąk i pochłaniający wszystko, co przypominało jedzenie. Dozowanie przywilejów żywnościowych było instrumentem sprawowania władzy, a stymulowanie głodu stawało się pośrednią formą eksterminacji.

Pomoc żywnościową w getcie niesiono przede wszystkim przez sieć różnego rodzaju kuchni społecznych oraz organizując dożywianie w ramach akcji pomocy sąsiedzkiej prowadzonej przez komitety domowe. Dzięki materiałom sporządzonym przez Rachelę Auerbach, kierowniczkę kuchni dla literatów przy ul. Leszno 40, i przechowanym w Archiwum Ringelbluma[12] oraz pisanym już po wojnie w Polsce i w Izraelu wspomnieniom[13], wiemy jak powstawała i działała, jak przyrządzano „zupy". Cudzysłów jest tutaj konieczny, ponieważ Rachela Auerbach pisze o fatalnej jakości tych posiłków. Kuchnie dostawały przydział na wpół zgniłych czy spleśniałych buraków lub kartofli, z których należało ugotować zupę. Doprawiano ją sacharyną i do każdej porcji dodawano kawałek czarnego chleba z wapnem i otrębami, wypiekanego w gettowych piekarniach z przydziałowej mąki. Gdyby przesiać taką mąkę – zaznacza autorka – nic by z niej nie zostało. Ale nikt jej nie przesiewał.

Lejb Goldin, pisarz, tłumacz i krytyk literacki, współpracownik grupy Oneg Szabat, który zginął podczas akcji likwidacyjnej latem 1942 roku, był najprawdopodobniej klientem kuchni prowadzonej przez Rachelę Auerbach. W swoim eseju, datowanym na sierpień 1941 roku, przechowanym w Archiwum Ringelbluma, zostawił przejmujący zapis doświadczenia głodu[14].

Jego *Kronika jednej doby* jest zapisem dwudziestu czterech godzin czekania na zupę. Mamy tu do czynienia z czasem cyklicznym, zamkniętym w koło wiecznego powrotu: od zupy do zupy. Czekanie jest odmierzane powtarzającymi się każdego dnia rytuałami. Jeden dzień nie różni się od drugiego. Rozlewa się w wieczne teraz.

„Dochodzi piąta. Na progu pokoju […] staje nowy dzień. […] Ostatnia zupa – wczoraj, za dwadzieścia pierwsza. Najbliższa – dziś o tej samej porze. Sporo czasu już upłynęło. Ile jeszcze zostało? Osiem godzin"[15].

„A ile, mój mądralo [Goldin tak zwraca się do swojego żołądka – J.L.], mamy jeszcze do godziny dwunastej? – Spokojnie, zaraz będzie szósta. Jeszcze sześć godzin i dostaniesz zupę. […] Która godzina? Wpół do siódmej. Jeszcze tak wcześnie!"[16].

„Czas – i czas. Ciągnie się raz jak guma, innym razem jak sen, jak dym. Teraz oczywiście ciągnie się strasznie, straszliwie"[17].

„Dziesięć minut po ósmej. Jeszcze cztery godziny. Nawet niepełne, ale przyjmijmy, że pełne"[18].

„Część zegarów, tych […] pokazuje już jedenastą. […] Jeszcze godzina, zatrzymaj się zatem i czekaj. Czekanie również jest sposobem spędzania czasu. Tylko godzina. […] Czas – bezczas. Przypominasz sobie jeszcze tamte dni, w które mściwie meldowano z kuchni: «Dziś nie ma obiadu». Jak bezlitośnie brzmiały słowa na drzwiach: «Dzisiejsze talony są ważne jutro». Jakże dłużyły się tamte dni i noce, a mimo to wydaje ci się, że żadna katorga nie da się porównywać z tym pół godziny, które teraz musisz odczekać"[19].

„Gdzieś w dali jakiś zegar wybija godzinę: raz…, dwa… Pół. Wpół do piątej, wpół do czwartej lub szóstej? Nie wiem. Nadchodzi kolejny dzień"[20].

Plagą kuchni społecznych był handel kartkami upoważniającymi do nabycia zupy. Początkowo realna wartość takiego bonu przekraczała złotówkę, a jego oficjalna cena wynosiła tylko 20 groszy. Wytworzył się czarny rynek kartek. W zależności od posiłków wydawanych danego dnia kartki miały wyższy lub niższy kurs. Goldin bezwiednie nie oddał kartki przy wydawaniu pierwszej zupy, a kobieta roznosząca talerze tego nie spostrzegła. Zjadł, ale wciąż miał w ręku ważną kartkę na dziś. W następnej turze – już oddając kartkę – dostał drugą zupę. Dziś dostał zatem dwie zupy. Miał pełną świadomość oszustwa i pełny żołądek. Nie wiadomo, co będzie jutro.

„Już wydają zupę. Dziś jest więcej ludzi niż wczoraj, tak samo jak wczoraj było więcej ludzi niż przedwczoraj. […] Wokół ciebie wszyscy już jedzą, przed tobą stoi talerz parującej zupy, odbijają się w nim promienie słońca i tysięczne powaby. Zapatrzyłeś się na ludzi i nie zauważyłeś, że nikt nie wziął od ciebie kartki? Wciąż trzymasz ją w palcach. A to co znowu takiego? Zawołać? Powiedzieć? Oddać? […] Jak to możliwe, że dała mi zupę bez karteczki? Zerkasz dyskretnie – data się zgadza. Po prostu

016_LEOCIAKC.indd 74 08.09.2022 21:18:57

zapomniała przy całym zamieszaniu. Oddać? Nie. Po moim trupie. A jak się zorientuje, lepiej nie, niemożliwe. A może, może zjeść jeszcze jedną zupę? […] Wokół panuje ruch. Wchodzą, wychodzą, siadają, rozmawiają. Po polsku, po żydowsku, po hebrajsku, niemiecku. […] Nadchodzi kelnerka, automatycznie zbiera kartki. Wszyscy dają, ty również. Stało się. I oto zanurzasz łyżkę w talerzu, w drugiej zupie, pojmujesz?"[21].

Jest w tym opisie czekania na zupę jedno zdanie, które wyrywa się z okolicznościowego kontekstu, przekracza doraźność i wartość informacyjną istotną dla ówczesnej sytuacji. „Dzisiejsze talony są ważne jutro". Chodzi tu o tamte dziś i jutro, lecz także o dziś, w którym żyjemy i o jutro, które – jak wierzymy – nadejdzie nazajutrz. Jest to najgenialniejsza formuła czekania w sytuacji granicznej, jaką znam. Czekania, czyli zawieszenia pomiędzy niemożliwym i niemożliwym. Dzień dzisiejszy nie dzieje się dzisiaj, ponieważ dzisiaj będzie dopiero jutro. Puste, wyprane z sensu dzisiaj, wychylone ku temu, co jutro, ku nieistnieniu, bo jutra nie ma, jest dzisiaj, które jest puste. Nadchodzi kolejny dzień – tak kończy Goldin opis niekończącego się cyklu, nieskończonego czekania. Kolejny dzień, to znaczy jutro. Dzisiaj jest jutro, a jutro jest dzisiaj.

Chwila

Chwila to – mówiąc metaforycznie – jedna kropla w oceanie czasu. Ale w getcie, w sytuacjach granicznych, chwila nie rozpływa się łagodnie i niepostrzeżenie we wszechogarniającym oceanie czasu jak kropla. Ma ostre granice, rozrywa tkankę czasu, oddziela to, co przed i co potem nieprzekraczalną barierą. Zamyka już zamkniętych za murami ludzi w wąskiej szczelinie między jednym a drugim zaczerpnięciem powietrza, między jednym a drugim stąpnięciem podkutego buta na zamaskowanej klapie skrytki, drgnięciem sekundnika, stuknięciem metronomu szatkującego czas na kawałki, które nie złożą się nigdy w całość.

Chwila to również miejsce, w którym się czeka, przestrzeń skurczona do punktu. Kiedy mówimy: „stało się to w jednej chwili" albo „upłynęła jedynie chwila", to mamy na myśli, że coś wydarzyło się nagle, momentalnie i trwało bardzo krótko. Święty Augustyn, do którego warto teraz wrócić, opisuje swoje zmagania na drodze do nawrócenia. Chce „powstać z martwych" i rozpocząć nowe życie z Chrystusem, ale wciąż się ociąga. Powtarza sobie: tak, ale jeszcze nie teraz. „Jeszcze chwilę! Jeszcze tylko chwilę! Poczekaj nieco… – Lecz ta chwila za chwilę przekraczała wszelką miarę chwili; i to czekanie nieco – ciągle się przedłużało"[22]. Chwilą jest zatem nieuchwytny błysk, mgnienie, którego nawet nie jesteśmy w stanie dostrzec jako coś osobnego, odrębnego od reszty. Chwilą jest także taki moment, który chcielibyśmy rozciągnąć, przedłużyć w nieskończoność, pragnąc, by nigdy się nie skończył.

W getcie, gdzie czas został wchłonięty przez otchłań, a jego porządek, rytm, miary zostały rozbite, chwila jest również rozpięta między błyskiem a nieskończonością, ale ma swój szczególny ciężar i smak. Odczuwanie chwili ma charakter ambiwalentny.

Oto biegun jasny.

Janusz Korczak potrafił schować się w szczelinie czasu, zanurzyć się w tej jednej kropli i właśnie wtedy pisać. Pisał t a m i w t e d y . T a m – czyli w trzypiętrowym gmachu Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Pracowników Handlowych i Przemysłowych, usytuowanym na posesji między Śliską 9 i Sienną 16, z głównym wejściem od ul. Siennej. Na pierwszym piętrze jedną ogromną salę przedzielono szafami i parawanami, urządzając tam jadalnię, szwalnię, pokój rozrywkowy oraz izolatkę. Na noc salę przekształcano w wielką sypialnię, w której spały dzieci i personel. Korczak sypiał w izolatce obok. W t e d y – czyli między majem a sierpniem 1942 roku.

Korczak pisał przeważnie wcześnie rano: „Teraz rok 1942. Maj. Chłodny maj w tym roku. I ta dzisiejsza noc, najcichsza z cichych. Godzina piąta rano. Dzieciaki śpią. Jest ich naprawdę dwie setki. Na prawym skrzydle pani Stefa, ja na lewo w tzw. izolatce. Łóżko moje w środku pokoju. Pod łóżkiem butelka wódki. Na nocnym stoliku razowy chleb i dzbanek wody"[23]. „Godzina szósta i pół. Ktoś krzyknął w sypialni: – Chłopaki, kąpiel, wstawać"[24]. „Godzina czwarta. Odciemniłem jedno okno, żeby nie budzić dzieci"[25]. Pisał też nocą. Godzina druga w nocy. – Cisza. – Kładę się spać – na pięć godzin. W dzień dośpię resztę. Chciałbym ład jakiś wprowadzić w pisanie. Trudno będzie"[26]. „Chcę w tej ciszy nocnej (godzina dziesiąta) przebiec myślą dzisiejszy, jak rzekłem – pracowity dzień"[27]. Posługiwał się ołówkiem albo piórem wiecznym. „Jest mi dobrze i długo chcę pisać, aż do ostatniej kropli atramentu w piórze"[28]. Szczególnie uprzywilejowanym miejscem pisania okazuje się łóżko: „29/V 42, godzina szósta rano, łóżko"[29] albo: „Natchnienie daje mi świadomość, że oto leżę w łóżku i tak aż do rana, a więc dwanaście godzin normalnej pracy płuc, serca i myśli"[30].

Podczas pisania Korczak pokrzepiał się napojem, który przyrządzał z „fusów prawdziwej kawy z miodem sztucznym", albo kieliszkiem wódki, którą trzymał pod łóżkiem. „Natchnienie daje mi pięć kieliszków spirytusu pół na pół z gorącą wodą – notuje w maju 1942"[31]. W *Pamiętniku* i w innych tekstach z getta Korczak parokrotnie wspomina o wódce. John Orbach, pełniący funkcję listonosza w getcie, wspominał po wojnie w jednym z hebrajskich czasopism, jak przyszedł kiedyś do Domu Sierot z paczką: „w drzwiach ukazał się Korczak. Podałem mu kartkę, by podpisał. Gdy to zrobił, poczułem ostry zapach wódki. Zrozumiał chyba od razu, że poczułem. Wyprostował się i staliśmy tak naprzeciw siebie przez dłuższą chwilę, potem podszedł do mnie blisko, położył ręce na ramionach i rzekł: «Powinniśmy, mimo wszystko, powinniśmy próbować żyć, jak by nie było»"[32].

Więc to pisanie w łóżku, podczas wyjętych z nieustannej krzątaniny chwil porannych czy nocnych – to jest szczęście, to jest bezpieczeństwo, spokój, spełnienie, wytchnienie. Bycie w tej kropli czasu, w chwili, oddziela go

016_LEOCIAKC.indd 75 08.09.2022 21:18:57

Stella Fidelseid (Stefania Milenbach) – z rodzinnego albumu. 1945–1946. Dzięki uprzejmości Anette Milenbach Wajnsztejn.

od getta – bo (na razie) nie ma „jutra" (a jutro to zawsze horror), jest tylko teraz.

Oto biegun ciemny.

Stella Fidelseid[33], zatrzaśnięta w szczelinie czasu, ukrywająca się w bunkrze pod płonącymi kamienicami, opisuje doświadczenie swojego życia t a m i w t e d y. W bunkrze chwila może się skurczyć do jednej rozpalonej iskry, a zarazem rozlać w nieskończoność jak morze ognia, morze płomieni (rozumiane tu jak najdosłowniej, bez żadnej metafory). W tej szczelinie czasu nie ma jutra – bo cała groza kumuluje się w jednej chwili bunkrowej egzystencji. Jeden moment teraźniejszości rozciąga się na wieczność, bez jutra, bez możliwości jakiejkolwiek zmiany (tak jak w piekle męki są wieczne).

Stella Fidelseid miała 24 lata, kiedy wybuchło powstanie w getcie warszawskim. Mieszkała wraz mężem w kamienicy przy Wołyńskiej 6. Straciła męża w pierwszych dniach powstania. Została sama. Zaczęła życie w ukryciu, pod gruzami, pod ziemią: w piwnicach i skrytkach kamienic na Wołyńskiej 6 i 11 (dzisiaj to ulica Lewartowskiego, obok północnej ściany Muzeum POLIN).

W piwnicy na Wołyńskiej 11 dane było Stelli przeżyć cierpienie ponad ludzką miarę. Nie chodzi o stale towarzyszący ukrywającym się strach, obecny w każdej chwili odmierzanej biciem serca oczekującego na ostateczny kres. Nie chodzi też o cierpienie spowodowane utratą najbliższych, niepewnością, grozą śmierci. Nie chodzi o dramat rozpadu więzi między ukrywającymi się, o pogłębiający się między nimi brak zaufania, o rosnącą niechęć, wzajemną agresję, nawet nienawiść, kiełkującą w tym podziemnym świecie. Nie chodzi o ból fizyczny, ból głodującego i poranionego ciała. Tego wszystkiego Stella doświadczyła w nadmiarze. Chodzi o ten typ cierpienia, którego może doznać tylko kobieta, który jest dla kobiety doświadczeniem granicznym.

Gdy rozpoczęła się likwidacja getta, Stella była w pierwszych tygodniach ciąży. Nikt nie mógł tego jeszcze zauważyć. Kiedy ciąża stawała się widoczna, a Stella słabła fizycznie, zaczęła się bać. Bała się przede wszystkim ludzi, którzy z nią żyli w bunkrze. Ukrywała się podwójnie: przed Niemcami, ale też przed współtowarzyszami niedoli. Jako słaba, chora i ciężarna była dla nich bezużyteczna, stanowiła tylko niepotrzebny balast. Kiedy wszystko wyszło na jaw – większość okazywała jej niechęć, wykluczyła ją ze wspólnoty. Nie mogła liczyć na pomoc. Gesty zrozumienia i sympatii były nieliczne.

Sytuacja stawała się beznadziejna: kończyły się zapasy jedzenia i wody, uzupełniane dzięki nocnym wyprawom na gruzy. Zbliżała się zima. Stella była w zaawansowanej ciąży. Postanowiono przedostać się na aryjską stronę. „Planowane wyjście z bunkru miało nastąpić w listopadzie względnie w połowie grudnia przed opadami śnieżnymi. Na rozwiązanie liczyłam w najlepszym razie na koniec grudnia, względnie początek stycznia. W tym stanie nawet nie mogłabym przedostać się przez wąski otwór na zewnątrz […] Nie miałam do nich żalu, że mnie traktowali już jak nieżyjącą"[34].

Poród nastąpił przedwcześnie. „Nagle poczułam gwałtowny i przejmujący ból krzyża. Po chwili minął i po przerwie nastąpił znowu. […] Byłam całkiem mokra z przerażenia i wysiłku. Na szczęście nie trwało to długo. Po godzinie urodziłam synka. […] Czułam się już dobrze, gdy owinięte w szmaty maleństwo spało przy mnie spokojnie"[35].

Na przełomie listopada i grudnia 1943 roku, pod ziemią, w zgliszczach zburzonego getta, nie było miejsca dla narodzin. Stella urodziła syna na terytorium śmierci. Dziecko słabło z dnia na dzień, a przecież bez niego matka nie mogła nigdzie się ruszyć. Spakowana razem ze wszystkimi przygotowywała się do drogi. Garstka gruzowców miała sforsować mur w okolicy Miłej. „Czas wyruszyć. Wróciłam na pryczę do dziecka, aby je zapakować. Nagle z przerażeniem spostrzegłam, że jest bezwładne, zaczęłam nim trząść, nic nie pomogło, przelatywało mi przez ręce. Zrozpaczona usiadłam przy maleństwie, nie chciałam się ruszyć z miejsca. Było mi wszystko jedno, stępiałam na wszystko. Nawet nie słyszałam, że Chanełe stanęła obok mnie. Wzięła mnie za rękę i pociągnęła. «Chodź, jesteś młoda, uratujesz się, to będziesz jeszcze miała dzieci»"[36].

Stella wyszła z bunkra, udało się przejść przez mur. Jej maleńki synek, okutany w szmaty, został w piwnicy-bunkrze pod kamienicą Wołyńska 11. Najprawdopodobniej leży tam do dziś. Nad zachowanymi resztkami sklepień tej piwnicy przechodzą dziś codziennie setki ludzi. To jest mniej więcej przy skrzyżowaniu Lewartowskiego i Karmelickiej.

Dwa jutra

Janusz Korczak nie miał jutra, ale ten „brak jutra Korczaka" jest nam dzisiaj dobrze znany. Wiemy, co się z nim stało. Wiemy, co się działo po jego ostatnim wpisie w *Pamiętniku*, datowanym 4 sierpnia 1942. Następnego dnia, czyli nazajutrz, a więc jutro, była środa 5 sierpnia. Wtedy Dom Sierot został zlikwidowany, a dzieci i wycho-

016_LEOCIAKC.indd 76 08.09.2022 21:18:58

wawcy pognani na Umschlagplatz, załadowani do wagonów i wywiezieni do Treblinki. W filmie Wajdy *Korczak* jest słynna scena, kiedy wagon z dziećmi z Domu Sierot odłącza się od całego składu, zatrzymuje na „zielonej łące" (jak w średniowiecznej pieśni: „Dusza z ciała wylecieła / Na zielonej łące stałe – / Stawszy silno, barzo rzewno zapłakałe"[37]), a dzieci razem z Korczakiem wyskakują z wagonu i biegną po trawie ku otwartej przestrzeni, z rozpostartym sztandarem Domu Sierot. Scena powstała niewątpliwie w szlachetnej intencji, ale w kontekście realiów Zagłady wydaje się wręcz bluźniercza. W moim odczuciu to jedna z najgorszych i najbardziej zasmucających scen w filmach o Holokauście.

Stella Fidelseid również nie miała jutra. Jej świadectwo przechowywane w archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego kończy się w momencie przejścia przez mur getta na stronę aryjską. Ale przecież strona aryjska była dla Stelli podobnym zagrożeniem jak zrujnowane getto. Dotąd wiedzieliśmy tylko, że przeżyła. Nic więcej. Dopiero niedawno Barbara Engelking odkryła jutro Stelli. Dzięki poszukiwaniom archiwalnym, rozmowie z córką, relacji złożonej przez Stellę dla USC Shoah Foundation (tzw. Archiwum Spielberga) wiemy już dużo o ukrywaniu się po aryjskiej stronie i o powojennym życiu Stelli. W 1940 roku poślubiła Salomona Świecę, lekarza, który w pierwszych dniach powstania w getcie został złapany i wywieziony na Majdanek, gdzie popełnił samobójstwo. Po wojnie Stella z Warszawy przeniosła się do Łodzi. Studiowała w Wyższej Szkole Filmowej, współpracowała m.in. przy produkcji *Ulicy Granicznej* Aleksandra Forda. Zaczęła starać się o wyjazd do Izraela i z tego powodu została wyrzucona ze studiów tuż przed dyplomem. Znalazła się w Izraelu, tam poznała swojego przyszłego męża, Mordkę Milenbacha. Pobrali się w Brazylii. W São Paulo w 1956 roku Stella urodziła córkę. Jej mąż zmarł w 1998 roku. Stella zmarła w São Paulo w 2001 roku, dożywszy 82 lat.

Osobnego namysłu wymaga jeden z najbardziej tajemniczych i kontrowersyjnych zapisów w *Pamiętniku* Janusza Korczaka z 27 lipca 1942 roku (czyli pięć dni po rozpoczęciu Wielkiej Akcji Likwidacyjnej). Sam autor nazwał go „mową programową Historii – o nowej karcie"[38].

Wszystko jest tu wychylone ku temu, „co będzie jutro": czyli dotyczy tego, czym jest wysiedlenie, gdzie Żydzi „wyjeżdżają", po co „wyjeżdżają" i jak tam będzie (na Wschodzie). Jednak samo słowo „jutro" pojawia się w tym fragmencie tylko jeden jedyny raz: „Żydzi ważni, ale potem – zrozumiecie jutro. – Owszem, wiemy i pamiętamy. Ważna pozycja, ale nie jedyna"[39]. To jeden z najciemniejszych fragmentów tego tekstu, miejsce zaciemnienia sensu, skrytości sensu czy wręcz – nieobecności sensu.

Oto fragmenty „mowy programowej Historii":

„Dlaczego nie mogę uspokoić nieszczęsną, obłąkaną dzielnicę?

Jeden tylko niedługi komunikat.

Władze mogłyby pozwolić.

W najgorszym razie zabronić.

Taki przejrzysty plan:

Deklarujcie się, wybierajcie. Nie dajemy do wyboru dróg wygodnych. Z brydża trzeba zrezygnować na razie, plażowania też, z smacznych obiadów opłacanych krwią przemytników też.

Wybierajcie: albo w drogę, albo praca na miejscu.

Jeżeli zostajecie, musicie robić to, co potrzebne będzie przesiedleńcom.

Jesień zbliża się. Potrzebna im będzie odzież, obuwie, bielizna, narzędzia.

Kto chce się wyłgać, tego przyłapiemy, kto chce się wykupić, chętnie zabierzemy jego biżuterię, dewizy, wszystko, co posiada wartość. […]

Prowadzimy gigantyczne przedsiębiorstwo. Imię jego: wojna. – Pracujemy planowo, karnie, metodycznie. – Wasze drobne interesy, ambicje, sentymenty, kaprysy, pretensje, żale, apetyty nie obchodzą nas. […]

Sami przecież wzdychacie, by się to skończyło, my też. Więc nie przeszkadzajcie nam.

Żydzi na wschód. Tu już nie ma targów. Nie o babkę żydowską chodzi, ale o to, gdzie jesteś potrzebniejszy – twoje ręce, myśl, czas, życie. […]

Przepraszam, ale pociąg musi kursować według rozkładu, z góry ułożonego planu.

Oto tor kolejowy. […]

My, Niemcy – nie o szyld chodzi, ale o taksę, o przeznaczenie wyrobów.

Jesteśmy żelaznym walcem czy pługiem, czy sierpem. – Byle z tej mąki był chleb. A będzie, jeśli przeszkadzać nie będziecie. Zawadzać nie będziecie. Skomleć – denerwować – zapowietrzać. – Jeśli nawet chwilami żal was, ale musimy batem, kijem lub ołowiem – bo musi być porządek.

Plakat.

«Kto owo i owo zrobi – rozstrzelanie.

Kto nie zrobi tego i owego – rozstrzelamy». […]

Żydzi zasłużeni. I zdolności, i Mojżesz, i Chrystus, i pracowitość, i Heine, i stara rasa, i postęp, i Spinoza, i drożdże, i pierwsi, i ofiarni. – Wszystko to prawda. – Ale oprócz Żydów też ktoś i też coś jeszcze.

Żydzi ważni, ale potem – zrozumiecie jutro. – Owszem, wiemy i pamiętamy. Ważna pozycja, ale nie jedyna. […]

Musisz, bracie, wysłuchać mowę programową Historii – o nowej karcie"[40].

Czym jest zatem ten tekst, jak go zakwalifikować, jaką rolę ma odgrywać w *Pamiętniku*? Sam Korczak nazywa go „niedługim komunikatem". Ów komunikat ma postać apelu do Żydów getta warszawskiego, w którym autor stara się wyjaśnić intencję Niemców i przekonać społeczność getta do podporządkowania się nakazowi wysiedlenia.

Współpracownicy, przyjaciele i wychowankowie Korczaka byli tym fragmentem zdumieni i zbulwersowani. „Gdy w 1947 roku przeczytałem po raz pierwszy te słowa

016_LEOCIAKC.indd 77 08.09.2022 21:18:58

1. Zakład św. Stanisława Kostki (ul. Dzielna 39) w 1928 roku. Tam mieścił się Główny Dom Schronienia, w którym Korczak pracował w lutym 1942 roku.
2, 3 i 5. Stella Fidelseid (Stefania Milenbach) – z rodzinnego albumu. 1945–1946. Dzięki uprzejmości Anette Milenbach Wajnsztejn.
4. Stella Fidelseid podczas pobytu w Izraelu 1950–1952. Dzięki uprzejmości Anette Milenbach Wajnsztejn.

[…], zupełnie pogubiłem się. Nie wiedziałem, jak mam je rozumieć, co właściwie zawierają, w czyim imieniu są wypowiadane? Czyżby oznaczały, że Korczak pogodził się z ówczesnym biegiem wydarzeń i z wyrokiem historii? A może też uznał, z jakichś powodów (dla mnie niezrozumiałych) punkt widzenia Niemców […]? Wydawało się to niemożliwe, nie do przyjęcia" – zwierza się ze swoich rozterek Aleksander Lewin[41].

Rzeczywiście – treść tego apelu w kontekście dzisiejszej wiedzy o tym, czym było wysiedlenie, jest szokująca. Pozostaje pytanie: czy jest to tekst przewrotny, przeniknięty sarkazmem, czy też perswazje Korczaka należy odczytywać serio? Czy jest to rozpacz pod maską sarkazmu, czy naiwność i szukanie za wszelką cenę racjonalności w działaniach oprawców? Czy Korczak faktycznie wierzył, że deportowani będą żyć, ponieważ praca ich ocali?

„Mowa programowa Historii" ma cechy mowy władzy nieznoszącej sprzeciwu i wyposażonej w wielką wizję ideologiczną, misję radykalnego przekształcenia świata. Zwraca uwagę podkreślanie planowości i metodyczności działań. To, co się dzieje w getcie, ma więc tylko pozorne znamiona chaosu, w rzeczywistości stoi za tym dalekosiężny zamysł. Warunkiem powodzenia tej trudnej misji jest karność, posłuszeństwo i pełna współpraca: „Jesteśmy żelaznym walcem czy pługiem, czy sierpem. – Byle z tej mąki był chleb. A będzie, jeśli przeszkadzać nie będziecie". Tylko jeden raz podmiot mówiący ujawnia się wprost, ale za to nie pozostawia żadnych wątpliwości, kim jest: „My, Niemcy".

Rozważany tu fragment *Pamiętnika* imituje zatem język, jakim Niemcy zwracają się do mieszkańców getta. Korczak naśladuje mowę tych, którzy sprawują bezwzględną władzę nad dzielnicą zamkniętą i jej mieszkańcami. Czy Korczak mówi to jednak „od siebie", przyjmując argumentację Niemców i wierząc, że deportowani z warszawskiego getta Żydzi jadą rzeczywiście do pracy, a nie do komór gazowych? Czy też mówi „cudzym głosem", głosem władzy, ale zarazem dystansuje się, tak czy inaczej zawiesza serio tego, co mówi?

Są w *Pamiętniku* zapisy, które zdają się przemawiać za tym, że Korczak stara się Niemców zrozumieć, odczytać ich plan. Co więcej – można sądzić, że dostrzegał jakiś sens w gehennie wysiedlenia. Bezpośrednio po wybrzmieniu „mowy programowej Historii" pojawia się zapis datowany 1 sierpnia 1942 roku. Rozpoczyna go obraz, który dałoby się zinterpretować jako swoistą parabolę Wielkiej Akcji Likwidacyjnej, a także być może czegoś więcej – losu Żydów pod panowaniem nazistowskich Niemiec podczas wojny. „Kiedy nacie kartofli zbytnio bujały, przejeżdżał przez nie ciężki walec i miażdżył, żeby owoc w ziemi miał czas dojrzeć lepiej"[42]. I zaraz potem czytamy: „Nie oskarżam Niemców: pracują, a raczej planują logicznie i skutecznie, muszą gniewać się, bo im przeszkadzają. Głupio przeszkadzają. I ja przeszkadzam. Są nawet pobłażliwi. Tylko «łapią» i każą stać na miejscu – nie kręcić się po ulicach, nie zawadzać. Dobro mi czynią, bo pętając się, mogę oberwać od zabłąkanej kuli. – A tak stoję bezpiecznie pod murem i mogę spokojnie i uważnie patrzeć i myśleć – snuć myśli. Snuję"[43].

Aleksander Lewin przypuszcza, że od końca lat 30., szczególnie mrocznych, ciężkich i bolesnych dla Korczaka, mógł on wiązać z wybuchem wojny „jakieś nadzieje i wierzył, że dzięki niej dokona się odmiana na lepsze, nastąpi katharsis"[44]. Nadzieja, że obecna wojna może nieść ze sobą jakąś rewolucyjną przemianę, towarzyszyła Korczakowi także w obliczu straszliwych doświadczeń getta. Lewin przytacza relację Tosi Bocian, która była w gettowym Domu Sierot i brała udział w pracach kółka samokształceniowego, gdzie przedmiotem dyskusji była między innymi książka o formowaniu się narodów, ze szczególnym uwzględnieniem przeobrażeń narodu niemieckiego. Korczak angażował się w te dyskusje, „chciał głębiej zrozumieć pobudki działania prześladowców narodu żydowskiego, a także siły motoryczne (historyczne) wpływające na ich postępowanie i tłumaczące, jakie są źródła nieludzkiej patologii, zademonstrowanej przez Niemców. […] Korczak identyfikował się umownie, na pozór, ze stanowiskiem wroga. Czynił to przeważnie w tonie zjadliwo-sarkastyczno-patetycznym, wygłaszając niejako w imieniu Niemców „mowę programową Historii", w rzeczywistości zaś odcinając się całkowicie od ich barbarzyńskiej filozofii"[45].

Czyżby więc bulwersująca „mowa" była jedynie zabiegiem retorycznym, intelektualną prowokacją zastosowaną w celach heurystycznych – poszukiwania odpowiedzi na frapujące Korczaka pytania.

Ruta Sakowska, interpretując ów fragment z 27 lipca 1942 roku, powiada, że Korczak rzeczywiście wierzył, iż deportowani będą żyć, ponieważ praca ich ocali[46]. Badaczka twierdzi, że wymowa tekstu jest jednoznaczna, a sam Korczak miał podstawy, by uspokajać ludzi w getcie, gdyż w momencie, kiedy to pisał, mógł jeszcze sądzić, iż „wysiedlenie" oznacza rzeczywiście wyjazd do przymusowej pracy, zginą natomiast ci, którzy nie zechcą się temu podporządkować. Przypomnijmy, że o schwytanej na ulicy i poprowadzonej na Umschlagplatz Esterce Winogronównie, tej, która wystawiła w Domu Sierot *Pocztę* Rabindranatha Tagore'a, notował 1 sierpnia 1942 roku: „Jeżeli nie wróci tu i teraz, to spotkamy się później gdzie indziej. Mam pewność, że innym przez ten czas służyć będzie tak, jak dobro dawała i przynosiła pożytek"[47]. Czyli nie brał wówczas pod uwagę tego, że wysiedlenie to śmierć. Chociaż zabiegał bezskutecznie o to, „by Esterkę zwrócono", to jednak zapisany 4 sierpnia komentarz do tych starań jest wymownym świadectwem tego, że wywiezienia nie traktował wcale jako ostatecznej katastrofy. „Nie byłem pewien, czy w razie powodzenia przysłużę się jej, czy zaszkodzę i skrzywdzę. – Gdzie wpadła? – pyta się ktoś. Może nie ona, ale my wpadliśmy (że zostajemy)"[48].

Kiedy 5 sierpnia Korczak szedł wraz z dziećmi na Umschalgplatz, nie mógł znać jeszcze całej prawdy o Treblince – przekonuje Sakowska i konkluduje: „Moim zdaniem w pełni uprawniony jest pogląd, że Korczak i inni wychowawcy sie-

016_LEOCIAKC.indd 79 08.09.2022 21:18:59

rocińców getta 5 sierpnia 1942 roku jeszcze nie zdawali sobie sprawy, że Treblinka (być może tę nazwę słyszeli) nie jest żadnym obozem, lecz kombinatem śmierci"[49].

Na koniec odczytajmy dwa zdania, które stanowią prolog do „mowy programowej Historii": „Wczorajsza tęcza. Cudowny księżyc wielki nad obozem tułaczy"[50]. Prologiem jest obraz natury, pejzaż z tęczą, znakiem przymierza, oraz wielką tarczą księżyca wiszącego nad gettem, które zostało tu nazwane – wielce symptomatycznie – „obozem tułaczy". Dzielnica zamknięta, „nieszczęsna, obłąkana", nie przedstawia się tu jako obóz skazanych nieodwołalnie na śmierć, ale miejsce zamieszkiwania tych, którzy szykują się do kolejnej tułaczki, przesiedlenia, wysiedlenia – do przeniesienia się gdzieś na Wschód. W prologu zawiera się być może sygnał, że w swoim apelu do dzielnicy Korczak będzie mówił właśnie o tym etapie, czyli o koniecznej tułaczce, wynikającej z bezwzględnych praw wojny, że konieczność tej tułaczki będzie chciał uzmysłowić mieszkańcom getta, a zarazem wskazać na jakiś jej sens, na jakąś – straszliwą, niezrozumiałą, ale jednak istniejącą – logikę wydarzeń.

I właśnie tego nie możemy do końca pojąć i nie możemy się pogodzić z tym, że Korczak mógł wierzyć nie tylko w to, że wysiedleni jadą do pracy „na Wschodzie", ale także w to, że w całym tym szaleństwie jest jakaś metoda, że rzeczywiście coś się odsłoni, jakaś „nowa karta", coś, co pojmiemy dopiero „jutro", w horyzoncie przyszłości.

Przypisy

1 Barbara Engelking, *„Czas przestał dla mnie istnieć". Analiza doświadczenia czasu w sytuacji ostatecznej*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996.
2 Tamże, s. 11–12.
3 Fidelseid to nazwisko panieńskie. W czasie okupacji Stella wyszła za mąż za Salomona Świecę, który zginął na Majdanku. Po wojnie w Brazylii wzięła ślub i przyjęła nazwisko męża: Milenbach.
4 Święty Augustyn, *Wyznania*, przeł. Zygmunt Kubiak, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1978, s. 229.
5 O życiu w „szczelinie teraźniejszości", w „szczelinie świata" pisze Barbara Engelking, tamże, s. 155.
6 Nechemiasz Tytelman, *Dziennik*, [w:] *Archiwum Ringelbluma. Antologia*, wstęp Jacek Leociak, opr. Marta Janczewska, Jacek Leociak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2019, s. 53.
7 Michał Głowiński, *Czarne sezony*, Open, Warszawa 1998, s. 11.
8 Stanisław Gombiński (Jan Mawult), *Wspomnienia policjanta z warszawskiego getta*, red. Naukowa i wprowadzenie Marta Janczewska, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2010.
9 Tamże, s. 105.
10 Tamże, s. 85–86.
11 Tamże, s. 132.
12 Rachela Auerbach, [*Brulion monografii kuchni ludowej*], [w:] tejże, *Pisma z getta warszawskiego*, opr. Karolina Szymaniak, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2015.
13 Rachela Aurebach, *Warszewer cawoes. Bagegeniszn, aktiwitetn, gojroles 1933–1943*, Tel Awiw 1974.
14 Leib Goldin, *Kronika jednej doby*, z j. jidysz przeł. Agnieszka Żółkiewska, [w:] *Archiwum Ringelbluma. Antologia*, dz. cyt.
15 Tamże, s. 710.
16 Tamże, s. 713.
17 Tamże, s. 716.
18 Tamże, s. 718.
19 Tamże, s. 721–722.
20 Tamże, s. 728.
21 Tamże, s. 722–725.
22 Święty Augustyn, *Wyznania*, s. 138.
23 Janusz Korczak, *Pamiętnik. Maj – 4 sierpnia 1942*, [w:] *Janusz Korczak. Pisma czasu wojny (1939–1942)*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2021, s. 223.
24 Tamże, s. 226.
25 Tamże, s. 241.
26 Tamże, s. 287.
27 Tamże, s. 247.
28 Tamże, s. 247.
29 Tamże, s. 254.
30 Tamże, s. 247.
31 Tamże, s. 247.
32 Cyt. za: Ida Merżan, *Aby nie uległo zapomnieniu. Rzecz o domu Sierot Krochmalna 92*, Warszawa 1987, s. 135.
33 Relacja Stelli została wydrukowana w 6 kolejnych numerach „Naszego Słowa" (od nr 19 z 31 XII 1947 do nr 5 z 1948 roku). W archiwum ŻIH zachowała się rownież środkowa część (s. 9–59) rękopisu pamiętnika Stelli. Tekst wspomnień początkowo znajdował się w dziale relacji i nosił sygnaturę 301/5020, później znalazł się w dziale pamiętników, gdzie nosił sygnaturę nr 302/180 i przypisany był anonimowemu autorowi. Obecnie – po ustaleniu autorstwa relacji – nosi numer 301/4873. Fragment wspomnień Stelli, jednak bardzo przeinaczony, był wydrukowany w „Biuletynie ŻIH" nr 1 (5) / 1953, s. 187–188. W niniejszym tekście korzystam z edycji opracowanej przez Barbarę Engelking i Michała Czajkę: Fidelseid Stella, *Pozostałam na gruzach… (moje przeżycia po likwidacji getta warszawskiego kwiecień––grudzień 1943)*, „Kwartalnik Żydów Polskich", 2003, nr 2, część I; tamże 2003, nr 4, część II. W lokalizacji cytatów cyfra rzymska oznacza część, cyfra arabska stronę.
34 II, s. 613.
35 II, s. 614.
36 II, 615.
37 [*Dusza z ciała wyleciała…*], [w:] *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*, opr. Kazimiera Żukowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 40.
38 Janusz Korczak, *Pamiętnik*, s. 290.
39 Tamże, s. 290.
40 Tamże, s. 288–290.
41 Aleksander Lewin, *Gdy nadchodził kres… Ostatnie lata życia Janusza Korczaka*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 144.
42 Janusz Korczak, *Pamiętnik*, s. 291.
43 Tamże, s. 291.
44 Aleksander Lewin, *Gdy nadchodził kres…*, s. 145.
45 Tamże, s. 148.
46 Zob. Ruta Sakowska, *Janusz Korczak wobec Zagłady. Próba interpretacji tekstów*, „Kwartalnik Historii Żydów" 2005, nr 2.
47 Janusz Korczak, *Pamiętnik*, s. 293.
48 Tamże, s. 293.
49 Ruta Sakowska, tamże, s. 194.
50 Janusz Korczak, *Pamiętnik*, s. 288.

016_LEOCIAKC.indd 80 08.09.2022 21:18:59

Miasto jak miasto. Sklepy, kantor,
apteka, gmach gimnazjum, ratusz.
To było tam. Tu było tamto.
Gdzieś w ziemi są ukryte rymy
i anagramy.

Jacek Podsiadło, *** *[Przed synagogą w Drohobyczu]*[1]

Ale, rzecz jasna, żadnych widziadeł ni dziwów, żadnych chimer i żadnej fantastyki – ciche miasto z nocnymi deszczami, senne budynki, wysoka trawa. Chyba że, ot, cienie.

Serhij Żadan, *Drohobycz*[2]

Wystarczy drobne przesunięcie, i nic już nie jest takie, jak było.

W.G. Sebald, *Czuję. Zawrót głowy*[3]

Zanim wybuchła wojna, pojechałam do Drohobycza, ale ona już tam była. Przejście graniczne stało puste, po drogach nie jechały czołgi, ludzie nie kryli się przed ostrzałem, ale czuć ją było w listopadowym, przesiąkniętym zapachem węgla i wilgoci powietrzu. Nic dziwnego, w końcu trwała od 2014 roku, tylko nie wszyscy chcieli o niej wiedzieć.

Kiedy wybuchła wojna, poleciałam do Izraela, ale ona mnie dogoniła. Siedziałam w Jad Waszem, szukając zagubionych żydowskich dzieci, a widziałam dzieci pod gruzami Mariupola i Charkowa. Ledwie wyjechałam, w ortodoksyjnej dzielnicy Bnei Brak w Tel Awiwie palestyński zamachowiec zamordował pięcioro Żydów.

Wojna nie odchodzi. Ona wciąż tu jest, taka lub inna, własna lub cudza. Ta obecna, w której na naszych oczach giną ludzie i zwierzęta, ta przeszła, choćby pozornie zapomniana, ale wciąż czająca się tuż pod powiekami, kryjąca w ciemnym zaułku pamięci, ukryta pod kamieniami miasta, i ta przyszła, już przeczuwana w snach. Ona wciąż tu jest.

Kiedy 19 listopada 2021 roku pojechałam do Drohobycza, by przy rogu Czackiego i Mickiewicza, w miejscu, w którym 79 lat wcześniej zamordowano Brunona Schulza, czytać fragment *Drugiej jesieni*, było zimno, padał deszcz. Słowa skraplały się w powietrzu, drżały potem jak srebrzyste kulki rtęci na koniuszkach rzęs, nasiąkały nimi nasze twarze i płaszcze. Parasolki wybrzuszały się od wiatru, ulatywały w powietrze i łamały się. Niebo było ołowianoszare i kładło się nam na głowach. Czy tak samo padało, gdy Bruno Schulz szedł po chleb do Judenratu i zastrzelił go SS-Scharfürher Karl Günther? Choć możliwe, że był to Friedrich Dengg, nie wiadomo. Czy też raczej było jak w historii, którą za hebrajskim tłumaczem Brunona Schulza Yoramem Bronowskim przytacza David Grossman. „W drohobyckim getcie Schulz miał protektora, oficera SS, który wykorzystywał go do malowania fresków na

MONIKA SZNAJDERMAN

Drohobycz – Gorlice

(fragment większej całości)

ścianach swojego domu. Rywal tego oficera SS zastrzelił Schulza na ulicy, żeby sprowokować swego konkurenta. Jak głosi legenda, kiedy po tym się spotkali, jeden powiedział do drugiego: «Zabiłem twojego Żyda», na co tamten odparł: «Świetnie, teraz ja pójdę i zabiję twojego Żyda»"[4]. Słowa „Zabiję twojego Żyda" były dla Grossmana wstrząsem. „Pamiętam, że po przeczytaniu tych przerażających słów – pisze – zamknąłem książkę, wyszedłem z domu i przez kilka godzin spacerowałem po pobliskim polu. Spacerowałem niczym we mgle. Nie mogłem się zmusić, by wrócić do domu. Nie rozumiałem, jak można było żyć w świecie, gdzie możliwe są takie rzeczy, gdzie mogą istnieć tacy ludzie i taki sposób myślenia. W świecie, gdzie język pozwala czynić takie okrucieństwo, jak w tym zdaniu"[5].

Także Henryk Grynberg przytacza tę wersję historii o śmierci Brunona Schulza. I potem „Schulz leżał na wznak, w ciemnoszarym ubraniu, twarz miał zapryskaną krwią"[6]. Żydowski los go dogonił, choć przecież, jak pisze Grynberg, „jeszcze w 1936 zamieścił w «Głosie Drohobycko-Borysławskim» komunikat, że występuje z gminy żydowskiej. Nie ochrzcił się, ale nie chciał być Żydem, On wiedział"[7].

Nie jest zatem jasne, kto naprawdę zastrzelił Brunona Schulza ani czy padał wtedy deszcz. Nie wiadomo też na pewno, gdzie został pochowany. Tamtego dnia, mówi Wiera Meniok, *spiritus movens* dwóch festiwali poświęconych twórczości Schulza, „w dziki lub czarny, lub krwawy czwartek – Niemcy urządzili polowanie na Żydów w odwecie za to, że kilka dni wcześniej z getta uciekł jeden Żyd, którego zresztą hitlerowcy dopadli na drohobyckim dworcu kolejowym i który rzekomo strzelał do jednego z gestapowców. W tamten czwartek każdy Niemiec mógł zabić każdego spotkanego Żyda. Zamordowano wtedy ponad dwieście trzydzieści osób. Martwe ciała leżały na ulicach przez dwa dni. Opowiadał nam o tym Alfred Schreyer. Potem Niemcy wydali Żydom, pracownikom Judenratu, rozkaz uprzątnięcia zwłok z ulic, bo rozkładające się trupy «psuły powietrze». Po mieście jeździła platforma zaprzężona w konie i zrzucano na nią zwłoki ofiar, które – najprawdopodobniej – zawieziono na nowy cmentarz żydowski usytuowany na obrzeżach miasta, gdzie zebrane z ulic ciała pochowano w jednej zbiorowej mogile. Ten nowy kirkut można dziś od-

017_Sznajderman_Drohobycz Gorlice dla kontekstów.indd 81 08.09.2022 21:18:36

wiedzić. Stary – już nie istnieje. Mniej prawdopodobna jest wersja, że ofiary dzikiego czwartku zostały pochowane na tamtym nieistniejącym obecnie starym kirkucie, gdzie leżeli między innymi rodzice Schulza, ponieważ stary cmentarz znajdował się w obrębie miasta, a naziści niemieccy z reguły chowali swoje ofiary poza miastem. Zgodnie z relacjami świadków, mogiła została wykopana na prawo od bramy cmentarnej, w odległości około dziesięciu metrów od muru kirkutu. Da się dziś tę mogiłę zidentyfikować, innej takiej nie ma w tym miejscu. Nie wiemy jednak do końca, czy rzeczywiście spoczywają w niej zwłoki Schulza"[8].

Nie wiadomo też chyba, czy Bruno Schulz zdążył kupić chleb, choć Jurij Andruchowycz uważa, że tak, i w chwili śmierci miał w kieszeni płaszcza ciepły bochenek. Wystygł szybko, dopiero długo po nim ciało.

W czasie innej wojny w innym mieście inny mężczyzna także wyszedł z domu po chleb. „Odłamek wybuchającego pocisku zabił w Charkowie mężczyznę, który wyszedł po chleb – czytam post na Facebooku, podpisany @tsaplienko. – 79-letni Wiktor Hubarew zmarł z powodu odniesionych obrażeń. Chleb, który niósł do domu, jest w mieszkaniu jego córki. «Chleb był we krwi. Nie mogę go teraz zatrzymać, ale chcę, bo to część mojego taty. To była ostatnia rzecz, jaką miał w rękach» – mówi Jana Baczek, córka ofiary".

Co się stało z chlebem, który miał w kieszeni Schulz? Najcenniejszą zdobyczą, a potem świadkiem śmierci, ostatnią rzeczą, jakiej dotykał za życia?

„Wśród wielu prac naukowych, podejmowanych przez mego ojca w rzadkich chwilach spokoju i uciszenia wewnętrznego, pomiędzy ciosami klęsk i katastrof, w jakie obfitowało to życie awanturnicze i burzliwe – najbliższe jego sercu były studia nad meteorologią porównawczą, a zwłaszcza nad specyficznym klimatem naszej prowincji, pełnym jedynych w swoim rodzaju osobliwości. On to właśnie, mój ojciec, położył podstawy pod umiejętną analizę formacyj klimatycznych. Jego «Zarys ogólnej systematyki jesieni» wyjaśnił raz na zawsze istotę tej pory roku, która w naszym klimacie prowincjonalnym przybiera tę przewlekłą, rozgałęzioną, pasożytniczo rozrosłą formę, która pod nazwą «chińskiego lata» przeciąga się daleko w głąb naszych zim kolorowych"[9] – czytałam w deszczu.

Urodziłam się w dniu śmierci Brunona Schulza i ponad dwustu trzydziestu innych Żydów – piętnaście lat później. Chciałam zadzwonić do ojca, zapytać, czy wtedy padało, ale przecież nikogo już nie ma. Nie ma tamtego domu i nie ma ludzi, którzy 19 listopada 1959 roku przynieśli do niego białe zawiniątko.

Więc urodziłam się w dniu jego śmierci, chociaż piętnaście lat później, i długo nie byłam świadoma, jak bliskie sobie są te daty. Mimo że wychowywałam się wśród ruin, wydrążonymi w czerwonych gruzach zabudowań SARP-u korytarzami chodziłam do szkoły na Smolną, a moim codziennym widokiem były szare, cętkowane śladami po pociskach ściany przedwojennej kamienicy – taki był mój naturalny habitat przy ulicy Okólnik w Warszawie. Wojna wryła się w mury, w ziemię, skolonizowała moje spojrzenie i sny. Ale zapomniałam o tym i dałam się okłamywać; w końcu świat, w którym żyłam, dorośli nazywali „po wojnie".

„Cóż powiedzieć? – pisze o ojcu Schulz, a ja czytam te słowa 19 listopada 79 lat po jego śmierci. – On pierwszy wyjaśnił wtórny, pochodny charakter tej późnej formacji, nie będącej niczym innym, jak pewnego rodzaju zatruciem klimatu miazmatami przejrzałej i wyradzającej się sztuki barokowej, stłoczonej w naszych muzeach. Ta rozkładająca się w nudzie i zapomnieniu sztuka muzealna przecukrza się, zamknięta bez odpływu, jak stare konfitury, przesładza nasz klimat i jest przyczyną tej pięknej, malarycznej febry, tych kolorowych deliriów, którymi agonizuje ta przewlekła jesień. Piękno jest bowiem chorobą, […] jest pewnego rodzaju dreszczem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiedzią rozkładu, wstającą z głębi doskonałości i witaną przez doskonałość westchnieniem najgłębszego szczęścia"[10]. Kiedy czytałam na głos *Drugą jesień* w szare listopadowe południe, słowa spływały z deszczem na ziemię tam, gdzie 79 lat wcześniej wsiąkła krew Brunona Schulza. Na ulicy, właściwie uliczce jego imienia, prowadzącej donikąd wśród zarośli i chaszczy, na chwilę się przejaśniło, błękit przykrył zakurzoną zieleń i wyblakłe róże budek i przybudówek. Dwa samoloty wykreśliły na nim białe smugi. Po bokach stały żółte i pomarańczowe domki. Ale może wcale nie donikąd prowadziła ukryta przed światem uliczka imienia Brunona Schulza, lecz do jakiegoś drugiego, sekretnego miasta pod podszewką tego? I może przejaśniło się dopiero następnego dnia, gdy patrzyliśmy z okna korytarza gimnazjum, w którym uczył Schulz, na niebieskie niebo całe w pierzastych chmurkach, na pełne słońca czerwone dachy w oddali? On także na to patrzył, gdy wychodził znużony z gabinetu. Czy widok może przechować spojrzenie, uwięzić je na zawsze niczym bursztyn muchę?

Ale Drohobycz to miasto pytań, a nie odpowiedzi.

A kiedy zapadł wczesny zmrok, chodziliśmy w świetle latarni złotymi ulicami – na plamy światła padały cienie. Było pusto i zimno. To był jeden z tych listopadowych dni, gdy miasto opanowywała „chroniczna, żałobna szarość, zakwitając w oknach ciemnym liszajem świtów, pasożytniczym grzybem zmierzchów, rozrastającym się w puszyste futro długich nocy zimowych"[11]. „Ledwo rozpowity z brunatnych dymów i mgieł poranka – przechylał się dzień od razu w niskie bursztynowe popołudnie, stawał się przez chwilę przezroczysty i złoty jak ciemne piwo, ażeby potem zejść pod wielokrotnie rozczłonkowane, fantastyczne sklepienie kolorowych i rozległych nocy"[12]. W liście do Anny Płockier jesienią 1940 roku pisarz donosił z nieodległego Truskawca: „Pogoda i pejzaż sprzyjają nam. Raz wędrowaliśmy wczesnym jesiennym wieczorem przez park w deszczu, za naszymi plecami rozwijały się w oświetlonych oknach dzieje rodzin, najintymniejsza historia domowa"[13]. Ta gra światła i cienia wydaje się przyrodzona Ukrainie. „Nasz kraj jest najpiękniejszy wtedy, kiedy oświetlenie jest minimalne. Jakieś świty, półmrok, mgły, zamiecie, nocne lampy i fajerwerki" – pisze Taras Prochaśko w eseju *Omerta*[14]. Taras pisze co prawda o tym, że półmrok, um-

017_Sznajderman_Drohobycz Gorlice dla kontekstów.indd 82 08.09.2022 21:18:36

bry i cień pozwalają zniknąć z widoku temu, co Ukrainie także przyrodzone – materii w jej upadku i degeneracji, rozkładzie i rozpadzie – niech nas nie zwiedzie jednak to proste wyjaśnienie, bo nie jest w stylu Tarasa (choć jest biologiem, w lesie najbardziej lubi nie drzewa, a cienie) i nie jest w stylu Ukrainy, a już na pewno Drohobycza. Nie przypadkiem trafili na siebie we wszechświecie Drohobycz i Bruno Schulz, Bruno Schulz i Drohobycz. I trudno powiedzieć, czy mogliby istnieć bez siebie nawzajem, choć Serhij Żadan sądzi, że tak: „co można rzeczywiście znaleźć w plecionce tych ulic, korzystając z jego opowiadań jak z przewodnika? Kilka nieaktualnych adresów, kilka rozpoznawalnych skrzyżowań, i tyle. No, chyba żeby jeszcze gęste powietrze letniej nocy, ciepły dech klatek schodowych rano, bezkresne jasne niebo, które obraca się wokół ratusza. O tym również pisał. Ale mógł i nie pisać – to coś, co istnieje poza literaturą. A dokładniej – to coś, co samo przez się jest literaturą”[15]. Gdy zapisuję te słowa, Serhij 53. dzień przysyła komunikaty z coraz mocniej bombardowanego Charkowa. Wokół niego umierają ludzie i zwierzęta. Wojna też istnieje poza literaturą.

A po północy zgasły latarnie i wpadliśmy w czerń jak w otchłań, by – uchodźcy z mroku – wydobyć się z niej dopiero w jasnych pokojach domu rekolekcyjnego Dobry Samarytanin przy ulicy Kozłowskiego (teraz mieszkają tam uchodźcy z innego mroku, z innej otchłani). W ogrodach i podwórkach szczekały nocne psy.

Gdy piszę te słowa, pięć miesięcy po moim pobycie w Drohobyczu, w mieście obowiązuje godzina policyjna. Po dziesiątej wieczorem gasną latarnie, światła w witrynach sklepów i w domach. Dziś Bruno Schulz nie mógłby już, przechadzając się, podglądać w oświetlonych oknach „dziejów rodzin, intymniejszej historii domowej” – za ciemnym szybami nikogo nie widać, nic się nie porusza. Życie zamarło i ucichło, a ciemność zgęstniała. Grzegorz Józefczuk, schulzolog, który przyjechał do Drohobycza z pomocą humanitarną, notuje: „miasta nie było. Tylko czerń przestrzeni wokół. Taka czerń to żadna przestrzeń, to mur, to maź. Nie widać ręki. I cisza. Cisza inna niż wszystkie. Nawet psy nie szczekały”[16].

„Splątany gąszcz traw, chwastów, zielska i bodiaków buzuje w ogniu popołudnia. Huczy rojowiskiem much popołudniowa drzemka ogrodu”[17]. Wiele lat temu byliśmy w gościnie u Jurka i Tarasa Prochaśków w ich rodzinnym domu w Delatynie. To był przystanek po drodze w Czarnohorę. I było lato, bujne, zielone. Nie mogło być inaczej, bo tam, gdzie jest Taras, musi być zielono i bujnie, kwietnie, krzaczasto i drzewnie. Tak było też w samych górach, gdy spaliśmy w budynku stacji botanicznej Ukraińskiej Akademii Nauk, rano chodziliśmy po mokrych od rosy łąkach, a Taras uczył nas nazw kwiatów i ziół. Bo Taras jest botanikiem, więc jego Ukraina jest roślinna: „Nie darmo mówi się «na zielonej Ukrainie». Ukraina to część botaniki. Roślinna strategia najlepiej odpowiada naszej cichej ekspansji. Roślinna zdolność przetrwania – to gwarancja naszego istnienia. Bardzo przypominamy górską łąkę. Jesteśmy kwiatami na niej. Wszyscy razem jesteśmy na jakiejś łące. Ale my – to kilkadziesiąt zupełnie różnych gatunków, którym jest tu przytulnie. I miliony pojedynczych kwiatów i ziół wszelkiego rodzaju, jakie tylko mogą być. Z powodu różnorodności nie da się mówić o jakiejś jedności – nie jesteśmy plantacją kawy. Niemniej jesteśmy właśnie tu, na tej połoninie”[18].

Z zacienionego, chłodnego ogrodu wychodziliśmy do miasteczka. „Samo miasto – czytam w przedwojennej książeczce Aleksandra Harasowskiego *Delatyn. Miejscowość klimatyczna i kąpielowa w Galicyi* – rozciąga się wzdłuż jednej ulicy około 10 km, długiej, zabudowanej domami przeważnie wśród sadów i ogrodów, wskutek czego miejscowość ma raczej charakter wsi. Najwięcej miejsca zajmuje w niej salina, obejmująca warzelnię, mieszkania urzędników z parkiem oraz t.zw. maszynę, tj. rozległy ogród, na którym stoi parowa pompa, ciągnąca surowicę solną do warzelni”[19]. Nic więcej nie mieliśmy do roboty, niż włóczyć się, przysiadać i obserwować ludzi. A. zapamiętał stare kobiety sprzedające tytoń. Chodziliśmy tam i z powrotem po głównej ulicy, Delatyn znieruchomiał w upale. W samo południe, pod palącym słońcem, przypominała senne ulice miast Dzikiego Zachodu, z saloonami, do których zachodziliśmy na piwo. Przynajmniej tak to pamiętam. I że było słońce. W ogóle tamte czasy, wiele lat po tamtej wojnie i wiele lat przed tą, czasy naszej młodości, to były czasy słońca. Odległe od dzisiejszych o miliardy lat świetlnych, kiedy, jak pisał Serhij Żadan

> Nikogo nie przerażały gwiazdy
> wpadające do zbiorników wodnych.
> Niczyjej czujności nie budzi dym
> unoszący się z rozłamów czarnej gleby[20].

Dla Serhija dymy unoszą się i gwiazdy spadają do wody od 2014 roku, wcale nie od teraz. Tom wierszy *Drohobycz* to według słów poety „prywatna historia przywiązania do miasta”[21], w którym intensywnie bywał w czasie, gdy na wschodzie i południu jego kraju, z dala od naszych oczu, nieustannie ginęli ludzie, toczyła się wojna, w którą się angażował, nie tylko poetycko.

A kiedy zapadał zmrok, przechodziliśmy za domem przez wilgotny wąwóz, na dnie którego płynęła Lubiżnia, i szliśmy do przysiółka o tej samej nazwie do Bogdana po bimber. Nad domem, kawałek wąską kamienistą ścieżką w górę, leżał cmentarz dla szalonych kobiet, tak go nazywaliśmy. Te nieszczęśliwe kobiety do końca swoich dni żyły w delatyńskim domu opieki dla chorych psychicznie. Ponury Psicho-Neurologiczeskij Obłastnoj Dispansier należał do sieci radzieckich placówek tego typu i miał swój numer. Ta urzędowa nazwa i ten numer nijak się miały do zabytkowych willi niedaleko równie zabytkowego wiaduktu nad rzeką, w których mieścił się zakład.

To nieistotne zapiski, nikomu niepotrzebne wspomnienia, bo co kogo obchodzi, że byłam kiedyś chwilę w Delatynie, a tamto lato miało smak bimbru, zapach

017_Sznajderman_Drohobycz Gorlice dla kontekstów.indd 83 08.09.2022 21:18:36

kwiatów w ogrodzie, było dotykiem chłodu w cienistym wąwozie i słońca na piaszczystej drodze? Toż to ledwie okruchy całkiem nieważnego istnienia, ale może na końcu zostanie tylko to.

Pewnej grudniowej nocy 1943 roku gestapowcy okrążyli Delatyn i otworzyli ogień. Do uciekających Żydów strzelano, śnieg pokrył się krwią. Pozostałych zapędzono na główną ulicę, tę, po której przed wojną spacerowali wśród ogrodów i sadów kuracjusze. Po festiwalu okrutnych upokorzeń zarówno żywych, jak i martwych załadowano na ciężarówki i wywieziono do leśnego uroczyska Olchowiec. Zginęło wówczas siedemset dwadzieścia osób. Nie była to jedyna akcja w Delatynie – w latach 1941–1943 zamordowano tam 1752 Żydów. Może to ich krew uczyniła Delatyn takim zielonym. A może łagodny klimat. Kto to wie.

Dom Jurka i Tarasa był drewniany, skrzypiący, ciemny, pełen szpargałów i tajemnic. Na półce leżała książka telefoniczna Galicji, między kruchymi stronami szkliły się złoto uschłe złotooki. Taras pisze: „Jeśli wiem coś o Schulzu, to tylko tyle, że nie miał telefonu. To wystarczy, żeby dodać coś swojego do jego domniemanego portretu. O nieposiadaniu telefonu dowiedziałem się przeszło dwanaście lat temu dzięki Andrzejowi Stasiukowi. Bez niego nie przyszłoby mi to do głowy – oto jak dużo znaczy głowa myśląca w określonym kierunku. W moim domu w Delatynie, który według wszystkich przyjętych wskaźników mógłby być dla schulzowskiego realizmu takim samym materiałem co Drohobycz, znaleźliśmy dokładną książkę telefoniczną Wschodniej Galicji. Stasiuk od razu znalazł najważniejsze – Schulz nie miał telefonu. Niewykluczone, że go miał, być może ten numer po prostu nie trafił do książki telefonicznej. Czasem nawet kusi spróbować – wbrew temu, że jest to prawie niemożliwe – wyobrazić sobie współżycie Schulza z telefonem: jak on słyszy sygnał, jak leci do aparatu, jak rozmawiając, chodzi, tyle na ile pozwala kabel, jak czeka, aż ktoś zadzwoni i tak dalej. Telefon okazałby się bardzo pomocny, aby lepiej sobie wyobrazić plastykę plastyka Brunona Schulza”[22].

Gdzieś w labiryncie korytarzy drohobyckiego Centrum Kulturalno-Oświatowego im. Iwana Franki, w którym pod gościnnym i światłym kierownictwem Wiery Meniok obradowaliśmy podczas tego ostatniego – a dla mnie pierwszego – festiwalu Druga Jesień, w niedużym pokoju z żółtymi ścianami mieści się Muzeum Historii Telefonów Jury Tudrija – kilkadziesiąt aparatów od najstarszych, ozdobnych, drewnianych pudełek ze złotymi słuchawkami na widełkach, aż po współczesny, połyskujący, w kształcie czaszki ze słuchawką-kością w zębach. Pomiędzy nimi leży na stole książka telefoniczna Wschodniej Galicji z lat 30. Rzeczywiście, wśród abonentów z Drohobycza nie ma Brunona Schulza. Jedynym śladem rodziny Schulzów w dostępnych mi książkach telefonicznych jest inżynier Izydor Schulz, zamieszkały przy ulicy Świętego Bartłomieja 1/6 w spisie abonentów z 1912 roku. Starszy brat Brunona pracował wówczas w magistracie na stanowisku miejskiego inżyniera.

W tamtym 1912 roku, gdy Izydor Schulz zakłada w Drohobyczu kino Urania i jeszcze nie wie, że za chwilę rozpadnie się stary świat, połączenie między Drohobyczem a Gorlicami kosztowało dwie korony za trzy minuty rozmowy. Ale też nie bardzo było do kogo dzwonić, skoro w Gorlicach korzystało wówczas z telefonów tylko sześciu abonentów, wśród nich Meilech Laub, właściciel fabryki mąki kościanej (fabryka na Nowodworzu, a kancelaria przy Żmigrodzkiej), Natan Landau (Gorlice Rynek i Glinik Marjampolski) oraz panowie Langsam, Sommer i Rabinowicz, właściciele fabryki świec (ul. Ogrodowa, sklep przy 3 Maja). Dziwne, że tak niewielu, zważywszy że naftowy biznes kwitł w najlepsze. Więc bardzo dobrze, że w 1934 roku łatwo było już zamówić z Drohobycza pokój w Hotelu Centralnym Natana Starka przy ulicy Piłsudskiego 87 (numer telefonu 53) w Gorlicach. Łatwo można też było tam pojechać koleją. W połowie lat 30. podróż z Drohobycza do Gorlic trwała sześć godzin z przesiadką w Zagórzanach – na przykład od 8.01 do 13.20 i potem przesiadka do Gorlic, na miejscu o 14.00. Choć akurat ten pociąg (kurs ze Lwowa do Krynicy i Zakopanego) jeździł tylko latem – od 20 czerwca do 1 września. Ale przez cały rok można było podróżować osobowym ze Lwowa lub Stryja do Stróż. To była podróż wygodna i nowoczesna, jakże inna od tych dawnych, dziewiętnastowiecznych, gdy między miastami w kłębach kurzu, w słońcu i w deszczu kursowały powozy. Na przykład w 1855 roku między żydowskimi gminami obu miast, Drohobycz i Gorlice spierały się bowiem o rabina. Jest to bardzo skomplikowana opowieść, dość jednak powiedzieć, że sprawa musiała być najwyższej wagi, skoro powozy, i to zaprzęgnięte w najlepsze konie, wysyłano z Drohobycza do Gorlic aż dwa razy. Gorlicki rabin niechętny był jednak podróży – mimo że obustronnie podpisana została już umowa w sprawie objęcia przez niego stanowiska w drohobyckiej gminie, ważna do Pesach 5615 (1856), i określona wysokość pensji. Kiedy za pierwszym razem wysłano po niego trzy karety, rabin zgromadził na rynku ludzi i obwieścił im, że musi pojechać do Drohobycza, gdyż w Gorlicach za mało mu płacą. Gorlice pozazdrościły Drohobyczowi i zaraz podwyższono mu pensję. Karety odjechały puste. Kiedy zagrożono mu zerwaniem umowy, poprosił o czas do święta Sukkot, gdyż wiele zawdzięcza Gorlicom, które udzieliły mu schronienia w trudnych czasach. Jeszcze raz wysłano powozy do Gorlic, ale znowu na próżno. Drohobyckim rabinem został ostatecznie ktoś inny.

Myślałam o tym wszystkim, wracając tamtej jesieni do domu. Samochodem do Medyki, potem piechotą przez puste przejście, na którym jeszcze nikt nie wiedział, że za parę tygodni przybędą tu setki tysięcy z dobytkiem, zwierzętami i strachem. Że zbudują obozowiska, że będą głodni, chorzy i zmarznięci, a w oczach będą mieli śmierć. Pociąg z Przemyśla do Tarnowa też był jeszcze pusty, jechał punktualnie. W Tarnowie czekał na mnie A.

Tak, mocne i znaczące były kiedyś związki między oboma miastami. Od połowy XIX wieku Gorlice i Dro-

017_Sznajderman_Drohobycz Gorlice dla kontekstów.indd 84 08.09.2022 21:18:37

hobycz należały do imperium karmiącego się czarnym złotem. Krążyły po nim pieniądze, jakich świat nie widział – przynajmniej świat biednej Galicji. Krążyli urzędnicy, inżynierowie i robotnicy naftowi. Krążyli też rabini – przedstawiciele wielkich rodów. Ale jest jeszcze coś: to samo przełamanie światła i ciemności, te same półcienie, półtony, półmroki, te same szepty po zaułkach nocą, ten sam odgłos kroków na pustej ulicy, czyjaś cicha obecność za plecami czasem. Choć może to wszystko tylko mi się wydaje.

Nawet mimo wygodnych kolei w 1934 roku łatwiej było zadzwonić, niż jechać w interesach do składu żelaza i rafinowanej nafty Gleicher Chaskiel i Syn (numer telefonu 29), do wspominanej fabryki świec i mydła Langsama, Sommera i Rabinowicza (numer telefonu 16), do składu skór surowych Samuela Leiba Tanenbauma (Rynek 4, numer 56, w 1921 roku radny rady miejskiej), do dyrektora Towarzystwa dla Handlu i Przemysłu E. Weissa (Rynek 21, dzwonić pod numer 100), do należącej do H. Heubergera i M. Nussbauma, mieszczącej się przy ulicy Narutowicza Industrii – składu materiałów technicznych i elektrotechnicznych (telefon 31), do przemysłowca Izaaka Ehrenberga (Rynek 10, telefon 74) czy też do tartaku parowego Abrahama Gellera (tam dzwoniono pod 20). Z Drohobycza, zwanego w latach boomu naftowego galicyjską Pensylwanią, a czasem Kalifornią, z pewnością często dzwoniono też do Galicyjskiego Karpackiego Towarzystwa Naftowego, dawniej Bergheim i Mac Garvey w Gliniku Marjampolskim (do rafinerii pod 2, do fabryki maszyn pod 17), do dyrektora kopalni nafty Jakuba Izydora Morgerszterna, którego biuro mieściło się przy Sienkiewicza 416 (telefon 70) albo do Rafinerii Nafty Chaima Ehrenberga i Ezechiela Höllandera (numer 80). Dzwoniono też zapewne, by po prostu pogadać, wymienić informacje o świecie, ruchu syjonistycznym, Palestynie i Hitlerze, cenach skór i bydła, nowinkach technologicznych czy wydaniu zbioru korespondencji Stanisława Przybyszewskiego – do Barucha Schella (ulica Stróżowska 317, telefon 45), do adwokata doktora Michała Blausteina (Rynek 14, telefon 35), do Bernharda Immerglücka na ulicę Mickiewicza 181 (telefon 57; 22 lipca 1922 roku, będąc już właścicielem koncesji szynkarskiej, wystąpił do starostwa o wydanie zezwolenia na produkcję wódki na „zimnej drodze" – zezwolenie otrzymał), do kupca Berla Kolbera (Rynek 3, telefon 66), na Mickiewicza 586 (telefon 83) do Jakóba Kleinera, do adwokata doktora Jakuba Blecha, Rynek 3, który nie wie jeszcze, że za kilka lat zostanie zastępcą przewodniczącego Judenratu, ale nie będę wybiegać tak bardzo w przyszłość, na razie koledzy z Drohobycza wykręcają numer 87, do lekarza miejskiego doktora Szymona Höllandera pod numer 51 czy do Mojżesza Natana Landaua, numer telefonu 93 – jego firma od 80 lat sprzedawała na gorlickim rynku piwo okocimskie „marcowe, eksportowe i porter, znane ze swej dobroci w całym świecie"[23]. I jeszcze do kilkanaściorga innych osób.

Numery zostaną, ale nazwiska znikną z niemieckich książek telefonicznych z lat 40., zastąpione nazwiskami innych ludzi, nazwami innych firm i urzędów. W wydanej w 1942 roku książce telefonicznej dla Generalnego Gubernatorstwa numer 50, który do wojny był numerem ekspedycji pocztowej, przejęło kasyno niemieckie i biuro partyjne lokalnego szefa NSDAP Karla Heinza przy Poststrasse. Numer 72, który wcześniej należał do handlarza żelazem Chaima Szymona Parnesa, zamieszkałego przy Mickiewicza, przejął Erwin Fürst – handlarz towarami kolonialnymi, zamieszkały przy Hauptstrasse 35, zaś pod numerem telefonu 69 przy ulicy 3 Maja 43, obecnie Hauptstrasse 35, zamiast adwokata doktora Bernarda Stadtfelda mieścił się sklep mięsny dla Niemców. Telefon numer 51, który przed wojną odbierał lekarz miejski doktor Szymon Höllander, teraz dzwonił w Beskiden Erdöl-Gewinnungs GmBH Grupe West Betrieb Zawisza, czyli Beskidzkim Przedsiębiorstwie Wydobycia Ropy Naftowej, zakład Zawisza.

Więc nikogo z tamtych już w tych spisach nie ma. A i w Drohobyczu słuchawki podnoszą całkiem inni ludzie. Ich dłonie dotykają miejsc, których dotykały tamte dłonie, lekko muskają politurę, tak samo machinalnie głaszczą podłużną rysę w drewnie, kręcą korbką, którą kręcili oni.

Lecz tamto życie nie zniknęło, wszystko zostawia gdzieś swój ślad, drobinki istnienia, które krążą w krwiobiegach świata, tworząc nowe życie. Numery telefonów, krople krwi pod chodnikiem, archiwa pełne wspomnień, żydowskie domy, w których mieszka nowe. Menory i tałesy na aukcjach w internecie, tamten szyld sklepowy z radomskiego getta z nazwiskiem mojej babki Fajgi Sznajderman – chciano mi go sprzedać za duże pieniądze. „Rzeczoznawca wycenił", tak mi powiedziano, a czy rzeczoznawcy byli wtedy w getcie? Milczenie i smutek, wielki lęk o bliskich przenoszący się w genach jak wieczna choroba. Tak samo jak ten pieprzyk – sygnatura Rozenbergów – na lewym policzku u Amelii, Marka i mnie. Skórzany pasek od zegarka ojca, który noszę, zachował w sobie ciepło jego skóry. Podobnie jak lornetka, którą kupił po wojnie od radzieckiego żołnierza, czarna i masywna, przechowuje widoki, na które patrzyły jego oczy, i jego spojrzenie. Widzę młodego chłopaka na pierwszej powojennej wycieczce w góry Harzu, młodego mężczyznę na wojnie w Korei Północnej, głaszczę chropowatą obudowę, tak jak kiedyś głaskał ją on.

Wędruję po śladach, które zostawiono. Jak pies łapię tropy, rozglądam się wkoło – szukam ciemnych kryjówek, zapomnianych spraw. Zaglądam do piwnic, pod chodnik, na strychy. Wsłuchuję się w ciszę, brzmią w niej dawne dźwięki. I patrzę, jak cienie gromadzą się wokół. Nie ma nieważnych tropów, nie ma nieważnych żyć.

Bo na przykład czy nieważne jest życie Samuela Balsama, zwanego w domu Sankiem – mimo że było krótkie, wszystkiego tylko trzynaście lat, aż przeciął je esesman na gorlickiej ulicy? Urodził się, tak jak mój ojciec, w 1927 roku

017_Sznajderman_Drohobycz Gorlice dla kontekstów.indd 85 08.09.2022 21:18:37

w Gorlicach jako syn Mojżesza Balsama i Adeli z domu Lipczer, córki krawca Chaima Szyi i Perły, która przyszła na świat – według świadectwa szkolnego – 15 grudnia 1889 roku. Mojżesz był młynarzem i opiekunem synagogi, w której spędzał całe ranki. Mieszkali na Blichu, tuż nad rzeką. Równolegle do Ropy płynął wówczas potok Młynówka, stało nad nim aż pięć młynów. Dziś trudno w to uwierzyć, gdy patrzy się z mostu na ciche, ciemne nabrzeże. Jakby życie Gorlic już tam nie sięgało, jakby wyczerpywało się w Rynku i na 3 Maja, a z biegiem Mickiewicza rozrzedzało i całkiem traciło moc. Jakby go nie starczało na Blich i Nabrzeżną, które nikną cicho w zieleni ogrodów. Młynówka jak w legendach zapadła się pod ziemię, a wraz nią tamto życie. Jak w legendach jednak, gdy się nocą wsłuchać, można usłyszeć obracające się żarna pod spodem. Właścicielem jednego z młynów był Markus Goldberg. 23 października 1939 roku przejął go polski powiernik Czesław Komorowicz. Sanek miał braci i siostry: Daniela urodzonego 10 stycznia 1923 roku (przeżył wojnę w Związku Radzieckim, razem z ojcem), Gitlę urodzoną w 1925 roku, Józefa z 1930 roku i Henryka, który przyszedł na świat 15 sierpnia 1929 roku: przeżył jako jeden z trzech spośród ponadstuosobowej rodziny. I to właśnie od niego wiem, co zdarzyło się pod koniec 1939 roku na jednej z gorlickich ulic. Henryk, po wojnie Harry, wraz z dwa lata starszym Sankiem poszli do miasta, a na ulicy polski chłopiec, kolega Sanka z gimnazjum, wskazał go gestapowcowi. Ten podszedł do chłopca i z bliska do niego strzelił. W małym Heniu nie rozpoznał Żyda i kazał mu uciekać. Potem w nocy przyszli po resztę rodziny – Henryk ukrywał się wtedy u kuzynów, bał się w domu powiedzieć, co spotkało Sanka – zastrzelili Adelę, Gitlę i Józefa. Może to było miłosierdzie z ich strony, by tamci nie musieli rozpaczać?

Inny młody Balsam, z Sokoła, zabity został w kwietniu 1941 roku w rynku za to, że bez opaski woził wodę sodową na taczkach. Czy brał ją z Wytwórni Wód Gazowych Nuchema Ormianera? Z pewnością – niedaleko, na Krzywej, mieściła się jego fabryka. Założył ją i rozwinął ojciec Nuchema, Chaim. Zmarł w 1935 roku i wtedy przejął ją syn. Fabryka mieściła się na tyłach dużego, wygodnego domu z kuczką na dachu, mieszkało w nim razem kilka pokoleń Ormianerów. Dom Ormianerów był bogaty, religijny w nowoczesny sposób, kulturalny, w bibliotece stały książki po hebrajsku, polsku i w jidysz. Tamto życie było bardzo szczęśliwe, wspomina bratanek Nuchema Roman (imię hebrajskie – Abraham) Katzbach, po wojnie – w Ameryce – Roman Kennet. Można by nawet powiedzieć: szampańskie. Zdarzało się, że szampana pito całymi beczkami, jak na przykład na ślubie siostry Nuchema Cypory albo wiosną 1939 roku, kiedy przytoczono czterdziestogalonowe beczki z wodą sodową i jak do olbrzymich syfonów dolano do nich szampana, syropu i dosypano różnych ingrediencji: bawiono się potem doskonale. A jeszcze potem nie było już szampanów, zamiast nich płynęły łzy i krew. Więc chyba dobrze, że pito go wtedy całymi beczkami.

Rodzina Ormianerów liczyła 42 samych tylko bliskich krewnych. Przeżyła dwójka.

Kilka dni temu, ledwie zdążyłam napisać o Chaimie, Nuchemie, Cyporze i Romanie – tylko kilku osobach z rodu Ormianerów – zadzwonił do mnie Damian Nowak z bieckiego muzeum. Na jego strychu odnalazł przybrudzoną szklaną butelkę z wytłoczonymi literami: „Wytwórnia Wód Gazowych Gorlice, N. Ormianer". I jeszcze „Prawnie zastrzeżone" na denku. Nuchem Ormianer nie przeczuwał, tłocząc te litery, że za chwilę prawo już nie dla Żydów będzie i że nikt nie przejmie się zastrzeżeniami. Po wojnie doskonale już o tym wiedział – przeżył, jak jego cioteczny wnuk. Po co mu jednak była ta wiedza? Może już lepiej niechby zginął i nie opłakiwał bez końca swojej żony Hani, sióstr Estery, Cypory, Racheli i Lei oraz braci Abrahama i Michała.

Co ja jednak wiem o życiu po tym wszystkim, gdy ma się całkiem nową żonę i całkiem nowe dzieci? Może da się żyć tak, jakby tamto się wcale nie zdarzyło, może bywa, że tamci już nigdy nie wracają?

Ale chyba nie, to się nie może udać, na przykład my na Okólniku cały czas żyliśmy z cieniami. Na pozór wszystko było w porządku, na pozór tamto zostało daleko, ale one cały czas żyły z nami, dla mojego ojca może prawdziwsze niż my. Czy byłyśmy tylko zastępczą rodziną, rozpaczliwym ersatzem tej pierwszej? Nie wiem, ale zanim umarł, poprosił, by go pochowano na żydowskim cmentarzu. „Chciałbym być blisko swoich", powiedział – i wrócił do siebie. Do Amelii, Ignacego i Alberta, zwanego w domu Alusiem – żył krótko, jak Sanek Balsam, został zamordowany, gdy miał jedenaście lat – do Natana i Henryka, do Gustawy i Selima. Do domu na Boya i pensjonatu w Miedzeszynie, do tamtych dni słonecznych, gdy wszyscy byli razem, zanim nadszedł mrok. W myślach nieustannie dziękuję, że mimo to przez tyle lat dzielił się sobą, jak mógł. Chciałabym to wszystko opowiedzieć, ale nie mam już komu.

Stara, przezroczysta butelka – jak baśniowe butelki z dawnych czasów, z listami w środku – to dzisiaj ślad po tym, że dawno temu na gorlickim rynku pito szampana z wodą gazowaną z fabryki przy domu Ormianerów. Tak jak Jacek Leociak chcę „zaufać temu, co materialne, może materia zdołała przechować odcisk, odbicie, przynajmniej cień tych, którzy stąd odjechali"[24]. Na przykład szkłu, które przyjęło tysiące dotyków: tych, którzy butelkę zrobili, i tych, którzy napełniali ją wodą, tragarzy z wózkami na błotnistych ulicach, i tych, którzy odbierali ją z ich rąk. Po latach zmatowiała, pokrył ją brud, żyją na niej miliony niewidzialnych istnień. I dzisiaj, udzielając świadectwa historii Ormianerów, domaga się opowieści także o sobie samej – o swojej szklistości, przezroczystości i smukłości, o tym, jak absorbuje słońce latem, a zimą oddaje chłód, i o tym, jak na jej powierzchni nieustannie rodzi się nowe życie, spotyka się i plecie to, co ludzkie, i to, co nie. A także o tym, jak ocalała, krucha i niepotrzebna nikomu, i wraz ze swoją opowieścią, ze swoją materialnością stała się częścią naszej teraźniejszości. Choćbyśmy nie chcieli o tym wszystkim wiedzieć, choćbyśmy nie chcieli pamiętać.

Patrzę pod światło na szkło i szukam odblasku dawnego.

017_Sznajderman_Drohobycz Gorlice dla kontekstów.indd 86 08.09.2022 21:18:37

Po rodzinie Ormianerów pozostało przynajmniej tyle. Po chłopaku, który zapomniał opaski, wioząc na taczkach wodę sodową, nawet to nie. Na początku nie wiedziałam o nim niczego, nie znałam jego imienia ani kto go urodził i gdzie. Tylko że był z Sokoła. Ale skoro tak, to na pewno nazywał się Mojżesz, syn wdowy Biny Balsam, i przyszedł na świat 1 lipca 1916 roku, a w szkole był całkiem średni. Nie zdał do drugiej klasy „z powodu nieregularnego uczęszczania". Pewnie już wtedy pomagał matce w pracy. Może na tym zakończył edukację i dlatego, mając dwadzieścia kilka lat, wciąż jeszcze rozwoził po Gorlicach wodę?

Tak rodzą się opowieści, a cóż poza nimi może ocalić Mojżesza Balsama od nieistnienia? Chyba jeszcze tylko krew, która pomieszała się z wodą z rozbitych butelek i wsiąkła w ziemię na zawsze.

Pinkasa Pencaka także zastrzelono za brak opaski. Przynajmniej tak mówi jedna z wersji jego historii. Było to na rogu Mickiewicza i Garbarskiej w miejscu, z którego obie ulice opadają ku rzece. Zofia Bednarczyk wspomina: „Gdy pewnego dnia zdążałam do pracy i byłam już blisko tego sklepu, usłyszałam strzał. To niemiecki żandarm strzelił do Pencaka, który upadł na chodnik. Córki Pencaka wciągnęły go do środka. Pencak wyszedł na chwilę przed sklep, bez marynarki, żeby zetrzeć kurz. Nie nałożył kurtki z gwiazdą, gdy wyszedł na zewnątrz"[25]. Inna wersja głosi wszakże, że zastrzelił go szef gestapo Otto Friedrich koło swojej siedziby. A jeszcze inna, przekazana przez Leona Wallacha, że zamordowano go, gdyż aksamit przyszyty do czapki wzięto omyłkowo za futro. Bardzo wielu było Pencaków przed wojną w Gorlicach, na przykład tuż obok sklepu Pinkasa, przy Garbarskiej 4, Lola Pencak sprzedawała nawozy sztuczne, a zaraz po sąsiedzku, przy Mickiewicza 6 Gitla Pencak towary mieszane. Był Abraham Pencak i Meir Pencak, byli Wolf Lejb i Chana. Był inny Pinkas Pencak, fiakier, który miał dwoje nieślubnych albo adoptowanych dzieci, albo po prostu był ich opiekunem: Beilę i Chaima Fischów. Był Hersz i był też Michał Pencak, rocznik1888, kupiec. Jego krew także wsiąkła w gorlicką ulicę, podobnie jak krew Barucha Pencaka, syna Michała i Hindy z domu Racker, krawca (jego dziadek Menachem Mendel Racker przy Rynku 12 miał kram z konfekcją). Żył ledwie trzydzieści kilka lat. Tak, wielu Pencaków było do wojny w Gorlicach. Niektórym się udało i wrócili, ale wkrótce nie pozostał już nikt.

Ulica, a właściwie uliczka Rzeźnicza to ostatnia ulica getta, na nią zagnano niedobitki po wielkiej akcji likwidacyjnej i zamknięto w obozie pracy. Oddalona od głównej arterii, do niedawna ukryta za pawilonem handlowym i restauracją Juhas, teraz oddzielona od przelotowej ulicy Legionów udającą nowoczesność galerią. Przed wojną była ludna i żywa, mieściły się tu jatki mięsne, a nieopodal targowica. A także składy – na przykład skład desek i drzewa budulcowego należący do Samuela Zieglera, a bliżej drogi krajowej Gorlice–Grybów skład skór Jakuba Izaaka Ehrenberga. Obok wikliny i rzeki był tam też plac z budynkiem Malki Landau.

Przy Rzeźniczej mieszkali między innymi grabarze Samuel Bergman, Jakub Izaak Ehrenreich i Mojżesz Jakob Krebs, krawiec Eliasz Bergman, kupcy Markus Birnzweig (był bogaty, miał aż dwa domy, pod numerami 9 i 11), Szymon Spitz, Jakob Landau i Lejzor Ullman, przemysłowiec Hersz Rabinowicz, handlarze skór Chaim Landau i Lejb Juda Ullman, a także inwalida Abraham Müller i Estera Meth. Przy Rzeźniczej 13 kamienicę czynszową posiadała gmina izraelicka – „majątek opuszczony w całości", zapisano w 1945 roku w karcie ewidencyjnej. Tego majątku opuszczonego było rzecz jasna więcej, choć na przykład zabudowania Fajgi Krebs spod dwójki rozebrano. Samuel Tannenbaum spod jedynki (dwa budynki na sporym placu) ocalał co prawda na Wschodzie, ale jeszcze w 1946 roku był w Związku Radzieckim i może nigdy nie wrócił. Po co zresztą miałby – ani tu miejsca dla niego, ani życzliwości nie było. Na Rzeźniczą po wojnie nikt się nie wprowadził, mimo że przecież tego pożydowskiego trochę tu zostało. Dlatego przetrwała taka pusta, wymarła, z coraz bardziej dziurawą nawierzchnią, nikomu już niepotrzebna, zapomniana. Wieczorami ciemna, bez jednej latarni, ledwie dochodzą do niej światła miasta, ledwie oświetla ją księżyc odbity w kałuży. Są przy niej tylko zakład szklarski z zapleczem pełnym obrazów do oprawy, chyląca się ku ziemi masarnia, niemal niewidoczna wśród krzaków, i zakład produkcji tortów okolicznościowych – tu nocami ktoś piecze czarne torty dla cieni. Rzeźnicza to dziś ulica zmarłych, którzy tu zostali, tajemne przejście do innego świata, choć niektórzy chodzą tędy na skróty z galerii do parku. Unoszą się nad nią, jakby powiedział poeta –

> Chmurki bezpańskich snów,
> dymki bezpańskich słów
> jak wszędzie
> gdzie się ścierają płyty światów[26].

Tuż obok, nad Ropą, na tyłach rozświetlonej galerii, stoi równie zapomniany pomnik zamordowanych tu dwadzieściorga Żydów i dwadzieściorga Polaków, zwany potocznie Smutnymi Twarzami, autorstwa Janusza Krauzego. Według lokalizacji Google'a stoi na „ścieżce zdrowia", codziennie biegną tędy po nieśmiertelność dziesiątki biegaczy. Nie mają czasu, by przystanąć i pobrać lekcję śmiertelności od tych, których cienie niepokoją się i kręcą wokół.

> Uskoki semantyki obok
> wypiętrzeń grobów, zmywań znaczeń[27].

Niedaleko Rzeźniczej, u zbiegu Krasińskiego i Legionów, stoi szara piętrowa willa z lat 30. ubiegłego wieku. Pochodzący z Ropczyc, nieco zapomniany pisarz Wilhelm Mach w latach przed- i powojennych spędzał w niej dużo czasu. Kiedyś willa nazywała się Szklarczykówka, obecnie – Dom im. Wilhelma Macha. Przyjeżdżał tu do siostry,

017_Sznajderman_Drohobycz Gorlice dla kontekstów.indd 87 08.09.2022 21:18:37

Gorlice, 2022. Fot. Monika Sznajderman.

Bronisławy Mulger. W czasie okupacji dom był siedzibą gestapo, a potem NKWD. W podziemiach mieściły się karcer i cele, a także kuchnia, na parterze pokoje przesłuchań, wyżej mieszkania gestapowców i enkawudzistów. Mieszkanka Gorlic Anna Wygrzewalska, która w czasie okupacji mieszkała obok, wspomina, jak została tam kiedyś zabrana jako dziecko, by wzięto z niej miarę na sukienkę, którą dla córki gestapowca szyła żydowska krawcowa. Pamięta słodycz cukierków, które wówczas dostała. I to, że krawcową, gdy już uszyła sukienkę, zamordowano.

Jakiś czas po wojnie do willi powróciła przedwojenna właścicielka. Prowadziła w niej rodzaj salonu, oprócz Wilhelma Macha bywali tu między innymi Zofia Nałkowska, Jerzy Iwaszkiewicz, Kazimierz Brandys. Życie kulturalne kwitło. To jednak temat na osobną opowieść.

Katownia gestapo i NKWD istnieje w stanie nienaruszonym i niezmienionym, poza piwnicznymi okienkami, które zmieniono na plastikowe, bo lała się przez nie woda. Po ciemnych schodach wchodzę do piwnicy: tynki, kłódki do karceru wciąż takie same i kraty w oknach też. Tak samo układa się światło rzucane przez słońce do celi. Na białych wapnowanych ścianach więźniowie wydrapali imiona, nazwiska i daty. Litery i cyfry są chwiejne, niezdarne, jakby pisało je dziecko. Ciekawa jestem, czym ryli w murze, jakiej siły i sprytu musieli użyć, jak bardzo musieli być wytrwali, by zostawić ten odcisk życia, ten ślad po swoim istnieniu. W pomieszczeniu kuchennym, jak niegdyś gestapowcy, tak teraz obecni właściciele trzymają zapasy na zimę, konserwy i weki. Dotykam zimnej ściany, przesuwam palcami po nierównych literach i myślę o tym, ile rzeczy dzieje się tu naraz. Wokół toczy się zwykłe życie, ulicą jadą samochody, ktoś kogoś woła, ktoś idzie do apteki naprzeciw, ktoś na kogoś trąbi. W willi po schodach ze śmiechem zbiega dziecko. Inne dzieci czekają na zajęcia w pracowni na parterze. Tyle życia, tyle dźwięków, czy w tym wszystkim da się jeszcze usłyszeć czyjś krzyk z piwnicy, czyjeś wołanie o pomoc? W tej kapsule czasu nic już nie jest oczywiste. Czasy się wymieszały. „Więc oni tu byli, a ja tu jestem i ty tu jesteś. A może jest odwrotnie: ja tu byłem – ty tu byłeś – oni tu są" – myśli Jacek Leociak, stojąc przed ścianą w budynku Zespołu Szkół Licealnych i Ekonomicznych przy ulicy Stawki, na Umschlagplatzu[28].

Mało kto o tym wszystkim wie. A jeśli już wie, to raczej milczy. Nic dziwnego. „Ponure sąsiedztwo było przyczyną pewnych parapsychicznych zjawisk, o których ze względu na bezpieczeństwo milczano, tak za okupacji, jak i po wojnie" – pisała we wspomnieniach niegdysiejsza mieszkanka willi Maria Cegielska, matka historyka Tadeusza Cegielskiego[29]. O takich miejscach mówi się, że są nawiedzone.

Pewnie też dlatego Wilhelm Mach, który był świadkiem Zagłady i późniejszych czystek etnicznych w Beskidzie Niskim, w napisanych w 1961 roku *Górach nad czarnym morzem* powiada: „wymarłe miasteczka i wsie, trupy w gorącym popiele spalone na węgiel, trupy w śniegu jak kość, trupy w błocie, to były zgliszcza nasze i ich, trupy nasze i ich, nie byłem tylko świadkiem, także sprawcą, musiałem, nie moja – nasza wina, podpalałem wsie, nie wsie, obozy bandyckie, podpalałem cudne cerkiewki, nie cerkwie, twierdze i bunkry i magazyny broni […] nasza ojcowizna została jak cmentarz, więc nic się nie dziw, chłopie, bo komu przyjdzie żyć na cmentarzu, ten słucha – choćby nie chciał, szeptania spod ziemi, a cóż ja poradzę, skoro i nasi, i ich mówią spod ziemi, «śpij czujnie, bądź nieufny, czuwaj na jawie, bądź gotowy»"[30] .

Wielu, bardzo wielu ludzi można by wymieniać, których krew wsiąkła w ziemię na gorlickich ulicach, spłynęła w dół aż spod Dworzyska Garbarską i Mickiewicza do Młynówki i zmieszała się z jej wodami, napędzając turbiny pięciu młynów. „Holokaust rozproszony", „Holokaust od kul" zabrał tu niemal tyle samo osób, ile Bełżec. Na przykład – jak wspomina inny mieszkaniec Gorlic Aleksander Potocki – na ulicy przed Szklarczykówką i tuż obok, za kamienicą zwaną Gubałówką, tam, gdzie do niedawna mieściła się restauracja Juhas. Także w szpitalu żydowskim niedaleko. Na żydowskim cmentarzu z drugiej strony miasta, pisałam już o nim wcześniej. A przede wszystkim w tak zwanej Buciarni, dawnej fabryce butów, gdzie w czasie wielkiej akcji zgromadzono kilkaset osób. Potocki wspomina furmanki na ulicy Stróżowskiej, pełne nagich zwłok, „zwisające kikuty nóg i rąk i wyciekającą z furmanek krew"[31]. Tylko pomiędzy 14 i 19 sierpnia zginęło w Gorlicach około 900 osób. Prawie jedna trzecia wszystkich.

Czas wcale nie chce układać się tu linearnie. Przeciwnie, jakby się tłoczył, węźlił i suplił, przenikał i nakładał na siebie, żyjemy z umarłymi pod stopami, a nawet jeśli niektórych zabrano na cmentarz, zdążyli odcisnąć swój ślad. A ilu jeszcze zostało i wyrosły na nich drzewa, chodniki i domy? Wyrosło na nich nowe życie, które toczy się dalej, jak gdyby nigdy nic. Na rogu Mickiewicza i Garbarskiej, nad katownią gestapo w Szklarczykówce, na Dworzysku, przy Rzeźniczej, Strażackiej i Stromej. Na skarpie przy 3 Maja – dzisiejszej Kołłątaja – na której pod niemieckim nadzorem pracowali i umierali żydowscy mieszkańcy miasta. Przy Krótkiej, gdzie stoi dziś tylko jeden dom, na którym wisi tabliczka, że prowadzono tam tajne nauczanie, za co groził obóz zagłady, a przecież Zagłada już się dokonała, już skończyła z tym domem, zabierając wcześniejszych mieszkańców: sitarza Mojżesza Berla Perlmanna, subiekta Salomona Raaba i kupca Szymona Rosenbluma – to im groziła, nie za nauczanie, ale za to tylko, że byli, że są. Nie mogę co prawda znaleźć śladów ich śmierci, więc może któryś się jej wymknął, któremuś się udało, ale znalazłam trochę tropów ich życia, które więcej o nich mówią niż śmierć. Wiem na przykład, że Szymon Rosenblum urodził się w Gorlicach 17 kwietnia 1891 roku, był w Płaszowie, nie powrócił, jego los pozostał nieznany. Salomon Raab urodził się w 1882 roku i był synem kupca Józefa. Dobrze uczył się w szkole. Podobnie jak jego młodszy brat Naftali, urodzony 27 kwietnia 1901 roku, bardzo dobry w czytaniu i pisaniu. Czy to ten sam Naftali Raab, w którego sprawie 17 marca 1942 roku pisał do władz niemieckich Władysław Kutyś z ulicy Łęgi 5, prosząc o przydział sklepu wraz

017_Sznajderman_Drohobycz Gorlice dla kontekstów.indd 89 08.09.2022 21:18:38

z wyposażeniem „po Żydzie Raabie Naftalim" z Ropastrasse 30, dawnej Mickiewicza? Nawiasem mówiąc, ale nie wolno mi tego przeoczyć, pod tym samym adresem mieścił się sklep spożywczy Lejzora Rappaporta.

Więc 17 marca 1942 roku Władysław Kutyś z ulicy Łęgi 5 uznaje, że nie ma już na co czekać, bo inaczej wszystko się zmarnuje i sklep weźmie jakiś inny Aryjczyk, zatem siada przy stole, by napisać list:

Do landkomisarza Gorlice

Prośba o przyznanie sklepu po Żydzie Raab Naftali, Gorlice, Ropastr. 30.

Proszę najuniżeniej o przyznanie mi sklepu z towarami mieszanymi w Gorlicach wraz z jego wyposażeniem i towarami. Zamierzam kupić wspomniany Sklep na raty miesięczne. Urodziłem się w Moszczenicach okręg Gorlice 3.04.1922, moi rodzice jak i ja jesteśmy pochodzenia aryjskiego. Po zakończeniu szkoły ludowej przez 3 lata chodziłem do średniej szkoły handlowej w Jaśle. Potem pracowałem w różnych przedsiębiorstwach handlowych, jestem stanu wolnego i mieszkam z rodzicami. Przyznanie mi opisanego wyżej sklepu będzie wielką pomocą zarówno dla mnie który jest teoretycznie i praktycznie obeznany z handlem jak i dla moich rodziców i rodzeństwa na których utrzymanie w znacznej części muszę zarabiać. Proszę jeszcze raz o wysłuchanie mojej prośby[32].

Nie wiem, czy pożydowskie dało szczęście rodzinie Kutysiów, czy też całkiem nie.

Nie tylko Naftali i Salomon, także pozostałe dzieci kupca Józefa Raaba uczyły się dobrze, ojciec musiał być z nich dumny – z Jakuba i Ryfki, Bruchy i Estery. Choć może mniej z najstarszego Kelmannema, z Frajdy i z Arona. Jaki był los rodziny Raabów? Nie wiem, ale może jeszcze trafię na jej ślad.

O sitarzu Perlmannie nie znalazłam na razie niczego.

Nawiasem mówiąc, przed wojną ulica Krótka nie była aż taka krótka, stały przy niej co najmniej dwa domy, skoro pod dwójką miał sklep z kapeluszami Mendel Krischer, syn Mojżesza. Urodził się 20 kwietnia 1913 roku. W czasie wojny był w Płaszowie, Skarżysku, Buchenwaldzie i Remsdorfie. Został wyzwolony w Terezinie, mówi o tym *Terezínská Pamětni Kniha*. Przy Krótkiej mieszkali też Chana Hinda Raab i Hersz Werner. W 1945 roku ich nazwiska figurują w spisie tych, którzy opuścili swoje mieszkania i już tu na pewno nie wrócą. W kolejce po nie stoją już bowiem inni. Więc lepiej niech nie wracają Mendel, Chana i Hersz.

„Na podłożu ziemi wymieszanej z prochami i kośćmi pogrzebanych tu ciał – pisze W.G. Sebald o londyńskiej dzielnicy przy Broad Street Station, ze słynnym szpitalem dla obłąkanych Bedlam – wyrosło w ciągu XVII i XVIII wieku całe miasto z coraz bardziej zawiłą plątaniną cuchnących zaułków i domów"[33]. Na prochach i kościach zamordowanych ciał, na życiodajnej krwi płynącej ciemnymi rzekami miasta wyrosły też po wojnie Gorlice, wprowadzili się nowi ludzie, zamieszkali w nowych domach. Gorlice, reklamowane przez ratusz jako „Miasto światła" (w końcu – nie bagatela – stanęła tu pierwsza uliczna lampa naftowa), ale co począć z tymi prochami i z tą krwią, z za długim cierpieniem i zbyt szybką śmiercią? To wszystko nie zniknęło, to wszystko wciąż jest. W murach kamienic i w bruku ulic, w ciemnych wodach Ropy, w ostatnim oddechu do dziś wyczuwalnym w powietrzu.

„[…] a w każdym razie czasem – powiada Austerlitz, siedząc na ławce na Broad Street Station – gdy chłodny powiew muskał mi czoło, takie właśnie miałem poczucie"[34].

Dlatego dla osiemdziesięcioszześcioletniej bohaterki wiersza *Tygrys* Józefa Kurylaka jedynym źródłem światła rozświetlającego mrok jest grób gorlickiego cadyka, który „lśnił w jej snach jak szmaragd". Jedyną nadzieją zaś „pielgrzymka do grobu Cadyka – do Gorlic".

Lecz
nogi ją ku światłu Cadyka nie niosły
jak trzcina nad stawem próchniał jej kręgosłup
gasła w niej Bergsonowska *elan vital*
ach ciemna prawdo! – ciemniejszy mój żal.
Ostatecznie światłością „w środku jesiennej księżycowej
nocy" okazała się decyzja o samozagładzie –
tygrys się młody w niej obudził
szybko podbiegła do klamki
bezwładna martwa na niej zawisła
ŚWIATŁOŚĆ: decyzja o samozagładzie
jest młodością pięknością i siłą tygrysa[35].

Także poetka Justyna Bargielska jest obojętna na trud gorlickich copywriterów. „Tutaj w Gorlicach mam wrażenie, że jest to dość mroczne miasto, w taki dość romantyczny sposób, powiedziałabym, ale to łączy się we mnie z dreszczem niepokoju" – mówiła na spotkaniu autorskim na Festiwalu im. Zygmunta Haupta. W wierszu *Wszystko dla* Bargielska pisze:

Ktoś, kto szuka znaków, zawsze je znajduje,
choć w takich dziwnych miejscach. Na przykład
nekrolog znajomego z Łodzi miesiąc po jego śmierci
w górach w przeznaczonych na podpałkę
krakowskich gazetach. Czasem wydaje mi się,
że nie ma znaku, którego nie mogłabym przepisać wyraźniej,
tak bardzo bym chciała, żeby wszyscy
byli szczęśliwi albo przynajmniej przeżyli.
Nie wszyscy przeżyją czyli nikt nie przeżyje,
a światła będą świecić, dopóki nie zgasną.
Jedyne, czego może spróbować przepisywacz znaków,
to siąść w ciemnościach i tłumaczyć ludziom,
zwierzętom, ptakom, glizdom i kamieniom:
to, że zgasły, nie znaczy, że nigdy nie świeciły.
Pod warunkiem, że sam się nie boi ciemności[36].

Kiedy chodzę wieczorami po pustych ulicach, woda w kałużach złoci się i połyskuje w żółtym świetle latarni. Powietrze jest brązowe i pachnie, jakby było wędzone. Od

017_Sznajderman_Drohobycz Gorlice dla kontekstów.indd 90 08.09.2022 21:18:38

Ropy ciągnie chłód. Nikogo nie ma, tylko chodnikiem biegnie pies. Trzaskają żaluzje ostatnich zamykanych sklepów i gasną w nich lampy. Jakby na wieczność, jakby nigdy nie miały zabłysnąć z powrotem. I ciemność wiekuista spadnie na Dworzysko, Rynek, Nabrzeżną i Krzywą.

Jedyne światła dochodzą z Piekarskiej, ze starej synagogi, dokąd z mroku po pokarm przychodzą umarli. Bo dziś mieści się tam piekarnia, dochodzi z niej nocami ciepły zapach chleba i snuje się powoli nad Dworzyskiem i nad Rynkiem, nad Garncarską, Cichą i Wąską. Po ten chleb stoi w ciemnościach niewidzialna kolejka. Dlatego zdarza się rankami, że już go wcale nie ma.

Stoi w niej na przykład Luba Szejnberg, zamordowana w Zagładzie. Ale zanim zginęła, urodziła się w 1904 roku jako córka Abrahama Chaima i Szejny Reinholdów. Była żoną Józefa i miała przy Piekarskiej 7 sklep z towarami mieszanymi. Miała też brata Ezechiela, ocalał. Obok niej Izaak Lejb Ehrenberg, który urodził się w 1861 roku jako syn Samuela i Rywki i zginął w Płaszowie. Był samotny, jego żona Sara z domu Natel umarła. W Zagładzie zginął także jego syn, rabin Lejzor Elimelech Ehrenberg, który mieszkał na Bieckiej i miał ośmioro dzieci. I jego córka Henia, osiemnastolatka, też.

W tamtych dawnych czasach przy Piekarskiej 12 Markus Lichtman także miał sklep z towarami mieszanymi (ocalał, jeszcze 21 września 1946 roku był zameldowany w Gorlicach, podobnie jak jego brat Józef, szofer), tak samo jak Sara Süssla Lichtman spod czwórki i Samuel Morkel z Piekarskiej 6 oraz Abraham Dawid Raab spod dziesiątki. Pod numerem 1 Estera Lipschütz prowadziła piwiarnię, a Blima Szejndla Rubinfeld sklep. Urodziła się w 1912 roku, była córką Berty i Ozjasa R. Rubinfeldów. Na świadectwie szkolnym czytam, że ojciec wyjechał do Rosji, opiekunką jest matka. Czy je opuścił? Bo chyba nie pojechał za chlebem?

Oni wszyscy nie wrócili, ich sklepy i mieszkania znajdują się w wykazie nieruchomości pożydowskich z 1945 roku. To znaczy może i wrócili, ale ich domy należały już do innych, więc co mieli tu robić? Ryzykować życie, jak ci z Moszczenicy, i odbierać, co swoje, skoro tamci twierdzili, że to ich? Że nie tak miało być, że mieli się już stąd zabrać na dobre i nigdy nie powrócić? Lepiej niech jadą jak najdalej stąd. Więc do tych pożydowskich domów, do Natana Stengla i Józefa Bergmana, do Bruchy Schönberg i Jakuba Hersza Diamanta, do Rafaela Steimlera, Abrahama Dawida Raaba spod dziesiątki – ciekawe, kto przejął jego sklep z towarami mieszanymi? – i Izraela Franta wprowadziło się nowe. Na Izraelu skorzystało szczególnie – miał aż dwa domy pod numerem dwa. I tylko u Zelela Blumenkrantza zamieszkał Mojżesz Hirszendelf, syn Lejba i Chawy. Był elektromonterem, więc pewnie miał łatwiej, ktoś w końcu musiał naprawiać to, co się zepsuło. Nie wiem na razie, co stało się z Zelelem i z jego żoną Rojzą, wiem tylko, że w 1942 roku urodził im się mały Zelel i zginął od razu w Zagładzie. Więc pewnie oni też.

Po taki chleb, jak ten z piekarni w synagodze przy Piekarskiej, biegł Bruno Schulz 19 listopada 1941 roku i upadł z ciepłym bochenkiem w kieszeni.

Zmarli nie odeszli. Oni wciąż tu są. W przestrzeni, zauważa Roma Sendyka, naznaczonej „*haunting dejà vu* – prześladującym nas poczuciem nawrotu, natarczywym n a w i e d z e n i e m ”[37]. Serhij Żadan we wstępie do swojego tomu *Drohobycz* pisze: „I jeszcze, rzecz jasna, cienie. Cienie tych, którzy tu żyli przez setki lat, którzy na tych ulicach zakochiwali się, bogacili, tracili wiarę, starzeli się i umierali. A jeszcze cienie tych, co umierali nie swoją śmiercią. Ich cienie są szczególnie niepokojące i niespokojne. To tak jak z miejskimi ptakami na wiosnę – niby wszystko na swoim miejscu, ale jakieś zmarznięte po zimie, zlodowaciale. Więc są zaniepokojone. I cienie zmarłych podobnie – kręcą się wokół miejsca, gdzie zginęli, niepokoją się. Najwyraźniej na miejsce zbrodni ciągnie nie tylko zbrodniarzy. Miejsca zbrodni w ogóle przyciągają. Jakoś łamie się tam struktura przestrzeni, i struktura czasu tak samo, i możesz tam zastygnąć, czując, jak historia podąża dalej, obchodząc cię, omijając, nieświadoma twojej obecności”[38]. W takich miejscach, powiem jeszcze raz słowami Sendyki, dokonuje się „kronotyczne tąpnięcie”[39] i w ułamku sekundy pojmujemy, że „czas przeszły jest teraźniejszy”, a „to, co minęło, nie zostało trwale usunięte poza horyzont doznań”[40].

Myślę o tym, kiedy przechodzę przez placyk u zbiegu Strażackiej i Krzywej, i to nie dlatego, że dziesięć lat temu postawiono tu obelisk ku czci pomordowanych gorlickich Żydów. Tu biło serce żydowskiej dzielnicy, tu żyli, rodzili się, modlili się, kochali, umierali ludzie. Na przykład Mojżesz i Chana Lipczerowie i Jehuda Racker, Samuel Lipczer i syn właściciela rafinerii w Sokole Mojżesza – Majer Wertheimer (15 lutego 1940 roku jego wytwórnię świec przejmie Adam Kozień), Michał Pencak i producent wód sodowych Chaim Ormianer, Izaak Racker i Keller o imieniu, którego nie umiem odczytać. Na placyku do niedawna stał nieduży budynek chasydzkiej synagogi Beszt – po wojnie mieściła się w niej straż pożarna. Potem budynek zburzono i na jego miejscu powstał inny, czarno-szary, przeszklony. Miał nawiązywać do kształtu synagogi, twierdził inwestor, i być przeznaczony na handel. Nikt tu jednak nigdy niczego nie wynajął, nikt się tu nigdy nie wprowadził. Stoi pusty i ciemny, jakby go ktoś przeklął. Jakby to już zawsze miało być miejsce tamtych. Chociaż przecież tuż obok, na Dworzysku, tętni życiem warzywno-owocowy targ.

Ale może to tylko mnie się tak wydaje. Że oni wszyscy wciąż tu są, Chaim i Nuchem, Izaak i Chama, i młody Balsam, ten od wody sodowej, którego zastrzelono, też.

> Nie sądzę – mówił Austerlitz – byśmy rozumieli prawa, które rządzą powrotem przeszłości, ale coraz mocniej przekonany jestem, że czasu w ogóle nie ma, są tylko różne, zazębiające się ze sobą wedle wyższych zasad stereometrii przestrzenie, pomiędzy którymi żywi i umarli mogą się przemieszczać, jeśli chcą, i im dłużej się nad tym zastanawiam, tym bardziej mi się wydaje, że my,

017_Sznajderman_Drohobycz Gorlice dla kontekstów.indd 91 08.09.2022 21:18:38

jeszcze żywi, w oczach umarłych jesteśmy nierealnymi istotami, widzialnymi tylko czasem, w określonych warunkach świetlnych i atmosferycznych[41].

Albo kiedy wchodzę w długą bramę budynku magistratu, by wyjść po drugiej stronie na przestronne podwórze. Do niedawna mieściła się tu restauracja i polsko-słowacki ośrodek kultury, ale się nie przyjęły, upadły. W bramie jest ciemno, to taki tunel między jasnościami, i można nie zauważyć czarnej tablicy na ścianie. W tym miejscu w sierpniu 1942 roku zamordowano czworo żydowskich dzieci w wieku od pięciu do siedmiu lat. Umarły bezimiennie, choć przecież miały imiona, ktoś je na pewno pieszczotliwie zdrabniał, usypiając nocami. Egzekucję wykonano na uboczu, skrycie, nie na rynku obok w jasnym świetle dnia – tak było łatwiej, szybciej, sprawniej. Mniej ewentualnej rozpaczy, a po co ona komu. Czas w tej bramie przystanął, trudno przez nią przejść. „Kiedy na przykład idąc przez miasto, zaglądam na jedno z tych cichych podwórek, gdzie od dziesiątków lat nic się nie zmieniło, czuję niemal cieleśnie, jak strumień czasu spowalnia w polu grawitacji zapomnianych rzeczy" – notował Sebald[42].

Gdy piszę te słowa, w Ukrainie zamordowano już ponad dwieście dzieci. I codziennie giną kolejne. Ich twarze przesuwają się przed oczami jak kadry filmu. To twarze tych, które mają imiona, które ktoś opłakuje, ktoś chce powiedzieć światu: *Zachor*, pamiętajcie! Więcej umiera jednak w ciszy, odchodzi bez śladu. Nie poznamy twarzy dzieci z Mariupola, które teraz, kiedy to piszę, kryją się przed ostrzałem w fabryce metalurgicznej Azowstal, a Rosjanie odcinają im drogę ucieczki. Nie spojrzymy im w oczy ani one nie spojrzą nam. Nawet gdyby było można, nie wiem, kto zdołałby to unieść. Giną też dzieci na białoruskiej granicy i giną dzieci w Syrii. Wiele z nich nie ma imion w chwili śmierci, wiele z nich nie zostanie nigdy pochowanych. Jak żydowskie dzieci z bramy magistratu, których imion już nikt nie odtworzy. Jak Sanek Balsam, którego twarzy nie znam. Jak Aluś Sznajderman, śliczny chłopczyk z kręconymi włosami. Jestem szczęśliwa, że ma od niedawna na Okopowej symboliczny grób.

„Stojąc z aparatem fotograficznym w płaszowskim krajobrazie, w lesie Sobiboru, na polanie w Ohrdruf, w Bielczy, gdzie strzelano do Romów, czy w lesie Dębrzyna pod Przeworskiem, gdzie lokalna banda zabijała wracających z robót przymusowych w Niemczech, jesteśmy tam, wstępujemy w ten teren, świadomie czy nieświadomie naruszając obszar dawnej przemocy dzisiejszym życiem. Nie-miejsce pamięci, choć przecież jest nie do życia, okazuje się «krajobrazem z nami»"[43], pisze Roma Sendyka. Porusza nas, o ile jesteśmy gotowi to poruszenie przyjąć. Jeśli tak jest, samo też ukazuje się nam w poruszeniu i „przestaje odpowiadać konturom swego dobrze utrwalonego wizerunku" – zauważa Tadeusz Sławek[44]. Wtedy możemy poczuć więcej. Sławek opowiada się właśnie po stronie „odczuwania", a nie „spostrzegania", „gdyż relacja z miejscem następuje poza ściśle do tej pory przestrzeganym reżymem widzialnego"[45]. I odsłaniają się „niewidzialne widoki przeświecające «spod spodu» materialnych kształtów"[46]. I odkrywają się

[…] pokłady
Snów i ujawy[47].

Tylko gdzie to wszystko pomieścić w takim małym mieście?

Bibliografia

Andruchowycz Jurij, *Bruno i porno*, przeł. Katarzyna Kotyńska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2019, nr 1–2.

Benedyktowicz Zbigniew, Grzegorz Józefczuk, Wiera Meniok, Paweł Próchniak, *Planeta Schulz w kosmosie SchulzFestu. Rozmowa o Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2019, nr 1–2.

Boczoń Władysław, Żydzi gorliccy, Miejskie Przedsiębiorstwo Gospodarki Komunalnej, Gorlice 1998.

Delatyn – Karta Dziedzictwa Kulturowego, https://shtetlroutes.eu/pl/delatyn-karta-dziedzictwa-kulturowego, dostęp: 12.04.2022.

Gorlice, Wirtualny Sztetl, https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/g/318-gorlice, dostęp: 21.04.2022.

Grossman David, *Genialna Epoka*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2019, nr 1–2.

Grynberg Henryk, *Drohobycz, Drohobycz*, W.A.B., Warszawa 2012.

Harasowski Aleksander, *Delatyn. Miejscowość klimatyczna i kąpielowa w Galicyi*, [s. n.], Lwów 1910.

Józefczuk Grzegorz, *Reportaż z Drohobycza. Schulz by chyba zwariował, widząc tylu ludzi na Rynku*, „Gazeta Wyborcza", dodatek Lublin, 17.04.2022, https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,28342397,reportaz-z-drohobycza-schulz-by-chyba-zwariowal-widzac-tylu, dostęp: 21.04.2022.

Kalisz Michał, Elżbieta Rączy, *Dzieje społeczności żydowskiej powiatu gorlickiego podczas okupacji niemieckiej 1939–1945*, Instytut Pamięci Narodowej, Rzeszów–Warszawa 2020.

Kurylak Józef, *Tygrys*, https://pisarze.pl/2021/06/01/jozef-kurylak-wiersze, dostęp: 22.04.2022.

Leociak Jacek, Zofia Waślicka-Żmijewska, *Warszawski trójkąt Zagłady*, autor zdjęć Artur Żmijewski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2020.

Mach Wilhelm, *Życie duże i małe. Góry nad czarnym morzem*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1984.

Podsiadło Jacek, *Podwójne wahadło*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2020.

Pollack Martin, *Po Galicji. O chasydach, Hucułach, Polakach i Rusinach. Imaginacyjna podróż po Galicji Wschodniej i Bukowinie, czyli wyprawa w świat, którego nie ma*, przeł. Andrzej Kopacki, Czarne, Wołowiec 2017.

Prochaśko Taras, *Omerta*, [w:] tegoż, *W gazetach tego nie napiszą*, przeł. Renata Rusnak, Czarne, Wołowiec 2014.

——, **** [Mój pradziadek]*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2019, nr 1–2.

Reklama, „Ludowiec", 5.04.1927, s. 4, https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/736164/edition/697652/content, dostęp: 21.04.2022.

Schulz Bruno, *Księga listów*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2002.

——, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.

Sebald W.G., *Austerlitz*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2008.

017_Sznajderman_Drohobycz Gorlice dla kontekstów.indd 92 08.09.2022 21:18:39

Gorlice, 2022. Fot. Monika Sznajderman.

——, *Czuję. Zawrót głowy*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Ossolineum, Wrocław 2021.

Sefer Gorlitsah [Księga pamięci Żydów gorlickich], red. Moses Jehiel Baron, Tel Awiw 1962, https://digitalcollections.nypl.org/items/4d9eb7f0-74fb-0133-8dbd-00505686a51c, dostęp: 21.04.2022.

Sendyka Roma, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2021.

Sławek Tadeusz, *Gdzie?*, [w:] Tadeusz Sławek, Aleksandra Kunce, Zbigniew Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2013.

Spis abonentów c.k. sieci telefonicznych w Galicyi, Nakładem c. k. Dyrekcyi poczt i telegrafów we Lwowie, Lwów 1912, www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/2146/edition/3666/content, dostęp: 12.04.2022.

Żadan Serhij, *Drohobycz*, przeł. Jacek Podsiadło, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2018.

Materiały archiwalne, dokumenty i relacje:

All Galicia Database, Gesher Galicia, https://search.gesher-galicia.org

Amtliches Fernsprechbuchfürdas Generalgouvernement [Urzędowa Książka Telefoniczna dla Generalnego Gubernatorstwa] 1942, Deutsche Post Osten, Warszawa 1942, https://bc.radom.pl/dlibra/publication/1269, dostęp: 21.04.2022.

Archiwum Państwowe Krakowie

Archiwum Państwowe w Przemyślu

Archiwum Państwowe w Rzeszowie

The Central Database of Shoah Victims' Names, https://yvng.yadvashem.org

USC Shoah Foundation's Visual History Archive, https://vhaonline.usc.edu

Przypisy

1 Jacek Podsiadło, **** [Przed synagogą w Drohobyczu]*, [w:] tegoż, *Podwójne wahadło*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2020, s. 20–21.

2 Serhij Żadan, *Drohobycz*, przeł. Jacek Podsiadło, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2018, s. 11.

3 W.G. Sebald, *Czuję. Zawrót głowy*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Ossolineum, Wrocław 2021, s. 45.

4 David Grossman, *Genialna Epoka*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2019, nr 1–2, s. 380.

5 Tamże.

6 Henryk Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz*, W.A.B., Warszawa 2012, s. 37.

7 Tamże, s. 28.

8 Zbigniew Benedyktowicz, Grzegorz Józefczuk, Wiera Meniok, Paweł Próchniak, *Planeta Schulz w kosmosie SchulzFestu. Rozmowa o Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2019, nr 1–2, s. 12.

9 Bruno Schulz, *Druga jesień*, [w:] tegoż, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 287.

10 Tamże, s. 287–288.

11 Tegoż, *Manekiny*, [w:] tegoż, *Proza*, dz. cyt., s. 73.

12 Tegoż, *Nawiedzenie*, [w:] tegoż, *Proza*, dz. cyt., s. 57.

13 Tegoż, *Księga listów*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 189.

14 Taras Prochaśko, *Omerta*, [w:] tegoż, *W gazetach tego nie napiszą*, przeł. Renata Rusnak, Czarne, Wołowiec 2014, s. 12.

15 Serhij Żadan, *Drohobycz*, dz. cyt., s. 11.

16 Grzegorz Józefczuk, *Reportaż z Drohobycza. Schulz by chyba zwariował, widząc tylu ludzi na Rynku*, „Gazeta Wyborcza", dodatek Lublin, 17.04.2022, https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,28342397,reportaz-z-drohobycza-schulz-by-chyba-zwariowal-widzac-tylu.html, dostęp: 21.04.2022.

17 Bruno Schulz, *Sierpień*, [w:] tegoż, *Proza*, dz. cyt., s. 50.

18 Taras Prochaśko, *Omerta*, dz. cyt., s. 9.

19 Aleksander Harasowski, *Delatyn. Miejscowość klimatyczna i kąpielowa w Galicyi*, [s. n.], Lwów 1910, s. 5.

20 Serhij Żadan, *Drohobycz*, dz. cyt., s. 100.

21 Tamże, s. 13.

22 Taras Prochaśko, **** [Mój pradziadek…]*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2019, nr 1–2, s. 381.

23 Reklama, „Ludowiec", 5.04.1927, s. 4. ttps://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/736164/edition/697652/content, dostęp: 21.04.2022.

24 Jacek Leociak, Zofia Waślicka-Żmijewska, *Warszawski trójkąt Zagłady*, autor zdjęć Artur Żmijewski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2020, s. 77.

25 Boczoń Władysław, *Żydzi gorliccy*, Miejskie Przedsiębiorstwo Gospodarki Komunalnej, Gorlice 1998, s. 40.

26 Jacek Podsiadło, *Przed synagogą w Drohobyczu*, [w:] *Wiersze. Wszystkie*, Bez napiwku, Opole 2016, s. 1113.

27 Tamże.

28 Jacek Leociak, Zofia Waślicka-Żmijewska, *Warszawski trójkąt Zagłady*, dz. cyt., s. 88.

29 Maria Cegielska, *Podróż do Brazylii. Wspomnienia córki galicyjskiego naftowca*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 71.

30 Wilhelm Mach, *Życie duże i małe. Góry nad czarnym morzem*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1984, s. 230.

31 Kalisz Michał, Elżbieta Rączy, *Dzieje społeczności żydowskiej powiatu gorlickiego podczas okupacji niemieckiej 1939–1945*, Instytut Pamięci Narodowej, Rzeszów–Warszawa 2020, s. 193.

32 List znaleziony na strychu magistratu. Adnotacja o sklepie z archiwum z 13.03.1942, V/1360.

33 W.G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Ossolineum, Wrocław 2020, s.147.

34 Tamże, s. 145.

35 Józef Kurylak, *Tygrys*, https://pisarze.pl/2021/06/01/jozef-kurylak-wiersze, dostęp: 22.04.2022.

36 Justyna Bargielska, *Wszystko dla*, [w:] *Dziecko z darów*, Wolno, Lusowo 2019, s. 8.

37 Roma Sendyka, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2021, s. 164.

38 Serhij Żadan, *Drohobycz*, dz. cyt., s. 9.

39 Roma Sendyka, *Poza obozem*, dz. cyt., s. 163.

40 Tamże.

41 W.G. Sebald, *Austerlitz*, dz. cyt., s. 7.

42 Tamże, s. 281.

43 Roma Sendyka, *Poza obozem*, dz. cyt., s. 73.

44 Tadeusz Sławek, *Gdzie?*, [w:] Tadeusz Sławek, Aleksandra Kunce, Zbigniew Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2013, s. 20.

45 Tamże, s. 22.

46 Tamże, s. 21.

47 Jacek Podsiadło, *Przed synagogą w Drohobyczu*, dz. cyt., s. 1113.

017_Sznajderman_Drohobycz Gorlice dla kontekstów.indd 94 08.09.2022 21:18:40

KATARZYNA
PROT-KLINGER

Umierają ostatni świadkowie

O pamięci Holokaustu

Dzwoni do mnie koleżanka mojego zmarłego Taty z organizacji Dzieci Holokaustu z kondolencjami: „No tak, my już umieramy". „My" – „Dzieci Holokaustu" – to ostatni świadkowie Zagłady; ci, którzy byli dziećmi i nastolatkami w czasie wojny. Ostatni „świadkowie moralni"[1] – ci, którzy przeżyli, stając się rzecznikami tych, którzy zostali zamordowani. Sami, „na własnej skórze" doświadczyli zbrodni.

Od 25 lat prowadzę, wraz z grupą terapeutów, indywidualną i grupową psychoterapię Ocalałych. Terapia grupowa ma charakter wyjazdowy, trwa trzy dni, odbywa się dwa razy do roku[2]. Na pierwszych spotkaniach grupowych bywało 50–60 osób, w sumie w programie uczestniczyło około 80 osób. Na ostatnim wyjeździe w październiku 2021 roku było osiem ocalałych z Zagłady kobiet. Rozpoczęcie sesji psychoterapii grupowej jest jak apel poległych. Mówimy już nie o tych, którzy kiedykolwiek byli członkami grup, ale o tych, którzy umarli od ostatniego spotkania. Spośród tych ośmiu kobiet połowa pamiętała wojnę, pozostałe były niemowlakami przekazywanymi na stronę „aryjską", oddawanymi do polskich domów na przechowanie. Niektóre z nich bardzo późno dowiedziały się o swojej żydowskiej tożsamości. Świadczą o swojej traumie objawami cielesnymi, ale pamięć tego wczesnego okresu życia jest nieobecna lub bardzo fragmentaryczna. Nawet dzieci, które w czasie wojny były w wieku przedszkolnym, kiedy z reguły wspomnienia są zachowane, często nie pamiętają nic.

Za parę lat nie będzie już zatem żywych, bezpośrednich świadków Zagłady. Pozostaną dokumenty, zapiski, rzeczy. Przed pandemią zarówno Ocalali, jak i my, terapeuci prowadzący grupy, byliśmy zgodni co do tego, że należy kontynuować program terapeutyczny, zapraszając tak zwane drugie pokolenie – umierający Ocalali byliby zastępowani przez ich dzieci. Można by nawet nie zauważyć ich braku. Myślę, że chcieliśmy wspólnie zaprzeczyć śmierci i utracie.

Osobisty i społeczny wymiar śmierci

Alfonso di Nola w klasycznej książce *Tryumf śmierci* opisuje rytuały żałobne i pisze o funkcji tego rytuału[3]. Uważa, że zetknięcie ze zdarzeniem śmierci jest doświadczeniem traumatycznym i dezintegrującym dla jednostki i społeczności. Kultura wytworzyła szereg zachowań o znaczeniu symbolicznym wyrażających solidarność ze zmarłym i zanegowanie jego odejścia. Z tej perspektywy żałoba jest systemem, dzięki któremu można przezwyciężyć ból utraty i odzyskać zachwiane poczucie bezpieczeństwa. Żałoba w tym kontekście postrzegana jest nie jako frustracja związana ze stratą, ale zespół rytuałów prowadzący do tryumfu nad śmiercią, odzyskanie spokoju i radości życia.

Di Nola wprowadza rozróżnienie pomiędzy żałobą a opłakiwaniem[4]. Żałobę określa jako zbiór praktyk społecznych spowodowanych śmiercią jakiejś osoby. Opłakiwaniem są wewnętrzne przeżycia należące do sfery psychiki i uczuć. Uważa więc, że Freud, pisząc o żałobie i melancholii, zajmował się przede wszystkim procesem opłakiwania.

Gdy myśli się o rytuałach z punktu widzenia psychologii, warto rozróżnić, które pomocne są w przepracowaniu, a które są maniakalnym zaprzeczeniem rzeczywistości śmierci.

Philippe Ariès w pracy *Człowiek i śmierć* uważa, że społeczne „wygnanie" śmierci w Europie nastąpiło po doświadczeniu I wojny światowej[5]. Do tego momentu śmierć była aktem społecznym i publicznym, w uroczysty sposób zmieniała czas i przestrzeń grupy społecznej i wspólnoty. Godziła w społeczność i powodowała ranę, która musiała mieć czas, żeby się zabliźnić. Na wyrugowanie śmierci z obszaru społecznego wskazuje unikanie publicznego zaznaczania żałoby i zaniechanie uroczystości pogrzebowych. Żałoba ma być stanem prywatnym, niewpływającym na życie publiczne. Antropolog Geoffrey Gorer uważa, ze śmierć i żałobę w XX wieku zaczęto traktować się z taką samą pruderią, jak przed wiekiem popędy seksualne[6].

W poprzednich wiekach rytuały żałobne dawały oparcie w szerszej grupie społecznej, XX wiek pozbawia osoby w żałobie możliwości przepracowania z pomocą grupy. Mierzenie się z utratą staje się osobistą sprawą jednostki. Zdaniem Ariès a żałoba ze swoimi etapami psychologicznymi jest konstruktem XIX-wiecznego romantyzmu. Przedtem, dzięki pomocy społeczności, żałoba nie wymagała aż tak żmudnego osobistego przepracowania[7].

Antropolog Ernest Becker uznaje za podstawowy cel psychologiczny człowieka zaprzeczenie śmierci[8]. Uważa, że zjawiska psychologiczne opisywane przez Freuda na kolejnych etapach rozwojowych związane są z tym głównym celem. Kompleks Edypa jest w tym ujęciu próbą zaprzeczenia śmierci poprzez stanie się własnym ojcem – twórcą życia. Zdaniem Beckera dziecko w okresie edypalnym (około trzeciego roku życia) zaczyna rozumieć zjawisko śmierci, ale na długo przedtem przygotowuje się psychicznie do jej zaprzeczenia. W okresie oralnym niemowlę triumfalnie kontroluje świat poprzez władzę nad karmiąca je matką. W okresie analnym dziecko zaczyna kontrolować swoje potrzeby i rozwija wielkościowe przekonanie, że poprzez tę kontrolę jest w stanie zawładnąć światem i uniknąć śmierci.

018_Prot_Jutro do druku.indd 95 08.09.2022 21:18:21

Teorie psychoanalityczne wobec śmierci i żałoby

W *Aktualnych uwagach o wojnie i śmierci* – esejach pisanych w 1915 roku, sześć miesięcy po wybuchu I wojny światowej – Freud stwierdza:

> śmierć jest czymś naturalnym, bezsprzecznym i nieuniknionym. Tak naprawdę jednak zwykliśmy zachowywać się w taki sposób, jak gdyby było inaczej. Bezsprzecznie przejawialiśmy tendencje do tego, by usuwać śmierć z pola widzenia, eliminować ją z życia. Próbowaliśmy zabić śmierć milczeniem […] w gruncie rzeczy nikt nie wierzy we własną śmierć, czy – co wychodzi na jedno – w nieświadomości każdy z nas jest przekonany o własnej nieśmiertelności[9].

Freud uważał, że nie istnieje reprezentacja własnej śmierci w nieświadomości – możemy jedynie mierzyć się ze śmiercią innych w mechanizmie żałoby lub melancholii[10]. Dziedzictwem myśli freudowskiej jest redukcja lęku przed śmiercią do innych, lepiej poznanych lęków, jak lęk przed separacją, porzuceniem, kastracją czy anihilacją. Część autorów nie zgadza się z takim tłumaczeniem lęku przed śmiercią. Na przykład zdaniem amerykańskiego psychoanalityka Martina Frommera lęk anihilacyjny jest doświadczeniem śmierci psychicznej jakościowo różnym od całkowitego braku doświadczenia – nicości, śmierci[11]. Lęk przed anihilacją nie dotyczy strachu przed nieistnieniem. Jest uczuciem bardziej przerażającym niż lęk przed nicością – to lęk przed byciem obecnym i obserwowaniem procesu samorozpadu i odłączenia zarówno od siebie, jak i od innych.

Melania Klein uważała, że niemowlę rodzi się z uczuciem lęku przed unicestwieniem, z którym radzi sobie poprzez pierwotne mechanizmy obronne. Opisywała model komunikacji matki z dzieckiem, w której dochodzi do projekcji na matkę lęków dziecka, a zadaniem matki jest przejęcie tych uczuć i zwrócenie ich dziecku w możliwej do przyjęcia formie[12]. Podobną funkcję pełni psychiczne pomieszczanie przez opiekuna według teorii Biona[13]. Matka (lub inny obiekt / opiekun) przyjmuje do swojego wnętrza wszelkiego rodzaju doznania i przeżycia dziecka, których ono samo nie jest w stanie zrozumieć ani sobie z nimi poradzić. Następnie przekształca te nieznośne treści i oddaje dziecku w zmienionej, „strawionej" formie, umożliwiając mu rozwój, tolerowanie własnych uczuć oraz myślenie. Jeżeli nie ma kontenerującego opiekuna, niemowlę zamiera w „bezimiennym przerażeniu"[14]. Osłabienie lęku przed rozpadem, unicestwieniem i śmiercią związane jest zatem z pierwotną funkcją macierzyńską, posiadaniem matki, która kontenerujące uczucia niemowlęcia.

Bion dobrze zdawał sobie sprawę z tego, czym może być w wieku dorosłym lęk przed unicestwieniem i jak ważne jest w takiej sytuacji pomieszczanie lęku. 8 sierpnia 1918 roku jako dwudziestoletni kapitan w czasie bitwy pod Amiens towarzyszył śmierci żołnierza, jego podwładnego. Tak relacjonuje ostatnią rozmowę:

> – Napisze Pan do mojej matki, Panie Kapitanie? Zna Pan jej adres, prawda?
> – Zamknij się – odpowiedział wstrząśnięty kapitan i zaczął wymiotować.
> – Mamo, mamo, napisze Pan do mojej mamy, prawda panie kapitanie?
> – Na Boga, zamknij się[15].

Bion wymiotuje. Wydala z siebie lęk i ból, który umieszcza w nim ranny żołnierz. Ma dopiero dwadzieścia lat, nie jest w stanie kontenerować uczuć żołnierza, stać się w tym momencie dobrym obiektem macierzyńskim.

Śmierć i żałoba w przeżyciach Ocalałych

Co dzieje się przy wczesnej utracie rodziców, co było losem większości naszych ocalałych z Zagłady pacjentów? Brytyjski psychoanalityk Christopher Bollas uważa, że śmierć rodzica w młodym wieku to nie tylko utrata obiektu obdarzanego miłością, ale pozbawienie dobrego obiektu, dzięki któremu kształtuje się *self* – utrata rodzica staje się utratą przyszłości, bolesnym ograniczeniem potencjału rozwojowego[16]. Brak opieki wskutek śmierci lub niewydolności rodzica może prowadzić także w wieku dorosłym do zaprzeczania realności śmierci, odczuwania „bezimiennego przerażenia" w obliczu naturalnego zakończenia życia.

Możemy zastanawiać się, czy te deficyty naszych pacjentów związane z wczesnymi doświadczeniami utraty rodziców nie powodowały, że przyjęcie rzeczywistości śmierci stało się nie do zaakceptowania dla nich, ale także dla nas, terapeutów – nie chcieliśmy przyjąć oczywistego faktu kresu programu psychoterapeutycznego na skutek śmierci naszych pacjentów. Czuliśmy potrzebę chronienia ich i siebie przed „bezimiennym przerażeniem". Dołączenie „drugiego pokolenia" byłoby zatem maniakalnym zaprzeczeniem utracie.

Polska psychoanalityczka pochodząca z żydowskiej rodziny Poznańskich, Hanna Segal, w artykule *Lęk przed śmiercią. Uwagi o analizie mężczyzny w podeszłym wieku* opisuje swoją półtoraroczną pracę terapeutyczną z ponadsiedemdziesięcioletnim pacjentem[17]. Pacjent doświadczał przewlekłej psychozy, a Segal w toku psychoanalizy doszła do wniosku, że u podłoża zaburzeń leży nieświadomy lęk przed śmiercią. Zdaniem psychoanalityczki przyczyną załamania psychicznego było odkrycie przez pacjenta, że jego rodzina zginęła w komorach gazowych[18]. Postrzegał swoją śmierć jako odwet i karę za ocalenie.

W terapii pacjent początkowo całkowicie zaprzeczał temu, że przeżywa upływ czasu i lęk przed śmiercią. Stopniowo zaczął dopuszczać lęk i uczucia depresyjne. Pod koniec terapii ustalona data jej zakończenia symbolizowała dla niego śmierć, o której mógł już mówić swobodnie. Kończenie odczuwał jako odtworzenie braku opieki w dzieciństwie, ale już nie jako odwet i prześladowanie. Mógł przeżywać smutek i żałobę po różnych ważnych obiektach, rozumiejąc, że dotyczy to także żałoby po jego życiu. Pacjent żył jeszcze 11 lat, miał kilka epizodów łagodnej depresji, podczas których nie brał leków i nie wznowił analizy. Umarł spokojnie.

018_Prot_Jutro do druku.indd 96 08.09.2022 21:18:21

Przykład ten zgodny jest z myśleniem psychoanalityczki Danielle Quinodoz, autorki książki *Starość – przygoda życia, które trwa*, na temat nieświadomego lęku przed śmiercią[19]. Uważa, że ludzie mogą przeżywać starzenie się i śmierć jako zemstę obiektów, do których żywili agresywne uczucia. Quinidoz traktuje objawy zwykle kojarzone ze starością, jak tendencja do powtarzania czynności, powierzchowne skargi i „ględzenie" – opowiadanie w sposób unieruchomiony dawnych wydarzeń – jako metody obrony przez lękiem związanym ze śmiercią.

Przykład radzenia sobie przez grupę Ocalałych z tematyką śmierci i żałoby może stanowić opisany poniżej proces grupowy w grupie prowadzonej przeze mnie i Krzysztofa Szwajcę.

Kolejny wyjazd na spotkanie terapeutyczne ma miejsce po śmierci ważnej uczestniczki grupy. Zajmowała się od strony organizacyjnej wyjazdami terapeutycznymi, była symboliczną „matką" uczestników terapii (często używali wobec niej takiej metafory). Na spotkanie przyjechały tylko dwie osoby z naszej zwykle sześcio- czy siedmioosobowej grupy. W związku z tym dołączyła jedna nowa osoba, praca odbywała się więc w grupie trzyosobowej. Pierwsza sesja zaczyna się od podsumowania, kogo nie ma, mówią o śmierci pani A. Na sugestie terapeutów, że być może trudno było przyjechać w związku ze śmiercią A., żywo zaprzeczają, podając różne techniczne powody nieobecności koleżanek z grupy. Nowa osoba w trakcie sesji ma nasilone objawy psychosomatyczne, sprawia wrażenie, jakby chciała coś wykrztusić albo zwymiotować – na jakiś czas wychodzi, potem wraca. W czasie jej nieobecności pozostałe dwie osoby podejmują temat niegodzenia się z ograniczeniami związanymi z wiekiem, trudności w przyjmowaniu opieki. Po powrocie nowa uczestniczka opowiada historię swego życia tak, jakby mówiła o kimś innym, bez kontaktu uczuciowego z opisywanymi treściami. Przeżyła na Syberii, co opisuje jako dobry okres w swoim życiu. Dopiero po dopytaniu o ojca, który zniknął z jej opowieści, okazuje się, że zmarł w czasie wywózki. W Polsce nie przeżył nikt z jej rodziny, ale z matką nigdy o tym nie rozmawiała. W podobnie obojętny sposób mówi o niedawnym rozstaniu z partnerem – ze względu na jego narastającą niesprawność dzieci zadecydowały o umieszczeniu go w domu opieki.

Na poziomie symbolicznym można powiedzieć, że grupa rozmawia o osobach, które znikają z życia, ale pozostaje to nienazwane i niezauważone – podobnie jak próbują nie zauważyć nieobecności pani A.

Na kolejnej sesji dwie pozostałe uczestniczki opowiadają historie swoich związków, w których wiązały się z miłości, ale doznawały opuszczenia; dużo jest tematyki związków, miłości, ekscytacji seksualnej. Opowiadają o fantazjach romansu z osobami znacznie młodszymi. Wydaje się, że w kontekście żałoby można to rozumieć jako zaprzeczenie utracie, która postrzegana jest jako opuszczenie.

Przez trzy dni temat utraconej koleżanki powraca w kontekście ich utrat, starzenia się. Rozmawiają otwarcie o tym, że są na innym etapie żałoby. Jedna z uczestniczek miała stały kontakt ze zmarłą koleżanką, była na pogrzebie, jest na etapie godzenia się ze stratą, druga „zauważa" jej nieobecność dopiero na tym spotkaniu, stale jej się wydaje, że pani A. może się pojawić.

Także w innych, równolegle pracujących grupach obecny jest temat śmierci pani A. Wśród uczestników spotkania psychoterapeutycznego powstała inicjatywa wspólnego wyjazdu na jej grób, co można rozumieć jako rytualne przepracowywanie żałoby.

Ten krótki fragment pracy terapeutycznej pokazuje trudność konfrontowania się ze stratą w grupie Ocalałych, ale także możliwość rozpoczęcia procesu przepracowywania.

Akceptacja śmierci w obliczu katastrofy klimatycznej

Zastanawiam się, dlaczego właśnie w trakcie pandemii, spotykając się w tak małym gronie, uznaliśmy – zarówno terapeuci, jak i pacjenci – że nie będziemy dołączać „drugiego pokolenia", że pozostaniemy ze sobą w nieuchronnie zmniejszających się grupach. Innymi słowy zaakceptowaliśmy śmierć. Być może pandemia oswoiła nas ze śmiercią, pokazała, jak bardzo dotyczy ona wszystkich. Dodatkowo w tym samym czasie okazało się, ze żyjemy na wulkanie katastrofy klimatycznej, a więc wszyscy nie mamy jutra.

Wspominana już Hanna Segal w artykule o znamiennym w dzisiejszych czasach tytule *Milczenie jest prawdziwą zbrodnią* pisała o groźbie wojny atomowej wynikającej z tzw. teorii odstraszania[20]. Pokazywała, jak ta teoria prowadzi do wyścigu zbrojeń i niebezpieczeństwa ataku prewencyjnego wynikającego z lęku. Opisywała w nim także niezwykle aktualne procesy regresji społecznej, kiedy indywidualne superego zostaje powierzone grupowemu, co prowadzi do zezwolenia na czyny niemoralne i okrutne bez poczucia winy[21]. Groźba atomowej zagłady psychologicznie odpowiada także stale obecnemu zagrożeniu klimatycznemu. Na skutek działań lub braku działań ze strony człowieka pozbawiamy się symbolicznego przetrwania – w potomkach, dokonaniach, cywilizacji. Taka perspektywa prowadzi do poczucia pustki i przerażenia nicością i rozpadem.

Ciekawe, że już w 1972 roku psychoanalityk Harold Searls pisał: „Nawet biorąc pod uwagę groźbę wojny nuklearnej, uważam kryzys ekologiczny za największe zagrożenie, przed jakim kiedykolwiek stanęła ludzkość"[22]. Searls, inaczej niż Segal, widział, że koniec planety jest nie tylko niepokojący, ale może też dawać ulgę w poczuciu, że umierając, nie tracimy aż tak wiele. Searls pokazuje, jak katastrofa klimatyczna rozwiązuje podstawowe lęki dotyczące utraty. Utożsamiając świat dzieciństwa z nieskażonym środowiskiem, żyjemy w poczuciu, że nie straciliśmy świata naszego dzieciństwa na skutek dorastania i starzenia się, ale wszechmocnie go zepsuliśmy i dalej przyczyniamy się do jego niszczenia.

Poczucie śmierci planety wpływa więc na to, jak przeżywamy nasz koniec. Być może zarówno Segal, jak Searls mają rację, wskazując na dynamiczną równowagę pomię-

018_Prot_Jutro do druku.indd 97 08.09.2022 21:18:21

dzy przerażeniem nicością a zaprzeczeniem. Oboje pokazują, jak trudne jest przyjęcie tej rzeczywistości.

Pamięć Shoah

Możemy zastanawiać się, co będzie dalej z pamięcią Holokaustu, gdy zabraknie świadków wydarzenia. Ich odchodzenie oznacza nieuchronne zanikanie pamięci komunikacyjnej, która pośredniczy między tym, co jednostkowe, i tym, co zbiorowe[23].

Możemy więc zadać sobie pytanie, kto i jak będzie pamiętał Zagładę. W literaturze psychologicznej istnieje koncepcja międzypokoleniowego przekazu wydarzeń traumatycznych. Najwięcej artykułów i badań związanych z tym przekazem odnosi się właśnie do Zagłady.

Jedna z prób opisu dotyczy przekazu traumatycznych treści, absorbowanych nieświadomie przez „drugie pokolenie" – dzieci ocalałych z Zagłady. Badania jakościowe pokazują, że „drugie pokolenie" opisuje doświadczenia wojenne rodziców tak, jakby w nich uczestniczyło, pomimo świadomych dążeń rodziców do nieobciążania ich tą wiedzą. Można zastanawiać się, czy nasi pacjenci, a także my jako terapeuci nie ulegliśmy podobnej fantazji, planując włączenie „drugiego pokolenia". Jak żywa jest to fantazja, pokazuje moje doświadczenie terapeutyczne z Ocalałymi, którzy podczas jednej z sesji zaczęli zastanawiać się nad tym, jak ja przeżyłam wojnę.

Dwoje psychoanalityków – Ocalały z Holokaustu Hillel Klein oraz reprezentująca drugie pokolenie Ilany Kogan – opisuje proces identyfikacyjny występujący w przekazie traumy jako „mit dotyczący ocalenia":

> Istnieje specjalna więź między ocalałymi rodzicami a ich dziećmi urodzonymi po Holokauście. Czy to przez wspólne marzenia, fantazje czy przez złożone, wzajemne acting outy w fantazjach, powstawało złudzenie, że rodzice i ich urodzone w okresie po prześladowaniach dzieci byli razem, jeszcze zanim te ostatnie się narodziły […]. Zatem, być może dzięki tej specjalnej więzi, za pośrednictwem identyfikacji, dziecko może zastąpić matkę, rodzeństwo lub bliskiego przyjaciela, którzy zginęli i pozostawili poszkodowanego rodzica własnej żałości, przetrwaniu i winie. „Poprzez moje dzieci żyję i poprzez nie odzyskuję tych ukochanych, których utraciłem" – to wyrażenie procesu identyfikacji z utraconym światem, które często powtarza się w analizie dzieci ocalałych jako ogromne brzemię. Dziecko jest źródłem upewniania się i potwierdzania odrodzenia, a równocześnie nosi ślady nieodbytej żałoby po stracie[24].

W odniesieniu do procesów dotyczących przekazu traumy Judith Kestenberg opisała zjawisko odwróconego procesu pomieszczania – to nie matka konteneruje lęk dziecka, ale dziecko stara się pomieścić nieznośne uczucia rodziców – żałobę i agresję[25]. Kestenberg nazwała ten proces transpozycją[26]. Dzieci Ocalałych mają uczucie smutku i żalu po stracie, której nie doświadczyły, nie akceptują śmierci członków rodziny i pragną przywrócenia im życia. Można zastanawiać się, czy takim przywracaniem do życia nie jest poszukiwanie śladów utraconej rodziny, budowanie drzew genealogicznych. Transpozycja może przejawiać się jako pragnienie skompensowania utraty, a w ekstremalnej formie staje się identyfikacją z zamordowanym bliskim.

W dyskursie historyczno-społecznym nabyta pamięć doświadczeń, których się samemu nie przeżyło, określana jest mianem postpamięci[27]. Pamięć Ocalałych jest pamięcią potraumatyczną – pełną luk, amnezji czy flashbacków. Drugie pokolenie próbuje wypełnić te luki informacjami z dokumentów i fotografii, ale jest także nosicielem przekazu pamięciowego rodziców zawartego w ciele i emocjach. Ten rodzaj pamięci określany jest jako „pamięć pamięci świadków" tworząca „przeszłość zastępczą" [*vicarious past*][28], jest „pamięcią nieobecną [*absent memory*]"[29] lub „pamięcią podziurawioną"[30]. Określenia te próbują opisać z różnych stron zjawisko przekazu pamięci.

W tekście *Odczytywanie archiwum ciała* odwołuję się do koncepcji Freuda dotyczącej identyfikacji z utraconym obiektem, umieszczenia osoby zmarłej wewnątrz siebie[31]. Nicolas Abraham i Mária Török określają pochłonięcie i umieszczenie wewnątrz obiektu jako „psychiczną kryptę", a zjawiska transgeneracyjne określają mianem fantomu – zjawy pochodzącej z nieświadomości „innego"[32].

Powstaje pytanie: ile pokoleń potrzeba do przepracowania traumy zbiorowej i co oznaczałoby takie „przepracowanie"?

Andre Green uważa, że bezpośrednia relacja matki z dzieckiem odwołuje się do cielesnego doświadczania id, natomiast relacja matki z jej matką buduje ego dziecka[33]. Matka, stanowiąc pomocnicze ego dla swojego dziecka, równocześnie przepracowuje zatem relacje ze swoją matką. To połączenie wprowadza ideę niezbędności trzech pokoleń dla zdefiniowania podmiotu[34].

Podobnie Haydee Faimberg uważa, że nieświadoma identyfikacja przekazywana jest transgeneracyjnie i uważa, że w ten typ identyfikacji zaangażowane są trzy pokolenia[35].

Zdaniem Vamıka Volkana, psychoanalityka pracującego z różnymi straumatyzowanymi grupami, zadanie wspólnego przepracowania traumy przez potomków ofiar i prześladowców rzadko dokonuje się w drugim pokoleniu, częściej przekazywane jest kolejnym generacjom[36].

Idea trzech pokoleń wskazywałaby na to, że trauma Holokaustu zbliża się do okresu, kiedy mogłaby zostać włączona w opowieść zbiorową, historię, przestać być rozgrywana w teraźniejszości czy stanowić niegojącą się ranę. Z drugiej strony widzimy, że dopiero od niedawna w obszarze zarówno terapii, jak i kultury wybrzmiewa refleksja dotycząca międzygeneracyjnego przekazu traumy w kontekście potomków czarnoskórych niewolników[37]. Oznaczałoby to, że trzy pokolenia nie wystarczają na przepracowanie tak masywnego urazu psychicznego, jakim jest ludobójstwo. Podobnie jak „zmowa milczenia" po Holokauście spowodowała umieszczenie poczucia straty i upokorzenia w kolejnym pokoleniu, tak milczenie na

018_Prot_Jutro do druku.indd 98 08.09.2022 21:18:22

temat niewolnictwa powoduje przekazywanie fantomu do przepracowania kolejnym pokoleniom.

Historyk Dominick LaCapra używa konstruktu freudowskiej żałoby i melancholii do opisywania społecznych procesów przepracowywania traumy. Możliwość odbycia żałoby byłaby dla niego przepracowaniem, a zahamowanie żałoby, melancholia – stałym odgrywaniem w działaniu doświadczenia „katastrofy"[38].

Przepracowanie według Dominicka LaCapry wymaga uznania, że jesteśmy w relacji przeniesieniowej z przeszłością, która różni się w zależności od naszej pozycji. Uważa, że nawet przy jednakowo brzmiących stwierdzeniach historyków (a także innych profesji zajmujących się Holokaustem) ma znaczenie, czy formułujący je jest Ocalałym, krewnym Ocalałego, nazistą, kolaborantem, krewnym nazisty czy kolaboranta, czy też „outsiderem" w odniesieniu do problematyki Holokaustu[39]. My dodalibyśmy także: Polakiem. Ciekawe, że zajmując się Zagładą, niemalże „odruchowo" myślimy o Ocalałych i kolejnych pokoleniach Żydów po Zagładzie. Z drugiej strony tematyka Zagłady jest przede wszystkim tematem polskim. Co to znaczy: „trzecie pokolenie po Zagładzie"? Czy są to dzieci potomków Ocalałych? Sprawców? Świadków? I co to znaczy: świadków? Nadal żywa dyskusja dotycząca świadka jako *bystander* – postronnego oraz jako *witness* – świadka zaangażowanego, stojącego po stronie ofiary, sprzeciwiającego się przemocy. Pozostaje także pytanie, czy określenie *bystander* jest najwłaściwsze wobec sytuacji w Polsce. Janicka proponuje termin „obserwacja uczestnicząca wtajemniczona" uwzględniający współudział Polaków w Zagładzie[40].

Elementem dodatkowo komplikującym analizę jest używanie konstruktów dotyczących traumy wobec być może obojętnych lub uczestniczących świadków. Kluczowym mechanizmem obronnym związanym z traumą jest dysocjacja, a nie, jak chciał Freud, wyparcie. W trakcie wydarzenia traumatycznego nasza psychika ustawia się w pozycji zewnętrznej wobec wydarzenia, tak jakby to nas nie dotyczyło. Wydarzenie jest pamiętane, ale pozostaje „obok", czasami tworzy drugą, równoległą rzeczywistość. Obecne zjawiska społeczne związane z postamięcią nie byłyby więc ani powrotem wypartego, jak to jest widziane w tradycyjnym ujęciu psychoanalitycznym, ani prostą kontynuacją przedwojennego antysemityzmu, jak widzi to część współczesnych badaczy pamięci Holokaustu. Osoba po wydarzeniu traumatycznym może mieć poczucie dwóch rzeczywistości – jednej, w której doświadczyła traumy, i drugiej, w której doświadczenie traumatyczne nie miało miejsca. Podobnie w wymiarze społecznym żyjemy w różnych rzeczywistościach i różnych postpamięciach.

W literaturze psychoanalitycznej dotyczącej przekazu transgeneracyjnego spotykamy się z rozróżnieniem pojęcia „ducha" / „fantomu" oraz wampira. Duch czy fantom związany byłby z wyparciem, a wampir z dysocjacją[41]. Wampiry, gryząc ofiarę, przekazują traumę transgeneracyjną. Metafora wampira zawiera w sobie „jad" – „śmiertelny"[42] czy „radioaktywny"[43] element zarażający kolejne pokolenia.

Na książkę *Jak się miewa bestia? Pięć dramatów o trzecim pokoleniu po Zagładzie* składa się pięć sztuk teatralnych – cztery izraelskie i jedna polska[44]. Ta polska to tekst Michała Zadary i Pawła Demirskiego *tykocin*. Jedna z bohaterek mówi:

> a gdzie mieszkali żydzi
> pytam mam już osiemnaście lat
> babcia nie dosłyszy
> gdzie mieszkali żydzi
> kto
> żydzi
> nie znam żadnych żydów nie było
> może jeden
> mieszkałaś w tykocinie i
> nie znasz żadnych żydów
> na uczelni dowiaduję się o tykocinie
> w lipcu 1941 polscy mieszkańcy tykocina
> nasi rodacy
> urządzili pogrom
> okradając żydowskich sąsiadów
> dwa miesiące później niemcy zastrzelili
> wszystkich żydów z tykocina[45].

Bliskie jest mi myślenie, że „przepracowanie" traumy Shoah nie powinno służyć przezwyciężaniu przeszłości czy pojednaniu się z koszmarami. Historiograf i narratywista Frank Ankersmit pisze:

> Pamięć o Holocauście musi pozostać chorobą, psychiczną dolegliwością, na którą nie możemy nigdy przestać cierpieć […] Melancholijne, neurotyczne wspomnienie o Holokauście może i musi nam pomóc przeszkodzić w zaistnieniu podobnych, przerażających możliwości nowoczesnego świata[46].

Przypisy

1 Avishai Margalit, *The Ethics of Memory,* Harvard University Press, Cambridge 2002.
2 Katarzyna Prot-Klinger, Krzysztof Szwajca, *Późne skutki wczesnej traumy. Psychoterapia Ocalałych z Holokaustu,* [w:] *Psychoanaliza w cieniu wojny i Zagłady*, red. Ewa Kobylińska-Dehe, Universitas, Kraków 2020.
3 Alfonso M. di Nola, *Tryumf śmierci: antropologia żałoby*, przeł. Jolanta Kornecka, Maria Olszańska, Roman Sosnowski, Monika Surma-Gawłowska, Monika Woźniak, Universitas, Kraków 2006.
4 Alfonso M. di Nola, *Interpretacja żałoby przez S. Freuda i jego szkołę*, [w:] *Tryumf śmierci: antropologia żałoby*, dz. cyt.
5 Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska, Aletheia, Warszawa 2011.
6 Geoffrey Gorer, *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, Cresset Press, London 1965.
7 Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, dz. cyt.
8 Ernest Becker, *Zaprzeczanie śmierci*, przeł. Agnieszka Trąbka, Nomos, Kraków 2015.
9 Sigmund Freud, *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci*, przeł. Robert Reszke, [w:] S. Freud, *Pisma społeczne*, KR, Warszawa 2009, s. 39.

018_Prot_Jutro do druku.indd 99 08.09.2022 21:18:22

10 Sigmund Freud, *Żałoba i melancholia*, przeł. Robert Reszke, [w:] S. Freud, *Psychologia nieświadomości*, KR, Warszawa 2009, s. 147–160.

11 Martin S. Frommer, *Death Is Nothing at All: On Contemplating Non-Existence. A Relational Psychoanalytic Engagement of the Fear of Death,* „Psychoanalytic Dialogues" 2016, t. 26, nr 4, s. 373–390.

12 Melanie Klein, *Miłość, poczucie winy i reparacja*, przeł. Danuta Golec, [w:] M. Klein, *Pisma*, t. 1: *Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace pochodzące z lat 1921–1945*, GWP, Gdańsk 2007, s. 301–337.

13 Wilfred Bion, *Uczenie się na podstawie doświadczenia*, przeł. Danuta Golec, Ingenium, Warszawa 2011.

14 Tegoż, *Po namyśle*, przeł. Danuta Golec, Ingenium, Warszawa 2014, s. 144.

15 Tegoż, *The War Memoirs 1917–1919*, Karnac, London 1997; za: Kay M. Souter, *The War Memoirs: Some origins of the thought of W.R. Bion*, „Int J Psychoanal." 2009, t. 90, s. 795–808.

16 Chrisopher Bollas, *Siły przeznaczenia. Psychoanaliza a idiom ludzki*, przeł. Agnieszka Pałynyczko-Ćwiklińska, Ingenium, Warszawa 2020.

17 Hanna Segal, *Lęk przed śmiercią. Uwagi o analizie mężczyzny w podeszłym wieku*, przeł. Danuta Golec, [w:] H. Segal, *Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej*, GWP, Gdańsk 2006, s. 230–241.

18 Może właściwsze byłoby: „skonfrontował się", zważywszy że odnosimy się do lat 50.

19 Danielle Quinodoz, *Starzenie się. Przygoda życia, które trwa*, przeł. Magdalena Kaczorowska-Korzniakow, Ingenium, Warszawa 2014.

20 Hanna Segal, *Milczenie jest prawdziwą zbrodnią*, przeł. Danuta Golec, [w:] H. Segal, *Psychoanaliza, literatura i wojna,* GWP, Gdańsk 2005, s. 207–225.

21 Artykuł ten pisałam przed wybuchem wojny na Ukrainie. Obecnie tekst Hanny Segal stał się niezwykle aktualny także w obliczu zagrożenia zniszczeniem nuklearnym.

22 Harold F. Searles, *Unconscious Processes in Relation to the Environmental Crisis*, „Psychoanalytic Review" 1972, t. 59, s. 361–374.

23 Aleida Assman, *1998 – Między historią a pamięcią*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, przeł. Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 159.

24 Hillel Klein, Ilany Kogan, *Procesy identyfikacji i zaprzeczenie w cieniu nazizmu*, „Psychoterapia" 2007, t. 143, nr 4, s. 20–21.

25 Judith Kestenberg, *A Metapsychological Assessment Based on an Analysis of Survivor's Child*, [w:] *Generations of the Holocaust*, red. Martin S. Bergmann, Milton E. Jucovy, Basic Books, New York 1982, s. 137–158.

26 Judith Kestenberg, *Transposition Revisited: Clinical, Therapeutic and Developmental Consideration*, [w:] *Healing their Wounds: Psychotherapy with Holocaust Survivors and Their Families*, red. Paul Marcus i Alan Rosenberg, CT: Praeger, Westport 1989, s. 67–82.

27 Marianne Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska, Poznań 2010, s. 254.

28 James E. Young, *The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's „Maus" and the Afterimages of History,* „Critical Inquiry" 1998, t. 24, nr 3, s. 666–669.

29 Nadine Fresco, *La diaspora des cendres*, „Nouvelle Revue de Psychanalyse" 1981, nr 24, s. 205–220.

30 Henri Raczymow, *Memory Shot Through With Holes*, „Yale French Studies" 1994, nr 85, s. 98–105.

31 Katarzyna Prot-Klinger, *Odczytywanie archiwum ciała*, „Konteksty" 2020, nr 1–2, s. 131–137.

32 Nicolas Abraham, Mária Török, *New Perspectives in Metapsychology: Cryptic Mourning and Secret Love*, [w:] tychże, *The Shell and the Kernel*, red. Nicholas Rand, University of Chicago Press, Chicago–London 1994, s. 99–176.

33 Andre Green, *Andre Green at the Squiggle Foundation*, red. Jan Abram, Karnac Books, London 2004.

34 Maurice Apprey, *Transgenerational Haunting and Healing*, [w:] *Trans-generational Trauma and the Other. Dialogues Across History and Difference*, red. Sue Grand i Jill Salberg, Routledge, London–New York 2017, s. 16–37.

35 Haydee Faimberg, *The Telescoping of Generations. Listening to the Narcissistic Links between Generations,* Routledge, London–New York 2005.

36 Vamık Volkan, *Traumatized Societies and Psychological Care: Expanding the Concept of Preventive Medicine*, „Mind and Human Interaction" 2000, nr 11, s. 177–194.

37 Janice P. Gump, *The Presence of the Past: Transmission of Slavery's Traumas*, [w:] *Demons in the Consulting Room. Echoes of Genocide, Slavery and Extreme Trauma in Psychoanalytic Practice*, red. Adrienne Haris, Margery Kalb, Susan Klebanoff, Routlege, London–New York 2017; Kirkland C. Vaughans, *To Unchain Haunting Blood Memories. Intergenerational Trauma among African Americans*, [w:] *Wounds of History. Repair and Resilience in the Trans-Generational Transmission of Trauma*, red. Jill Saldberg, Sue Grand Routledge, London–New York 2017.

38 Dominick LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, przeł. Magdalena Zapędowska, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 130.

39 Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca–London 1994.

40 Elżbieta Janicka, *Pamięć przyswojona. Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumy zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka*, „Studia Litteraria et Historica" 2015, nr 3–4, s. 148–226.

41 Gil Katz, *Repressed Ghosts and Dissociated Vampires in the Enacted Dimension of Psychoanalytic Treatment*, [w:] *Demons in the Consulting Room. Echoes of Genocide, Slavery and Extreme Trauma in Psychoanalytic Practice*, red. Adrienne Harris, Margery Kalb, Susan Klebanoff, Routlege, London–New Jork 2017, s. 69–92.

42 Alessandra Cavalli, *Transgenerational Transmission of Indigestible Facts: From Trauma, Deadly Ghosts and Mental Voids to Meaning-making Interpretations*, „Journal of Analytical Psychology" 2012, t. 57, nr 5, s. 597–614.

43 Yolanda Gampel, *Reflections on Countertransference in Psychoanalytic Work With Child Survivors of the Shoah*, „Journal of American Academy of Psychoanalysis" 1998, t. 26, nr 3, s. 343.

44 *Jak się miewa bestia? Pięć dramatów o trzecim pokoleniu po Zagładzie*, wybór i opracowanie Jagoda Budzik, Pasaże, Kraków 2017.

45 Paweł Demirski, Michał Zadara, *tykocin*, [w:] *Jak się miewa bestia?*, dz. cyt., s. 195–196.

46 Frank Ankersmit, *Pamiętając Holocaust. Żałoba i melancholia*, przeł. Andrzej Ajschter, Andrzej Kubis, Justyna Regulska, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, dz. cyt.

018_Prot_Jutro do druku.indd 100 08.09.2022 21:18:22

„Od teraz, jak to zwykle z końcem życia
Zacznie się wieczność". „To po prostu cisza".
Josif Brodski[2]

Dziś Chrystus wchodzi do domu faryzeusza,
a grzesznica rzuca się mu do nóg…
bizantyjski hymn Wielkiej Środy

Bacz, pochód wieków jest jako przypowieść
I może stanąć za chwilę w płomieniach.
Borys Pasternak[3]

MICHAŁ KLINGER

Chwila a wieczność

(bezczasowość tekstu)[1]

Chcę wskazać pewną strukturę rzeczywistości wyrażającą się jako dialektyka „chwili" i wieczności. Jest w tym olśnienie i próba opisu fenomenu „chwili", skoro „wieczność" i jej różne synonimy, pojęcia bliskoznaczne i metafory ujmujące jakieś cechy absolutności w doświadczeniu zjawisk czasowości, są obszernie prezentowane w kulturze, a nawet ją dominują. Ale – jak będę starał się wykazać – to „chwila" objawia się jako biegun krystalizacji interpretacyjnej wielu ważnych tekstów kultury. Co więcej, bez odwołań do przeżyć „chwili" cała powaga i moc „wieczności" wydaje się zawisać w pojęciowej próżni. I nie chodzi tylko o dialektykę tych – w pewnym sensie przeciwstawnych – zjawisk. Celem tego studium jest rodzaj dowodu na pierwotność i autonomię egzystencjalną „chwili". „Chwila" wydaje się pierwiastkiem rzeczywistości odbitej w kulturze, pierwiastkiem tekstowych zapisów doświadczeń.

Zbadajmy bliżej oba te bieguny doświadczenia i ich powiązania we wskazanej strukturze dialektycznej chwili i wieczności.

Chwila i jej fenomenologia

Chwila jest formą empirii, jednostką empirii w kontekście nie tylko czasowości, lecz także szerszego kręgu doświadczenia. Chwila nie jest, po prostu i tylko, punktem na nieskończonej osi czasu, ani jakimś odcinkiem na niej. Nie jest to mgnienie konstelacji gwiazd, czyli mierzalny sygnał z zegara kosmicznego lub jakiegoś innego. Nie jest też chwila jednym małym obrotem niezliczonych cykli wydarzeń i wieków. Ogólnie – chwila nie jest tylko daną czasową. Semantycznie pojęcie to zawiera szersze znaczenie: jest pełnią określonego doświadczenia. I na to znaczenie chcemy zwrócić niniejszym uwagę. Zatem to raczej nie mgnienie, lecz „otchłań chwili". Warto podkreślić, iż taki zakres pojęcia „chwila" występuje szczególnie w polszczyźnie, co wydaje się godne dalszej analizy. Do sprawy nazewnictwa niebawem powrócimy.

W takim doświadczeniu chwila jest formą nie tylko czasową, lecz także treściową, czyli nawet przeciwstawiającą się czystemu przemijaniu w ramach czasu. Moc chwili wobec przemijania leży w tej treści, zawartości w niej życia. W takim przeżyciu i wobec zasadniczej nieodwołalności faktu uczestnictwa jej treści w konkretnym wydarzeniu „chwila" jest autonomiczna fenomenologicznie – niedostępna z zewnątrz, jest też zamknięta na zewnątrz. (Skojarzenia tych cech fenomenu „chwili" z pojęciem „monady" Leibniza należy przeanalizować osobno). Jest zatem niedostępna dla zewnętrznych ingerencji, jako niewczesnych lub spóźnionych, a zarazem zamknięta w swej niepowtarzalności. Nie jest normatywna dla świata na zewnątrz, zaś wszelkie potencje chwili, by wyjść do tego świata z jej głębi, będą ją raczej niweczyć. Mogą natomiast docierać z jej wnętrza echa głosów i odbicia wizji. Są to świadectwa bardziej wtórne niż uczestniczące, ale to one dają na zewnątrz sygnały o życiu zamkniętym w chwili. Świadectwa w istocie jedyne i jedyne możliwe. I te świadectwa rodzą najważniejsze interpretacje zjawisk życia – interpretacje konstytutywne dla religii i w całej kulturze.

Nietykalna jest chwila zatem i dla sił znacznie wyższych, powiązanych w kulturze z absolutem. Dlatego w koncepcjach idealistycznych, spirytualistycznych i dualizmach innego rodzaju uważano doczesną ograniczoność chwilowości za „więzienie" wobec tęsknoty za absolutem w różnych formach, tęsknoty stanowiącej cechę uznawaną za konstytutywną dla człowieczeństwa. Na tym tle wskażmy od razu, że spośród ważnych form religii jedynie moc nadziei mesjańskiej wydaje się nie tylko odnosić do chwili z jej niepolitowaną treścią, ale w istocie wprost być dla chwilowości życia objawiona i ogłoszona. Mesjasz przychodzi, by stanąć po stronie kruchej niepowtarzalności takich przejawów egzystencji jak metafizycznie bezbronna chwila. Do tego wątku także powrócimy.

Już sam termin „pełnia chwili" zakłada możliwość wyrażania się na zewnątrz jej treści, gdyż coś musi wskazywać choćby na ich mnogość lub niewyczerpalność i ewentualnie inne cechy adekwatne dla zjawiska jakiejś „pełni". Treści takie objawiają się tylko w ograniczonym zakresie i takimiż metodami – na przykład ekstrapolacji i indukcji, czy też możliwości nieograniczonej interpolacji w głąb. Pełnia nie może jednak wyrazić się „w pełni". Sama nie jest zatem tekstem. Ten, według zasad semiotyki, zawsze jest ograniczony. Ale pełnia „chwil", jako szczególnie ograniczona od wewnątrz i na zewnątrz, staje się silnym źródłem najpiękniejszych narracji. Przez „drzwi zamknięte" dla wtórnego doświadczenia „chwila" – właśnie ze swej

019_Klinger Chwila a wieczność.indd 101 08.09.2022 21:18:04

bezpowrotności – emanuje przecież, w formach pamięci i świadectwa, skończone teksty. Jest pra- i pre-tekstem. I nic bardziej od niej nie jest tekstotwórcze w doświadczeniu podmiotu. Metafizyka może pięknie przemawiać, stawiać swe najbardziej fascynujące pytania, ale – jeśli nie ma pozostać „czystym tekstem" – musi zawsze i niemal wyłącznie objawić się z głębi chwili.

Infernum chwili

Mądrość bajki mówi nam, że Wieczność jest zimna. Oto mały Kaj w baśni Hansa Christiana Andersena *Królowa śniegu* siedzi uwięziony w zimnej komnacie jej pałacu i bawi się, układając z kryształków lodu słowo „wieczność". Stracił też wolę mowy, Gerda nie może odnaleźć z nim kontaktu emocjonalnego. Natomiast komórki życia, jak ciepła rękawiczka gościnna dla zwierzątek, blask choinki widziany przez zamarzającą bezdomną dziewczynkę, próbującą choć na „chwilę" ściągnąć na siebie ten blask ogieńkiem ostatnich zapałek…, a w końcu – ciepła izba „z muzyką tak blisko", gdy „za oknem ciemność i śnieg"; bania okopcona; grota, może nawet Altamiry, i w niej ogieniek tego pierwszego malarza… i podobne miejsca wewnętrzne – wszystko to stanowi przeciwwagę wobec nieskończoności, która nas otacza i osacza, i wobec chłodu wieczności. Są to zarazem miejsca infernalne – te zamknięte, ukryte toposy, często pełne bólu. Przynależą one do „pasji nocy" (zgodnie z jakże trafną systematyką Karla Jaspersa) i są w jej mocy. Czyżby więc piekło chroniło nas przed naciskiem nieskończoności? Lucyfer jest przecie bratem Prometeusza.

Sprawa pewnego palimpsestu (przykład)

To był głos i tylko głos
I nic nie było oprócz głosu…

Bolesław Leśmian

Użyte wyżej cytaty, jak „za oknem ciemność i śnieg…", pochodzą z wielkiego tekstu-pieśni Ewy Demarczyk. Właśnie jej, i nie dlatego, że nieznacznie zmieniała ona śpiewem w kilku miejscach (poniżej zaznaczonych kursywą, na podstawie niektórych wykonań) tekst Wiktora Woroszylskiego, ale dlatego, że to ona nasyciła swą pieśń głosem i czarem, drogą zapewne utorowaną przez kompozytora muzyki (Andrzej Zarycki) do tekstu Woroszylskiego, ale w formie niedostępnej dla śpiewu innych śmiertelnych.

Co więcej, w pierwotnym tekście Osipa Mandelsztama – bo oczywiście o jego wierszu tu mówimy – Demarczyk, razem z tłumaczem wiersza, poetą Woroszylskim, tworzą i wprowadzają „okno". To za nim jest „ciemność i śnieg", a okno jest między dwoma światami: zimy i „ciemności zewnętrznych" „za oknem", oraz izby, w przeciwieństwie do zimna „na dworze", zapewne ogrzanej i oświetlonej ogniem. Takie zestawienie powstaje z przyimka „za (oknem)". To w tym wnętrzu, za którego oknem jest zamieć (słowa „zawija", „skołował śnieg"), tworzy się azyl dla cudu muzyki skrzypka Hercowicza. Tworzy się z tej izby kontrapunkt wobec ciemnych bezdroży w śniegach, ciągnących się wokół tej jakiejś karczmy, jak to na naszych prowincjach. „Sonata w i e c z n a" i talent skromnego Żyda, skrzypka z prowincji, wciąga do wnętrza Wieczność, całą i nieogarnioną, groźną, a tu i teraz oswojoną i dobrą.

Ale właśnie zauważmy, że ten „cud" azylu ma jakby dwie warstwy. Oto bowiem w warstwie pierwotnej tekstu żadnego „okna" i „zamieci za nim" nie ma. Oryginał znanego z pieśni Demarczyk wiersza Mandelsztama, który jest źródłem całej sztafety omawianych obrazów, nie wprowadza żadnego okna ani innej granicy oddzielenia ciemności za nią od światła wewnątrz. W rosyjskim tekście możemy nawet przypuszczać, że klezmer gra na ulicy:

Był sobie skrzypek Hercowicz,
Co grał z pamięci jak z nut.
Z Schuberta on umiał zrobić –
No brylant, no istny cud.

Dzień w dzień, od świtu po wieczór,
Zgraną jak talia kart,
Tę samą sonatę **wieczną**
Wciąż pieścił jak jaki skarb.

I co pan/ *i cóż tam*, panie Hercowicz?
Za oknem ciemność i śnieg…
Dałbyś pan spokój, Sercowicz!
Takie jest życie, nie?…

Niech harmonijka – Cyganka,
Jak długo **ściska mróz**,
W ślad / *wprost* za Schubertem na sankach
Zawija kreskami płóz.

Nam z muzyką tak blisko,
Niestraszny i nagły zgon.
A potem z wieszaka zwisnąć
Jak płaszcz z oskubanych wron.

Dawno już, panie Sercowicz,
Wszystko **skołował śnie**g…
Dałbyś pan spokój, Scherzowicz.
Takie jest życie, nie?

Przeł. W. Woroszylski

Жил Александр Герцович,
Еврейский музыкант, –
Он Шуберта наверчивал,
Как чистый бриллиант.

И всласть, с утра до вечера,
Заученную вхруст,
Одну сонату **вечную**
Играл он наизусть…

Что, Александр Герцович,
На улице темно?
Брось, Александр
Сердцевич,
Чего там?… Всё равно…

Пускай там итальяночка,
Покуда **снег хрустит**,
На узеньких на **саночках**
За Шубертом летит.

Нам с музыкой-голубою
Не страшно умереть,
А там – вороньей шубою
На вешалке висеть…

Все, Александр Герцович,
Заверчено давно,
Брось, Александр
Скерцович,
Чего там?… Всё равно…

Mandelsztam buduje inny kontrapunkt: zderzenie, lekko ironiczne, jakiegoś grajka z jego zapamiętaniem w wirtuozerii romantycznej, i łagodnej melancholii otaczającego go sztetla. Może tam i „na ulicy ciemno…", ale nie ma żadnej zamieci; Żaden „mróz nie ściska", a „śnieg chrzęści", czyli raczej przyjemnie, może w jakimś blasku ogni, tworząc tło dla jakby zabawy, a nie jazdy na saniach wśród zamieci, dla raczej rozbawionej lekkości sanny („na wąziutkich, na saneczkach") na „skrzypiącym śniegu" jakiejś (panienki?) „Włoszki" lub małej „włoskiej harmoszki" (dwuznaczność nazwy *italianoczka*). Zderzanie świetlistej Italii, jej sztuki i wina, oraz ponurych realiów i opresji w Rosji, jest częstym, gorzkim i autoironicznym motywem u Mandelsztama. Ironia, raczej ciepła, przebija też w aluzji do etymologii nazwiska skrzypka – z języka niemieckiego *Herz* = serce.

Zauważmy na marginesie ten ciekawy przypadek z dziedziny „tekstowości": pięciokrotnie użyte w wierszu

019_Klinger Chwila a wieczność.indd 102 08.09.2022 21:18:04

nazwisko bohatera podlega odnośnym zamierzonym modyfikacjom, jak Herco-, Serco-, Scherzo-… Warianty te jednak w różnych wydaniach oryginału, a zatem i przekładu, różnie się rozkładają, także co do pisowni rosyjskiej, na przykład „Sercowicz" jest Сердцевич czy Сердцович, w różnych wariantach w druku. Podobnie występują odmienności innych pojedynczych słów, które jednak nie zmieniają zasadniczej obrazowości oryginału. Jest to być może wynikiem złożonych okoliczności transmisji tekstu. Wiemy, że wraz ze wzrostem represji wobec poety w latach 30. XX wieku wiersze Mandelsztama zachowywane były w pamięci – głównie jego żony Nadieżdy, a także w ukrywanych odpisach. Stanowi to ważny przejaw procesu hermeneutycznego, jaki zawsze spowija „oryginał".

Teraz – pieśń Demarczyk. Widzimy, jak nakłada się ona nową, autonomiczną warstwą na wcześniejsze pokłady tekstu. Wnosi własne wartości dodane, *Sondergute*, zarówno w glosolalii poezji, czyli w rytmie i głosie, jak i w wyrażonych obrazach. Nie jest jednak zwykłym, tzn. technicznym, materiałowym palimpsestem (który zazwyczaj ignoruje tekst pierwotny), lecz palimpsestem tekstowym, kulturową modyfikacją pierwowzoru jako swej przyczyny. Bez wiersza Mandelsztama i kolei jego transmisji pieśń Demarczyk by nie powstała. Nie mielibyśmy, a zarazem mamy obraz wciągnięcia wieczności w żar chwili, a „za oknem ciemność i śnieg".

Dialektyka chwili i wieczności (dalsze uwagi fenomenologiczne)

Od czasu Platona i jego wielkiej ideowej dominacji nad niemal całą cywilizacją nasze życie rozgrywało się jakby na podgrodziu wieczności i innych form absolutu. Życiu stawiano absolutne ideały, na przykład jednego najwyższego dobra czy jedynej wiecznej miłości.

Wskazujemy teraz na wprost misteryjną moc „chwili": istnieje przecież także tajemnicza głębia „jednej godziny", „jednej nocy" („wszystko oddałbym za jedną chwilę…"). Te jednostkowe kulminacje mogą być w życiu szczęściem i cierpieniem; te głębokie chwile są ludzkim doświadczeniem odpornym na uroszczenia wieczności i absolutu. Są nie tylko krzykiem, ale mają moc przeciwwagi *hic et nunc* wobec transcendencji.

Chwile są doświadczeniem czystym, bo niepowtarzalnym. Jako takie doświadczenie w obrębie chwili jest uwolnione od interpretacji uniwersalnej, a jest samo czystym wyrażeniem siebie sobie. Jako „wyrażenie się w sobie", ciało chwili jest tekstem, zamkniętym w sobie, niepowtarzalnym jak chwila, a też jak każde ciało. W nim, tam i tak kwitnie sztuka. Teksty systemów nie mogą wejść w chwilę i jej teksty. Mogą tylko pobierać i wchłaniać te echa tekstów z wnętrza chwil, wyrównywać je według swej zewnętrznej, obiektywnej miary, przedestylować, wyabstrahować z nich to, co wspólne, i połączyć wszystko ze sobą w teksty uniwersalne i systemy, a jakieś części szczególne, jako niezgodne, odrzucić „w ciemności zewnętrzne".

Szczególnym fatum i mocą naznaczone są chwile wypełnione cierpieniem i złem. Ich konflikt z absolutem jest zdwojony, gdyż system absolutu wypiera na ogół substancję zła poza siebie, nie chce ani jej zintegrować, ani podejmować za zło odpowiedzialności w ramach teodycei. Przykładem jest dramat Hioba. Należy go ująć właśnie w proponowanym paradygmacie „chwili", gdyż bohater zrzucony zostaje w aktualną otchłań cierpień i wszelkie czasowe dane „akcji" są czysto pozorne. Jednocześnie szczególnie dobitnie potwierdzamy interpretację o wzmożonym ataku transcendencji na zniwelowanie tej otchłani w ramach systemu teodycei. Zauważmy zarazem, jak bezskuteczne to się okazuje, jak Hiob i „Hiob" bronią swej osobistej i osobnej sprawy przed obliczem sądu teodycei[4]. Zupełnie podobnie należy interpretować czarną noc próby Abrahama na górach Morija[5].

I tak to chwila, „dziś", „teraz" jest realnością, nawet jej zgęszczeniem wraz z mocą przeżyć. Transcendencja jest projekcją wizji i emocji poza nas i granice naszego doświadczenia. Bo nawet jeśli wieczność przeczuwana jest „już", to zawsze „jeszcze nie" w pełni. Tego uczy nas wszelka eschatologia. Trzeba zdać sobie sprawę, że życie ludzkie rozgrywa się między tymi dwoma biegunami: chwilą i wiecznością.

Cechą „chwili" jest jej wyjątkowość, niepowtarzalność, jedyność – i w tym sensie absolutność. Chwile to jakby głębokie studnie, w które wpadamy, a zarazem niespodziewanie często spotykamy właśnie w nich absolut: miłość, śmierć, Boga. Lecz jest to zawsze miłość różna, bo niepowtarzalna, życie inne, nowe… Jesteśmy więc w ten sposób rozbijani na części, a wszelkie systemy starają się połączyć je w jedną całość przed obliczem absolutu i zgodnie z jego prawami, nieraz rzekomymi. Świat, po grecku „wszystko", by ukazać się poznawczo i zarazem zawrzeć swą pełnię w sobie, staje się pojęciem, które – jeśli nie ma być tylko abstrakcją intelektualną – egzystencjalnie zdolna jest unieść tylko „chwila" w ramach swych autonomicznych przeżyć, a także ocen. I pewnie dlatego tak wściekle „chwilę" atakuje absolut – z pozycji i siły swej wieczności oskarża chwilę o ulotność, nikłość, „słabość", by walczyć ideowo o swą stabilną niezmienność, a zarazem wynikającą z tego dominację w całej kulturze i religii.

Tu leży jednak straszna tajemnica: wieczność objawia się w chwili, może jedynie w niej, a chwila, może jedynie ona, dosięga wieczności – i każdy się o to strzaska, kto by nie tak chciał…

*

Klasyczny obraz absolutu znajdujemy u Platona, na przykład w *Fajdrosie*: oto wszystkie wielkie tajemnice (czyste „piękno, mądrość, dobro" – *kalon, sofon, agathon*) promieniują jako graniczny cel „z miejsca tego, które jest ponad niebem" (τὰ ἔξω τοῦ οὐρανοῦ […] ὑπερουράνιον τόπον), gdzie przebywa absolut, czyli istota niewyrażalna, bez barwy i kształtu (*ἡ γὰρ ἀχρώματός τε καὶ ἀσχημάτιστος καὶ ἀναφὴς*), „istota istotnie istniejąca" (οὐσία ὄντως οὖσα)[6].

019_Klinger Chwila a wieczność.indd 103 08.09.2022 21:18:04

Jest zapewne znaczące, że według mitu podanego przez Platona ustami Sokratesa w *Fajdrosie* (XXVI), w tym odwiecznym boskim dążeniu ku absolutowi „ponad niebem" udziału nie bierze jedynie bogini komórki ogniska domowego Hestia (μένει γὰρ Ἑστία ἐν θεῶν οἴκῳ μόνη[7] – „pozostaje zaś tylko Hestia w domu bogów"), jakby miała inne, istotniejsze dla siebie zadania i cele. W ten sposób dualistyczny idealizm celów wskazanych w transcendencji „poza niebiosami" (*exo tou ouranou*) dopełniony zostaje wagą i mocą „domu", jego ogniska, skończonej, zamkniętej, ale pełnej komórki życia, właśnie „chwili" wobec nieskończoności. Stwarza to nowe uwarunkowanie: potrzebna jest oto inna soteriologia, ratunek nie w dualistycznej transcendencji, lecz spełnienie w egzystencjalnej e n t e l e c h i i („domu", jego ciepła i ognia).

*

„Chwila" ma zatem s t r u k t u r ę s y m b o l u, rozumianego po Eliadowsku. Jego zgęszczenie znaczeniowe i bytowo-kosmiczne, moc egzystencjalna, oddzielają symbol-chwilę od „reszty" świata, uwalniają od wpływu praw ogólnych i absolutnych, także od władzy rozumu.

Imię „chwili"

By zbadać prawomocność jakiegoś pojęcia, trzeba go poszukać w zasobach języka, przekraczając zarazem przekleństwo wieży Babel, a więc sprawdzając bliskoznaczne pola semantyczne w innych językach podobnego kręgu kulturowego.

Wydaje się, że akurat język polski jest wyjątkowo znaczący wokół pojęcia „chwili" i wkłada w czasowy odcinek odnośnego wydarzenia bogate treści, jako zawartość pojęcia – dając dyskutowany termin.

Niestety, zarazem ze zdziwieniem stwierdzamy, że w zasobach innych języków europejskich nie ma pełnego, słownikowego odpowiednika naszej „chwili" z wskazanym bogactwem znaczeniowym. Mamy odpowiedniki ściślej czasowe, na przykład na określenie punktu czasowego (*momentum*) lub krótkiego odcinka czasu („minuta", *instant* itp.).

Pozytywny wyjątek stanowią języki germańskie: *Weile* = +/– chwila, w niejakim odróżnieniu od *Augenblick* (niemiecki) = „ Øieblikket" (duński) = „mgnienie"; niemniej jednak oba słowa naprzemiennie mogą budować opisy „chwili mocnych przeżyć (szczęścia, bólu itp.)".

W tej sytuacji należy wesprzeć się tekstami klasycznymi. Okazuje się, że poszukiwana przez nas „chwila" z jej zawartością egzystencjalną odnajduje się pod innymi pojęciami, lecz w podobnych znaczeniach.

Źródło Pisma hebrajskiego:

„Dzień" *jom* = czasowy synonim ważnego wydarzenia, wraz z jego treścią i mocą. Liczne przykłady znajdujemy przede wszystkim w poezji (Psalmach):

Passim, na przykład Ps 76:3 „w dzień mego utrapienia szukam Boga"; 83:11 „Zaiste, lepszy dzień jeden w przedsionkach Twoich, niż gdzie indziej tysiąc"; 90:4 „Bo tysiąc lat w oczach Twoich jest jak dzień wczorajszy". Te i wiele innych przykładów tekstu hebrajskiego Biblii prowadzą do wniosku, iż biblijny termin „dzień" – w poszerzonym metaforycznie znaczeniu, szczególnie w tekstach poetyckich – odpowiada przedstawionemu powyżej fenomenologicznie polskiemu pojęciu „chwila"[8].

Musimy poczynić tu jednak ważne rozróżnienie terminologiczne: nie bierzemy pod uwagę innego częstego metaforycznego zastosowania biblijnego terminu „dzień" na określenie szczególnego „Dnia" – „Dnia Pańskiego" (np. Ez 30:3, Iz 13:6; *passim*). Jest to bowiem „Dzień" wyjątkowy, jednorazowy w c a ł e j historii, naznaczony eschatologicznie i przez to leżący blisko funkcji absolutu, stykający się z „wiecznością"[9]. Tymczasem poszukiwane przez nas zjawisko chwilowości, jednorazowości zupełnie pospolitej, doczesnej, to „dzień" ważki swą pełnią przeżycia, nie zaś rolą kosmiczną, eschatologiczną lub inaczej absolutną.

Podobnie od budowanego przez nas pojęcia „chwili" powinniśmy odsunąć jak najdalej inne ważne pojęcia biblijne naznaczone piękną mocą „eschatologii zrealizowanej", jak „noc (hebr. *lajla*[h]) Paschy"; „ T a N o c czuwania" (wyjścia z Egiptu), tekstem w Piśmie (Ex 12:42) realizuje się „z pokolenia na pokolenie" w corocznej liturgii paschalnej, jako „ta (sama) Noc", która „różni się od wszystkich innych nocy", stając się zrealizowaną Nocą Paschy. W ten sposób „metahistoria" wchodzi w historię, Eschaton odciska się na doczesności. Natomiast moc budowanego i odkrywanego przez nas fenomenu „chwili" jest samoistna, a nie otrzymana od udziału w niej jakiegokolwiek absolutu, wynika z koncesji własnej, a nie z jakiejś subwencji idealnej lub gwarancji Objawiania.

Źródło Pisma greckiego:

Znajdujemy dwa pojęcia odpowiadające: „dzisiaj" i „godzina" oraz jedno swą wieloznacznością zbyt odległe od naszych poszukiwań, mianowicie *kairos*.

Dzisiaj (*semeron*) (ß hebr. *b-jom* = „w dzień [ten]), np.:

Nawołanie do czujności „na każdy dzień, póki się 'Dzisiaj' (*semeron*) nazywa" (Heb 3:13).

„Dziś (*semeron*) ze mną będziesz w Raju" (Jezus do prawego Łotra, Łk 23:43).

Cały dramat zaparcia się Piotra zamknięty jest w „dziś, tej nocy" (Mr 14:30), „zanim kogut zapieje dziś" (Łk 22:34).

„Chleba naszego…daj nam dzisiaj" (…*dos hemin semeron* (Mt 6:11; w odróżnieniu od Łk 11:3, gdzie jest „na każdy dzień" – *kath'emeran,* czyli bardziej praktycznie niż u Mt).

W historii o celniku Zacheuszu: „dziś mam stanąć w domu twoim… i dziś zbawienie temu domowi" (Łk 19:5,9) – to jakby „eksplozja" zbawienia tego człowieka, nieoczekiwana, ale realna, „tu i teraz" = „dziś".

ὥρα* =** łac. ***hora; niem. (Luter) **Stunde**; BJ **heure** (nie jest to pojęcie Biblii hebr.) = „zwykła" miara cza-

019_Klinger Chwila a wieczność.indd 104 08.09.2022 21:18:04

su, na przykład w przypowieści „o robotnikach" (Mt 20); dane czasowe o egzekucji Jezusa itp.;

moment / epoka, na przykład przyjścia Syna Człowieczego: Mt 24:36n / Mr 13:32 / Łk 12:39; zejścia Ducha Łk 12:12; misji mesjańskiej Jn 2:4 (Kana), wyjaśnienie nowej misji w rozmowie z Samarytanką, i in.;

chwila czuwania w Ogrójcu („nie mogliście jednej godziny…" Mt 26:40; Mr 14:37);

męki / krzyża („godzina chwały" Jn 12:23; „oto zbliża się godzina" Mt 26:45 / „niech ominie mnie ta godzina" – Mr 14:35 / Jn 12:27);

oraz: szczególne ujęcie ważnego momentu, „tej chwili" u Jana: „a była godzina j a k o dziesiąta / szósta" [*hora hen h o s dekate* (1:39), … *ekte* (spotkanie z Samarytanką 4:6; kulminacja dramatu na Golgocie 19:14)]. Sens tych nielicznych wyrażeń słowem „jako" niesie wskazanie wydarzenia, z pozoru jednego z całej sekwencji, lecz zarazem stanowiącego jakiś przełom akcji. To, co się wydarza, zostanie na zawsze kluczowe dla protagonistów.

W jakiejś mierze w greckim kręgu pojęć odnoszących się do „chwili" należy odnotować pojęcie *k a i r o s*. Polski teolog prawosławny ks. Henryk Paprocki w swej ciekawej monografii na temat różnych aspektów czasowości na szerokim tle kultury greckiej i prawosławia potwierdza tradycyjne znaczenie terminu jako „niezwykle bogate", a „w związku z czasem: właściwa chwila, stosowna pora, okazja"[10]. Badacz dowodzi też, iż *kairos* należy w łacinie przekładać jako między innymi *occasio, opportunitas, tempus oportunatus*[11]. Wnioskując, powinniśmy uznać, że *kairos*, „moment kairotyczny" w odniesieniu do badanego tu fenomenu „chwili" niewątpliwie oddaje wagę treści, „pełnię", jaka się w „chwili" zawiera. Z drugiej jednak strony *kairos* odnosi się zawsze do wydarzeń szczególnych w sensie o b i e k t y w n y m, wpływających i uznanych w całym uniwersum kultury i czasu, zatem o walorach „absolutnych". Dlatego też, mając na względzie priorytet dialektycznego napięcia i odróżniania „chwili" od kategorii absolutnych, powinniśmy „chwilę" uwolnić od konotacji „kairotycznych". „Chwila" jest ważna i pełna s u b i e k t y w n i e, nieprzekładalnie na żadne usensownienie uniwersalizujące.

Individuatio huius rei

Jeśli wprowadzamy do rozważań jakiś fenomen, musimy nie tylko nadać mu „imię", ale też wyróżnić i oddzielić go od innych już opisanych i czynnych w doświadczeniu i analizie rzeczywistości. I tak jednostkowość oraz niepowtarzalność wydarzeń, zapewne wraz z ich zawartością przeżyć i doznań, wyraził już Heraklit, ale nie wiemy, na ile dostrzegł samą wewnętrzną głębię „chwili". Na pewno jednak Heraklit dążył do ukazania nie autonomii i oddzielności zjawisk, lecz ich łączności, wprost jedności (choć nie identyczności) w ich ciągłej transformacji. Jego celem było szukanie stałości, która wynika ze zmienności[12]. Oto kilka przykładów: „Natura każdego dnia [zawsze innego] jest jedna" (DK22B106), zaś wszystko przenika jeden ogień [Logosu] (DK22B66)[13]. Natomiast w naszym ujęciu „dnia", „chwili" w badanej przez nas dialektyce dostrzegamy raczej wyjątkowość i taki też sens tych osobnych fenomenów. Jest to zatem sens raczej przeciwny celowi poszukiwań Heraklita, w istocie premetafizycznych. „Ciemny filozof" wolałby zapewne uznać dominację wiecznego i przedwiecznego Logosu nad kruchą chwilą (por. np. DK22B1).

Niewiele nam pomoże w filozoficznej kwerendzie w sprawie „chwili" Søren Kierkegaard swym dziełem o obiecującym tytule *Okruchy filozoficzne. Chwila* (1844). Myśliciel buduje i nazywa swój system „projektem", którego „morał", znów obiecująco, ujmuje tak: „nowe narządzie: wiara, nowe założenie: świadomość grzechu, nowe rozwiązanie: c h w i l a, nowy nauczyciel: Bóg w czasie"[14]. Badacz i tłumacz Kierkegaarda na polski Karol Toeplitz wprowadzone przez filozofa pojęcie „chwila" wyjaśnia jako „moment ingerencji wieczności w czasie"[15]. Sam Kierkegaard pod tytułami „Chwila, Nr…", w dziesięciu płomiennych esejach – pamfletach przeciw instytucjonalnemu Kościołowi – walczy o „konieczność rozróżnienia między dążnością do wieczności i doczesności", a tylko tę pierwszą („pasję wieczności") uznając za cel Ewangelii[16]. „Chwila" jest zatem dla Kierkegaarda nazwą uwarunkowania i warunku „epifanii wieczności", inaczej niedostępnej, jak tylko w epifanii. A uczestnicy takiej chwili stają się każdy mistagogiem i uczniem („wierzącym")[17]. Ważne na pewno jest dla naszej analizy przeświadczenie Duńczyka o istnieniu i wadze egzystencjalnej kategorii „chwili". Różni nas jednak – uważam, że zasadniczo – wskazanie na jej „zawartość": dla nas ważne jest szczególne zgęszczenie egzystencji w fenomenie chwili, dla Kierkegaarda „chwila" staje się wybrana, o ile zawiera fenomen epifanii w formie spotkania z „wiecznością", czyli realizuje cel transcendentalny, choć już nie tylko uniwersalny, lecz „zlokalizowany" w komórce życia.

Wskazaliśmy już na szczególny system metafizyki Gottfrieda Wilhelma Leibniza, w którym substancje określa on jako „monady". Pierwsza teza jego słynnej *Monadologii* (1714/1720) brzmi: „Monada […] jest niczym innym jak tylko substancją prostą, […] prostą, to znaczy bez części". I dalej, w tezie 7: „Monady nie mają okien, przez które by cokolwiek mogło się do nich dostać lub z nich wydostać. […] Tak więc ani substancja, ani właściwość nie mogą się z zewnątrz dostać do monady". I dalej (9): „każda monada musi się różnić od każdej innej. Nie ma bowiem nigdy w naturze dwóch istot doskonale podobnych jedna do drugiej"; (11) „naturalne zmiany monady pochodzą od jakiejś z a s a d y wewnętrznej, ponieważ przyczyna zewnętrzna nie może wywierać wpływu w jej wnętrzu"[18].

Skojarzenia tych cech „monady" z opisywanym tutaj fenomenem „chwili" są widoczne. Podkreślmy jednak zasadniczą różnicę: „monada" jest z definicji i intencji Leibniza „substancją" i należy do porządku metafizyki. Natomiast „chwila", o cechach fenomenologicznie podobnych

019_Klinger Chwila a wieczność.indd 105 08.09.2022 21:18:04

w zakresie swej autonomii i pełni wewnętrznej, należy do porządku egzystencji podmiotowej.

Nasze poszukiwania filozoficznego umocowania fenomenu „chwili" kierują nas teraz ku dziełu Alfreda N. Whiteheada, który przetransponował system monadologii na pole znacznie bardziej egzystencjalne w postaci filozofii „procesu". Substancje zatomizowane u Leibniza stały się u Whiteheada bardziej wydarzeniami doświadczenia, *occasions of experience*. W trudnej myśli filozofa z Harvardu gruntuje się nieprzemijalność wydarzeń; nie odchodzą one w niebyt, lecz obiektywizują się w przeżyciu podmiotu. Zarazem żadna chwila podmiotu nie ma racjonalnych gwarancji tożsamości w chwili innej. „Szyfry" systemu autora *Process and Reality*[19] są bardzo zawiłe, ale wydaje mi się, że proponowana przeze mnie koncepcja fenomenu „chwili" wpisywałaby się swą stroną „realizmu" zgodnie w system filozofii Whiteheada.

*

Więcej nawet zgodności niż w aspekcie „realizmu" naszej koncepcji „chwili" z „filozofią procesu" wyczuwam z nową fenomenologią zjawisk czasowości. Skoro „chwila" jest egzystencjalną formą czasowości, musimy w analizie poszukać ewentualnych odniesień do fascynujących intuicji Waltera Benjamina, a także jego wspaniałego kontynuatora Giorgia Agambena. Wskażmy na znane tezy Benjamina *O pojęciu historii*, które zaczynają od budowy solidnej bazy doczesnej dla wszelkich ujęć historii. Doczesność zaś rozkłada się na konkretne przeżycia, a ich dążeniem jest „szczęście" [*Glück*], opisane w realiach „chwili":

> Szczęście […] istnieje tylko w powietrzu, którym oddychaliśmy, wśród ludzi, do których moglibyśmy mówić, między kobietami, które mogłyby się nam oddać. […] Czy nie czujemy muśnięć powietrza, które otaczało ludzi wcześniej żyjących? Czy w głosach, którym nakłaniamy ucha, nie brzmi echo głosu tych, co zamilkli, czy kobiety, o których względy zabiegamy, nie mają sióstr im nie znanych? Jeśli jest właśnie tak, to istnieje tajemne sprzysiężenie między pokoleniami minionymi i pokoleniem naszym […] dopiero zbawiona ludzkość może pozywać [oryg. niem. *zitierbar geworden*] każdy moment [*Moment*] swej przeszłości. Każda z przeżytych w niej chwil [*Augenblicke*] staje się *citation à l'ordre du jour* – który to dzień jest dniem sądu ostatecznego[20].

Zauważmy dodatkowe podobieństwo z postulowaną przez nas koncepcją „chwili", polegające na powiązaniu czasowym owych przeżyć nie w jakimś procesie ciągłym, lecz poprzez ich „echo głosów" [*Stimmen*]. Te przeżycia wydają się zamknięte w swoich chwilach, jako że „echo milknie", a protagoniści wydarzeń są sobie „nieznani". Więź z przeszłością, jakże realną, i której bynajmniej nie kwestionujemy, Benjamin ujmuje jedynie metaforą: „sprzysiężenie między pokoleniami" [*geheime Verabredung*]. W innym swym eseju myśliciel mówi o człowieku w historii: „Ponieważ wszędzie widzi drogę, sam stoi zawsze na rozdrożu. Żadna chwila nie wie, co przyniesie następna"[21].

Za obiecujące uznaję w przytoczonych tezach „o historii" Benjamina widoczne pierwociny podejścia semiotycznego do „chwil" i ich związków czasowych. Oto okazuje się, że „moment przeszłości" może się uobecniać tylko semiotycznie, jako tekstowy wpis, „cytat" [fr. *citation*] do „porządku dnia" teraźniejszego [*citation à l'ordre du jour*], bo tak zapewne należy czytać zagadkowe francuskie ujęcie przez autora procesu „przyzywania przeszłości".

Tu jednak otwiera się istotna „wartość dodana" koncepcji Benjamina, co też wskażemy jako możliwą różnicę akcentów z naszym podejściem. Koncepcja losów „chwil" według Benjamina jest mianowicie silnie eschatologiczna. „Dzień sądu", nawet jeśli nie przekształca się u niego w malownicze *pandemium* apokaliptyczne, stanowi ważny warunek brzegowy, czynnik aktualizujący, co prawda z zewnątrz, całość procesu dziejowego. Ten zaś jest w istocie mesjański. W jednym ze swych najbardziej zagadkowych ujęć myśli, w jednostronicowym tzw. *Fragmencie teologiczno-politycznym*[22], Walter Benjamin mówi:

> [Mesjańskie] Królestwo Boże nie jest *telos* dynamiki historii; nie można go postawić sobie za cel. Z historycznego punktu widzenia nie jest ono celem, lecz kresem. Dlatego też porządku *profanum* nie można oprzeć na idei Królestwa Bożego [… lecz] na idei szczęścia [*Glück*]. Jednakże […] *profanum* może przyczynić się do nadejścia mesjańskiego królestwa. […] Bowiem […] wszystko, co ziemskie, zmierza ku swojemu kresowi, jednak tylko w szczęściu przeznaczone mu jest znaleźć ów kres. Tymczasem, bezpośrednia mesjańska moc serca […] jawi się poprzez nieszczęście, przenika sens cierpienia. Duchowemu *restitutio* […] do nieśmiertelności, odpowiada ziemskie *restitutio* […] zaś rytmem tego, co ziemskie, wiecznie przemijające, odchodzące […], rytmem mesjańskiej natury – jest szczęście. Natura bowiem jest mesjańska ze względu na swoje wieczne i totalne przemijanie[23].

To wspaniała analiza mesjanizmu. Pokazuje jego istotowy związek z cierpieniem i przemijaniem, „rytmem tego, co ziemskie". Ja jednak chciałbym zachować wartość samą w sobie „chwil" jako „monad" życia, radosnych i bolesnych zarazem, i ich autonomię od oraz wobec wszelkiej formy absolutu, eschatonu, transcendencji. Nasza uboga chwila może obudzić Mesjasza, ale to nie On ją rodzi.

Tekstotwórcza moc chwili

Podkreślmy nasze odczytanie Benjamina jako mesjanisty semiotycznego. Z kolei Giorgio Agamben, z częstymi odniesieniami do swego mistrza Waltera Benjamina, widzi i odnotowuje szczególną potencję w „zwykłych, dowolnych sytuacjach", raczej nawet nie takich, jak te „doniosłe, poważne czy tragiczne". Każda z tych „napotka-

019_Klinger Chwila a wieczność.indd 106 08.09.2022 21:18:04

nych" sytuacji, o ile zostawi zapis – jakiś i przez kogoś, na przykład zdjęcie, i w tym znaczeniu stworzy (się?) obiektywny tekst, wszystko to – samo wydarzenie, jego zapis i uczestnicy tego procesu, cały ten „świat" – zostaje zachowany na i „wezwany" przed „trybunał Sądu Ostatecznego"[24]. Ta szczególnie silna impresja Agambena odnosi się w szczególności do „zwykłych" zdjęć. Im bardziej odzwierciedlają one wydarzenia potoczne, tym silniej ukażą świat jako swój pierwowzór „w dniu ostatnim, w Dniu Gniewu"[25]. Jakże to więc?! Czyżby migawka kamery przekazała na martwą przecież matrycę coś więcej, niż widzi oko, coś bardziej absolutnego? Trudno tę eschatologiczną impresję Agambena o „impresji" świata na „ulubionych fotografiach" rozumieć inaczej niż jako ciepłe przywiązanie do ich pierwowzorów w życiu, często odległych od nas i nam nieznanych, i obronę ich przed jakąś siłą unicestwiającą ich nikłość. Czy nie chodzi zatem o „chwilę" i jej obronę wobec „wieczności"? Agamben pisze: „W chwili ostatecznej każdy człowiek zastyga na wieczność w najbłahszym z powszednich gestów"[26]. Ale to przecież nie może wystarczyć za wyjaśnienie siły zwykłego zdjęcia wobec absolutnych rozstrzygnięć o jego obiekcie. Oto szczególnie emocjonalny wpis:

> Można je [zdjęcia] porównać do księgi życia, którą nowy anioł apokalipsy – anioł fotografii – trzyma w rękach w dniu ostatnim, a więc codziennie[27].

O co więc chodzi? Nie może myślicielowi tej miary co Agamben chodzić o jakąś magię obrazów itp. Uważam, że odniesienie Agambena do fotografii musimy odczytać jako kryptonim wszelkiego zapisu rzeczywistości, czyli w istocie „tekstu" jako takiego. Wtedy w powyższym cytacie pojawi się „anioł księgi" wmiast tylko „fotografii" – i wszystko ułoży się w zgodzie z tradycyjną ikonografią i bibliografią apokaliptyczną. Sędzia ostateczny, albo Jego Anioł, ma dostęp głównie do tekstu, jaki zapisuje nasze życie. Ono samo jest gdzieś i czymś chronione przed Sądem. Walter Benjamin wskazał na intuicję, że tylko Mesjasz będzie miał rolę bardziej bezpośrednią.

Zwróćmy uwagę, że jeśli słusznie go uogólniamy, to ten Agambenowski obraz „eschatologii semiotycznej" znajdujemy również w Ewangelii. Oto Jezus, w obliczu bliskości końca, „u drzwi" (słynna parabola figi) wskazuje, iż świat uratuje się i zachowa w Jego „słowach": „Bo niebo i ziemia przeminie, słowa (*logoi*) zaś moje nie przeminą" (Mt 24:35). Utekstowienie istotnie okazuje się ratunkiem na przemijanie jako korupcję świata, „nieba i ziemi", które muszą „przeminąć" i nieustannie przemijają. Cytowana analiza Agambena z upodobaniem używa łacińskiej metaforyki „dnia gniewu" ze znanej od średniowiecza pieśni apokaliptycznej *Dies irae*. Agamben nie wprost przywołuje zatem dopełniający aspekt obrazu „dnia sądu ostatecznego" – obraz ogniowej apokalipsy, Janowej i Synoptycznej (głównie Mt 24). W ten sposób eschatologia apokaliptyczna tradycji Kościoła spotyka się z eschatologią „semiotyczną" Agambena.

Nic nie wskazuje na to, by włoski myśliciel, mimo że tak dobrze obeznany z kulturą rosyjską, odwoływał się do wizji historii zawartej w całym systemie dzieła Borysa Pasternaka *Doktor Żiwago* (powieść i cykl wierszy). Ów „system" opiera się na kilku kardynalnych „chwilach" z życia tytułowego bohatera Jurija Żiwago i jego ukochanej Łary. Wspomniane wiersze, luźno powiązane z powieścią, niestanowiące żadnej części jej integralnej fabuły, są w niej jednak obecne aluzjami, quasi-cytatami, zawsze w kluczowych chwilach życia bohaterów (np. „Płonęła świeca na mym stole / Płonęła świeca…"). Wydaje się, choć nie widać tego jasno i na pierwszym planie narracji, że sama „powieść" jest rozwinięciem tych strof poetyckich. Te strofy pierwotnie ujęły jeszcze pierwotniejsze „chwile" z ich silnymi zagadkowymi impulsami życiowymi bohaterów powieści, by następnie dalej „utekstawiać się" w szerszej narracji. Dla przykładu: „świeca" w zaparowanym oknie łączy światy nic o sobie niewiedzące, „chwile" – spaceru Żiwago ciemną ulicą, pod przygodnym oknem, a za tym oknem – chwilę kryzysu niewczesnej i „niemożliwej" miłości Łary, jego późniejszej ukochanej; to zaś łączy się z innymi chwilami ich miłości spełnionej, zarazem niemożliwej „na tym świecie", w obliczu groźnego absolutu historii i zniszczenia rewolucją. Wszystko to łączy i spełnia jedynie tekst, wiersz. Powieść w tekście narracyjnym wydaje się następcza, a zarazem źródłowa, jak chwile życia wobec tekstów wierszy.

Co więcej, te „teksty w tekstach" noszą cechy pochodzenia z jeszcze innego Tekstu, który również przywołują lekkimi aluzjami: tekstu Ewangelii, głównie Jana i Łukasza – zawsze w autorskiej interpretacji samego Pasternaka. Wsłuchując się w całość „systemu", poznajemy, że to ten Tekst jest źródłem narracji, a zarazem echem tajemniczych Chwil Ewangelii. Cała ta wielopoziomowo utekstowiona epopeja odnosi się do epoki iście apokaliptycznej, epoki nabrzmiewania i przyjścia rewolucji rosyjskiej, następnie bolszewickiej, a potem lat NEP-u i stalinizmu, czasów degradacji i końca całego „świata". Ale bohaterowie, mimo że przemieleni przez te młyny historii, pozostają nietknięci, uwolnieni przez siebie i w tekstach o nich, pisanych przez nich, jako echa c h w i l i. Tymczasem cały pożar doczesności w ogniu wieczności wyraża między innymi ostatni z cyklu „wierszy Jurija Żiwago":

> Bacz, pochód wieków jest jako przypowieść
> I może stanąć za chwilę w płomieniach.
> […] przyjmuję mękę i śmierć pohańbienia
> […] i jako tratwy [„z ciemności"…]
> Stulecia spłyną ciężką karawaną
> Stanąć przed sądem Boga i Człowieka[28].

Historia, zawsze utekstowiana jako „przypowieść", wyrasta ze świadectw, chwil, i zmierza do „kresu" (Benjamin), chwili „sądu" (Agamben), „w płomieniach"

019_Klinger Chwila a wieczność.indd 107 08.09.2022 21:18:05

(Pasternak, apokaliptyka). Nad tym wszystkim unosi się c h w i l a Mesjasza (Benjamin), ogrodu Getsemani (Łara i Żiwago u Pasternaka).

Umieranie chwili, umieranie toposu

Czas zebrać niektóre propozycje. Chwila nie przemija nigdy. Jako pełnia może tylko przejść w coś innego. To my możemy chwilę opuścić i wejść w inną. Nic z zewnątrz nie ma już do tej chwili dostępu. Nie podlega ona przemianom zewnętrznym. Patrzyliśmy, wraz z Agambenem, na zdjęcie. To forma zdjęta z ulotnej chwili. Zdjęcie jako tekst pozostaje jeszcze dostępne poznawczo, podczas gdy chwila przesunęła się za jakiś obiektywny horyzont. Tak los zdjęcia i chwili rozchodzi się. Chwila pozostaje wiecznym „teraz", do którego nie można wrócić potem. Zdjęcie pozostaje tekstem coraz mniej czytelnym, i nie można weń wejść. Derrida przyjmuje je do „archiwum". Powrót do chwili pod tekstem wywołałby pożar, „chorobę archiwum"[29]. Ale każda chwila o to woła.

Wietrzeją zarazem jej świadectwa, fizyczne i tekstowe, świadkowie odchodzą. Zanika też jej topos. Zanika *Widok Delft* Vermeera w stopniowych przebudowach nabrzeży. Umiera łąka w Gardzienicach[30]… Ale – uwaga! W Teatrze w Zakopanem, u „Witkacego" mistagogiczna scena skoków wokół pala w *Edypie* trwa nadal! Nie wchodzić z zewnątrz, nie przeszkadzać! Nic to, że ludzie ci ulegli czasowi, pal może leży gdzieś w kącie rekwizytorni, a może – jak Andersenowski „imbryk do herbaty" – ulega stopniowym ruchom zniszczenia na dalszych śmietnikach.

Ale przecież bez tej sceny na łące, bez tego kręgu sprężonych ciał zakopiańczyków wokół pala nie ma pełni teatru; wydarzył się wtedy raz na zawsze i nigdy się nie odstanie. To emfatyka, realizm emfatyczny.

Fragment tkaniny autorstwa Anny Michniewicz *Linie I*, 2004. Warszawa, plac Zbawiciela, marzec 2022.
Fot. Zbigniew Benedyktowicz. © Agencja „Konteksty".

019_Klinger Chwila a wieczność.indd 108 08.09.2022 21:18:06

Zaś realizm semiotyczny: chwila zamienia się w tekst i odchodzi, jaj ciało pierwsze zanika i obumiera. Jej ciało drugie – tekst – wchodzi w historię i idzie na sąd (Benjamin, Agamben).

Natomiast absolut jest głównie tekstem (abstrakcją), bez ograniczeń dekretuje swą wiekuistość i zawisa nad nami jako uroszczenie transcendencji.

Czy jest zatem jakieś rozwiązanie dramatu chwili wobec wieczności? Jest. Przeczute i ogłoszone według Pisma przez Benjamina, prześwituje z Objawienia: Pan wchodzi tylko w chwilę, „na górze tej Pan zobaczy", „w głosie lekkiego powiewu". Mesjasz przychodzi w chwili, przecież najbardziej niespodzianie – do nas w niej. Ewangelia to skrawek tekstu powstałego z ewangelicznej chwili. Podobnie urwany skrawek Ewangelii w ręku nieszczęsnego katorżnika odbudowuje całą Ewangelię. I rzekł: „Wiedzcie, że po dwóch dniach Pascha będzie…" itd.

Epilog: bezczasowość tekstu

Mesjańska chwila, jak możemy wnioskować z powyższych rozważań, okazuje się pełnią poza czasem. Ciekawie ilustruje to starożytny apokryf o narodzinach Mesjasza w Betlejem, tak zwana *Protoewangelia Jakuba* (18.2–3)[31]:

> Ja Józef szedłem i nie szedłem. I podniosłem oczy na firmament, i zobaczyłem, że stanął, i [spojrzałem] w powietrze, i ujrzałem, że jest pełne zdumienia, i ptactwo niebios zakrzepło w locie. I skierowałem oczy na ziemię, i ujrzałem misę leżącą i robotników spoczywających przy posiłku, i ręce ich były w misie. I ci, którzy gryźli [pokarm] nie gryźli go, i ci, którzy go nabierali, nie podnosili [rąk], i ci, którzy nieśli do ust, nie donieśli, ale wszyscy mieli oblicza wzniesione i patrzyli w górę. I ujrzałem, jak pędzono owce, i stanęły owce, i podniósł pasterz rękę, aby je uderzyć, i zamarła ręka podniesiona do góry. I zwróciłem oczy na prąd rzeki, i ujrzałem kozły, które przytknęły pyski do wody i nie piły. I wszystko pobudzone nagle podjęło znowu swój bieg.

Przypisy

1 Rozwinięcie mego wystąpienia pt. *Jutro a dziś. Chwila a wieczność* wygłoszonego w grudniu 2021 roku podczas XI Zakopiańskich Spotkań Antropologicznych. Organizatorzy: fundacja „Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości", „Konteksty", Muzeum Tatrzańskie, Wydawnictwo Czarne.

2 *Gorbunow i Gorczakow*, cz. IX, *Gorbunow i lekarze* [rozmowa w „psychuszce"], przekład własny, [w]: Josif Brodski *Ostanowka w pustynie*, New York 1970, s. 203.

3 Boris Pasternak, *Doktor Żiwago*, wiersz 25 „Ogród Getsemański", przeł. Józef Łobodowski, Instytut Literacki, Paryż 1967, s. 496.

4 Rozwinięcie tych twierdzeń, por. Michał Klinger, *Boskie tajemnice Hioba*, [w:] tegoż, *Strażnik wrót*, Pasaże, Kraków 2019, s. 17–38.

5 Tamże, s. 43–46.

6 Platon, *Fajdros* XXVI/XXVII, cyt. z oryginału według klasycznego wydania *Plato. Platonis Opera*, red. John Burnet, Oxford University Press 1903; tłumaczenie polskie: *Platona Fajdros*, przeł. Władysław Witwicki, Książnica Polska, Lwów–Warszawa 1922, s. 62.

7 Tamże.

8 Por. *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament* (THAT), red. Ernst Jenni, Claus Westermann, Kaiser Verlag München, Theologische Verlag Zürich, t. I, 1978, kol. 711–714.

9 Por. *Vocabulaire de Theologie Biblique*, publ./dir. Xavier Leon-Dufour, Editions du CERF, Paris 1970, s. 618–620.

10 Por. H. Paprocki, *Czas. Eseje o wieczności*, Aletheia, Warszawa, 2018, s. 86 i nast.

11 Tamże, s. 312.

12 Daniel W. Graham, *Heraclitus*, [w:] *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2021 Edition), red. Edward N. Zalta, https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/heraclitus/, dostęp 6 kwietnia 2022.

13 Kazimierz Mrówka, *Heraklit. Fragmenty kosmologiczne, ontologiczne i epistemologiczne Wersja literacka*, [w:] „Annates Academiae Paedagogicae Cracoviensis", t. 30, Studia Philosophica II (2005), s. 106–116.

14 Por. Søren Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila (Philosophiske Smuler. Øieblikket)*, przeł. Karol Toeplitz, BKF, PWN, Warszawa 1988, s. 153.

15 Tamże, s. 158.

16 *Chwila nr 4*, tamże, s. 206.

17 Tamże, s. 111.

18 Przełożył Stanisław Cichowicz, z małymi zmianami własnymi na podstawie oryginału francuskiego.

19 Alfred N. Whitehead, *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, Macmillan Company, New York 1929.

20 Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 413. Nawiasami [… xxx] zaznaczam moje skróty cytatu i wywiedzione z niego łączniki zachowujące gramatykę.

21 Walter Benjamin, *Der destruktive Charakter*, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, Unter Mitwirkung von Th.W. Adorno und G. Scholem, R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, t. 4, s. 398.

22 Walter Benjamin, *Theologisch-politisches Fragment*, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, dz. cyt., t. 2, s. 203.

23 Tamże, przeł. Magdalena Kurkowska, [w:] „Teologia Polityczna" 2004–2005, nr 2, s. 341–342. Nawiasami [… xxx] zaznaczam moje skróty cytatu i wywiedzione z niego łączniki zachowujące gramatykę.

24 Cyt. wg Giorgio Agamben, *Dzień sądu*, [w:] tegoż, *Profanacje*, przekład i wstęp Mateusz Kwaterko, Biblioteka Myśli Współczesnej, PIW 2006, s. 35 i nast.

25 Tamże.

26 Tamże, s. 36.

27 Tamże, s. 40.

28 Borys Pasternak, *Doktor Żiwago*, wiersz 25 „Ogród Getsemański", przeł. Józef Łobodowski, Instytut Literacki, Paryż 1967, s. 496.

29 Por. szczegółową analizę [w:] Michał Klinger *Gradiva – Magdalena. Problem archiwów (wg Derridy)*, „Konteksty" 2020, t. 328–329, nr 1–2, s. 18–30.

30 Por. Michał Klinger, *Teatr – znikający topos*, [w:] tegoż, *Strażnik wrót. Próby z hermeneutyki teologicznej*, Pasaże, Kraków 2019, s. 165 i nast.

31 *Apokryfy Nowego Testamentu* pod red. ks. Marka Starowieyskiego, t. I, *Ewangelie apokryficzne*, cz. 1, TN KUL, Lublin 1986, s. 199–200.

019_Klinger Chwila a wieczność.indd 109 08.09.2022 21:18:06

Jakub Woynarowski, *November*, korporacja ha!art, Kraków 2020, s. 99.

DARIUSZ CZAJA

„Przyjdę niebawem”

Czas apokalipsy

1.

„Oto – Apokalipsa… Księga tajemna, parząca język, gdy się ją czyta, tak że serce niezdolne jest oddychać…”[1].

Tak relacjonował wrażenia z lektury Janowej Apokalipsy Wasilij Rozanow, rosyjski pisarz, umysł gwałtowny, namiętny komentator Biblii. „Mówiono o niej, że jest księgą, która stwierdza, że człowiek jest szalony, albo czyni go takim”[2]. Tak pisał o niej Northrop Frye, kanadyjski akademik, zdystansowany literaturoznawca, praktykujący katolik.

Nic albo prawie nic nie łączy obydwu autorów, ale fundamentalne przekonanie o wywrotowej mocy ostatniej księgi Biblii chrześcijańskiej okazuje się dla nich niepodlegającą dyskusji oczywistością. Nie tylko dla nich. W oczach wielu egzegetów Apokalipsa św. Jana to księga prawdziwie zbójecka. To tekst, w literalnym sensie słowa, wizyjny: pełen przedziwnych, nieludzkich, surrealnych obrazów. Z jednej strony, księga buchaltera (żywioł liczbowy mocno rzuca się w niej w oczy), z drugiej, księga poety o nieskrywanych ambicjach jasnowidzenia. Stała za nią, i to na lata przed słownymi ekscesami Rimbauda, wyobraźnia realizująca w praktyce jego sławne zalecenie, które – zgodnie z jego przekonaniem – miało pomóc poetom osiągnąć „niewiadome”, zdobyć wiedzę wykraczającą poza poziom doświadczenia zmysłowego. Nie gdzie indziej, jak właśnie w tekście Apokalipsy mamy rzadkiej wiarygodności realne potwierdzenie, do czego prowadzić może sugerowane wprost przez autora *Sezonu w piekle* „bezmierne i świadome rozprzężenie wszystkich zmysłów”[3]. Tak, mowa Janowa raz po raz omija rutyny zdrowego rozsądku i schematy linearnej narracji. Kolejne rozdziały eksplodują od nadmiaru wizyjnych obrazów i ciemnej, wielowykładalnej symboliki. W swym obrazowaniu Apokalipsa jest niepohamowana, ekstremalna, krańcowa, graniczna, otwarta na niemożliwe. Jak gdyby jej głównym zadaniem było najpierw oszołomić czytelnika, następnie wprowadzić go w stan wizyjnej halucynacji, a na koniec pozostawić w stanie ekstatycznego stuporu.

To pisarstwo jest w pełnym znaczeniu słowa otchłanne. Mamy przed sobą ciąg olśniewających obrazów, początkowo mnożących rozmaite *desastres*, groźnych i upiornych, bliżej finału: bardziej już jasnych i kojących. To uczynione słowami (i tylko słowami) monstrualne, we wszystkich znaczeniach tego przymiotnika, oszałamiające widowisko słowne z gatunku *son et lumière*. Osobliwa narracja, która wychodzi ostentacyjnie poza linearność i logikę przyczynowości. Przypomina raczej oszałamiający ciąg sennych wizji albo impresywnych obrazów filmowych, nie dziwi tedy, że Andriej Tarkowski, z właściwą sobie emfazą nazywający księgę Janową „najwspanialszym dziełem poetyckim, jakie zostało stworzone na ziemi”[4], miał nawet w planach jej filmową realizację. Ale rzeczywiście: w odniesieniu do tej księgi żadne słowa nie wydają się zbyt małe czy sformułowane na wyrost. Dlatego nie dziwi, kiedy czytamy, że Wiktor Hugo, w śmiałym porywie, stawiał autora biblijnej Apokalipsy (kimkolwiek on w istocie był[5]) obok takich geniuszy jak Homer, Ajschylos czy Dante. I gdy pisał: „Spośród nich wszystkich właśnie w Janie z Patmos wyczuwalna jest łączność między pewnymi duchami a otchłanią. U pozostałych poetów wyczuwa się tę łączność intuicyjnie, u Jana widzi się ją, chwilami się jej dotyka – i można by rzec – doświadcza się dreszczy, kładąc rękę na tej ciemnej bramie”[6].

Ale to nie wszystko: bodaj żadna z ksiąg, które weszły do chrześcijańskiego kanonu, nie była przedmiotem tak skrajnych komentarzy i egzegez. Bodaj tylko wobec niej istnieje (do dzisiaj zresztą) tak wiele niepewności, a także mniej lub bardziej prawdopodobnych hipotez. I to w dodatku w kwestiach absolutnie podstawowych: autorstwa, czasu powstania, no i przede wszystkim znaczenia, czy też znaczeń projektowanych przez ten niebywały zupełnie tekst[7].

Z informacji pochodzących z księgi wiemy, że otrzymał ją pewien człowiek o imieniu Jan (Johanan) na greckiej wyspie Patmos. Tekst przybył do nas z wysoka. Prawdę powiedziawszy: ze szczytu najwyższego. Jak wyraźnie mówi o tym inicjalny fragment (Ap 1, 1) mamy do czynienia z klasycznym przekazem schodkowym, kaskadowym. Oto Bóg mówi do Chrystusa, ten do Anioła, Anioł do Jana, a na koniec: Jan do nas. Ten łańcuch pośrednictw nie jest, jak się zdaje, komunikacyjnie i semantycznie niewinny. W dodatku wiele wskazuje, że ten, któremu przypisuje się autorstwo księgi, myślał zdecydowanie po hebrajsku, ale myśli swoje formułował po grecku, a ta okoliczność jeszcze bardziej nie ułatwia zadania egzegetom[8]. Nie wiemy, niestety, i raczej się już nie dowiemy, czy w przekazie nie nastąpiły jakieś przekłamania, jakieś okresowe zakłócenia na łączach. Te domniemania nie są na wyrost. Nawet szacowni egzegeci przyznają, że w tej osobliwej sztafecie apokaliptycznej coś tam jednak szwankowało po drodze. A ta fundamentalna okoliczność może sprawiać poważne kłopoty w rozumieniu jej przekazu.

2.

„Apokalipsa oznacza po prostu Objawienie – pisał D.H. Lawrence, osobliwy komentator Janowego tekstu – ale nie jest wcale jasne, czego ono dotyczy, dlatego też

020_Czaja_db_Apokalipsa. Jutro. Zakopane.indd 111 08.09.2022 21:17:45

przez dwa tysiąclecia ludzie łamali sobie głowy, próbując odkryć, co dokładnie objawia ta księga z całą orgią jej zadziwiających tajemnic (*mystification*)"[9]. No właśnie: o czym opowiada Janowa Apokalipsa, do jakiej rzeczywistości odnosi, albo, idąc literalnie za ciosem: co takiego o b j a w i a?

Na początek: dobrze pamiętać, o czym przypomina znakomity biblista André Chouraqui, że greckie *apokaluptó* jest w gruncie rzeczy tłumaczeniem hebrajskiego *galá. Apokaluptó* ma szerokie pole semantyczne i może oznaczać: wyjawiam, odsłaniam, odkrywam, ujawniam rzecz, która pozostaje w utajeniu. Semantyka tej enigmatycznej „rzeczy" jest dość rozległa. Może być częścią ciała, głową, oczami, uszami czy genitaliami. W każdym razie: ta „rzecz" jest czymś, co ukryte, czymś, co z tych czy innych powodów pozostaje w ukryciu i nie jest wyjawiane; to taka „rzecz", która nie może być wyrażona albo której nie wolno odsłaniać czy pokazywać w świetle dziennym. *Apokalupsis* więc, przypomina Chouraqui, to wyjawienie, odkrycie, odsłonięcie, zdjęcie zasłony[10]. Jasno wynika z tego, że źródłowo termin „apokalipsa" nie zawiera w sobie żadnych negatywnych czy złowrogich konotacji, jakich nabierze z czasem w językach europejskich. „Tak więc Apokalipsa jest w istocie kontemplacją (*hazon*) lub też inspiracją (*neboua*) pod wpływem widoku, odkrycia lub odsłonięcia IHWH oraz, tutaj, Jeszuy lub Mesjasza"[11]. Sam Chouraqui tłumaczy zwyczajowy tytuł „Apokalipsa Janowa" jako „Kontemplacja Johanana", co chciałbym, żeby było też inspiracją dla poniższych uwag. Łacińskie *contemplatio* oznacza, najogólniej, uważne przypatrywanie się czemuś. Słowo ma za podstawę rzeczownik *templum* (trop kierujący wzrok w stronę znaczeń modlitewnych czy mistycznych), ale dodać trzeba, że *templum* to także miejsce obserwacji znaków dotyczących przyszłości. I to znaczenie chciałbym podkreślić szczególnie. Albowiem w zasadniczym wymiarze mój komentarz dotyczyć będzie wizji czasu przyszłego, o którym – zgodnie ze swoimi kompetencjami – rozprawiają zazwyczaj apokaliptycy, prorocy i wieszcze.

Co jest więc przedmiotem kontemplacji Johanana? Jaki jest zasadniczy przedmiot, obiekt tego apokaliptycznego o d s ł o n i ę c i a ? Wydaje mi się, że to, co najważniejsze w tym apokaliptycznym – w znaczeniu: odsłaniającym – geście Johanana, dotyczy c z a s u. Dokładniej może: naszego bycia w czasie, naszego poczucia czasu i naszego rozumienia natury czasu po Wcieleniu i Zmartwychwstaniu Chrystusa. Co od tamtego czasu znaczy być w czasie? Jak przedstawia się ta cienka, zwiewna i wyjątkowo niepochwytna pojęciowo (pamiętamy elementarne kłopoty św. Augustyna z konceptualizacją naszego doświadczenia czasu[12]) materia, jaką jawi się czas?

W tych krótkich uwagach o Apokalipsie Janowej pomijam więc skomplikowaną genezę i patchworkową strukturę tekstu; idę przede wszystkim po tropach ściśle rozumianej chronologii, apokaliptycznej w i e d z y o c z a s i e, implikowanej w tym ciemno-jasnym, słodko-gorzkim zwoju z Patmos[13]. Porzucam więc z punktu trop wizyjny, wszystkie ekspresywne symbole o pogmatwanej semantyce, które może najsilniej odciskają się w pamięci czytelników: Niewiastę odzianą w słońce, aniołów ciskających na ziemię czasze z ogniem, spadające gwiazdy, rozbuchane konie różnej maści i siedem lamp ognistych – porywające obrazy, których głęboka impresywność zdaje się odwrotnie proporcjonalna do czytelności ich znaczenia i referencyjności.

Wzrok swój kieruję raczej ku c i e m n y m rewirom czasu.

Rozprawiając o Apokalipsie, dobrze pamiętać, że tekst Johanana należy, w oczywisty i niepodważalny sposób, do hebrajskiej tradycji prorockiej i ma za sobą wizyjne teksty starotestamentowe. Słusznie zauważa Frye: „Autor mówi o spisywaniu tego, co oglądał w wizji, ale Apokalipsa nie jest wizualizacją w zwyczajnym znaczeniu tego słowa. To, co oglądał widzący na Patmos, było w jego mniemaniu przede wszystkim prawdziwym znaczeniem Pisma, a smoki, jeźdźców i rozpadający się wszechświat widział on wcześniej u Ezechiela i Zachariasza, niezależnie od tego, co i w jaki sposób zobaczył na Patmos"[14]. Oznacza to, że – paradoksalnie – wyobraźnia autora spisującego swoją wizję czasu przyszłego zakorzeniona jest solidnie w schematach obrazowych przeszłości. Tak czy inaczej Apokalipsa Janowa, jak każdy tekst z apokaliptycznego gatunku, zasadniczo wychylona jest ku przyszłości. Jej słowa i obrazy zanurzone są w żywiole oczekiwania, które św. Augustyn nazywał „teraźniejszością rzeczy przyszłych"[15]. W ostatniej księdze biblijnej cały czas jest silnie obecne i niestygnące nawet na chwilę napięcie zorientowane na wizję przyszłości. Dlatego też jej prymarnym i niezastępowalnym pytaniem (jak zresztą każdej apokalipsy) jest słowo: „kiedy". Na jego znaczenie w narracjach apokaliptycznych zwraca uwagę Jakob Taubes: „Apokaliptyka nie relacjonuje historii jako kroniki, lecz z przeszłości i teraźniejszości próbuje się ona dowiedzieć o przyszłości. Chodzi zatem nie tylko o szczegółowy opis przyszłości, lecz przede wszystkim o pytanie: kiedy nadejdzie koniec? Pierwotnym pytaniem apokaliptyki jest: «kiedy»? Pytanie «kiedy» wypływa z palącego oczekiwania odkupienia, a oczywista odpowiedź brzmi: niebawem. «Niebawem» należy do natury apokaliptycznego myślenia. Ogólne twierdzenie «zbawienie nadejdzie niebawem» nie wystarcza jednak tym, którzy chcieliby znać czas i godzinę. Dlatego próbuje się udzielić dokładnej, liczbowej odpowiedzi na podstawie obliczeń albo określić oznaki, które będą zwiastować zbliżający się koniec. W wiecznym pytaniu «kiedy», pobrzmiewa szept skargi: jak długo może trwać jeszcze noc tego świata"[16].

Kiedy więc przyjdzie koniec? Niebawem. Taki jest zasadniczy wzorzec apokaliptycznego dyskursu. W rzeczywistości jednak na proste pytanie nie ma niestety prostych odpowiedzi. Okazuje się bowiem – jak pokazuje dowodnie historia – że nawet najściślejsze obliczenia apokaliptyków biorą ostatecznie w łeb i czas apokalipsy jednak się nie wypełnia. Proste i enigmatyczne „niebawem" okazuje

020_Czaja_db_Apokalipsa. Jutro. Zakopane.indd 112 08.09.2022 21:17:45

się mało precyzyjne i łudzi swoją przewidywalnością, co więcej: każde kolejne – również nie znajduje finalnego wypełnienia. Zapowiadany emfatycznie koniec raz po raz przechodzi obok nas. „Najgorsze ze wszystkiego jest to – pisze Sergio Quinzio o Apokalipsie Janowej – że proroctwo nowotestamentowe, proroctwo ostatnie, jest najbardziej niespełnione, zostało sfalsyfikowane przez historię w sposób najbardziej jaskrawy"[17]. Tyle że – jak równie przekonująco dowodzi historia – ta konfuzja ma niewielkie znaczenie dla czytelników, użytkowników, czy może przede wszystkim: wyznawców tego przedziwnego tekstu. Jak wiemy, znakomita większość interpretacji Apokalipsy zakłada, że koniec jest w zasięgu naszego wzroku, że jest tuż za rogiem, że w zasadzie czujemy już na sobie zimny oddech końca. Niestety, historyczna rzeczywistość nie potwierdza tej intuicji! Co w tej sytuacji? Najbardziej zadziwiające jest to, że mimo nieznajdujących potwierdzenia prognoz schemat apokaliptyczny nie zostaje ostatecznie porzucony, lecz jedynie czasowo zawieszony. Za jakiś czas po raz kolejny zostanie reanimowany i dopasowany do zaistniałej sytuacji, mimo, że historia już wielokrotnie zdezawuowała ogłaszane wcześniej terminy końca.

Wygląda jednak na to, że w przypadku tego tekstu dokładnie o to chodzi! Apokalipsa ma bowiem niebywałą właściwość: jest ekstremalnie plastyczna i podatna na niezliczone retusze i korekty. Można ją podważyć, nie dyskredytując jej uniwersalnej wieszczej mocy. Jest wiecznie żywa i wiecznie aktualna. Wchłania w siebie wydarzenia historyczne jak jakiś wszystkożerny apokaliptyczny potwór, by za chwilę – jak mitologiczny Feniks – znów odrodzić się z popiołów w oczekiwaniu na stosowną okazję. By podać prosty przykład: okropności II wojny światowej opisywane były często w kodzie apokaliptycznym, w charakterystykach wojennego horroru poeci niemal „naturalnie" korzystali z istniejącej już matrycy apokaliptycznej[18]. Opisywane wydarzenia przeminęły jednak z wiatrem historii, wieszczony koniec nie nadszedł, pęknięty czas zdołał się zabliźnić, historia ruszyła dalej. Wydawać by się więc mogło, że Apokalipsa Janowa została tym samym zanegowana, że przestała być aktywna w porządku wyobraźni i zniknęłą nieodwołalnie z horyzontu naszego myślenia. Nic bardziej mylnego. Ledwie kilkadziesiąt lat później nakreślona dwa tysiące lat temu wizja z Patmos znów stanie się poręcznym wzorcem myślenia o przyszłości. Katastrofa elektrowni w Czarnobylu reaktywowała liczne elementy wyobraźni apokaliptycznej; to właśnie traumatyczne wydarzenie uczyniło spadającą z nieba „jak pochodnia" gwiazdę Piołun (Ap 8, 11), bohaterką (gwiazdą?) jednego sezonu[19]. Zaprzeczona wcześniej przez historię finalna apokalipsa, niespodziewanie powróciła i znowu stała się ważną częścią aktualnej agendy myślenia o historii; co ważne: raz jeszcze przyznano jej „niepodważalną" moc wyjaśniającą.

Ogólny schemat apokaliptycznej historiozofii wygląda zatem następująco: wierni tekstowi objawionemu powiadają z przekonaniem: tym razem koniec naprawdę jest bliski, bo przecież wydarzenia, których właśnie doświadczamy, proroctwo Janowe potwierdza niezbicie! Mimo tych wielce wiarygodnych prognoz ostateczny koniec mimo wszystko nie nadchodzi. Ta sytuacja powtarza się wielokrotnie w historii. Zajmujące jest wszakże to, że mimo wielu spektakularnych falsyfikacji historycznych, apokaliptyczny schemat wciąż odradza się na nowo, wciąż jest dla wielu chrześcijan użytecznym modelem pojmowania dziejów. I tak *da capo al fine*… Tym samym zapowiadany przez Apokalipsę ostateczny koniec odwleka się w nieskończoność.

Zasadniczy powód, dla którego ta narracja jest wciąż atrakcyjna dla współczesnych umysłów, tłumaczy przekonująco Karl Löwith: „Ludzki zdrowy rozsądek – także u teologów – będzie wciąż obstawał przy tym, że wczesnochrześcijańskie oczekiwanie rychłego *eschaton* okazało się iluzją, i będzie z tego wnosił, iż eschatologiczny futuryzm jest mitem, nieistotnym «dla nas», którzy interpretujemy sens nowotestamentowego orędzia w kategoriach egzystencjalnych (Bultmann) lub symbolicznych (Dodd). Ale ta iluzja pierwszych chrześcijan okazała się osobliwie trwała i niezależna od racjonalnego prawdopodobieństwa lub nieprawdopodobieństwa czasów eschatologicznych. […] Można ze zdziwieniem pytać, dlaczego normalny ludzki rozsądek nigdy nie był w stanie przekonać chrześcijan, by zrzekli się swego przyszłościowego oczekiwania jako iluzji. Jedynym wnioskiem, jaki wiara i nadzieja wyciągaja z faktu, że ten świat żyje nadal po Chrystusie już dwa tysiące lat, jak gdyby nie stało się nic, co by sugerowało bliskość teologicznego *eschaton*, jest konkluzja, że koniec się opóźnia i właśnie dlatego jeszcze nadejdzie"[20].

Dla religijnego umysłu Apokalipsa Janowa wciąż jest poręką i objawionym świadectwem pewności końca, który choć niepoczytalnie się opóźnia (licząc od końca I wieku po Chrystusie to już parę lat będzie…), to przecież w końcu, kiedyś, nadejdzie. To dlatego Frank Kermode uznał narrację apokaliptyczną za nadzwyczaj poręczny i przekonujący model literackich końców i zakończeń. Właściwa jej linearna wizja czasu sprawia, że może służyć za radykalny przykład opowieści, której koniec jest nieuchronny i ostateczny. W myśleniu chrześcijańskim apokaliptyczna narracja pojęta jest jako heurystyczna fikcja, która zapewnić może, i w istocie zapewnia, elementarne poczucie sensu i znaczenia w tym utkanym z czasu, a więc zmienności, świecie. Bo świat, ze swojej natury, nie jest t e l e o l o g i c z n y, jak zwyczajowo wierzymy, to raczej m y chcemy go takim widzieć, stąd być może taka łatwość i odnawialność w przyswajaniu apokaliptycznego wzorca: „Wydaje mi się, że problem można podsumować następująco: ludzie znajdujący się *in medias res* podejmują znaczący wysiłek wyobraźni, by stworzyć spójne schematy, które dzięki założeniu końca pozwalają harmonijnie współbrzmieć z genezą i środkiem. Z tego też powodu obrazu końca nie da się t r w a l e sfalsyfikować. Ci sami ludzie jednak, myśląc racjonalnie, odczuwają głęboką potrzebę postrzegania rzeczy takimi, jakimi są w świecie rzeczywistym, stąd

020_Czaja_db_Apokalipsa. Jutro. Zakopane.indd 113 08.09.2022 21:17:46

powracająca potrzeba dokonywania korekt w obrazie w imię rzeczywistości oraz sprawowania nad nią kontroli"[21]. Apokaliptyczna fikcja (próżno dodawać, że „fikcja" nie ma tu żadnych negatywnych konotacji!), impresywna, kreacyjna, poważna fikcja, z nieodłączną jej fiksacją na punkcie ostatecznego końca, a więc jakiegoś mocnego strukturalnego domknięcia naszej ziemskiej egzystencji, oferuje – może nade wszystko – twardą obietnicę sensu. Pełni więc dokładnie taką samą funkcję, jaką Leszek Kołakowski powierzył, w klasycznym już wykładzie, narracjom mitycznym[22].

3.

Wróćmy raz jeszcze do Widzącego z Patmos i do sformułowanej w tekście zapowiedzi końca. Jego zdanie w tej ostatniej kwestii nie jest może precyzyjne, ale zasadniczo jasne. Pewne frazy określające horyzont czasowy czasów ostatnich powtarzane są z uporem; powracają w tekście refrenicznie. Nie ma wątpliwości, że Apokalipsa Janowa cała spełnia się w zapowiedzi; że decydujące zdarzenie, koniec świata i ponowne przyjście Chrystusa nastąpi w dającej się przewidzieć, osiągalnej przyszłości. Upewniają nas o tym powracające w tekście określenia, które – nawiasem mówiąc – rozpoczynają i kończą księgę, tworząc wyraźną kompozycyjną klamrę: „musi stać się niebawem" (1, 1), „chwila jest bliska" (1, 3; 22, 10), „przyjdę niebawem" (3, 11; 22, 12), „zaiste, przyjdę niebawem" (22, 20)[23].

„Niebawem", „wkrótce", „blisko" – znaczące i nieusuwalne słowa apokaliptycznego słownika. Zastanówmy się teraz nad nimi chwilę i spróbujmy jakoś dosunąć tę szafę do ściany: „niebawem" – czyli kiedy? Do jakiej wizji czasu odnosi się to słowo? Czy to rozmyte znaczeniowo określenie opisuje jakiś konkretny moment w ziemskiej chronologii? I w jaki sposób możemy go zaznaczyć na linii czasu?

W jednym z najciekawszych znanych mi filozoficznych odczytań proroctwa z Patmos Krzysztof Michalski próbuje odpowiedzieć na powyższe pytanie, a punktem kardynalnym jego uwag jest właśnie refleksja nad czasem. W tekście *Krótka historia Apokalipsy i jej zeświecczenia* wyróżnia on dwie radykalnie rozbieżne możliwości Apokalipsy Janowej. Wedle pierwszej, bodaj najbardziej powszechnej, dotyczy ona wydarzeń z bliżej nieodgadnionej przyszłości. Jest opowieścią o potężnej katastrofie, końcu znanego nam świata, po którym nastąpi Sąd Ostateczny. W tym groźnym scenariuszu jest wszakże, jak łatwo zauważyć, coś znamiennego: moment pewności! Mimo że samo zakończenie nie jest określone w czasie, mimo że nie wiemy, jak i kiedy nastąpi, wiemy przynajmniej to, że nastąpi w jakimś niezidentyfikowanym bliżej „kiedyś" i że ta sytuacja dotyczy w tym samym stopniu mnie jak i wszystkich innych. Mamy więc czas, by się do tego traumatycznego zdarzenia przygotować i nie obawiać się przesadnie, o ile przygotowania wypadły dobrze.

Druga możliwość wydaje się daleko bardziej dramatyczna. Wyrażenie z Ap 1, 3 „czas jest bliski" nie oznaczałoby już jakiegoś niezwykłego zdarzenia z nieokreślonej przyszłości, jakiegoś wyróżnionego momentu czasu, ale odnosiłoby się do k a ż d e g o momentu z osobna, a to oznacza ni mniej, ni więcej, „że każda chwila kryje w sobie możliwość końca, granicy, kresu, zamknięcia świata, jaki jest – i nowego początku, wyjścia poza granice tego, co zastane, możliwość świata radykalnie nowego"[24]. Jeśli zaś tak, to zdarzenie określane jako Apokalipsa n i e j e s t odłożone na później, ale zdarza się, może się zdarzyć już, teraz, w każdym momencie mojego życia. W tej interpretacji nie odnosi się ona do przyszłego wydarzenia, które z konieczności dotyczyć będzie wszystkich, ale dotyczy mnie, personalnie i bezpośrednio, tu i teraz. W takim rozumieniu czas Apokalipsy nie da się przesunąć ani odwlec. To czas, którym właśnie żyję.

Pierwsza wykładnia otwiera przed nami – mimo zapowiedzianych katastrof i okropieństw – nadzieję względnego spokoju i bezpieczeństwa; tak pojęta Apokalipsa staje się instrumentem opóźnienia różnych straszności, które ponoć u końca czasów na nas czekają. Druga – wytrąca nas z codziennego letargu i nakazuje czuwać, bo w każdym momencie, w każdej chwili z osobna, decyduje się nasze zbawienie lub potępienie. Apokalipsa w drugim znaczeniu nie daje pocieszenia. Nie pozwala zadomowić się w świecie, który znamy. Odwrotnie: akcentuje kruchość, ulotność, tymczasowość każdej formy, która nas otacza.

W odczarowanym świecie nowożytności funkcję narracji apokaliptycznej przejęła nauka. Dokładniej: instytucja nauki, nauka jako sposób bycia i organizacji życia. Odwołując się do Pascala, Nietzschego i Heideggera – trzech najważniejszych filozoficznych punktów odniesienia w tym tekście – kreśli autor mało budującą perspektywę, w której nauka jawi się jako współczesna forma rozrywki, owa pascalowska *divertissement*, podobna polowaniu czy grze w piłkę. Skąd taki pomysł: nauka jako rozrywka?

Sugeruje Michalski, że biblijna narracja apokaliptyczna już nie działa w przestrzeni sceptycznej wyobraźni nowożytności. Nie jest instrumentem pocieszenia, jej funkcję przejęła nauka. To ona, projektując świat uporządkowany, zrozumiały, w pełni wytłumaczalny, zapewnia – próżno dodawać, że złudne – poczucie stabilności i bezpieczeństwa. Godzi nas ze światem. Nade wszystko zaś oferuje spokój w kwestii przyszłości. Nauka rozumiana jako pewien sposób organizacji życia, tęskniąc za ładem i bezpieczeństwem, nieustannie zamazuje elementarne doświadczenie nietrwałości, umykania sensu. Buduje wokół grozy i niepewności życia strefę zapomnienia, dostarcza narzędzia konsolacji. W związku z czym instytucja nauki przejmuje funkcję, którą pełniło kiedyś, dziś już nieprzekonujące apokaliptyczne opowiadanie o kosmicznej katastrofie, jaką sprowadzą liczne nieszczęścia tak plastycznie odmalowywane w narracji Janowej. Pełni więc funkcję odsunięcia przeznaczenia, zamiast niebezpieczeństwa wprowadza perspektywę pocieszenia i względnego oparcia: „Robi to nawet skuteczniej niż jej mitologiczna poprzedniczka: obiecując dominację nad światem, instytucja nauki obiecuje też opanowanie przyszłości, pod-

020_Czaja_db_Apokalipsa. Jutro. Zakopane.indd 114 08.09.2022 21:17:46

porządkowanie jej, zapewnienie jej nam. A tym samym odłożenie końca świata, jaki znamy (i początku nowego), *ad calendas Graecas* i korzystanie, póki co, ze świata bez apokaliptycznych obaw"[25].

W tak rozumianym „czasie apokalipsy", narracji uwolnionej już od literalnie pojmowanego religijnego wzorca, „niebawem" – powtórzmy – nie oznacza jakiejś jednej, mocnej, wyróżnionej chwili u końca czasu. Wyrażenie „czas jest bliski" mówi o potencjalnie każdym momencie czasu z osobna, bo w każdym może decydować się nasz los. Apokaliptyczność, w tym układzie, to po prostu inna nazwa czasowości ludzkiej egzystencji. Tak rozumiana apokalipsa zdarza się nieustannie. Każda chwila potencjalnie otwiera się na możliwość zmiany, każda jest momentem końca znanego świata i otwarcia nowego. „Czas Apokalipsy nie da się zatem, przy takim rozumieniu, odsunąć w przyszłość, określoną czy nie – czas Apokalipsy to czas, w którym właśnie teraz żyję. W rezultacie nie mam szans na spokój, na niezakłócony sen, w poczuciu, że w każdej chwili mogę wstać dobrze przygotowany"[26]. W tej jawnie antymitologicznej wykładni tekstu Janowej Apokalipsy, wykładni biorącej w nawias cały, obecny w niej, spektakularny bagaż symboliczny, nie jest już ona obiektywizującą opowieścią o tym „jak to będzie u końca czasów", ale staje się raczej spersonalizowanym apelem do każdego z nas. Wyrażenie „czas jest bliski" nie mówi więc o jakimś dającym się przewidzieć mniej lub bardziej precyzyjnie horyzoncie czasowym, ale uwrażliwia nas na wartość każdej chwili, mówi o tym, by „czuwać"; nie kiedyś, nie za jakiś czas, ale teraz, właśnie teraz, bo w każdej z nadchodzących chwil dzieje się „koniec świata", w każdej rozstrzyga się nasze życie. Każdego dnia chodzimy skrajem przepaści.

Tak rozumiana apokalipsa jest czymś niespodziewanym, kryje się – może się kryć – w każdym momencie naszego życia. Nie da się jej bowiem w żadnym sensie przewidzieć czy oznaczyć w kalendarzu. Przypomina ona w tym względzie „dzień Pański", o którym mówi się u św. Pawła, że „jako złodziej w nocy, tak przyjdzie" (1 Tes 5, 2). Nawiasem mówiąc, w Apokalipsie Janowej znajdziemy bliźniaczą frazę, która łączy apokaliptyczny tekst z wyrażonym wprost zasadniczym przesłaniem Ewangelii: „Oto przychodzę jako złodziej" (Ap 16, 15).

Ze słów tych wynika jasno, że nie da się obliczyć daty Drugiego Przyjścia, jako że nie jest to wydarzenie z porządku obliczalnej chronologii, ale dzieje się w błysku (gr. *kairós* – błyskawica), okamgnieniu (*Augenblick*), chwili, należy do porządku „kairologicznego", stąd też żadnych ludzkich miar nie da się w tym przypadku zastosować. Jak przypomina Paul Tillich, *kairos* to szczególny moment, „zawiera ingerencję wieczności w chronologię czasu, zawiera w sobie element konieczności wyboru i losu, dający znać o sobie w historycznej chwili, ale zawiera też świadomość tego, że żaden stan wieczności nie może istnieć w czasie, że to, co wieczne, z istoty swej wprawdzie daje znać (*ist das Hereinbrechende*) o sobie w czasie, ale nigdy nie może być w nim zafiksowane"[27]. Przy tak rozumianej naturze czasu dla chrześcijanina nadzieja na powrót Chrystusa nadaje szczególną wagę każdej przeżywanej chwili; jest ona otwarciem na to, co nadejdzie niespodziewanie.

Zastanówmy się teraz: czym dokładnie jest apokalipsa rozumiana, jak się tu powiada, niemitologicznie? Wydaje się, że kluczem do jej rozumienia jest natura czasu. Jak go tu rozumieć? Zwyczajowo: historia, czas historyczny, dają się pojąć jedynie przez relatywizację do nieczasowej podstawy; wówczas dopiero historia nabiera sensu. Takie myślenie obecne jest w pokaźnej części wielkiej tradycji filozoficznej, z początkami u Greków (dość wspomnieć, ważne w tej materii, dzieła Platona i Plotyna). Istotne jest tu przyjęcie założenia o istnieniu stałej podstawy zwanej „wiecznością" (przyjmijmy przy tym przez chwilę, że potrafimy to pojęcie zrozumieć!) Ale tu inaczej: warunkiem możliwości rozumienia czasu okazuje się nie jakaś aczasowa, jak powiadamy: wieczna, struktura, ale jego najdrobniejszy, niepoliczalny moment. Innymi słowy: nie jesteśmy już w układzie chrono-logicznym, ale kairo-logicznym. W tej perspektywie czas nie jest „zewnętrznym" wobec życia układem odniesienia, ale sposobem, w jaki „świat przeżywany" wychodzi na jaw. Tym samym, wieczność zostaje uczasowiona, czas przeniknięty wiecznością. Widziany z tej perspektywy apokaliptyczny wymiar czasu oznacza, że w każdej chwili mieści się Początek i Koniec, że Potępienie i Zbawienie stają się składnikami każdej chwili z osobna, nie tworzą zewnętrznych wobec czasu punktów granicznych. Innymi słowy: apokaliptyczność to nazwa kondycji, w której w każdej chwili rozstrzyga się nasz los. Tak rozumiana Apokalipsa to nie nazwa jakiegoś okropnego wydarzenia, które pojawi się na końcu dziejów, nie jest też nazwą kataklizmu połączonego z sądem ostatecznym (podział na zbawionych i potępionych), ale oznacza m o ż l i w o ś ć, która aktualizuje się w każdym momencie mojego życia.

4.

Apokalipsa rozumiana na sposób kairologiczny odsłania jeszcze jeden, chyba rzadko podkreślany wymiar. Otóż, w tak rozumianej apokaliptyce dostrzec można pewien aspekt czasu mesjańskiego. Punktem spotkania apokaliptyki i mesjanizmu, ich zwornikiem, mogłoby być wspomniane wcześniej pojęcie *kairós*. Kluczowe, nawiasem mówiąc, dla języka Apokalipsy Janowej. Przypomnijmy dwie znane frazy w ich greckim brzmieniu: Ap 1, 3 – *o gar kairós engys* („bowiem pora bliska"); Ap 22, 10 *kairós gar engys estin* („pora bowiem blisko jest").

Jeśli sięgniemy do dogłębnej analizy *Listu do Rzymian* św. Pawła, dokonanej przez Giorgio Agambena, to w tym wielowątkowym tekście znajdziemy interesujące nas zarysy koncepcji czasu mesjańskiego. Na początek zwróćmy uwagę: Agamben bardzo wyraźnie rozróżnia dyskurs m e s j a ń s k i o d a p o k a l i p t y c z n e g o. Na pierwszy rzut oka nie są one bardzo od siebie odległe, ale w istocie różnią je kwestie zasadnicze: „Bowiem nie proroctwo zwracające się ku przyszłości, lecz apokalipsa, kontem-

020_Czaja_db_Apokalipsa. Jutro. Zakopane.indd 115 08.09.2022 21:17:46

Fot. Dariusz Czaja.

plując kres czasu, stanowi najbardziej zdradliwe wypaczenie mesjańskiej nowiny. Apokaliptyk sadowi się w dniu ostatnim, w dniu gniewu, jest świadkiem narastającego kresu, opisującym to, co rozgrywa się na jego oczach"[28]. Tymczasem mesjanista, jak chce Agamben, nie dąży ku sprawom ostatecznym, jego myśl nie jest zaprzątnięta obsesyjnie kresem czy końcem. Stara się on raczej umieścić w t e r a z, ale tak, by go przemienić. „Czasem, w którym żyje apostoł, nie jest natomiast *eschaton*, czyli kres czasu. Gdybyśmy chcieli zawrzeć w jakiejś zwięzłej formule różnice między mesjanizmem a apokalipsą, między apostołem a wizjonerem, można by […] powiedzieć, że mesjańskość nie jest kresem czasu, lecz czasem kresu. Apostoła obchodzi bowiem nie dzień ostatni, czyli moment, w którym czas się kończy, lecz czas, który ulega skróceniu, ściąga się i dopiero zaczyna dobiegać swojego kresu (*ho kairós synestalmenos estin*, 1 Kor 7, 29), albo jeśli Państwo wolicie, czas pozostający między czasem i jego kresem"[29].

To oddzielenie mesjanizmu od apokaliptyki nie polega na tym, by zdezawuować myśl o końcu czasu, raczej na tym, by nie oddzielać „końca" od czasu, nie wyrzucać go poza nawias naszego życia, którym żyjemy. Dla apokaliptyka „koniec" jest zawsze „nie teraz", „jeszcze-nie-teraz", jest zawsze odwlekany, umieszczany gdzieś daleko, natomiast w widzeniu mesjanistycznym dostrzegamy działanie „końca" w przeżywanej teraźniejszości. Czas mesjański jest rezultatem podwójnego podziału: takiego mianowicie, któremu podlega różnica między czasem świeckim a końcem czasu. Ten właśnie „czas teraz", *ho nyn kairós*, „nie pokrywa się ani z kresem czasu i przyszłym eonem ani z chronologicznym czasem świeckim, a zarazem nie jest wobec tego ostatniego czymś zewnętrznym"[30]. To ostatnie spostrzeżenie jest niezwykle ważne! Wynika bowiem z niego jednoznacznie, że czas mesjański nie jest czymś radykalnie innym od czasu świeckiego: jest raczej czasem skondensowanym, jest jego kumulacją w skróconej formie. To jakby nadmiar czasu, czas bogaty, brzemienny sensem. Jest „czasem w łonie czasu", nie czasem dodatkowym, ale czasem wewnętrznym, czasem, który mierzy moje wobec niego opóźnienie. W związku z tym Agamben proponuje prowizoryczną definicję czasu mesjańskiego: „jest to czas który potrzebuje czasu, by dobiec końca". A dokładniej: to czas, jaki zabiera nam ukończenie, dopełnienie naszego wyobrażenia czasu. Jeszcze inaczej: to czas napierający na czas chronologiczny, urabiający, rozsadzający go od wewnątrz. To czas, którego potrzebujemy na doprowadzenie czasu do końca. W tym sensie – jest czasem, który nam pozostaje. To czas, którym żyjemy (inny od czasu, w k t ó r y m żyjemy), to czas, którym sami jesteśmy. W tym znaczeniu jest „jedynym czasem rzeczywistym, jedynym, jaki mamy"[31].

020_Czaja_db_Apokalipsa. Jutro. Zakopane.indd 116 08.09.2022 21:17:47

Jeśli tak pomyśleć czas mesjański, to – w kontekście poczynionych tu rozróżnień – relacja między *chronos* i *kairós*, dwiema kluczowymi dla dyskursu biblijnego kategoriami czasowymi, zaczyna wyglądać zgoła fascynująco. Dlaczego? Zwykło się mianowicie traktować *kairós* i *chronos* jako pojęcia oddzielne, rozłączne, semantycznie przeciwstawne. Tymczasem z punktu widzenia tu nakreślonego można dostrzec między nimi żywy związek. Agamben cytuje definicję z *Corpus Hippocratum*, w którym stoi tak: „*chronos* jest tym, w czym mieści się *kairós*, *kairós* zaś tym, w czym kryje się niewiele *chronos*"[32]. To rozróżnienie jest nie tylko nadzwyczajne, ale i poznawczo produktywne. Okazuje się, że te pojęcia nie wykluczają się wzajemnie, ale raczej dopełniają. Nachodzą na siebie. To nie są – a w każdym razie nie muszą być – całkiem rozłączne jakości! Nie jest więc tak, że występują jak gdyby „obok siebie" dwa czasy: z jednej strony *chronos* (świecki, zwykły), z drugiej świąteczny, okolicznościowy *kairós*. Obserwujemy raczej współbrzmienie ich obydwu w szczególnych momentach. Tym więc, czego dotykamy, chwytając *kairós*, nie jest jakiś wyłączony, inny, osobny czas, ale to *chronos* w jego skróceniu czy ściągnięciu. Do tego nawiązuje przecież znana rabiniczna sentencja, że świat mesjański nie jest jakimś kompletnie innym od naszego światem, ale światem lekko tylko przesuniętym, światem różniącym się od niego drobnym, niemal nieuchwytnym detalem.

Jeśli weźmiemy te ustalenia pod uwagę, to wówczas czas apokalipsy, ale taki, który myślany jest na sposób kairotyczny, a więc niewybiegający zanadto w przyszłość, niepyszniący się zdolnością do odgadnięcia kresu historii, myślący każdą chwilę w jej rozstrzygającym charakterze, mógłby zalśnić pełnią czasu mesjańskiego. Wówczas przyszłość nie byłaby – dokładnie tak jak chciał Benjamin – czasem jednorodnym i pustym. „Albowiem każda jej sekunda była małą furtką, przez którą mógł wkroczyć Mesjasz"[33]. Pozostałoby już tylko ustalić, czy ta cudowna okoliczność obejmowałaby tylko Pierwsze, czy także Drugie Przyjście.

Przypisy

1 W. Rozanow, *Apokalipsa naszego czasu,* [w:] tegoż, *Pół-myśli, pół-uczucia*, przeł. I. Kania, Kraków 1998, s. 155.
2 N. Frye, *Wielki kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998, s. 147.
3 A. Rimbaud, *List do Pawła Demeny'ego*, [w:] tegoż, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, przeł. J. Czechowicz i in., Kraków 1993, s. 303 (spacja autora).
4 A. Tarkowski, *Słowo o Apokalipsie*, przeł. S. Kuśmierczyk, „Konteksty" nr 4:2011, s. 147.
5 Uznaje się dziś za mało prawdopodobne (przemawiają za tym względy stylistyczne i chronologiczne), by jej autorem mógł być apostoł Jan, jak utrzymywała przez stulecia tradycja chrześcijańska, por. W.J. Harrington, *Klucz do Biblii*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1984, s. 544.
6 Por. G. Ravasi, *Apokalipsa*, przeł. K. Stopa, Kielce 2002, s. 13, spacja D.C.
7 Spośród wielu komentarzy do Apokalipsy św. Jana, zob. znakomite kompendium, G.K. Beale, *The Book of Revelation. A Commentary on the Greek Text*, Grand Rapids 19999.
8 Taką fascynującą hipotezę stawia francuski biblista André Chouraqui, który za pomocą metody retrowersji ustalił prawdopodobny oryginał hebrajski będący podstawą greckiego przekładu, A. Chouraqui, *Un Pacte Neuf*, Paris 1977, s. 9, por. J. Derrida, *O apokaliptycznym tonie przyjętym niedawno w filozofii*, [w:] tegoż, *O Apokalipsie*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik Kraków 2018, s. 17–18
9 D.H. Lawrence, *Apocalypse and the Writings on Revelation*, red. M. Kalnins, London 1995, s. 59.
10 A. Chouraqui, *Liminaire pour Apocalypse*, por. Derrida, dz. cyt., s. 20.
11 Tamże.
12 Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1978, s. 218–242.
13 P. Citati, *Księga biała i szkarłatna*, [w:] tegoż, *Światło nocy. Wielkie mity w historii ludzkości*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2003, s. 93.
14 N. Frye, *Wielki kod*, s. 146.
15 Św. Augustyn, *Wyznania,* s. 232.
16 J. Taubes, *Zachodnia eschatologia*, przeł. A. Serafin, Warszawa 2016, s. 40.
17 S. Quinzio, *Un commento alla Bibbia,* Milano 1991, s. 793.
18 Polska poezja czasu II wojny (Gajcy, Baczyński, Borowski), w sposób niezwykle twórczy wykorzystywała liczne tropy i figury apokaliptyczne, por. P. Rodak, *Apokalipsa. Wyobraźnia pokolenia wojennego*, „Twórczość" 1998, nr 1, s. 43–65.
19 Jawne odwołania do tego właśnie wersetu apokaliptycznego w kontekście awarii czarnobylskiego reaktora znajdziemy w wypowiedziach cytowanych w książce S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa*, Wołowiec 1997.
20 K. Löwith, *Historia powszechna i dzieje zbawienia. Teologiczne przesłanki filozofii dziejów*, przeł. J. Marzęcki, Kęty 2002, s. 199.
21 F. Kermode, *Znaczenie końca*, przeł. O i W. Kubińscy, Gdańsk 2010, s. 19.
22 L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wrocław 1994, s. 10–11.
23 Wszystkie tłumaczenia według Biblii Tysiąclecia.
24 K. Michalski, *Krótka historia Apokalipsy i jej zeświecczenia*, [w:] tegoż, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998, s. 270.
25 Michalski, dz. cyt., s. 282.
26 Tamże, s. 270.
27 P. Tillich, *Gesammmelte Werke*, Stuttgart 1963, t.VI, cyt. za: K. Toeplitz, *Kierkegaard*, Warszawa 1980, s. 124.
28 G. Agamben, *Czas, który pozostaje. Komentarz do* Listu do Rzymian, przeł. S. Królak, Warszawa 2009, s. 78.
29 Tamże, s. 78–79.
30 Tamże, s. 80.
31 Tamże, s. 85.
32 Tamże, s. 85
33 W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. A. Lipszyc, [w:] W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Kraków 2012, s. 323.

020_Czaja_db_Apokalipsa. Jutro. Zakopane.indd 117 08.09.2022 21:17:47

ŁUKASZ STYPUŁA

„Na przyszły rok w Jerozolimie!”

Kilka uwag o Lewiatanie

I ujrzałem
Nowe niebo i nową ziemię,
Albowiem przeminęły
Pierwsze niebo i pierwsza ziemia,
A morza już także nie ma.
I ujrzałem
Święte Miasto
Nową Jerozolimę[1].

(Ap 21,1–2)

Niech nadejdzie wreszcie koniec, kres,
Już wyśpiewana każda pieśń[2].

(Icyk Mejr Zilbersztejn, getto łódzkie)

1.

Z pewnością Wyjście Żydów z Egiptu ukazane w księdze Szemot jest jednym z najważniejszych biblijnych obrazów, który kształtował i kształtuje do dzisiaj żydowską historię. Sam *Exodus* znacznie jednak wykracza poza to konkretne, jednowymiarowe i religijno-historyczne wydarzenie. Zawiera w sobie trwałą metaforę samozrozumienia i duchowego wyobrażenia, które poprzez historię jest trwającym procesem nadawania znaczenia i ciągłego formowania się ideałów, rytuałów i symboli zrodzonych w odpowiedzi na napięcie występujące pomiędzy kulturową pamięcią przeszłości a teraźniejszą rzeczywistością. *Exodus* może być i jest zakorzeniony w przeszłości, ale jego doświadczanie odbywa się tu i teraz. Czyni on przeszłość istotną i ciągle dostępną. Kształtuje obraz, w jakim ludzie chcą siebie postrzegać – pełni mocy w czasach bezsilności, godni w czasach upokorzenia, wolni w czasach niewoli i aktywni w czasach bierności. Pozwala człowiekowi wyjrzeć poza granice własnej egzystencji i poprzez wykorzystanie przeszłości domagać się przyszłości[3].

Odwołując się do mitu Exodusu, chciałbym na początku zwrócić uwagę na słowa oznaczające akceptację obietnicy odkupienia i zakończenie sederu, czyli uroczystej uczty z okazji święta Pesach, obchodzonego na pamiątkę wyzwolenia, wyjścia Żydów z niewoli egipskiej, mianowicie *Leszana habaa bJiruszalajim*[4] (pol. na przyszły rok w Jerozolimie). Co będzie istotne w dalszej części, niektórzy do tych życzeń dokładają zwrot *habnuja*, czyli „odbudowanej”, w sensie: „na przyszły rok w Jerozolimie

Widok na Bramę Złotą w Jerozolimie. Według tradycji żydowskiej przez Bramę Złotą do Jerozolimy wejdzie Mesjasz (Ez 44,3), a zostanie ona otwarta w Dniu Sądu. Przestrzeń pomiędzy Bramą a Górą Oliwną często utożsamiana była z biblijną Doliną Jozafata (według Jl 4,2: *Wtedy zgromadzę wszystkie ludy i sprowadzę je na dolinę Josafata i rozprawię się z nimi tam o lud Mój i dziedzictwo Moje israelskie, które rozproszyły między plemiona, rozdzieliwszy ziemię Moję*, przeł. I. Cylkow). Fot. Łukasz Stypuła.

021_Stypuła_Na przyszły rok w Jerozolimie.indd 118 08.09.2022 21:17:27

odbudowanej", mając na myśli przede wszystkim rekonstrukcję Świątyni, ale także odbudowę wartości symbolizowanych przez to miasto. Mój trop pójdzie jednak w zupełnie innym kierunku, więc już teraz zaznaczę, że nie będę się zastanawiał ani nad łatwością fizycznego dostania się do Izraela i Jerozolimy, ani nad symbolicznym przedstawieniem „miasta pokoju", osiągnięcia pokoju duchowego czy nad tym, że zgodnie z Sefer ha-Zohar (Księgą Blasku) Jerozolima to całościowe określenie Erec Israel.

Za każdym razem, gdy słyszę słowa „na przyszły rok w Jerozolimie", intuicyjnie czuję „eschatyczne drżenie" i wyczuwam mesjańskie nuty, które tak wyraźnie odbijają się w tym błogosławieństwie. Dlatego chciałbym sprawdzić, co stoi za tymi słowami. Czy podobnie jak w wypadku mitu Wyjścia możemy uchwycić w tym zwrocie pewną narrację zamkniętą w kole, zrywającą z liniową wizją historii? Idąc dalej: czy życzenia te są częścią hebrajskiego świata – *olam* – który, jak pisał Awierincew, „wymaga opowiadania, związanego z czasem, nastawionego na koniec, rezultat, gnanego pytaniem «co dalej?»"[5]. Jakie konsekwencje niesie za sobą odbudowa Jerozolimy? I w końcu: w jaki sposób ten apokaliptyczny, mesjański tryb myślenia wpływa na nasz sposób konceptualizowania czasu i porządku świata?

2.

W Talmudzie Babilońskim w traktacie Taanit dotyczącym postu, we fragmencie 5[a],11 nawiązującym do słów z Psalmu 122,3: *Jeruszalajim habnuja*[6], co Cylkow przetłumaczył jako „Jerozolimo zbudowana"[7], a Czesław Miłosz „Jeruzalem, tak zbudowana"[8], można przeczytać:

> Rabbi Nacḥman powiedział do rabina Izaaka: Jakie jest znaczenie tego, co zostało napisane: „to jest święte ('kadosz') pośród was i nie wejdzie do miasta" (Oz 11,9)? Ten werset jest zagadkowy: Ponieważ święte jest pośród nas, to Bóg nie wejdzie do miasta? Rabbi Izaak powiedział Rabbiemu Nacḥmanowi, że rabin Johanan powiedział, że werset ten należy rozumieć w następujący sposób: Święty, niech będzie Błogosławiony, powiedział: Nie wejdę do Jerozolimy na górze, w niebie, dopóki nie wejdę do Jerozolimy na ziemi, na dole, w czasie odkupienia, gdy będzie święte pośród was[9].

Pierwszym tropem, na który chciałbym zwrócić uwagę, jest to, że odbudowana Jerozolima jest nowym porządkiem, czasem p o „j u t r z e", po odkupieniu i po Objawieniu.

Słów „na przyszły rok w Jerozolimie" nie wypowiada się tylko w trakcie trwania Pesach. Używa się ich również przy innych okazjach, nie tylko religijnych, na przykład na z a k o ń c z e n i e modlitw w Jom Kipur, Dzień Jerozolimy czy Święto Niepodległości Izraela. Dodatkowo, ponownie na z a k o ń c z e n i e święta Sukot, wypowiada się słowa:

> Oby było Twoją wolą, Boże nasz i Boże naszych ojców, że tak jak stoję i przebywam w tym namiocie niech tak następnego roku będę w namiocie ze skóry Lewiatana. Następnego roku w Jerozolimie[10].

Odnosi się to ściśle do fragmentu traktatu talmudycznego Bawa Batra 75[a]:

> Rabba mówił, że r. Jochanan miał powiedzieć następującą kwestię: Wówczas Bóg uczyni sprawiedliwym namioty ze skóry Lewiatana, jak powiedziano: „Czy można wypełnić namiot wyrobami z jego skóry?"[11] (Hi 40,31). I dalej […] Resztę skóry Bóg rozciągnie ponad murami Jerozolimy, a jej blask świecić będzie od jednego końca świata do drugiego zgodnie z tym, co napisano: „I pójdą niewierni ('gojim') do twojego światła, królowie do blasku, który jaśnieje nad tobą" (Iz 60,3)[12].

W kontekście dalszych rozważań ciekawe jest to celowe talmudyczne przejście z Księgi Hioba do Księgi Izajasza, od postaci Hioba, przez Lewiatana do postaci Izajasza i wieści o ostatecznym zbawieniu. Według powyższych słów Lewiatan będzie ważnym elementem mesjańskiej uczty eschatologicznej w czasie p o „j u t r z e". Tradycja żydowska przywiązuje dużą wagę do wizerunku legendarnego Lewiatana. Mimo że postać ta wymieniona jest w Biblii tylko sześciokrotnie[13], to później pojawia się ponad osiemset razy w dyskusjach talmudycznych, midraszach, modlitewnikach, pismach kabalistycznych i chasydzkich, a nawet na zdobieniach w synagogach (np. na Aron Ha-Kodesz czy innych elementach dekoracyjnych[14]). Komentatorzy są zgodni co do tego, że Biblia używa słowa „lewiatan" nie tyle w hebrajskim dosłownym znaczeniu, czyli „wieloryba", ile raczej w odniesieniu do starożytnego mitologicznego stworzenia morskiego, chociaż pojęcie walki między wszechmogącym Bogiem a tym zwierzęciem, bez względu na to, jak potężne by ono było, nie jest do końca jasne[15]. Przy opisywaniu Lewiatana warto mieć na uwadze bogatą symbolikę tej postaci, jego pozahebrajskie wzorce i podobieństwa, związki z wodą, prapoczątkiem oraz liczne bitwy pomiędzy nim, Bogiem i innymi bestiami, na przykład Behemotem czy Zizem[16]. Większość odnoszących się do niego wypowiedzi czyni jednak aluzyjne lub bezpośrednie nawiązania do jego eschatologicznego przeznaczenia. Psalmista opisuje Lewiatana w następujący sposób: „To morze wielkie i rozległe na wsze strony, tam płazy bez liczby, zwierzęta małe i wielkie. Tam okręty krążą, potwór [w tekście hebrajskim: לִוְיָתָן – Lewiatan], który stworzyłeś, by się rozkoszował w niem" (Ps 104,25–26)[17] i przywołuje Boga wezwaniem nawiązującym do jego praczasowego zwycięstwa nad bestią: „Ty skruszyłeś głowę Lewiatana; rzuciłeś go na żer mieszkańcom stepu" (Ps 74,14)[18]. U Izajasza z kolei zostało ukazane jego przeznaczenie: „Dnia onego nawiedzi Wiekuisty mieczem swoim twardym, wielkim i potężnym lewiatana, węża chybkiego, i lewiatana, węża zwiniętego, i zabije potwora w morzu" (Iz 27,1)[19]. Ważnym element spinającym te trzy cytaty jest określona czasowość istnienia Lewiatana, któ-

021_Stypuła_Na przyszły rok w Jerozolimie.indd 119 08.09.2022 21:17:28

1. Wystawa *Elementarz. Dzieci w obozie na Majdanku*. Slajd ze zdjęciem Henia Żytomirskiego. Fot. Krzysztof Wojteczko; zdjęcie ze zbiorów Archiwum Fotografii Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN" w Lublinie.
2. Mural z wierszem *Jonasz* Marcina Świetlickiego na budynku III Liceum Ogólnokształcącego w Lublinie. Fot. Łukasz Stypuła.
3. Lambert de Saint-Omer, *L'Antéchrist assis sur le Léviathan*, [w:] *Liber Floridus*, 1120. Fot. BNF, Manuscrits, Latin 8865 fol. 62v.
4. Fresk *Sąd Ostateczny* z kaplicy Tyszkiewiczów w Lublinie. Fot. Rafał Michałowski; zdjęcie udostępnione ze zbiorów Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN" w Lublinie.
5. Wagon – fragment wystawy *Elementarz. Dzieci w obozie na Majdanku*. Fot. Łukasz Stypuła.

ry trwa pomimo powtarzających się bitew, aby ostatecznie ulec eschatologicznej zagładzie. Można w tym miejscu przywołać słowa Apokalipsy, uwidacznia się w nich bowiem synonimiczny motyw: „Ta Bestia, którą widziałeś, była, a jednak jej nie ma, ale znów wróci z Przepaści, aby pójść na zatracenie. […] W Zwoju Żywota, gdy spojrzą na Bestię, która była, której nie ma i która znowu będzie!" (Ap 17,8–11)[20]. Ostatnim miejscem w Biblii, w którym pojawia się postać Lewiatana, jest Księga Hioba. Wspominając noc swojego poczęcia, noc, w której w znaczeniu czasowym zaczął istnieć, Hiob mówi: „Bodajby ją przeklęli zaklinacze czasu, którzy potrafią podrażnić Lewiatana" (Hi 3,8)[21]. Związek Lewiatana z koncepcją czasu został wzmocniony przez wprowadzenie elementu przejścia pomiędzy bytem i niebytem, pomiędzy światem i (nie) światem. Podobnie dzieje się w przywołanym wcześniej komentarzu talmudycznym. Namioty ze skóry Lewiatana, mesjańska uczta z jego mięsa, Objawienie i odbudowana Jerozolima znoszą dotychczasowy ład i przywracają czasy (pra)początku. Problem ten nie zamyka się jednak w określonych granicach początku i końca. Interesujące będzie dla mnie przede wszystkim to, co jest pomiędzy, co się ukrywa w tych ramach, ten moment przejścia, droga.

3.

W filmowym *Lewiatanie* Andrieja Zwiagincewa[22] rozgrywa się porównywalna gra. Z jednej strony wielokrotnie przywoływany jest obraz szkieletu morskiego potwora leżący na plaży w otoczeniu zniszczonych pozostałości statków, z drugiej Lewiatan co pewien czas zanurza się w ciemnej wodzie. Koniec i początek, początek i koniec. Pomiędzy nimi śledzimy losy Nikołaja, Koli Siergiejewa, mechanika samochodowego, który nie mogąc się pogodzić z utratą swojej ziemi, uruchamia lawinę nieszczęść prowadzącą do apokaliptycznego finału. Postać głównego bohatera budowana jest na podobieństwo biblijnego Hioba, ale nie Hioba mającego rysy „pokornego i cierpliwego" Sprawiedliwego[23], zmiękczone dodatkowo przez grecki judaizm i wczesne chrześcijaństwo, ale do Hioba, u którego „brak dyskursu jakiegokolwiek sensu lub uzasadnienia tragedii"[24]. Nie ma tutaj żadnej boskiej próby czy obietnicy, nie ma również miejsca na żadne zbawienie. Nadal jesteśmy przed jutrem i przed odbudowaną Jerozolimą, a jednocześnie tkwimy mocno w czasach mesjańskich. Do tego nawiązuje również rabiniczna sentencja mówiąca, że świat Mesjasza nie jest jakimś innym światem, lecz znanym nam światem doczesnym, tylko nieznaczenie odmienionym, z drobną i nieuchwytną różnicą, która wynika z mijania się różnych czasów, o czym pisał Giorgio Agamben w swoim komentarzu do Listu do Rzymian[25]. Istotne będzie to napięcie pomiędzy tym, co teraz, już, a tym co jutro, czyli jeszcze nie. Rozpięcie pomiędzy dwoma okresami, z których pierwszy wyznacza początek czegoś nowego, drugi z kolei koniec czegoś starego. Czekając na apokalipsę, tkwimy w Steinerowskiej metaforze soboty, pełnej trwogi i niepewności[26]. W najstarszym midraszu do Bereszit (Księgi Rodzaju) możemy przeczytać (10,9):

> Rabbi Szymon bar Jochaj powiedział: [Osoba] z krwi i kości, nie zna swoich [dokładnych] czasów, ani chwil, ani godzin; dodaje ziemski czas do czasu świętego. Ale Święty, niech będzie błogosławiony, który zna swoje czasy, swoje chwile i swoje godziny, przybędzie w [szabat] o włos poniewczasie[27].

Przywołuje to obraz dwóch scen z filmu *Lewiatan*. W pierwszej syn burmistrza Wadima, miejscowego gangstera i polityka, w trakcie nabożeństwa odprawianego w nowo wybudowanej cerkwi patrzy w jej czysty sufit. W drugiej Kola, zniszczony wcześniejszymi wydarzeniami, alkoholem i bezsilnością, wchodzi do ruin starej cerkwi, w której jego wzrok również kieruje się w stronę tym razem zniszczonego, brudnego stropu. Dwa zupełnie inne spojrzenia, dwie zupełnie inne drogi, a raczej dwa zupełnie inne odciski czasu, jutra i tej mesjańskiej szerokości włosa, czyli wewnętrznej szczeliny, przez którą można się przecisnąć, aby doścignąć czas i doprowadzić go do końca, aby zobaczyć odbudowaną Jerozolimę. Może to właśnie Hiob wyrwał się z tej zamkniętej narracji jutra i „zobaczył" coś więcej? W końcu przecież mówi tajemniczo: „Ze słuchu uszu tylko słyszałem o Tobie; wszakże teraz ujrzało Cię oko moje" (Hi 42,5)[28].

4.

Wypędzenie Żydów z Hiszpanii w 1492 roku wywarło wyraźny wpływ na wszystkie dziedziny żydowskiego życia i psychiki. W tej kolejnej krytycznej epoce przejścia kabała okazała się ruchem, który dysponował największą witalnością. Za jego sprawą dokonywał się proces odbudowywania społeczno-intelektualnego porządku zachwianego hiszpańskim doświadczeniem[29]. Na tym etapie rozwoju mistyki żydowskiej kabalista – jak wspomina Gershom Scholem – z największą żarliwością starał się dotrzeć nie tyle do końcowego punktu wszelkiej historii, do mesjanistycznego zakończenia dziejów, ile raczej do ich punktu wyjścia. Innymi słowy, spekulował bardziej o stworzeniu świata niż o jego odkupieniu, które według niego nie kryło się w parciu naprzód przez historię, ale polegało na „zwróceniu się wstecz, poza historię, ku prapoczątkom stworzenia i objawienia"[30]. Konsekwencje katastrofy z 1492 roku uwidoczniły się wyraźnie prawie sto lat później, w procesach, które starały się przezwyciężyć świadomość historii i doprowadziły do coraz silniejszego związania elementów mesjanistycznych i apokaliptycznych judaizmu z elementami dawnej kabały. Dzień ostateczny, odbudowana Jerozolima i droga do niej wiodąca stają się równie ważne jak dni początków. Śmierć, powrót i odrodzenie stają się osią, na podstawie której budowana jest kabała w XVI wieku (zwłaszcza krąg kabalistów z Safed). Na nowo zinterpretowane zostaje Wygnanie (Wyjście) i Odkupienie (Wyzwolenie), które stały się wielkimi symbolami mistyczny-

021_Stypuła_Na przyszły rok w Jerozolimie.indd 121 08.09.2022 21:17:29

mi, pomiędzy którymi rozgrywa się cały dramat. Triumf kabały luriańskiej z doktryną *tikkun olam* (*naprawy świata*) i to pogłębiające się napięcie między wygnaniem i odkupieniem doprowadziło – oczywiście w wielkim skrócie – do pojawienia się w XVII wieku ruchów mesjańskich, skupionych między innymi wokół Sabbataja Cwi, Natana z Gazy czy Jakuba Franka.

Podobne nastawienie możemy dostrzec wśród uczniów Jaakowa (Jakuba) Icchaka Horowica, Widzącego z Lublina, którzy ogłosili go „sprawiedliwym pokolenia" (*cadik ha-dor*) – w odpowiedniej chwili miał on wystąpić jako Mesjasz. W środowisku tym doszło jednak do ważnej zmiany. Nie oczekiwano w nim powrotu do Palestyny, nie organizowano żadnych mesjańskich pielgrzymek do Erec Israel. Jeden z jego uczniów miał za to powiedzieć:

> O Lublinie – rzekł – można coś powiedzieć wtedy dopiero, gdy się go zna od wewnątrz; czym jest świątynia, wiesz wtedy dopiero, gdy byłeś w środku. Kto zna Lublin, wie, że jest to kraj Izrael, podwórze tego domu to Jerozolima, szula [klojz] jest górą, na której stoi świątynia, izba rabbiego – Świętym Świętych, a Szechina przemawia jego ustami[31].

Wierzono, że zbawienie nastąpi właśnie w Lublinie. To tutaj miała się dokonać ostateczna odbudowa[32]. Zestawienie Lublina jako Jerozolimy, nie tylko jako Jerozolimy Królestwa Polskiego, jak było nazywane to miasto w XVI wieku, można zaobserwować w kilku różnych okresach i w kilku różnych dziejowych cyklach, a postać Widzącego z Lublina nie była ani pierwszą, ani ostatnią, w której idea ta miała się zrealizować. Jest to oczywiście temat na oddzielne opracowanie, ale w tym tekście chciałbym się przyjrzeć innym lubelskim śladom, mianowicie ruinom budowanej Jerozolimy, które można odkryć w Lublinie przez przedstawioną wcześniej postać Lewiatana, a dokładniej poprzez jego szczątki, szkielet. Odwołując się do *Drugiego przyjścia* Williama Butlera Yeatsa, można w końcu zapytać: „I cóż to za bestia, której czas wreszcie powraca, pełznie w stronę [Lublina], by tam się narodzić"[33]?

5.

W 1645 roku wojewoda kijowski Janusz Tyszkiewicz zaczął budowę kaplicy na przedłużeniu prezbiterium kościoła św. Stanisława w Lublinie. Kaplica, oddzielona ołtarzem, stanowiła wówczas chór zakonny. Budowę ukończono w 1658 roku. Stanowi ona zwarty i jednorodnie przemyślany zespół architektoniczno-malarsko-rzeźbiarski, osnuty treściowo wokół relikwii Krzyża Świętego, która miała tam być przechowywana – tej samej, którą w IX wieku św. Olga miała przywieźć do Kijowa z nowej Jerozolimy[34]. Kaplica została wzniesiona na planie prostokąta. Ponad bogato zdobionym belkowaniem znajdują się półokrągło zakończone okna, pomiędzy którymi widoczne są postacie ze Starego Testamentu: Izajasz, Mojżesz, Dawid, Salomon, Jeremiasz i Ezechiel, wszyscy z odpowiednimi atrybutami oraz z wypisanymi fragmentami proroctw dotyczących Męki Pańskiej. Na owalnej kopule kaplicy Tyszkiewiczów znajduje się monumentalny fresk z przedstawieniem Sądu Ostatecznego autorstwa Tomasza Muszyńskiego (lub Krzysztofa Hermana)[35]. Jego treść i wymowa stanowią integralną część teologiczno-ikonograficznego projektu.

Dzięki świętym relikwiom Lublin stał się ważnym celem pielgrzymek z różnych stron Polski. Jest wiele przekazów o cudach, które „moc Krzyża Świętego zdziałała w Lublinie", zrelacjonowanych w aktach urzędowych z ubiegłych stuleci. Za największy cud za ich przyczyną uważane jest uratowanie miasta w 1648 roku. Dokument urzędowy, sporządzony u dominikanów, relacjonuje cudowne ocalenie przed zagładą miasta oblężonego jesienią 1648 roku przez Bohdana Chmielnickiego. Nie mając żadnej nadziei na obronienie grodu, mieszkańcy polecili się Bogu i odprawili błagalne nabożeństwo do Świętego Krzyża. Przeor zgromadzenia zarządził procesję z drzewem Świętego Krzyża wokół ratusza. „Wówczas nad kościołem dominikańskim ukazały się pośród wielkiej jasności znaki nadzwyczajne w kształcie strzał i mieczów", a przerażeni wrogowie w popłochu uciekli spod murów Lublina[36].

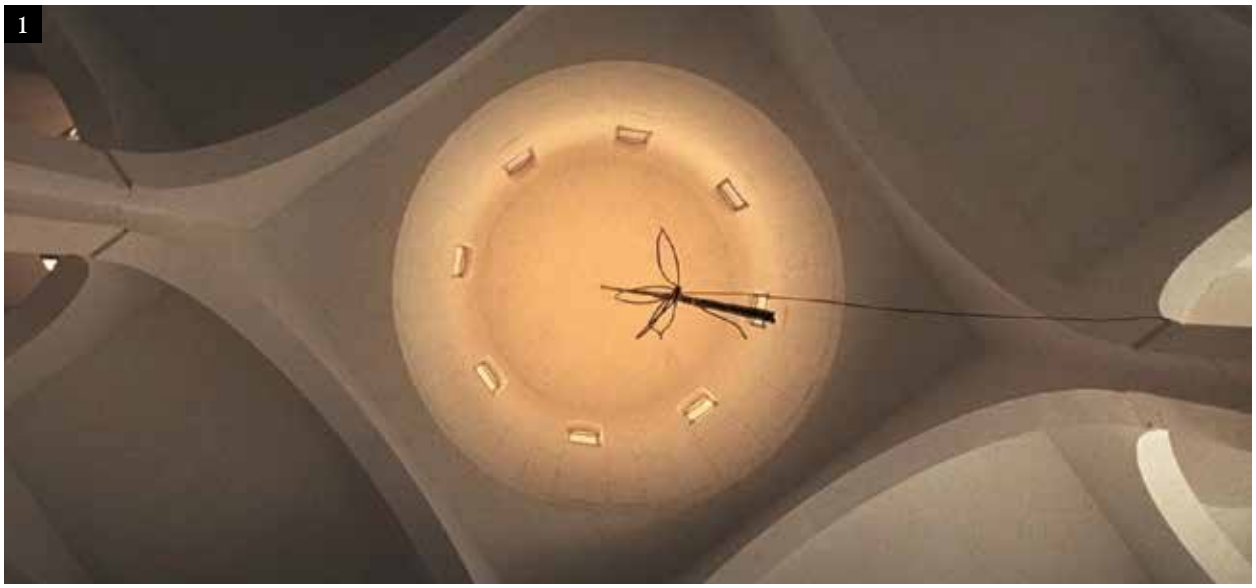
Gdy dla jednych oznaczało to chwilowe i odłożone w czasie zniszczenie, dla drugich stało się końcem. Rok 1655 zawiesza w sposób dramatyczny żydowską obecność i żydowskie miasto w Lublinie. Może śladem po tym wydarzeniu jest właśnie fresk Sądu Ostatecznego z bazyliki Dominikanów z widocznym szkieletem zmienionym na wóz podążający w wyjątkowym korowodzie w stronę piekieł?

> Kareta zmontowana z kości zdumiewa fantastyką wizji, tak bardzo pokrewnej sztuce Hieronima Boscha, Piotra Bruegela Starszego i jego syna Piotra Bruegela II, zwanego Piekielnym. Pokraczne wielbłądy egzotyką swych kształtów i wymyślnym zastąpieniem głowy jednego z nich dziobatą czaszką, a nogi ludzką ręką dosztukowaną kołkiem przekraczają w wyrazie eschatologicznej karawany wszystkie najchudsze konie i najnędzniejsze krowy, jakie zaprzęgano w pochodach tryumfującej śmierci. Diabły o zwierzęcoludzkich kształtach uzupełniają paradę wielkopańskiego powozu. Dwaj, jadący na garbach wielbłądów, głosem trąbek podnoszą splendor orszaku, inni kroczą z tyłu, jeden z nich z szablą uwiązaną do pasa. Stangret o ptasiej twarzy, dziwacznie ubrany, ze swadą wymachuje długim batem[37].

Do kogo mógł należeć przedstawiony na fresku szkielet? Do Jonaszowego wieloryba, Behemota, a może właśnie do Lewiatana? Obrazy na kopule kaplicy Tyszkiewiczów wprost oddają apokaliptyczne nastroje, które ogarnęły mieszkańców Lublina w połowie XVII wieku. W gruzach legła tym samym wiara, że dzięki obecności drzewa Krzyża Świętego czuwa nad miastem nadprzyrodzona boska moc.

„Zbawienie jednak nie dokonało się w sposób widomy. Nie odsłoniło się nowe niebo. Nie nastała nowa ziemia"[38].

021_Stypuła_Na przyszły rok w Jerozolimie.indd 122 08.09.2022 21:17:29



1 i 5. Kadry z filmu *Lewiatan*, reż. Andriej Zwiagincew, 2014.
2. Fragment fresku *Sąd Ostateczny* z kaplicy Tyszkiewiczów w Lublinie. Fot. Rafał Michałowski; zdjęcie udostępnione ze zbiorów Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN" w Lublinie.
3. Fragment wystawy *Elementarz. Dzieci w obozie na Majdanku*. Fot. Łukasz Stypuła.
4. Bazylika Grobu Świętego w Jerozolimie. Fot. Łukasz Stypuła.

Ponownie jesteśmy w innym porządku, w innym czasie i w innym jego doświadczaniu. Starając się przyspieszyć przyjście Mesjasza lub jego powrót (i zapominając, co nas czeka przed odbudowaniem Jerozolimy), nie zauważamy dziejących się cykli apokaliptycznych, które podlegają stałej aktualizacji. Początek i koniec ulegają zmieszaniu, są już nie tyle odległymi biegunami, ile stale budującą się narracją każdej chwili i grozy naszego życia. To doświadczanie Nocy i samotna droga Hioba.

6.

Na zakończenie chciałbym przedstawić jeszcze jeden krajobraz po bitwie, z której dawno wycofali się już wszyscy główni aktorzy, a nam pozostało tylko zbieranie pozostawionych po niej i po nich śladów. W 2003 roku dzięki staraniom Tomasza Pietrasiewicza i Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN" na terenie Państwowego Muzeum na Majdanku w baraku numer 53 otwarto wystawę *Elementarz. Dzieci w obozie na Majdanku*[39]. Inspiracją do jej powstania stała się historia żydowskiego chłopca Henia Żytomirskiego, który zginął w komorze gazowej na Majdanku w 1942 roku. Odwołując się do języka teatru, Pietrasiewicz przedstawił losy żydowskich, białoruskich i polskich dzieci w obozie, a za punkt odniesienia wybrał szkolną książkę – *Elementarz*. Dzieci, brutalnie wyrwane ze swojego czasu, zostały przeniesione w zupełnie inny wymiar i w inny porządek. Miejsce baraku / wystawy zostało podzielone na dwa odrębne segmenty: „Świat *Elementarza*" i „Świat obozu". Przechodząc przez część symbolizującą szkołę, dochodzimy do drugiej przestrzeni, w której na środku wyróżnia się duża metalowa konstrukcja. Oddaję w tym miejscu głos autorowi wystawy, który napisał:

> wzdłuż środkowej osi baraku umieszczony jest metalowy szkielet towarowego wagonu kolejowego. Jedynymi elementami drewnianymi, jakie pozostały z wagonu, są drzwi. Metalowy szkielet dachu wagonu przeplata się z drewnianą konstrukcją dachu baraku. Przez cały wagon przechodzi rozwinięta z betonowego walca biała tkanina, na której widnieją nazwiska dzieci – więźniów[40].

Metalowy szkielet Lewiatana, zastany po wielkiej bitwie, w świecie Anty-Mesjasza prowadzi nas po raz kolejny pod piekielne bramy. Nie ma jednak tutaj żadnego Królestwa Boga, nie ma odbudowanej Jerozolimy, nie ma tu nawet Piekła, został tylko opuszczony ludzki świat „zmieszania i bezładu" (hebr. *olam ha-tohu*). Pietrasiewicz w swoim misterium pamięci porusza się właśnie w tej przestrzeni. Nie tylko patrzy w ciemność, w Noc – on tam jest i próbuje rozpoznać i zebrać kabalistyczne tajemnice *tikkun olam*. *Tikkun*, nie tylko w sensie odnowy, odbudowy, ale również jako droga wiodąca do kresu wszechrzeczy. W tym znaczeniu będzie to również droga ku początkowi. Doktryna o tajemnicach stworzenia, o pochodzeniu wszystkiego od Boga ulega odwróceniu, stając się w tym wypadku nauką o odkupieniu[41]. To, że przez cały ten czas mamy poczucie opuszczenia, grozy i napięcia, że Bóg może jednak nie zbawia, to już zupełnie inna sprawa[42].

Wrócę jednak do postawionego we wstępie pytania. „Na przyszły rok w Jerozolimie!", *Leszana habaa bJiruszalajim*! „Na przyszły rok w Jerozolimie odbudowanej!", *Leszana habaa bJiruszalajim habnuja*! Przyznam, że nadal nie wiem. Nie wiem, czy chcę takiego jutra i wyjaśnienia co dalej albo tego, co jeszcze nie. Czuję jedynie, powtarzając za Miłoszem, że „paszcza Lewiatana zamyka się na mnie"[43], a idąc jeszcze krok dalej za *Jonaszem* Marcina Świetlickiego w Lublinie:

> Młoda zima Bezśnieżnie
> Och dzisiejszy wieczór uczynił z tej ulicy wnętrze wieloryba
> Byłbym nie zauważył lecz w sklepie warzywnym
> Sprzedawano fragmenty podmorskich zarośli
> – I neony w tej chwili zaczęły wysyłać
> Mgłę i wilgoć
> Kałuże pełne tranu i krwi
> Przy krawężniku znalazłem muszelkę
> I poczułem że jestem trawiony[44].

Przypisy

1 *Księgi Nowego Przymierza: przekłady biblijne z języka greckiego*, przeł. R. Brandstaetter, Kraków 2009, s. 812.
2 Icyk Mejr Zilbersztejn, *Niech nadejdzie wreszcie koniec*, [w:] *Słowa pośród nocy. Poetyckie dokumenty Holokaustu*, przeł. A. Żółkiewska, Warszawa 2012, s. 350.
3 Por. Łukasz Stypuła, *Permanentny Exodus*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2017, t. 316–317, nr 1–2, s. 153–160.
4 Hebr. היונבה סילשוריב האבה הנשל.
5 Sergiusz Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1988, s. 51.
6 Hebr. הַיְוֹנִבָּה סלִשָּׁוּרִי.
7 *Psalmy*, przeł. I. Cylkow, Kraków–Budapeszt 2008, s. 371.
8 *Księga psalmów*, przeł. C. Miłosz, Paryż 1979, s. 283.
9 Por. Hermann L. Strack, Paul Billerbeck, *Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch*, München 1926, t. III, s. 573.
10 Cyt. za Agata Rybińska, *Cene u-rene – żydowska Biblia dla kobiet – pomiędzy tradycją biblijną a ludową pobożnością (na przykładzie księgi Bereszit)*, „Literatura Ludowa" 2019, t. 63, nr 4–5, s. 78–79.
11 Tłumaczenie według midraszu. W tekście biblijnym Hi 40,31: „Czy naszpikujesz grotami skórę jego, albo harpunem rybackim jego głowę?". Cyt. za *Księga Hioba*, przeł. I. Cylkow, Kraków–Budapeszt 2008, s. 171.
12 Por. Hermann L. Strack, Paul Billerbeck, *Kommentar*…, dz. cyt. s. 853. Por. Tomasz Sikora, *Lewiatan – czas i światło: impresje hermeneutyczne*, [w:] *Światło, czas, transcendencja*, red. I. Trzcińska, Kraków 2007, s. 92.
13 Iz 27,1 (dwa razy); Ps 74,14; Ps 104,26; Hi 3,8; Hi 40,25.
14 Przykład takiego zdobienia znajduje się w synagodze w Niebylcu, w której na środku sufitu, ponad nieistniejącą już bimą, znajduje się Lewiatan zobrazowany jako ryba zjadająca swój ogon. Wokół niej wypisany jest cytat z Psalmów:

021_Stypuła_Na przyszły rok w Jerozolimie.indd 124 08.09.2022 21:17:30

„Lewiatan, którego stworzyłeś na to, by w wodach igrał" (Ps. 104, 26). Co ciekawe, na zachodniej ścianie przedstawione zostało wyobrażenie Świątyni Jerozolimskiej z napisem: „Buduje Jeruzalem Jahwe, rozproszonych z Izraela zgromadza".

15 „Należy wspomnieć o potworach morskich, takich jak Tehom, Tannin, Rahab oraz Lewiatan, które fenomenologicznie (lecz także genetycznie) odpowiadają Tiamat. Odpowiadają one podobnym postaciom znanym z tekstów ugaryckich – szczególnie uderzająca jest tutaj postać Lotana (ugar. Lotan), dokładnego odpowiednika Lewiatana, gdyż otrzymuje ona ten sam przydomek co ten ostatni, mianowicie 'qltn, który jest słowem równoważnym hebrajskiemu 'aqallaton. Tak więc w zachodniej części obszaru Bliskiego Wschodu uważa się morze za moc skierowaną przeciwko bogom. Jest tak również w Egipcie, gdzie w drugim tysiącleciu przed Chrystusem spotykamy podobne wyobrażenia". Cyt. za Geo Widengren, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Białek, Kraków 2008, s. 152.

16 Por. *Leviathan and Behemoth*, [w:] *The Jewish Encyclopedia*, red. E.G. Hirsch., K. Kaufmann, S. Schechter, I. Broydé i in., New York 1901–1906, t. VIII, s. 37–39.

17 *Psalmy*, przeł. I. Cylkow, dz. cyt., s. 299.

18 Tamże, s. 209.

19 *Księga Izajasza*, przeł. I. Cylkow, Kraków–Budapeszt 2011, s. 107.

20 *Księgi Nowego Przymierza*, dz. cyt., s. 797.

21 *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego,* oprac. Komisja Przekładu Pisma Świętego, Warszawa 2021 (BW: Hi 3,8).

22 *Lewiatan* (tyt. oryg. Левиафан), reż. Andriej Zwiagincew, 2014.

23 Michał Klinger, *Strażnik wrót. Próby z hermeneutyki teologicznej*, Kraków 2019, s. 32.

24 Tamże, s. 33.

25 Giorgio Agamben, *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009, s. 86.

26 Dariusz Czaja, *Figury końca. Przybliżenia*, [w:] *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. D. Czaja, Wołowiec 2015, s. 14.

27 *Genesis*, [w:] *Midrash Rabbah*, red. H. Freedman, M. Simon, przeł. H. Freedman, London 1961, s. 77. Por. Giorgio Agamben, *Czas, który zostaje*, dz. cyt., s. 89.

28 *Księga Hioba*, przeł. I. Cylkow, s. 177.

29 Por. Moshe Idel, *Kabała. Nowe perspektywy*, przeł. M. Krawczyk, Kraków 2006, s. 452–464.

30 Gershom Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007, s. 272.

31 Martin Buber, *Gog i Magog. Kronika chasydzka*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1999, s. 27.

32 „Polna droga świata – powiedział [Jakub Icchak Horowic] – to droga, którą wędrujemy wszyscy ku śmierci cielesnej. Miejsca zaś, gdzie spotykamy Szechinę, leżą tam, gdzie dobro jest zmieszane ze złem, bądź poza nami, bądź w nas. Cierpiąc mękę wygnania, Szechina spogląda na nas, a jej spojrzenie błaga, byśmy oddzielili dobro. Gdyby nawet na światło dzienne wyjrzała choćby okruszyna czystego dobra, byłoby to dla niej pomocą. Ale my unikamy jej wzroku, bo «nie możemy». Nie dziw, że tak postępujemy my, inni – ale Lublinowi nie wolno się przed tym uchylić, Lublinowi nie wolno przecież zwątpić, iż może!". Por. tamże, s. 27.

33 „I cóż to za bestia, której czas wreszcie powraca, Pełznie w stronę Betlejem, by tam się narodzić". Cyt. za Paweł Próchniak, *Promieniowanie tła. Szkice o wierszach i czytaniu*, Wołowiec 2020, s. 44.

34 „Wspaniałe są w Lublinie stare kościoły. Jeden z nich, kościół oo. Dominikanów, przechowuje w swym wnętrzu największą cząstkę relikwii drzewa Krzyża Świętego. Wokół tej relikwii oplata się historia kościoła od wieku XV. Dla relikwii drzewa Krzyża Świętego, otaczającej zawsze szczególnym kultem ludności, dobudowano poszczególne kaplice; opiewano ją w obrazach, uwidocznionych na ścianach kaplic i zakrystii; ją też w czasie żywej i gorącej wiary wykradano nawet z tego kościoła. Relikwię podobno w IX wieku św. Olga, wielka księżna kijowska, przywiozła ze sobą do Kijowa z nowej Jerozolimy. Są i inne przypuszczenia na ten temat, trudne jednak do sprawdzenia. Relikwię tę w każdym razie przywiózł do Polski w XV wieku dominikanin Andrzej (biskup kijowski) i złożył w lubelskim kościele oo. Dominikanów". Cyt. za Józef Czechowicz, *Lublin – miasto zabytków i legend może swą przeszłością oczarować turystę*, „Scriptores" 2008, nr 32, s. 392.

35 Por. Anna Kiszka, *„Sąd ostateczny" Tomasza Muszyńskiego w kościele dominikanów w Lublinie*, leksykon internetowy Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN" w Lublinie; https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/sad-ostateczny-tomasza-muszynskiego-w-kosciele-dominikanow-w-lublinie, dostęp 15.03.2022.

36 „Widzieliśmy nad Kościołem Wielebnych Ojców Dominikanów Konwentu Lubelskiego jasność wielką na niebie, która stała się z wielkim szumem i hukiem, a ta jasność była tak wielka, żeby był mógł czytać przez onej jasności […]. W tej jasności uczyniła się pręga jasna, z której się miecz powoli formował z głowicą i krzyżem, którego miecza koniec był ku Zamościowi, a głowica ku miastu była […] A wprzód ten miecz pokazał się nad klasztorem Ojców Dominikanów końcem ku miastu, ale po tym powoli obracał się od miasta ku Zamościowi. Po tym z tego miecza uczyniła się strzała ognista, także grotem ku temu miastu obrócona i z wielkim pędem z jasnością biegła tam ku Zamościowi. Po tym też i bicz był widziany także jasny na niebie. A po tym uczynił się płaszcz i ten wszystkę jasność powoli okrył, który potem płaszcz powoli się rozszedł". Cyt. za Majer Bałaban, *Żydowskie miasto w Lublinie*, przeł. J. Doktór, Lublin 2012, s. 43.

37 Cyt. za Stanisław Michalczuk, *Sąd Ostateczny Tomasza Muszyńskiego w kościele Dominikanów w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne" 1965, t. XIII, z. 4, s. 44.

38 Cyt. za Paweł Próchniak, *Promieniowanie tła*, dz. cyt., s. 76.

39 Należy w tym miejscu zauważyć, że ta niesamowicie wrażliwa, przenikliwa i przepełniona symboliką wystawa znajduje się obecnie poza głównym nurtem opowieści na Majdanku i dostępnością w samym muzeum. Więcej o wystawie: https://teatrnn.pl/brama-edukacja/elementarz-dzieci-w--obozie-na-majdanku oraz https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wystawa-elementarz-dzieci-w-obozie-na-majdanku.

40 Tomasz Pietrasiewicz, *W kręgu Bramy Grodzkiej. Teatr Pamięci Teatru NN. Przewodnik*, Lublin 2020, s. 86.

41 Por. Gershom Scholem, *Mistycyzm żydowski*, dz. cyt., s. 303.

42 Por. Dariusz Czaja, *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009, s. 304–308.

43 Cyt. za Czesław Miłosz, *Poezje wybrane,* Kraków 1996, s. 228. Wiersz pt. *Tak mało* napisany został w Berkeley w 1969 roku.

44 Mural z wierszem *Jonasz* Marcina Świetlickiego powstał na budynku przy placu Wolności w Lublinie w 2014 roku w ramach Lubelskich Spotkań Literackich „Miasto Poezji".

021_Stypuła_Na przyszły rok w Jerozolimie.indd 125 08.09.2022 21:17:30

WIERA MENIOK

Wiosna, której jeszcze [wciąż] nie było…, a jutro Druga Jesień

W mojej opowieści o jutrze, zadomowionym we wczoraj i z niego się wyłaniającym, przeplatać się będą wątki jesienno-wiosenne, związane z *Wiosną* i *Drugą jesienią* Brunona Schulza oraz z ciągiem dalszym Drugiej Jesieni, której Jutro już od dwudziestu lat wciąż przychodzi i trwa w Drohobyczu – corocznie, w rocznicę śmierci autora *Wiosny*. O jutrze tej innej, metaschulzowskiej Drugiej Jesieni oraz o „Acta Schulziana" z nią zespolonych, a szczególnie o jednym ich najnowszym wątku, spróbuję napisać tu kilka słów.

Rękopis opowiadania *Druga jesień* Bruno Schulz sporządził przed 30 września 1934 roku. Sześć kremowych kartek w kratkę z zeszytu, zapisanych jednostronnie czarnym atramentem. Cudem zachował się i przetrwał. Szczęśliwy wyjątek w niemal całej spuściźnie Brunona Schulza.

O tym szczęśliwym wyjątku Władysław Panas pisał w mało znanym tekście, którego rękopis również szczęśliwie zachował się i przetrwał:

> Może nie wszystkie […] drogi prowadzą do Chełma, jak sądził pewien tamtejszy Szlemiel, lecz ta z pewnością tak, ponieważ mieszkał tam nie tylko ów słynny w świecie mędrzec, ale także mało komu znany Zenon Waśniewski. […] Byli prawie rówieśnikami [Schulz i Waśniewski – dop. W.M.]. Studiowali w tym samym czasie we Lwowie architekturę. Nie ukończyli jej. I obydwaj zostali nauczycielami rysunków w prowincjonalnych gimnazjach. Uprawiali te same dziedziny sztuki, chociaż z całkiem odmiennym efektem. Dziełem życia Waśniewskiego okazać się miała „Kamena", którą razem z Kazimierzem Andrzejem Jaworskim założył i redagował. Zginęli w czasie wojny – Schulz w Drohobyczu, Waśniewski w obozie koncentracyjnym w Bergen-Belsen.
>
> Gdy ukazały się *Sklepy cynamonowe*, Waśniewski napisał do Schulza list: przypomniał się swemu dawnemu koledze ze studiów i zaprosił do współpracy z „Kameną". Rozpoczęła się korespondencja. Podtrzymywał ją przede wszystkim Waśniewski, bo Schulz angażował się w nią z zapałem nieszczególnym. Przecież jednak odpowiadał na listy. I opublikował w chełmskim czasopiśmie dwa teksty, co w jego wypadku wcale nie jest mało. […] Pierwszy – to opowiadanie *Druga jesień*. Ukazało się ono w bardzo odpowiedniej porze: w listopadzie („Kamena" 1934, nr 3). Nawiasem mówiąc, publikację drugiego tekstu też uzgodnił Schulz z właściwą porą roku. […] Rzecz najważniejsza – rękopis *Drugiej jesieni*, sześć pożółkłych kartek ze szkolnego zeszytu w kratkę, jest jedynym manuskryptem utworu literackiego Schulza, jaki dzisiaj znamy! Inne – przepadły bez wieści. Ocalał tylko ten w Chełmie. Jaka szkoda, że nie wysłał Schulz Waśniewskiemu więcej swoich rękopisów, zwłaszcza *Mesjasza*, jeśli go, oczywiście, miał napisanego[1].

„Właściwą porą roku", jaką wybrał Schulz dla publikacji w „Kamenie" swego drugiego tekstu, była wiosna. Chodzi o publikację „tajemniczego" – jak mówi Władysław Panas – fragmentu z opowiadania *Wiosna*. Czytamy u Panasa:

> Coś mesjanistycznego pojawiło się […] w Chełmie. To *Wiosna*, drugi utwór, jaki Schulz umieścił w „Kamenie" (1935, nr 10, czerwiec). Pisał o nim do Waśniewskiego: „Mam fragment dla «Kameny», ale to wyraźny fragment, tj. ułamek, a raczej wstęp do jakiejś nie zrobionej jeszcze noweli". Ułamek ten lub też […] wstęp do czegoś większego jest wyjątkowo tajemniczy. Pod paroma przynajmniej względami. Pewną jego część wmontował później Schulz w bardzo długą i intrygującą niezwykle opowieść, której nadał taki sam tytuł: *Wiosna*. Ale część inną, początek tekstu – opuścił. Tak więc znowu ta pierwotna całość (całość fragmentaryczna – jakież to Schulzowskie!) dotarła do nas tylko dlatego, że znalazła się w „Kamenie". Od wielu lat myślę o tym usuniętym przez Schulza fragmencie fragmentu. Dlaczego to zrobił? Wyeliminował przecież bardzo piękny opis żydowskiego święta Paschy, które zawiera w sobie – także w judaizmie – mesjańskie odniesienie. Wszak *Wiosna*, do której go nie włączył, też jest opowieścią mesjańską. Oto zagadka, nad której rozwiązaniem biedzę się od dawna. Czyżby fragment z „Kameny" był w odczuciu autora wstępem do jakiejś innej opowieści o Mesjaszu?[2]

Ten tajemniczy fragment *Wiosny* – z nieodgadnionych przyczyn pominięty przez Schulza w książkowym wydaniu tego opowiadania, pomieszczonego w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą* – doczekał się drugiego życia w dzisiaj i jutrze Drugiej Jesieni: niedawno został opublikowany w cyklicznym drohobycko-lubelskim wydawnictwie „Acta Schulziana". O tym wydawnictwie za chwilę. Przede wszystkim ów tajemniczy fragment:

> Przy końcu zimy nadchodził szereg trzeźwych, powszednich, niczem nie znaczonych dni, dni pustych w smaku jak wielkie kołacze, wypiekane we czwartek na cały tydzień i leżące szeregiem na półce w zimne, białe, bezsłoneczne popołudnie.

022_Wiera Meniok Wiosna.indd 126 08.09.2022 21:17:13

> Dni te wyrastały z swych dwunastu godzin jak wyrostki z przyciasnego ubrania i marzły – codzień dłuższe, w ciągnące się powoli popołudnie przedwiosenne, w jasne zmierzchy, które nie chciały się kończyć. Wtedy nagle z framugi tygodni wynurzały się Święta Wielkanocne i nagle w pustce dni zaczynał się czas formować w głębi swej barwą i sensem i na scenę wysuwał się cały ten wielki teatr Paschy, całe to wielopiętrowe misterium prastarej egipskiej wiosny: to wspaniałe i niezgłębione ucztowanie przy długich, białych stołach, w świetle srebrnych świeczników, migocących pod tchnieniem zbyt wielkiej i pustej nocy paschalnej. Te noce paschalne stały jak ciemne kulisy za otwartemi drzwiami domu i rosły od niepojętych i ogromnych spraw, podczas gdy nad lśniącą paradą stołu przystawały na chwilę w kolejności Biblji figury jej zodiaku: plagi egipskie i rozsypywały się w miał gwiezdny, mielone w żarnach tej nocy, która jest inna od wszystkich nocy roku.
> Tak rosła ta obca i twarda noc wiosenna w swej głębi od plag i klęski i wśród rechotu jej gwiazd rozmnażały się żaby, węże i robactwo wszelkie w rośnych przestworach i roiła się na całej przestrzeni od tajnego dziania się, a w sednie jej otwierała się ciemność labiryntami pokoi, czerwonych komór, malowanych szuflad, w których gwałtownie umierali pierworodni, a drzwi zatrzaskiwały się za lamentem rodziców.
> A gdy tydzień świąteczny mijał, wsuwano ten spiętrzony teatr Paschy z powrotem w indyferentną ścianę tygodni, która się wygładzała i ulice biegły znowu pusto i zapominano o wiośnie, której jeszcze [wciąż] nie było[3].

„Zmierzchy […] nie chciały się kończyć…" – mówi Schulz. Zmierzch wiosenny cieszy się wszechobecnym rozpanoszeniem w kanonicznym tekście *Wiosny*, jest dotykalną scenerią i ukrytym sensem wszystkiego, co dzieje się w tym opowiadaniu – fizycznie i metafizycznie, na powierzchni rzeczy i w głębi, u Pramatek. I nic dziwnego, że w tym tajemniczym fragmencie zmierzchem i ciemnością spowite są dni paschalne, i w ciemnym ich łonie odbywa się „ucztowanie przy długich, białych stołach, w świetle srebrnych świeczników". I nagle: w ciemnościach zapomnianych pokoi „gwałtownie umierali pierworodni". Tak mijał tydzień świąteczny… Wkrótce teatr Paschy wsuwano „z powrotem w indyferentną ścianę tygodni", „ulice biegły znowu pusto" i zapominano o wiośnie, która wciąż nie mogła się zacząć, niejako zatrzymała się w paschalno-eschatologicznym miejscu, enigmatycznie, ale też katastroficznie wyimaginowanym przez Schulza.

Ten tajemniczy fragment *Wiosny* powrócił i przypomniał o sobie, także dla jutra. Także w języku ukraińskim: tłumaczyłam go z pasją i wzruszeniem. Przekład znalazł się w „Acta Schulziana" nr 6/2021 obok oryginału[4].

Wydawnictwo „Acta Schulziana" to rozpoczęta w 2015 roku dwujęzyczna, polsko-ukraińska seria książkowa sygnowana przez Muzeum Pokój Brunona Schulza w Drohobyczu i nawiązująca do corocznego wydarzenia Druga Jesień, jakie odbywa się w Drohobyczu w rocznicę śmierci Schulza. Podstawą serii jest współpraca środowisk nauki i kultury Drohobycza i Lublina oraz kontakty z miłośnikami twórczości Schulza na całym świecie. Wydawana jest przez Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne Uniwersytetu w Drohobyczu i Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza w Lublinie. Dotychczas w serii ukazało się sześć tomów.

Pierwszy zawierał zapomniane teksty Brunona Schulza poświęcone drohobyckim artystom Efraimowi Mojżeszowi Lilienowi i Feliksowi Lachowiczowi[5]; drugi publikował wystąpienia przygotowane na Drugą Jesień, w cyklu spotkań literackich Czytania Listopadowe[6]; trzeci tom ukazał się w piętnastolecie Muzeum Pokoju Brunona Schulza i opowiadał o genezie i zbiorach tej wyjątkowej społecznej placówki pamięci autora *Sklepów cynamonowych*[7]; czwarty był antologią otwartą *Bruno Schulz w poezji*[8], zaś piąty – pierwszą w serii „Acta Schulziana" publikacją monograficzną tekstów jednego autora, przyjaciela Drohobycza i Festiwalu Schulzowskiego – Tomasza Dostatniego OP[9].

We wspólnym z Grzegorzem Józefczukiem słowie wstępnym wydawców do szóstego tomu „Acta Schulziana" piszemy:

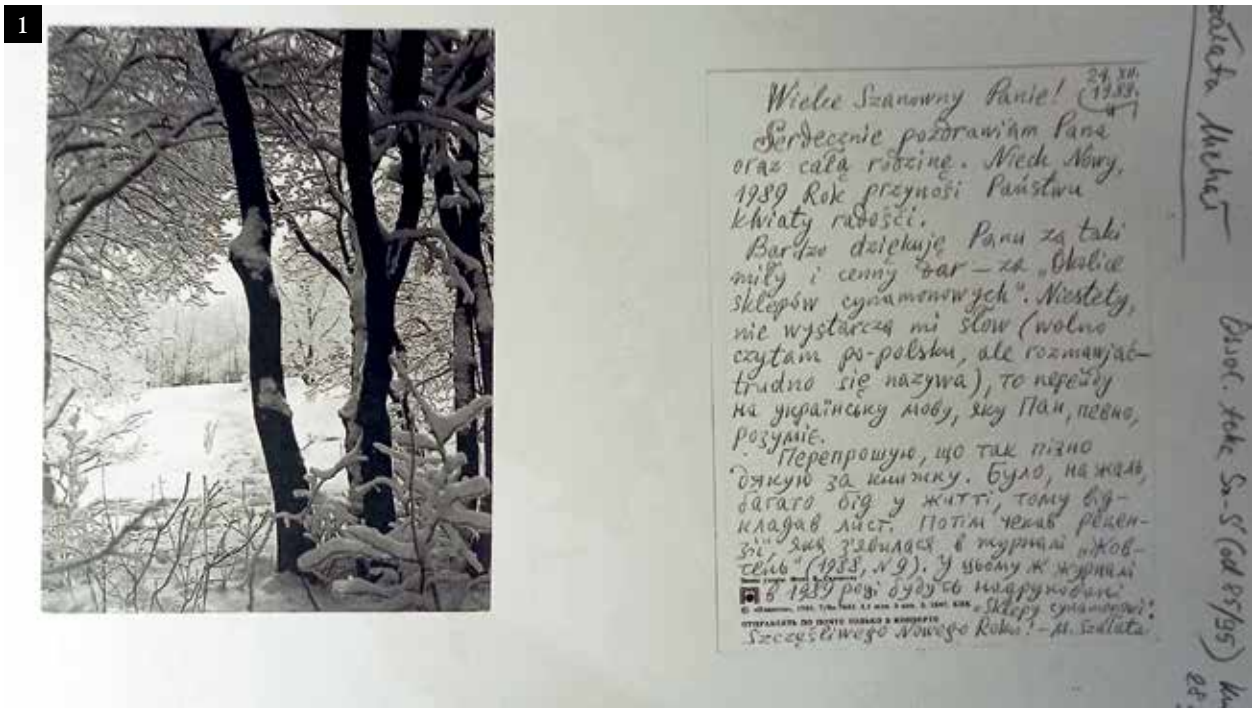
> W tytule […] umieściliśmy cytat z artykułu *W ułamkach zwierciadła, czyli Schulz w Lublinie* prof. Władysława Panasa (1947–2005): *Nam tutaj została wyznaczona specjalna rola*. Taki jest jeden z dwóch głównych wątków tego numeru „Acta Schulziana" – pokazać chociażby w szkicowej formie wyróżniony, „metafizycznie i realnie", specjalny udział lubelskich środowisk kultury, naukowców i artystów oraz aktywistów w pracy na rzecz pamięci o Brunonie Schulzu, przywracania Schulzowi jego rodzinnego miasta, a przede wszystkim wspierania ukraińskich, drohobyckich elit i liderów, którzy wzięli na siebie odpowiedzialność za pamięć o Wielkim Drohobyczaninie w jego rodzinnym mieście, zakładając Centrum Polonistyczne Uniwersytetu w Drohobyczu i inicjując Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza[10].

Drugi wątek nowego tomu „Acta Schulziana" przedstawia nieznaną dotąd drohobycką schulzologię profesora Mychajła Szałaty (1937–2020) – „wybitnego ukrainisty i kulturoznawcy, poety i społecznika z Uniwersytetu w Drohobyczu, który w 1965 roku, najprawdopodobniej jako pierwszy (po wojnie), opublikował w prasie drohobyckiej tekst o Brunonie Schulzu, namawiając mieszkańców miasta do poszukiwania śladów jego twórczości"[11].

Część drohobycka szóstego tomu „zmusza nas do rewizji tezy, że w pamięci o Schulzu w Drohobyczu była przez jakiś czas pustka; nie, zawsze ktoś o tę pamięć dbał"[12]. Dowiadujemy się o tym z opublikowanych w „Acta Schulziana" materiałów projektu badawczego Kseni Wileńskiej, absolwentki drohobyckiej polonistyki, mojej uczennicy[13].

Profesor Mychajło Szałata znany jest w Drohobyczu i na Ukrainie z niebywale szerokiego zakresu działalności

022_Wiera Meniok Wiosna.indd 127 08.09.2022 21:17:13



Wielce Szanowny Panie!

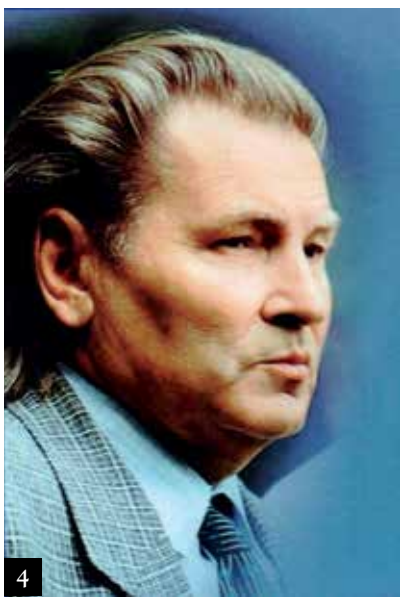
Serdecznie pozdrawiam Pana oraz całą rodzinę. Niech Nowy 1989 Rok przynosi Państwu kwiaty radości.

Bardzo dziękuję Panu za taki miły i cenny "bar – za „Okolice sklepów cynamonowych". Niestety, nie wystarczą mi słów (wolno czytam po-polsku, ale rozmawiać – trudno się nazywa), to napiszę na ukraińską mowę, яку Пан, певно, розуміє.

Перепрошую, що так пізно дякую за книжку. Було, на жаль, багато бід у житті, тому відкладав лист. Потім чекав рецензії, яка з'явилася в журналі „Жовтень" (1988, № 9). У цьому ж журналі в 1989 році буду друкуватися „Склепи цинамонові".

Szczęśliwego Nowego Roku! – M. Szałata

ДИВОСВІТ БРУНО ШУЛЬЦА



1. List Mychajła Szałaty do Jerzego Ficowskiego, 24 grudnia 1988, ze zbiorów Ossolineum, kopie udostępnione przez prof. Jerzego Kandziorę.
2. Spotkanie ekumeniczne: wspólna modlitwa w miejscu śmierci Brunona Schulza, 19 listopada 2021. Fot. Igor Feciak.
3. Mychajło Szałata, *Magiczny świat Brunona Schulza*, „Radiańśke słowo" („Радянське слово"), 17 lutego 1988.
4. Profesor Mychajło Szałata. Zdjęcie z okładki książki: Непідвладний часові. Збірник на пошану професора Михайла Шалати, упоряд. і ред. Є. Пшеничний, Дрогобич 2007.
5. Władysław Panas w dawnym domu rodziny Schulzów przy ul. Floriańskiej w Drohobyczu, w pokoju Schulza. Fot. Grzegorz Józefczuk, 2003.
6. Spotkanie w miejscu śmierci Brunona Schulza z udziałem uczestników „Bruno Schulz 1892–1942. Lublin – Lwów – Drohobycz", 19 listopada 1992. W centrum na pierwszym planie Jerzy Ficowski.

– nie tylko naukowo-akademickiej i pedagogiczno-dydaktycznej, ale też literackiej, translatorskiej, redaktorskiej, wydawniczej, kulturalnej, oświatowej i społecznej. I na tym nie kończą się współrzędne jego obecności w Drohobyczu, gdzie się zadomowił jeszcze jako student, w 1960 roku, i stał się tu postacią emblematyczną. Nie sposób nawet najbardziej szkicowo powiedzieć o dorobku Mychajła Szałaty, badacza „Ruskiej Trójcy", Iwana Franki, Jurija Fedkowycza i innych postaci literatury i kultury ukraińskiej; nagradzanego i szanowanego wśród literatów i literaturoznawców, intensywnie działającego na polach nauki, literatury, kultury i życia społecznego. O Profesorze Szałacie wiedzą i będą go długo pamiętać. Drohobycz przede wszystkim, bo kochał to miasto i dużo dla niego zrobił. W listopadzie 2021 roku, w rocznicę śmierci Mychajła Szałaty, Rada Miejska Drohobycza postanowiła nazwać jego imieniem jedną z ulic oraz ufundować stypendium jego imienia dla najlepszych studentów tutejszego uniwersytetu.

Zainteresowanie Mychajła Szałaty Brunonem Schulzem zrodziło się z miłości do Drohobycza. Na początku lat 60. ubiegłego stulecia, a więc od samego początku jego obecności w tym mieście, zbierał materiały o Drohobyczu literackim, nie tylko ukraińskim, i ścieżki tych poszukiwań zaprowadziły go do Schulza. Wiele wiedział o nim już w roku 1965, kiedy napisał swój pierwszy artykuł o autorze *Wiosny*. Wspominał:

> Nie pamiętam, skąd po raz pierwszy dowiedziałem się o Schulzu, być może z polskich czasopism, kiedy zbierałem materiały o Drohobyczu literackim, gdzieś w latach 1962–1963. Napisałem pierwszą notatkę, kiedy jeszcze nie przeczytałem jego utworów, po prostu uznałem za konieczne przypomnieć o zapomnianym, ciekawym artyście z Drohobycza. […] Bruno Schulz był jednym z największych twórców modernizmu lat 30., a w Drohobyczu wciąż byli jeszcze ludzie, którzy go spotykali, ale wtedy prawie nikt o nim nie mówił, nie było o nim żadnej wzmianki. […] Interesowało mnie to, że faktycznie przez Schulza Drohobycz miał kontakty ze znanymi postaciami polskiej kultury, i nie tylko polskiej. On był swego rodzaju pomostem dla tych stosunków[14].

Kiedy napisał swój pierwszy artykuł o Brunonie Schulzu, okazało się, że nie ma sprzymierzeńców wśród swoich ukraińskich kolegów:

> Radzieckie tak zwane literaturoznawstwo zakazywało nam „otwierania okien na Zachód". Tak naprawdę gotowaliśmy się we własnym sosie. Dyktowano nam, co wolno, a czego nie wolno. Dla literatury obcej obowiązywał specjalny reżim. Mówienie o Brunonie Schulzu byłoby po prostu przestępstwem. Pamiętam, kiedy po raz pierwszy o nim napisałem, jak niektórzy nasi wielcy patrioci mówili: „Po co ty się pchasz z tymi Żydami? Czego szukasz?". W każdym bądź razie nie przypominam sobie słów wdzięczności[15].

Niemniej jednak profesor Szałata kontynuował swoje poszukiwania –dwudziestoparoletniego wówczas literaturoznawcę bardzo ta postać intrygowała, albowiem oczywistym był dla niego fakt, że Schulz jest kodem Drohobycza, że to za jego sprawą tutejsi intelektualiści pozyskiwali kontakty ze znanymi postaciami polskiej i nie tylko polskiej kultury.

Swój pierwszy nieduży artykuł pod tytułem *Bruno Schulz*, w czerwcu 1965 roku, dwudziestoośmioletni Mychajło Szałata kończy emocjonującym wezwaniem do poszukiwania zaginionych śladów:

> Dzisiaj prowadzone są intensywne poszukiwania rękopisów Brunona Schulza[16] i sporo w tym pomóc musimy my, jego rodacy. Wiadomo, że niedługo przed śmiercią pisarz przekazał część swoich dzieł komuś w Drohobyczu na przechowanie[17]. Komu?
>
> A śmierć przyszła znienacka. W tak zwany „czarny czwartek", 19 listopada 1942 roku, gestapowiec Günther, „bawiąc się", strzelił w głowę przygnębionej goryczą i nędzą postaci z bochenkiem czarnego chleba pod pachą.
>
> I oto znowu spotykamy się z Schulzem, teraz już – z jego duchem, tak mocno wyczuwalnym w każdym doniosłym wersie schulzowskiej prozy. Powiększmy liczbę tych wersów – zacznijmy szukać nieznanego dotąd literackiego dziedzictwa pisarza-rodaka![18].

Młody Szałata czytał kod Schulza jako pomost między polską a ukraińską kulturą, jak najlepszą platformę do budowania ukraińsko-polskiego dialogu, naukowego i kulturowego. Postanowił więc szukać i szukał, i dzisiaj możemy stwierdzić, że wiele udało mu się dokonać, mimo że prawie nikt w Drohobyczu o tym nie wiedział lub udawał, że nie wie. Nieliczni jednak wiedzieli. Alfred Schreyer (1922–2015), uczeń Brunona Schulza, rdzenny Żyd drohobycki, skrzypek i znakomity śpiewak, wielki przyjaciel nasz i Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, często mi mówił, że profesor Szałata ma zadziwiającą wiedzę, również w materii Schulzowskiej. Jego szerokie zainteresowania naukowe i dociekliwy umysł doceniała także Dora Kacnelson (1921–2003), literaturoznawczyni, slawistka, badaczka twórczości Adama Mickiewicza i polskich dziewiętnastowiecznych poetów powstańców, z którą miałam zaszczyt przyjaźnić się w ostatnich latach jej życia. Nie szukam dodatkowych powodów, by mówić o profesorze Szałacie jako o schulzologu odrębnej i w pewnym sensie dziewiczej kasty, bo na szczęście przez nikogo jeszcze niezaszufladkowanej.

Mychajło Szałata znalazł dla swojej wiedzy o Schulzu miejsce specjalne, własne i autentyczne, by mogła tam czuć się bezpiecznie i nie narażać się na niemiłe zarówno dla niej, jak i dla Schulza niespodzianki.

W szóstym tomie „Acta Schulziana" zostały opublikowane trzy eseje Mychajła Szałaty, napisane przez trzydzieści lat: w 1965, 1988 i 1992 roku (publikacja w 1996).

022_Wiera Meniok Wiosna.indd 129 08.09.2022 21:17:15

Znakomicie obrysowują one zarówno genealogię, jak i genologię zajmującej schulzologii Szałaty oraz transformacje jego strategii interpretacyjnych, w które uzbrajał się coraz bardziej precyzyjnie, bo, jak tłumaczył:

> Schulz wymaga przygotowanego czytelnika, nie każdy go zrozumie. On miał ciekawy świat, swoistą wizję, to człowiek o szczególnym charakterze. Często jest porównywany do Kafki i innych modernistów – autentyczny, oryginalny, niepowtarzalny twórca, który doskonale odpowiada epoce. Chimeryczna proza z postaciami ptaków, ojca, ulicą Krokodyli, Adelą i słonecznikami na rynku.
> W końcu sztuka to polifoniczność rozumienia. Wszystko zależy od doświadczenia odbiorcy i jego gustów. Wtedy już naczytałem się Kafki i dla mnie, młodego, było to ciekawe. Wychowywano nas w wyłącznym trybie realizmu socjalistycznego. Gdyby wówczas ktoś powiedział, że nie wie co to socrealizm, zostałby wyrzucony z uniwersytetu. W czasach radzieckich zakazywano interesować się abstrakcjonizmem. Obarczano nas kto wie czym, a mnie interesowało czytanie zakazanego[19].

Mychajło Szałata był inicjatorem powstania pierwszego ukraińskiego tłumaczenia *Sklepów cynamonowych*. Zainspirował dziełem Schulza poetę Iwana Hnatiuka (1929–2005) z pobliskiego Borysławia, a potem wspierał go w pracy nad tłumaczeniem, także zawodowo, udzielając konsultacji poetologicznych i interpretacyjnych. Trzy lata po opublikowaniu w 1989 roku przekładu Hnatiuka profesor Szałata nie krył radości, że w końcu ukazało się długo oczekiwane ukraińskie tłumaczenie Schulza. On rzeczywiście długo na to czekał, pisząc na ten temat już w 1965 roku i wracając do tego wątku w roku 1988, kiedy w eseju *Magiczny świat Brunona Schulza* wypowiedział się w taki oto sposób:

> Prawdę mówiąc, czuję winę (czy tylko moją?), że o Drohobyczu i jego okolicach w kontekście Brunona Schulza piszą i czytają w wielu krajach świata, ale nie w Drohobyczu, nie w Ukrainie. Dzieła pisarza, przede wszystkim jego najlepsza książka *Sklepy cynamonowe*, zostały przetłumaczone na angielski, norweski, włoski, japoński i inne języki. W Polsce ta powieść ukazała się nawet w serii lektur szkolnych. Znany amerykański uczony-slawista John Grabowicz[20], będąc w Drohobyczu z okazji międzynarodowego sympozjum „Iwan Franko a kultura światowa" (1986), wyraził chęć zobaczyć dom, w którym mieszkał pisarz (dawna Floriańska 10, obecnie Siedowa[21] 12)[22].

Czuł się odpowiedzialny, sprawa ukraińskiej recepcji Schulza stała się jego własną sprawą. A że sam nie podjął się tłumaczenia, niech to zostanie zagadką.

W mocno cenzurowanej przez reżim komunistyczny lokalnej prasie drohobyckiej w 1988 roku Mychajło Szałata wprost pisał o potrzebie czytania i wydawania Schulza w Ukrainie. Dla popularyzowania swojego pisarza-rodaka, jak go nazywał, zapożyczył strategię Sandauera i zdaje się ją rozwinął, usiłując uśpić cenzurę przy pomocy traktowania prozy Schulza jako nietypowego, ale nieszkodliwego dla radzieckiego czytelnika realizmu.

Poszedł na całość: perwersyjnie stawia pytania w stylu agitacyjno-komunistycznym, niczym na przesłuchaniu, i sam na nie odpowiada: czy jest coś kompromitującego w biografii pisarza? Nie ma – i dodaje odrobinę poezji, by pokazać subtelny „portret poetycki"[23] Schulza. Czy w dziele Schulza są „przeciwwskazania dla naszego czytelnika"? Również nie ma – i komentuje dyplomatycznie: to prawda, że jego dzieło jest niezwykłe, a nawet z „elementami modernizmu", może nawet i masochizmu, ale „zaprzeczonego przez styl autoironii", poza tym Schulz nie jest mroczny i przerażający jak Kafka, a jego proza mieści w sobie „solidną podstawę realistyczną", więc w gruncie rzeczy jest to „dobra, gęsta proza". A jeszcze dalej – zgodnie z wybraną przez siebie strategią – stosuje niezawodne reguły technologii *soft*, by rozluźnić napięcie jawnych i ukrytych cenzorów, jakie mógł wywołać, używając wrogiej im terminologii, jak chociażby „modernizm" – tego już wystarczy, więc o masochizmie lepiej nie wspominać, skoro już raz został zaprzeczony przez autoironię. Jak się porusza w tym trybie *soft*? Wprowadza coś w rodzaju pogaduszek, między innymi przytacza ciekawostki zaczerpnięte z niewiele wcześniej wydanej książki Jerzego Ficowskiego *Okolice sklepów cynamonowych*, którą bardzo chwali, albo żartuje na temat odległości między Drohobyczem, Truskawcem a Borysławiem z perspektywy Schulza i z perspektywy realnego stanu rzeczy, bo jakże mocno musiał Schulz kochać swoje „miasto jedyne na świecie", by zapraszając do siebie Zenona Waśniewskiego, zachęcać go tym, że przy okazji zwiedzi piękne okolice, ponieważ z Drohobycza do Borysławia będzie miał tylko 12 minut, a do Truskawca 15. Szałata podaje z uśmiechem, że nawet teraz (rok 1988), jadąc taksówką, nie da rady zmieścić się w tym czasie, jaki zasugerował Schulz. I podsumowuje: „Ale czego się nie powie z zamiłowania do «republiki marzeń» i dla upragnionego spotkania!"[24].

No i już. Przeciwnik nieco złagodniał i może nawet się uśmiechnął, więc można przejść do puenty, a w puencie zawarta jest misja Mychajła Szałaty, ta sama misja Schulzowska, z jaką się utożsamił ponad dwadzieścia lat temu: poszukiwanie śladów po zaginionym dorobku i rozsypanej niczym perły biografii Brunona Schulza. Oto najważniejsze, autentyczne przesłanie Szałaty do wszystkich, którzy pamiętają Schulza, którzy go znali, spotykali się z nim i rozmawiali, ponieważ wie, że tacy ludzie na pewno są, albo przynajmniej wtedy jeszcze byli, więc pyta, kończąc swój esej z 1988 roku: „Być może ktoś ocalił jakieś jego opowiadanie, list czy rysunek?"[25].

Po kilku latach, podczas historycznej już konferencji „Bruno Schulz 1892–1942. Lublin – Lwów – Drohobycz" Mychajło Szałata porusza się w zupełnie innej strategii

022_Wiera Meniok Wiosna.indd 130 08.09.2022 21:17:15

interpretacyjnej: zagłębia się w odczytywanie ukrytych sensów *Sklepów cynamonowych*, a książkę tę określa jako jedną całościową powieść, powieść-chimerę, przytacza najbardziej groteskowe i najbardziej magiczne w jego odbiorze fragmenty, obrazy i sytuacje, rozmyśla jak jest możliwy taki ciąg zdarzeń, by rodzice wysyłali małego chłopca z teatru po zapomniany portfel w noc zimową i nikt już potem nie interesował się, gdzie się podział i dlaczego nie wraca, a chłopiec tymczasem odbywa enigmatyczną wędrówkę po odmienionym mieście w poszukiwaniu tajnych sklepów cynamonowych, a na końcu mądry stary koń zawiezie go fiakrem bez woźnicy do podmiejskiego lasu, zaś w drodze powrotnej szczęśliwy chłopiec zobaczy „całe grupy wędrowców, zbierających wśród mchu i krzaków opadłe i mokre od śniegu gwiazdy"[26]. Jak to zrozumieć? „Zrozum to jak chcesz"[27] – proponuje Szałata, a w innym miejscu wyjaśnia rzecz podstawową: „Przecież jest to niewątpliwie proza poetycka"[28]. I sugeruje takie na przykład uzasadnienia tej swojej tezy:

> Takiej prozy nie sposób czytać powierzchownie, śledzić samą tylko fabułę – ona wymaga wczytywania się w nią. Tu właściwie nie ma fabuły. Jest to proza pełna jakiejś wewnętrznej tajemniczości, to mitologizacja dziecięcych wrażeń z wysokości letniej dojrzałości, ciekawy kalejdoskop – obrazy zdeformowanego świata. Tutaj koń może mówić jak człowiek, a potem zmaleć w oczach – i wszystko dzieje się w taki sposób, że nawet się nie zdziwisz. Krótko mówiąc, jest to literatura nietradycyjna[29].

Na zakończenie eseju *Drohobycka powieść-chimera Brunona Schulza* – wygłoszonego w 1992 podczas wspomnianej konferencji i opublikowanego w 1996 w Lublinie[30] – Mychajło Szałata intryguje i zachęca ukraińskiego czytelnika, który w końcu już ma ukraińskie tłumaczenie *Sklepów cynamonowych*, by zdarzyło mu się „choćby raz w życiu trafić na tę częstotliwość fali, na której brzmi oryginalna, zaczarowana muza Brunona Schulza"[31].

A ja zachęcam do przeczytania esejów Mychajła Szałaty. I przyznaję się, że tłumaczenie jego tekstów było dla mnie zarazem miłą niespodzianką i poważną przygodą. Tłumaczenia zaopatrzyłam w przypisy i komentarze, starałam się zrobić to jak najlepiej, przecież dobrze wiem, czyje teksty tłumaczę, więc każdy przypis był przygotowywany z myślą o profesorze, by poczuł się usatysfakcjonowany. Wiedział, że ukaże się tom „Acta Schulziana" poświęcony jego badaniom. Cieszył się na ten pomysł. Liczę, że i teraz się cieszy.

I zostaje nam coś jeszcze na jutro. Listy od Jerzego Ficowskiego do Mychajła Szałaty. Profesor mówił o nich i szukał ich w swoim ogromnym archiwum, które porównywał do okopów. Być może znajdzie te listy jego córka, Iryna Barna, literaturoznawczyni pielęgnująca dorobek ojca.

Muzeum Pokój Brunona Schulza chroni cenne dary od Profesora Szałaty, między innymi tomik jego poezji z zamieszczonymi w nim tłumaczeniami wierszy Idy Ron, koleżanki Schulza, które zrobił na prośbę Jerzego Ficowskiego, wycinki z gazet z jego schulzowskimi publikacjami, kilka sprawozdań rocznych C.K. Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły. Pozostał też z nami jego głos, więc słuchamy jak mówi: „W końcu sztuka to polifoniczność rozumienia. Wszystko zależy od doświadczenia odbiorcy…"[32].

***

I na zakończenie: dlaczego Druga Jesień? Bruno Schulz napisał opowiadanie pod takim tytułem. I taki tytuł ma coroczny projekt literacko-artystyczny organizowany w rocznicę śmierci pisarza przez Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Uniwersytetu w Drohobyczu i Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza w Lublinie. Współorganizatorem ubiegłorocznej Drugiej Jesieni, która zdążyła odbyć się jeszcze przed wojną, był także Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie.

Sentencja poetycka „Druga Jesień" wydaje się także metaforą drugiego życia, życia po śmierci Brunona Schulza, jego powrotu do właściwego miejsca, do jego własnych „regionów wielkiej herezji". Od 2001 roku Druga Jesień zaczyna się co rok 19 listopada o godzinie 11 wspólną modlitwą w intencji Brunona Schulza w miejscu jego śmierci. W spotkaniu ekumenicznym biorą udział przedstawiciele różnych wyznań i różnych narodowości. Odmawiany jest kadisz oraz modlitwy za zmarłych w obrządku rzymskokatolickim, greckokatolickim i prawosławnym. Po swojej śmierci Schulz w szczególny sposób przypomina, iż jego „prowincja osobliwa" to wielokulturowa przestrzeń o złożonych dziejach wzlotów i upadków.

W opowiadaniu *Druga jesień* ojciec Jakub prowadzi studia „nad meteorologią porównawczą, a zwłaszcza nad specyficznym klimatem naszej prowincji, pełnym jedynych w swoim rodzaju osobliwości"[33]. Podobne studia prowadzimy i my w przestrzeni dzisiaj i jutra schulzowskiej i metaschulzowskiej Drugiej Jesieni, a jednocześnie wracamy wciąż do Wiosny, „której jeszcze [wciąż] nie było"[34].

Przypisy

1 Władysław Panas, *W ułamkach zwierciadła, czyli Schulz w Lublinie*, [w:] *„Nam tutaj została wyznaczona specjalna rola": Drohobycz–Lublin*, red. Wiera Meniok, Grzegorz Józefczuk, „Acta Schulziana" nr 6, Drohobycz–Lublin 2021, s. 34, 36.

2 Tamże, s. 36, 38.

3 Bruno Schulz, *Przy końcu zimy…*, [w:] *„Nam tutaj została wyznaczona specjalna rola*, dz. cyt., s. 50, 52. Fragment z: Bruno Schulz, *Wiosna*, „Kamena. Miesięcznik Literacki" 1935, rok II, nr 10 (20), s. 191. Zapis oryginalny. Fragment ten Schulz pominął w wydaniu książkowym opowiadań pomieszczonych w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą*. Ciąg dalszy fragment *Wiosny* opublikowanego w „Kamienie" zaczyna się od słów: „Aż pewnego dnia przy końcu kwietnia

022_Wiera Meniok Wiosna.indd 131 08.09.2022 21:17:15

było przedpołudnie szare i ciepłe…" – to jest początek rozdziału XIII *Wiosny*; patrz: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 150. W przedruku w „Acta Schulziana" 2021, nr 6 wkradł się błąd w ostatnim zdaniu przytoczonego tu fragmentu – pominięty został wyraz „wciąż", który zapisuję w kwadratowym nawiasie. Identyczny zapis został wprowadzony w tytule tego eseju.

4 Tamże, s. 51, 53.

5 *Bruno Schulz. Artyści z Drohobycza, Lilien i Lachowicz*, „Acta Schulziana" nr 1, Lublin–Drohobycz 2015.

6 *Druga Jesień. Czytania listopadowe w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Grzegorz Józefczuk, „Acta Schulziana" nr 2, Drohobycz–Lublin 2017.

7 *MIEJSCE. „Kilka rzeczowych uwag niechaj posłuży do zrozumienia sprawy…". W 15. lecie Muzeum Pokoju Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Grzegorz Józefczuk, „Acta Schulziana" nr 3, Drohobycz–Lublin 2018.

8 *Bruno Schulz w poezji. Antologia otwarta*, wybór Wiera Meniok, Grzegorz Józefczuk, „Acta Schulziana" nr 4, Drohobycz–Lublin 2019.

9 Tomasz Dostatni OP, *Duchowe wędrowanie*, przekład i redakcja Wiera Meniok; słowo wstępne Grzegorz Józefczuk; posłowie Andrij Bondar, „Acta Schulziana" nr 5, Drohobycz–Lublin 2019.

10 Wiera Meniok, Grzegorz Józefczuk, *Słowo wstępne*, [w:] *„Nam tutaj została wyznaczona specjalna rola"*, dz. cyt., s. 6.

11 Tamże, s. 8.

12 Tamże.

13 Ksenia Wileńska, *Ścieżki schulzologiczne Profesora Mychajła Szałaty (materiały badań)*, przekład Wiera Meniok, tamże, s. 150–175.

14 Tamże, s. 172. Mychajło Szałata o Brunonie Schulzu: zapisy wywiadów Kseni Wileńskiej z prof. Mychajłem Szałatą, audiorejestracje 2–3 października 2019 roku, przeł. Wiera Meniok.

15 Tamże.

16 Wtedy właśnie Jerzy Ficowski poszukiwał śladów biografii i dzieła Brunona Schulza. Pierwszy anons na ten temat opublikował w krakowskim czasopiśmie „Przekrój" 30 maja 1948 roku, po czym przez całe życie niestrudzenie rekonstruował literacko-artystyczny i życiowy los Schulza, kilka razy przyjeżdżał do Drohobycza. Ficowski po raz pierwszy odwiedził Drohobycz w 1959 roku (patrz: https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/rok-1959), natomiast Mychajło Szałata przyjechał do tego miasta w 1960 roku, po połączeniu Instytutów Pedagogicznych, Lwowskiego i Drohobyckiego, w Państwowy Instytut Pedagogiczny imienia Iwana Franki w Drohobyczu. Tu Szałata w 1962 roku ukończył Wydział Filologii, a później, do końca życia, pracował (zmarł, mając 84 lata, na chorobę koronawirusową). Mychajło Szałata nie mógł poznać Jerzego Ficowskiego w Drohobyczu w 1959 roku, jednak pisząc o intensywnych poszukiwaniach rękopisów Schulza, najprawdopodobniej kierował się publikacją Jerzego Ficowskiego: Jerzy Ficowski, *W poszukiwaniu śladów Brunona Schulza*, „Współczesność" 1965, nr 25–26, s. 6. Znajomość Mychajła Szałaty z Jerzym Ficowskim miała miejsce później – mogli spotykać się podczas kolejnych wizyt Ficowskiego we Lwowie i Drohobyczu (zgodnie z badaniami archiwów Jerzego Ficowskiego, przeprowadzonymi przez profesora Jerzego Kandziorę, wizyty Ficowskiego w Drohobyczu miały miejsce w 1959 roku, latem 1965, w maju–czerwcu 1990 oraz w listopadzie 1992 roku podczas konferencji schulzowskiej). Korespondowali ze sobą, o czym Profesor Szałata opowiadał Kseni Wileńskiej (w ramach wspominanych tu badań) i o czym świadczą zadedykowane mu przez Jerzego Ficowskiego książki o Schulzu, a także list Mychajła Szałaty do Ficowskiego z 24 grudnia 1988 roku, którego kopię dla „Acta Schulziana" nr 6/2021 uprzejmie udostępnił prof. Jerzy Kandziora.

17 Mychajło Szałata mógł dowiedzieć się o tym z publikacji Jerzego Ficowskiego, w tym wspomnianej w powyższym komentarzu, lub z rozmów z Ficowskim, jeśli w tym momencie już się znali. Jednak najbardziej słuszne wydaje się przypuszczenie, że te informacje Szałata mógł uzyskać od Alfreda Schreyera lub innych osób, na które powołuje się w artykule ogólnie, nie wymieniając imion: „Są w Drohobyczu ludzie, którzy dobrze pamiętają Schulza". Na specjalną uwagę zasługuje fakt, że młody filolog i ukrainista, niedawny absolwent Instytutu Pedagogicznego w Drohobyczu, nie był obojętny wobec dramatycznego losu Brunona Schulza i jego dzieła, interesował się informacjami o autorze *Sklepów cynamonowych* i jego tekstami, które wówczas z całą pewnością nie mogły być łatwo dostępne, nie mówiąc już o tym, że Schulz oraz wszystko z nim związane było metodycznie wymazywane z pamięci i otwarcie dyskredytowane przez partyjny reżim. Dlatego artykuł Mychajła Szałaty o Brunonie Schulzu, opublikowany w 1965 roku, był wyrazem obywatelskiej odwagi młodego wówczas filologa i humanisty.

18 Mychajło Szałata, *Bruno Schulz*, przeł. Wiera Meniok, [w:] *„Nam tutaj została wyznaczona specjalna rola"*, dz. cyt., s. 110, 112.

19 Ksenia Wileńska, *Ścieżki schulzologiczne Profesora Mychajła Szałaty…*, dz. cyt., s. 172, 174.

20 Imieniem John Mychajło Szałata nazywa Hryhorija Grabowicza (George G. Grabowicz), znanego ukraińskiego i amerykańskiego literaturoznawcę, profesora katedry literatury ukraińskiej na Uniwersytecie Harvarda, założyciela i redaktora naczelnego ukraińskiego czasopisma „Krytyka", autora znakomitych prac o twórczości Szewczenki, Franki, Gogola, ukraińskim literackim modernizmie etc.

21 Mychajło Szałata podaje radziecką nazwę dawnej ulicy Floriańskiej, nazwanej imieniem generała lotnictwa ZSRR Grigorija Siedowa, obecnie ulica Jurija Drohobycza.

22 Mychajło Szałata, *Magiczny świat Brunona Schulza*, przeł. Wiera Meniok, [w:] *„Nam tutaj została wyznaczona specjalna rola"*, dz. cyt., s. 120.

23 Tu i dalej w tym akapicie przytaczane są drobne wyimki z eseju Mychajła Szałaty *Magiczny świat Brunona Schulza*, tamże, s. 120, 122, 124, 126.

24 Tamże, s. 128.

25 Tamże, s. 130.

26 Bruno Schulz, *Opowiadania…*, dz. cyt., s. 150.

27 Mychajło Szałata, *Drohobycka powieść-chimera Brunona Schulza*, przeł. Wiera Meniok, [w:] *„Nam tutaj została wyznaczona specjalna rola"*, dz. cyt., s. 140.

28 Tamże, s. 136.

29 Tamże, s. 136, 138.

30 Михайло Шалата, Дрогобицька повість-химерія Бруно Шульца, [w:] Повернення: Бруно Шульц (1892–1942): [Матеріали сесії, присвяченої 100-річчю від дня народження та 50-річчю смерті письменника], Lublin 1996, s. 38–42.

31 Mychajło Szałata, *Drohobycka powieść-chimera…*, dz. cyt., s. 148.

32 Ksenia Wileńska, *Ścieżki schulzologiczne Profesora Mychajła Szałaty…*, dz. cyt., s. 174.

33 Bruno Schulz, *Opowiadania…*, dz. cyt., s. 226.

34 Bruno Schulz, *Przy końcu zimy…*, dz. cyt., s. 52.

022_Wiera Meniok Wiosna.indd 132 08.09.2022 21:17:15

ŁUKASZ SOCHACKI

Jutrzejsze końce świata

Naukowe apokaliptyki

1.

Pytanie, które chciałbym postawić już w punkcie wyjścia, brzmi następująco: czy i jak możliwa jest dzisiaj świadomość apokaliptyczna? Można je wyrazić jeszcze inaczej: czy myślenie według apokalipsy pozostaje wciąż żywotną matrycą interpretacyjną we współczesnej kulturze europejskiej? Na ile „wyobraźnia apokaliptyczna"[1] obecna jest w naszym bieżącym doświadczaniu doczesności i – być może – wieczności? Czy pojęcia takie jak „koniec świata", „sąd ostateczny", „millennium", „apokalipsa", „antychryst" mają jeszcze jakikolwiek rezonans egzystencjalny i poznawczy sens? W jakie formy przyobleka się wyobraźnia apokaliptyczna dzisiaj i jakie niesie ze sobą znaczenia? Pytania te wchodzą w zakres tego, co w słowniku teologii chrześcijańskiej nosi nazwę „rzeczy ostatecznych" – należą więc w pełni do rozważań eschatologicznych, a konkretnie eschatologii apokaliptycznej. I jest tak, mimo że eschatologia, o której chcę mówić dalej, odchodzi jawnie od swoich religijnych źródeł.

Nie sposób mówić dzisiaj o apokalipsie bez popadania w dyletanctwo. Już sama ilość pozycji bibliograficznych staje się trudnym do przebycia gąszczem. O apokalipsie piszą socjolodzy, antropolodzy kultury, filozofowie, teolodzy, psycholodzy, literaturoznawcy, historycy sztuki, historycy idei, muzykolodzy itd.[2] Jednocześnie próba okiełznania tego zagadnienia wymaga poruszania się między tymi różnymi językami opisu i między różnymi proponowanymi przez nie interpretacjami[3]. Wobec tego proponuję uszczegółowić rozważania o współczesnej świadomości apokaliptycznej. Ograniczam się do wyobrażeń obecnych w pejzażu kultury popularnej, a konkretnie materiałem źródłowym czynię artykuły popularnonaukowe zamieszczane w polskiej prasie opiniotwórczej, wybranych dziennikach oraz tygodnikach. Takie posunięcie wiedzie do nieoczywistego kontekstu dla wyobraźni apokaliptycznej. Wyprowadzam bowiem obrazy apokaliptyczne poza obszar dla nich endemiczny, a więc poza dyskurs religijny (czy precyzyjniej rzecz ujmując: teologiczny) i filozoficzny (a przede wszystkim historiozoficzny). Innymi słowy, chodzi mi o wyśledzenie obecności myśli apokaliptycznej w rejonach pozornie od apokalipsy i myślenia religijnego odległych, zdominowanych przez „rozum naukowy".

W *Wielkim słowniku języka polskiego* semantyczny zakres „apokalipsy" wydaje się jednoznacznie ustalony. Odnosi się ona do religijnych przedstawień końca świata i zagłady ludzkości. Poza tym pierwotnym, konfesyjnym kontekstem używa się tego terminu na określenie wydarzeń bądź zjawisk katastrofalnych, które przynoszą szeroko rozumiany (przyrodniczo, społecznie, politycznie, ekonomicznie itd.) chaos i całkowite zniszczenie. „Apokalipsa" oznacza także gatunek pisarski, który przedstawia prorocze wizje zazwyczaj groźnej przyszłości[4]. Oczywiście, pierwszym skojarzeniem ze słowem „apokalipsa" będzie Objawienie św. Jana. Sprawa jednak wygląda na bardziej skomplikowaną, niż sugerują to słownikowe hasła.

Etymologicznie grecka *apokalypsis* tłumaczy się jako „odsłonięcie" bądź „objawienie"[5]. W tradycji judeochrześcijańskiej „apokalipsa" odnosi się do sposobu, w jaki Bóg objawia się człowiekowi poprzez historię. Ponieważ apokalipsa dotyczy tego, co wydarzy się w przyszłości, przy „końcu dni", kwalifikuje się ją na ogół jako księgi profetyczne[6]. Z czasem przepowiednie apokaliptyczne utworzyły korpus tekstów składających się na literaturę objawieniową, nurt piśmiennictwa żydowskiego oraz wczesnochrześcijańskiego, szczególnie poczytną między III/II w. p.n.e a II w. n.e. Do zbioru ksiąg apokaliptycznych zalicza się księgi kanoniczne (dla Tory i Biblii) oraz apokryficzne: Izajsza, Ezechiela, Zachariasza, Daniela, Ezdrasza, trzy Księgi Henocha, Apokalipsę syryjską Barucha, Wniebowzięcie Mojżesza, Apokalipsę Abrahama czy Wyrocznie sybillińskie. Jednak to Apokalipsa św. Jana zdobyła największą popularność i do dzisiaj uważana jest za księgę (nie tylko pośród innych apokalips) szczególną[7]. Janową Apokalipsę można traktować jednocześnie jako wariant i paradygmat[8].

Apokaliptyka żydowska, co oczywiste wcześniejsza i źródłowa dla chrześcijańskich kontynuacji, posługiwała się językiem symbolicznych i alegorycznych wizji dotyczących sensu dziejów, wydarzeń historycznych, duchowej kondycji człowieka aż do czasów ostatecznych[9]. Powstawaniu apokalips sprzyjały okresy wojen, niepokojów, prześladowań (żydów, chrześcijan bądź innych grup religijnych), przesileń społeczno-gospodarczych. Służyły one pocieszeniu i umacnianiu w wierze. Obiecywały rychły kres niepokojów, wypłacenie należnych kar bądź nagród: ciemiężcy mieli zostać pokonani, a prześladowani mieli okazać się zwycięzcami[10]. Apokaliptyki dążą przede wszystkim do

> ukazania działającej w historii wszechmocy Bożej. Wszystko ma zatem swój cel i wszystkim kieruje Pan. Nawet okrutny król Antioch jest tylko marionetką w Jego ręku. Prześladowani, dręczeni, mordowani muszą zrozumieć, że również ich cierpienia mają swoje miejsce w planach Boga, bo nic nie dzieje się przypadkiem ani wbrew Jego woli[11].

024_Sochacki.indd 133 08.09.2022 21:16:45

Można zatem rozumieć apokalipsę na dwa sposoby. W znaczeniu szerokim będzie to rodzaj eschatologicznej doktryny, wedle której czas biegnący linearnie, jednokierunkowo i nieodwracalnie, zakończy się w jakiejś bliżej nieokreślonej przyszłości. W zależności od tego, czy mamy do czynienia z apokalipsami żydowskimi, czy też chrześcijańskimi, różnie przebiega apokaliptyczny scenariusz. W znaczeniu wąskim, występującym przede wszystkim na gruncie myślenia potocznego, apokalipsę zawęża się do katastrofalnych wydarzeń, które mają być znakami „końca świata" oraz rewolucji (religijnej bądź świeckiej). Ogranicza zatem myśl potoczna apokalipsę do serii przerażających zdarzeń, które w sugestywny sposób opisuje ewangeliczny Jezus z Nazaretu:

> I będą znaki na słońcu, księżycu i gwiazdach, a na ziemi lęk bezradnych narodów, gdy zahuczy morze i fale. Ludzie omdlewać będą z trwogi w oczekiwaniu tych rzeczy, które przyjdą na świat, bo moce niebios poruszą się. I wówczas ujrzą Syna Człowieczego, przychodzącego w obłoku z mocą i wielką chwałą. A gdy się to zacznie dziać, wyprostujcie się i podnieście głowy swoje, gdyż zbliża się odkupienie wasze[12].

Czy wizja z Objawienia św. Jana stanowi wciąż ważną matrycę myślenia o świecie? Wydaje się, że na tak postawione pytanie należy odpowiedzieć twierdząco. Wiele jest obszarów występowania świadomości apokaliptycznej, rozciągającej się od sfer religijnych, związanych z taką bądź inną konfesją, przez pograniczne rejony *quasi*-religijne, do jawnie areligijnych, które z pojęciami teologicznymi nie chcą mieć nic wspólnego. Historycy wskazują, że od czasu do czasu wyobraźnię europejską (choć nie jest ona w tym względzie wyjątkiem[13]) rozpala apokaliptyczna gorączka. Przeczucie zmierzchu świata wzmaga się wraz z okrągłymi datami roku 1000[14] czy 2000[15]. Pojawiają się wtedy ruchy milenarystyczne, rozmaitego rodzaju prorocy i „ludzie boga". Przy takich okazjach wyczekuje się znaków końca, które mają znamionować zbliżającą się apokalipsę. Oczekiwanie na koniec charakterystyczne jest dla odradzających się ruchów milenarystycznych[16]. O zainteresowaniu „końcem czasu" świadczy rozbudowany przemysł filmowy i serialowy[17]. Coraz częściej wątki apokaliptyczne łączą się ze scenariuszami, w których pojawia się motyw oczekiwania na lądowanie UFO[18]. Nie mniejszym zainteresowaniem cieszy się apokalipsa w rejonach bardziej subtelnych dywagacji filozoficznych i teologicznych. Istnieje ona pod postacią wielu doktryn z zakresu filozofii dziejów oraz historiozofii[19]. W ostatnim czasie ze szczególną siłą wzmaga się retoryka zmierzchu, kresu czy kryzysu[20]. Osobnym zagadnieniem pozostaje to, czy dekadencja jest inherentną cechą naszych czasów, czy raczej poznawczą fikcją mającą na celu zrozumienie otaczającej nas rzeczywistości?

Mając powyższe na względzie zobaczymy, jakie apokaliptyczne kształty rysują przed nami popularnonaukowe artykuły mówiące o różnie rozumianych „końcach świata".

2.

Według jednej z wersji kosmologii Wielkiego Wybuchu świat ulegnie wyczerpaniu, aby w końcu obrócić się w nicość. Mamy tu do czynienia z wizją cyklicznego wszechświata, którego historia rozpięta jest między początkiem i końcem. Wizja ta *implicite* przyjmuje, że inherentną cechą świata jest degradacja, wyczerpywanie się. Przyroda w sposób jej właściwy umiera i ponownie się odradza[21]:

> Jeżeli rzeczywiście ciemnej energii jest coraz więcej, wszechświat prawdopodobnie zakończy swoje istnienie w dramatyczny sposób, zwany Wielkim Rozdarciem. Rosnąca gęstość ciemnej energii zacznie przeważać nad innymi siłami w kosmosie i rozrywać znajdujące się we wszechświecie obiekty. Najpierw zniknie przyciąganie w galaktykach i rozpadną się one na pojedyncze gwiazdy i planety. Kosmos stanie się śmietniskiem pełnym chaotycznie poruszających się obiektów, aż w końcu i przyciąganie atomowe budujących je cząsteczek zaniknie. Wtedy one eksplodują, a wszystkie atomy rozpadną się[22].
>
> Dziś kosmolodzy nie mają wątpliwości, że „kosmiczna bestia" nie jest martwa. Ciągle ulega przemianom i ciągle coś się w niej dzieje, gwiazdy giną i rodzą się na nowo. Wszechświat co najmniej od 15 mld lat rozszerza się, galaktyki uciekają od siebie, ale nie ma pewności, czy tak będzie w nieskończoność. Aż niemal wszystkie obiekty rozproszą się w postaci cząstek elementarnych, które je tworzą, a potem przekształcą w morze stygnącego promieniowania. Czy w kosmosie jest wystarczająco dużo materii o sile grawitacyjnej zdolnej zahamować ekspansję wszechświata, który dopiero wtedy zacznie się kurczyć i wszystko miażdżyć? […] Stąd właśnie [z drugiej zasady termodynamiki – Ł.S.] wzięło się pojęcie entropii, która w naturalnych procesach narasta, co oznacza, że wywołuje coraz większy chaos. Z upływem czasu rozpadają się galaktyki, gwiazdy, planety itp., co łatwo też zaobserwować w przedmiotach najbliższego otoczenia. Zwykle na co dzień użytkowany samochód nie jest coraz bardziej sprawny. Wręcz przeciwnie. Staje się coraz bardziej zawodny. Podobnie jest z innymi przedmiotami. Mają one tę tendencję, że z czasem rozpadają się. Stąd też wzięło się pojęcie śmierci cieplnej, która może ogarnąć cały kosmos[23].
>
> Czy po Wielkim Wybuchu, który spowodował powstanie wszechświata, kosmos będzie rozszerzał się w nieskończoność, zamieniając wszystko w nicość, czy też ponownie skurczy się do małej kulki, w której skumulują się ogromne siły, mogące doprowadzić do kolejnej eksplozji? Koniec świata jednocześnie zapoczątkowałby jego odrodzenie. Ale komu to potrzebne?[24]

Nie musimy się jednak obawiać takiego końca świata, bowiem jeśli on nastanie, to na pewno nie za naszego życia. Przewidywania naukowe mają charakter pocieszy-

024_Sochacki.indd 134 08.09.2022 21:16:46

cielski, w przeciwieństwie do chrześcijańskich interpretacji wizji apokaliptycznych, zgodnie z którymi Mesjasz przyjdzie „jak złodziej". To napięcie nieustannego oczekiwania, przygotowywania czy też bycia w ciągłej gotowości obecne jest zwłaszcza w sektach i Kościołach milenarystycznych (Świadkowie Jehowy, Adwentyści Dnia Siódmego, Adwentyści Dnia Sobotniego itd.):

> Jak bardzo ta prognoza dotyka nas? Prawdę powiedziawszy, zanim staniemy wobec problemów wynikających z rozszerzania wszechświata, a także związanego z tym procesem stygnięcia i ostatecznego wymierania gwiazd i galaktyk, będziemy musieli rozwiązać na przykład kwestię opuszczenia Ziemi. Bowiem za jakieś 5 miliardów lat nasze Słońce, kończąc swój żywot, tak bardzo się rozedmie, że Ziemia zginie w jego płomieniach[25].

Inne zagrożenie stanowi zderzenie się naszej galaktyki z najbliższą „sąsiadką". Wątek ten ma zupełnie nowoczesną proweniencję. Jego pojawienie się stało się możliwe za sprawą astronomicznych obserwacji i ustalenia, że świat nie jest statyczny, ale planety, gwiazdy, galaktyki pozostają cały czas w ruchu, zmieniają położenie względem siebie:

> Jakie mechanizmy sprawiły, że formowanie się galaktyk miało tak gwałtowny i niejednostajny charakter? Dotychczasowe analizy mogą już dziś pomóc w lepszym zrozumieniu przeszłej i przyszłej historii naszej macierzystej Galaktyki. Najwyraźniej Droga Mleczna ma za sobą wiele zderzeń, a pochłonięte przez nią małe satelitarne galaktyki trudno byłoby zliczyć. Na rozwój jej ramion spiralnych katastrofy te nie miały zapewne większego wpływu, ale jej centralne zgrubienie, sferyczne w kształcie i wypełnione starymi gwiazdami, najprawdopodobniej uformowało się dzięki takim zderzeniom. Astronomowie przewidują też, że za ponad miliard lat nasza Galaktyka może zderzyć się z pędzącą w tej chwili w naszym kierunku najbliższą dużą sąsiadką tzw. Wielką Galaktyką Andromedy. Dyski i ramiona spiralne obu obiektów ulegną wtedy zniszczeniu, a po miliardzie lat skomplikowanego grawitacyjnego tańca obie olbrzymki zleją się, tworząc jedną gigantyczną galaktykę eliptyczną[26].

Ziemi zagraża zderzenie z planetoidą, kometą lub innym poruszającym się obiektem astronomicznym. Kometa, „ciało niebieskie należące do Układu Słonecznego, o masie znacznie mniejszej od planety, widoczne jako świecąca kula z ogonem"[27], od dawna jest obiektem profesjonalnej i amatorskiej astronomii. Jej pojawienie się na nieboskłonie domagało się wytłumaczenia. Być może w jakiejś mierze wynikało to z jej pogranicznego charakteru: ni to planeta, ni to gwiazda; ni to pies, ni to bies. Jej mobilność i tymczasowość przeczyła potocznym, ale często i naukowym poglądom na temat „nieba nadksiężycowego", które do niedawna uważano za niezmienne, ponadczasowe i wieczne. Kometa stała się „niezwykle bogatym w znaczenia symbolem, funkcjonującym w różnych kulturach, odwzorowanym w materiale językowym i ikonicznym, jak również autonomicznym tematem literatury pięknej, który podejmowany był zazwyczaj przez autorów w szerszym kontekście rozważań o charakterze antropologicznym, dotyczącym kondycji i postaw człowieka, jego odwiecznych lęków, obaw, ale też nadziei"[28]. W *Słowniku stereotypów i symboli ludowych*, zawierającym potoczne charakterystyki, kometę rozumie się nie tylko jako ciało niebieskie, ale przede wszystkim jako zapowiedź nieszczęść i kataklizmu[29]; karę za grzechy bądź ostrzeżenie zsyłane przez Boga. „Jej zjawienie się zapowiada klęski grożące światu; wojnę, pomór bydła lub ludzi, choroby, zarazę, nędzę, głód, nieurodzaje, susze, klęski w gospodarstwie i inne nieszczęścia"[30]. Dostrzeżenie komety na niebie budziło lęk, ale i fascynację. Zjawisko to intepretowano jako znak końca świata[31]. Wieszcze znaczenie komety wiąże się z pewną regułą myślenia cechującą światopogląd magiczny (ludowy), zgodnie z którym losy człowieka wiąże się z położeniem gwiazd („urodzić się pod szczęśliwą gwiazdą", „człowiek spod ciemnej gwiazdy"). Jak pisze Piotr Kowalski, „obserwacja zjawisk kosmicznych na niebie, a więc w obszarze zastrzeżonym dla *sacrum*, dostarcza najbardziej przekonujących zapowiedzi przyszłych zdarzeń. O przyszłości mówią gwiazdy spadające z nieba, komety, zorze, jednoczesne pojawienie się słońca i księżyca bądź brak jednego z tych ciał wtedy, gdy powinno być na nieboskłonie"[32].

> Znamy obecnie ponad 150 planetoid o średnicy większej niż 1 km, których tory lotu przecinają się z orbitą Ziemi. Potencjalne zagrożenie mogą też stwarzać kilkaset tysięcy razy mniejsze, stumetrowe planetoidy. Atmosfera Ziemi zabezpiecza nas przed uderzeniami niewielkich kosmicznych odłamków, wielkości ziaren piasku lub drobnych kamyczków. Niestraszne są też kamienne meteoryty o średnicy mniejszej niż 10 m, ponieważ ciśnienie atmosfery rozkrusza je na drobne kawałki, które zdążą spalić się, nim spadną na Ziemię. Większe zniszczenia mogą poczynić meteoryty żelazne. 12 lutego 1947 r. taki deszcz żelaznych odłamków spadł w górach wschodniej Syberii, pokrywając teren 1–2 km kw. kilkuset ponadmetrowej średnicy kraterami. Upadek meteorytu o średnicy z grubsza 10 m wydarza się raz na dekadę, choć większość z nich przechodzi nie zauważona, gdyż zdarza się na pustkach oceanów lub na Antarktydzie. Dużo bardziej niepokoić mogą upadki ciał kosmicznych, które mają średnicę większą niż 10 m. Meteoryt tunguski, który spadł na Syberii, miał prawdopodobnie ok. 50–100 metrów, powalił na ziemię 2 tys. km kw. lasu[33].

W artykułach popularnonaukowych pojawiają się także zracjonalizowane wersje apokaliptycznych mitów dyluwialnych. Przybierają one postać lokalnych powodzi spowodowanych obfitymi deszczami, uderzeniem w morze meteorytu bądź trzęsieniem ziemi, które z kolei wywołu-

024_Sochacki.indd 135 08.09.2022 21:16:46

ją tsunami. Liczne mity o potopie intepretowane są jako wytłumaczalne przez naukę (geologię, meteorologię, oceanografię, astronomię itd.) zjawiska przyrodnicze, które nie mają nic wspólnego z nadnaturalną interwencją. Mityczne opowieści o wodnej katastrofie odczytywane są jako zapisy prawdziwych wydarzeń z przeszłości przekazane w narracyjnej, obrazowej formie[34]. Taka racjonalistyczna, redukcjonistyczna interpretacja traci z pola widzenia antropologiczny, symboliczny sens nie tylko mitu o potopie, ale wszelkich mitów:

> Trzeba dodać, że większość proroctw, a Apokalipsa nie jest tu wyjątkiem, to autentyczne przeżycia ludzkości rzutowane w przyszłość. Dla geologa znającego przebieg impaktu (z łac. uderzenie) Apokalipsa św. Jana stanowi po prostu opis zjawiska przyrody o nazwie potop, przekazany z godną podziwu precyzją, łatwo zrozumiały we wszystkich szczegółach i o rzeczywiście takim przebiegu. […] Upadek komety, zwłaszcza na obszarze oceanu, wywołuje ten sam skutek, tylko spotęgowany: morderczą falę powoduje najpierw fala uderzeniowa związana z impaktem, a zaraz potem gigantyczne trzęsienie ziemi wywołane uderzeniem. To samo wydarzyło się 65 mln lat temu, po upadku planetoidy, która zgładziła dinozaury[35].

Jeden z artykułów relacjonuje troskę o Arktykę. Okazuje się, że w szczelinach arktycznego lądolodu odkryto niepokojącą ilość odpadów, przede wszystkim plastikowych. Działalność człowieka może doprowadzić, a z tego co twierdzą naukowcy – doprowadza do topnienia lodu Artyki, co może przyczynić się do globalnego podwyższenia poziomu wody, który przyczyni się do zalania i zniszczenia wielu nadbrzeżnych miast. Klimatolodzy grożą zatem globalnym ociepleniem spowodowanym nadmiarem gromadzenia się tlenku węgla oraz powiększaniem się dziury ozonowej, co z kolei może doprowadzić do potopu na wielką skalę:

> Dotychczas udało się naukowcom wyjaśnić co najmniej trzy ważne sprawy. Po pierwsze, człowiek w znacznym stopniu zmienił od dwóch wieków skład atmosfery. W uwięzionych bańkach powietrza znajduje się znacznie mniej dwutlenku węgla (wytwarzanego głównie przez spalanie się paliw), metanu, kwasu azotowego. Po drugie, wszystkie zmiany klimatyczne w przeszłości kojarzą się ze zmianami ilości dwutlenku węgla w powietrzu. Oznacza to, że działalność ludzi prowadzi do rozgrzania Ziemi i to właśnie wykazują badania dawnych klimatów. Przemysł i energetyka wytwarzają rocznie ponad 20 miliardów ton CO_2, czyli co najmniej 4 tony na głowę mieszkańca. Po trzecie wreszcie, objętość lodu na Antarktyce jest tak znaczna, że gdyby wszystko to się roztopiło, poziom morza podniósłby się o 65 metrów. Ponieważ dziesiątki milionów ludzi mieszka na poziomie morza, jest to wizja katastrofalna. Największe miasta zniknęłyby z powierzchni. Na szczęście nigdy to się nie zdarzy, a już na pewno nie przed kilkoma tysiącami lat. Jednakże pewne zachwianie między ilością spadającego śniegu a tego, który jest odprowadzany w postaci lodu przez lodowce, może spowodować odchylenie w poziomie morza rzędu kilkudziesięciu centymetrów w ciągu stulecia. Biorąc pod uwagę, że niewiele się robi na rzecz zahamowania globalnego ocieplenia, nie jest wykluczone, że to podniesienie poziomu osiągnie metr. Albo i więcej. Wszystko zależy od lodowatego kontynentu – twierdzi Claude Lorius, znany badacz Antarktyki i dawnych klimatów, autor książki *Lody Antarktyki*. W następnym wieku pod wodą znajdzie się cała delta Nilu z Aleksandrią i 80 innych obszarów na świecie[36].

Nadmiar produkcji tlenku węgla w ziemskiej atmosferze przemienia naszą planetę w „szklarnię", co określa się jako efekt cieplarniany bądź globalne ocieplenie. Z grubsza chodzi o to, że smogowa „otulina" przepuszcza promienie słoneczne, ale jednocześnie nie pozwala im wrócić w przestrzeń kosmiczną, co zwiększa średnie temperatury w różnych miejscach globu. Ma to doprowadzić do rozregulowania klimatu i występowania pogodowych anomalii:

> Grożą nam w najbliższym czasie różne klimatyczne anomalie, zjawiska nagłe i trudne do przewidzenia – a one właśnie czynią największe spustoszenia. Kilka pogodowych dziwów już w tym roku było, jak huraganowe deszcze, które nawiedziły północną Europę tej zimy. Wzrasta poziom wód w oceanach i morzach, topnieją czapy lodowców. Zagrożone są niektóre wyspy i fragmenty kontynentów, które może pochłonąć woda […]. Wyjątkowo dużych rozmiarów bryła lodowa, która oderwała się w marcu tego roku od Antarktydy, spowodowała zmianę kształtu kontynentu[37].

Globalne ocieplenie doprowadzi do nieodwracalnych zmian w strukturze ekologicznej Ziemi, a w konsekwencji do zmian społecznych i gospodarczych. Widomym tego znakiem będzie przewidywana przez klimatologów nowa „wędrówka ludów", „globalny *exodus*":

> Jedną z konsekwencji zmian klimatu będzie *exodus* ekologiczny na wielką skalę. Proces emigracji ekologicznej już się rozpoczął na świecie – twierdzi prof. Maciej Sadowski, który był przedstawicielem Polski na Drugą Konferencję Stron Ramowej Konwencji Narodów Zjednoczonych w Sprawie Zmian Klimatu w Genewie. Powodem „wędrówki ludów" jest brak żywności i brak wody, ale jest to przyczyna wtórna. Podstawową jest degradacja ekologiczna z powodu niedoboru opadów, wysokiej temperatury, wycinania lasów. Jeśli do tego dojdzie brak surowców energetycznych przy niesłychanie dynamicznie rozwijającej się ludności, to musi to doprowadzić do konfliktu. Emigracja ekologiczna gwałtownie rośnie, może nie dotyczy naszego kraju w tej

024_Sochacki.indd 136 08.09.2022 21:16:46

chwili, ale np. między Bangladeszem a Indiami stanowi już problem. Miliony Bengalczyków uciekają ze swego kraju i osiedlają się w Indiach, bo tam jest lepsza ziemia. Tu się splata polityka, ekologia i rozwój gospodarczy[38].

Cywilizacji ludzkiej zagraża okresowa nadaktywność słońca, tzw. burze słoneczne, które mogą doprowadzić do awarii systemów informatycznych, elektrowni i innych urządzeń zasilanych prądem. Według cytowanego wyżej naukowca nie jesteśmy dzisiaj na to przygotowani, ale jesteśmy w stanie rozpocząć pracę nad przewidywaniem oraz ochroną przed zagrażającym nam słońcem. Burze słoneczne mogą prowadzić do paraliżu ekonomicznego i społecznego, którego skutki ciężko przewidzieć. Nie będą latać samoloty, ustanie żegluga. Przestaną działać GPS, satelity, telefony, internet. Awaria może skutkować trudnościami w dostępie do wody pitnej, jedzenia, leków. Załamaniu ulegnie infrastruktura edukacyjna, ekonomiczna, komunikacyjna i polityczna.

Idzie burza ze Słońca – ostrzega w dzisiejszym „Nature" prof. Mike Hapgood, światowej sławy specjalista od pogody kosmicznej. I co gorsza, jesteśmy na nią zupełnie nieprzygotowani. Podobnie jak w zeszłym roku Japonia na tsunami. Prof. Hapgood, który pracuje w brytyjskim Laboratorium im. Rutherforda i Appletona, apeluje, żebyśmy, póki jest czas, zabezpieczyli się przed zawirowaniami w atmosferze Słońca powodującymi tzw. koronalne wyrzuty masy. To olbrzymie chmury plazmy, które pędząc w kosmos i zderzając się z magnetosferą Ziemi, przynoszą nam burze magnetyczne. Któregoś dnia mogą zmieść naszą cywilizację. […] Co gorsza, świat nie dysponuje dziś odpowiednimi instrumentami badawczymi, dzięki którym można byłoby przewidzieć burzę magnetyczną na długo przed jej nadejściem. Należący do NASA i obserwujący wybuchy na Słońcu satelita ACE przysyła ostrzeżenia z maksymalnie godzinnym wyprzedzeniem. Nieco bardziej skuteczne są bliźniacze sondy STEREO, które informują o burzach magnetycznych z wyprzedzeniem sześciu godzin[39].

Do żywotnych współczesnych wątków apokaliptycznych należy obawa przed bombą atomową, która mogłaby znaleźć się w rękach grupy terrorystycznej bądź państw określanych przez NATO jako „oś zła" (Iran, Irak, Jordania itd.). Choć autor artykułu stara się uspokajać czytelnika, że wytworzenie bomby nie jest wcale takie łatwe, wymaga dużego nakładu pracy, licznej grupy ekspertów, zaplecza laboratoryjnego, a przede wszystkim materiału radioaktywnego, to jednak zagrożenie istnieje i nie możemy czuć się w pełni bezpieczni. Nad światem unosi się bowiem groźba zdetonowania mniejszej bądź większej bomby atomowej, która może zniszczyć duże ośrodki miejskie:

Od zakończenia zimnej wojny nie można było wymyślić bardziej czarnego scenariusza wydarzeń na świecie, jak uzyskanie przez fanatycznych terrorystów choćby najbardziej prymitywnej bomby atomowej. Wystarczy użyć kilku kilogramów czystego plutonu, by wysadzić w powietrze całą dzielnicę Londynu czy Warszawy, a przy tym uśmiercić kilka, a nawet kilkadziesiąt tysięcy Bogu ducha winnych ludzi. Tylko czy rzeczywiście jest to możliwe? W tej kwestii wciąż rządzą głównie emocje, wiele jest nieporozumień, zbyt mało za to chłodnej i rzeczowej kalkulacji.
[…] Nie oznacza to jednak, że nie ma poważniejszych powodów do niepokoju. Jest ich dostatecznie dużo, by roztaczać wizje apokalipsy. Najważniejsze to nie dopuścić do rozprzestrzenienia broni jądrowej, co staje się coraz trudniejsze. Ale nie są to jedynie kłopoty wielkich mocarstw. Nie mniej groźne od wykorzystania bomby jądrowej jest zastosowanie innych, równie skutecznych broni masowego rażenia: środków chemicznych i biologicznych. Jest to tym bardziej niepokojące, że w posiadanie tego rodzaju broni łatwiej może wejść jakaś organizacja terrorystyczna. Nad takimi „bombami" usilnie pracują też tajne ośrodki badawcze w Iranie, Pakistanie czy Syrii. A przed ich użyciem jeszcze trudniej się bronić niż w przypadku eksplozji jądrowej.
W Syrii podobno prowadzone są prace nad botuliną, jedną z najbardziej trujących substancji, uzyskiwaną na bazie bakterii *Clostridiun botulinum*. Zaledwie jeden jej gram wystarczy do uśmiercenia miliona osób! Dla porównania: bomba z uranu mogłaby zabić „najwyżej" 100 tys. ludzi. Równie łatwo jest przemycić 0,5 kg środka zawierającego zarazki tyfusu, które wystarczą do zatrucia zbiorników wody pitnej, zaspokajających potrzeby 5 mln ludzi. Zarazki można też roznosić na dużych obszarach z powietrza, np. z samolotów.
Tego rodzaju substancje zajmują mało miejsca, łatwo je ukryć i przewozić. Na szczęście nadal nie ma sygnałów, że pojawiły się one na nielegalnym rynku broni. Jeśli jednak już się na nim znajdą, na interwencję może być za późno[40].

Pojawiają się ciągłe obawy o to, że zostanie rozpętana globalna wojna nuklearna:

Gdyby dzisiaj doszło do totalnej wymiany ciosów, w powietrzu minęłoby się ok. 15 tys. głowic jądrowych. Czy zniszczyłyby Ziemię? Gdzie tam.
Łączna energia eksplozji wszystkich głowic nuklearnych to drobiazg w porównaniu z siłami natury. Najpotężniejsza dotąd była car-bomba zrzucona 30 października 1961 roku na spadochronie z bombowca nad poligonem Nowa Ziemia na archipelagu na Oceanie Arktycznym. Jej błysk widać było z odległości tysiąca kilometrów, a chmura dymu o kształcie grzyba osiągnęła wysokość 64 km.
Ale energia tej eksplozji była bilion razy mniejsza niż energia ruchu wirowego Ziemi. Jedno z największych trzęsień ziemi o amplitudzie 9,3 na Sumatrze w 2004 roku wyzwoliło skumulowaną energię aż 100 tys.

024_Sochacki.indd 137 08.09.2022 21:16:46

car-bomb. A tylko minimalnie zatrzęsło kulą ziemską. Biegun północny przesunął się o kilka centymetrów, a doba skróciła o kilka milisekund.
Planeta się ostanie. Z ludzkością może być jednak krucho. Z wyliczeń naukowców wynika, że globalną wymianę ciosów nuklearnych przeżyją miliardy ludzi, ale większość i tak będzie skazana na śmierć. I to wcale nie z powodu zabójczego promieniowania. Pozostaną bez infrastruktury, wody pitnej i dostatecznej ilości jedzenia. Wybuchną epidemie, których skala przewyższy wszystko to, czego nasz gatunek doświadczył w swych dziejach.
Co istotne, naszą cywilizacją jest w stanie zachwiać nawet niewielki lokalny konflikt jądrowy, np. między Indiami i Pakistanem. Zespół naukowców pod kierunkiem amerykańskiego klimatologa Alana Robocka w 2007 roku wyliczył skutki takiej wojny, w której eksplodowałoby 100–200 niewielkich głowic.
W tym wypadku opad promieniotwórczy wcale nie będzie największym problemem. Ci, którzy znajdą się w bezpośrednim polu rażenia, zostaną zabici falą uderzeniową albo spaleni żarem. Huragany ognia, które przetoczą się przez zbombardowane miasta, uniosą wysoko w atmosferę miliony ton czarnego jak smoła dymu, który na długo zablokuje światło Słońca. W wyniku tego na całym globie nastąpi wyraźne ochłodzenie (o stopień, dwa), i to co najmniej o 10 proc. […] Trujące tlenki azotu, wytworzone w wysokiej temperaturze eksplozji (te same powstają w silnikach spalinowych), uniosą się wysoko w stratosferę, gdzie poważnie naruszą warstwę ozonową. Silniejsze promieniowanie UV, które przedrze się do ziemi, dokończy dzieła zniszczenia. Zmniejszą się plony, zasięg upraw, zwiększy się podatność upraw na insekty i patogeny. Promieniowanie UV wpłynie także na produktywność fitoplanktonu, co uderzy w całe morskie życie.
W przypadku globalnego konfliktu USA–Rosja wszystkie te skutki byłyby kilka razy poważniejsze. Temperatura spadłaby aż o 7–8 st. C, a opady zmniejszyłyby się o blisko połowę. Ludzkość nie doświadczyła czegoś takiego od czasów ostatniego zlodowacenia. Większość tych, którzy przetrwają atak, umrze z głodu, zimna i chorób[41].

W jednym z wywiadów Kajetan Wróblewski ocenia awarię w elektrowni atomowej w Fukushimie. Powiada on, że pozyskiwanie energii z elektrowni jądrowych jest jednym z bezpieczniejszych sposobów pozyskiwania energii, z jakimi mamy do czynienia. O wiele więcej osób ginie w klęskach żywiołowych, w wypadkach drogowych. Awarie zdarzają się, lecz nie mają one apokaliptycznego wymiaru. O wiele większe zagrożenie stanowi ludzka bezmyślność.

Martwi mnie brak odpowiedzialności człowieka. Zmiany, do jakich doprowadził na Ziemi, w znacznym stopniu są już nieodwracalne. […] Mówienie o globalnym ociepleniu zaczyna być uważane za truizm i nie wszyscy w nie wierzą. Najczęściej nie wierzą ci, którzy nie mają odpowiednich danych. Raporty instytutów badawczych są jednak zgodne – udział człowieka w tym, że podnosi się temperatura na Ziemi, wynosi 36 proc. Ta jedna trzecia to efekt naszej działalności – ingerencji w naturę. Nikt na przykład nie jest dziś w stanie przewidzieć, jakie będą konsekwencje wycinania lasów tropikalnych. Już pomijam fakt, że każdego dnia giną tam jakieś gatunki roślin i zwierząt. Po wycince lasów zostaje pustynia, ziemia się wyjaławia, a to z kolei wywołuje negatywne zmiany w atmosferze. Ludzie sami na siebie kręcą bicz. […] Ale tak naprawdę dopiero kilka ostatnich pokoleń pustoszy swoją planetę na niewyobrażalną skalę. Mniej więcej do połowy XIX wieku świat trwał w podobnym stanie. Liczba ludności rosła wprawdzie, ale była ograniczana z jednej strony ofiarami ciągłych wojen, z drugiej ofiarami chorób i epidemii. Co prawda w XX wieku wojen też mieliśmy pod dostatkiem, i to totalnych, światowych, ale za to nauczyliśmy się walczyć z wieloma chorobami, w szybkim tempie mnożąc populację do prawie siedmiu miliardów istnień. Postęp medycyny ma jednak również ten dziwny skutek, że wydłużając życie człowiekowi, czynimy go także jednostką słabszą. I fizycznie, i psychicznie. Weźmy jeden przykład: cukrzyca jeszcze sto lat temu była chorobą śmiertelną. Dziś już nie. Jedna z jej odmian jest przekazywana w genach, a więc przechodzi na nowe pokolenia, zwiększając w ten sposób procentowy udział cukrzyków – ludzi chorych w ogólnej populacji. Takich paradoksów współczesnego świata jest mnóstwo. Oczywiście należy walczyć z chorobami, ale tak samo trzeba uświadamiać nam wszystkim, że zmierzamy do globalnej katastrofy, za którą sami będziemy odpowiedzialni. […] Jeżeli doprowadzimy do globalnego ocieplenia, powiedzmy o dwa stopnie, to nawet gdy w jednej sekundzie wyłączymy wszystkie elektrownie świata, nie zatrzymamy momentalnie tego procesu. Będzie trwał przez następne pokolenia. Ludzie nie zdają sobie sprawy z efektu bezwładnościowego, a on jest wszędzie, ludzka działalność podlega temu samemu prawu. Jeżeli nic z tym nie zrobimy, a nie wydaje mi się, żeby były na to szanse, to za następne dwa pokolenia będzie już za późno[42].

Nauka nie jest odpowiedzialna za swoje eksperymen- zwiększanie świadomości o zagrożeniach, jakie mogą płynąć z nieodpowiedzialnego wykorzystywania odkryć naukowych i technologicznych:

Zadaniem nauki jest edukowanie człowieka. Tymczasem jest tak, że uczymy młodzież najczęściej rzeczy mało przydatnych. Brakuje, i to nie tylko u nas, lecz także na całym świecie, rozsądnego uczenia fizyki, matematyki. Nie uczy się na dużą skalę rachun-

024_Sochacki.indd 138 08.09.2022 21:16:46

> ku prawdopodobieństwa. On się każdemu przydaje. Choćby wtedy, gdy zakładamy konto w banku. Wiedza na temat rachunku prawdopodobieństwa pozwoliłaby się nam zachowywać racjonalnie choćby wtedy, gdy jesteśmy atakowani dzień po dniu sondażami poparcia dla partii politycznych. Przecież to jest wielka bzdura. Jeśli robimy próbę na tysiącu respondentów i podajemy, że w poprzednim badaniu poparcie było na poziomie 39 procent, a teraz na poziomie 40, więc wzrosło o jeden procent, to nieprawda. Przecież każdy matematyk wie, że prowadząc doświadczenia na próbie tysiąca osób, nie wychwycimy różnicy na poziomie jednego procenta. Dopiero odchylenia o wiele procent świadczą o trendzie czy prawidłowości. Nikt tego nie uczy w szkołach. Za to na poziomie szkolnym wbija się do głowy setki reguł potrzebnych wprawdzie, ale tylko nielicznej garstce śmiałków, którzy pójdą na matematykę lub fizykę. Gdyby teraz politycy całego świata uznali, że edukację na całym świecie trzeba usprawnić, wpajając młodym ludziom rzeczy podstawowe, także to, że naprawdę jesteśmy bliscy zniszczenia planety, to zapewniam pana, że dopiero za dwa pokolenia ludzkość może by coś zrozumiała. Od razu nie, bo ludzka natura także podlega prawu bezwładności. Stąd mój pesymizm, który każe sądzić, że brniemy ku katastrofie[…] Pewnie nie za lat dziesięć, ale za kilkaset to bardzo prawdopodobne. Wielu światłych ludzi uważa, że nasza cywilizacja nie przetrwa najbliższych dwóch stuleci. Zabijemy się sami, przez własną nieodpowiedzialność. I wcale nie elektrownią jądrową czy bombą atomową. Niepokoi mnie głupota rasy ludzkiej[43].

Obawy budzi wizja zautonomizowanej technologii, która przejmuje władzę nad światem. Podłożem dla tych prognoz są intensywne badania nad sztuczną inteligencją, która w znaczący sposób nadwyręża obiegowe przekonania o tym, że człowiek to przede wszystkim istota posiadająca świadomość:

> Niestety, nie ma nic za darmo. Nie wystarczy zachęcenie nanobotów, aby chciały to czy tamto dla nas wykonać. Pozostaje rzecz trudniejsza: namówić je, by po skończonej pracy zechciały popełnić zbiorowe samobójstwo albo opuścić plac boju jako zbędne w myśl zasady „Murzyn zrobił swoje, Murzyn może odejść". Tu należy spodziewać się komplikacji. Nawet gdyby udało się to opanować, zawsze będzie to technologia zawodna. A wydostanie się owych nanorobotów spod kurateli prowadzących je programów oznaczałoby tragedię na skalę niespotykaną wcześniej w dziejach: zmyślne maszynki przystąpiłyby do przekształcania świata zgodnie z własnym widzimisię, lekceważąc nakazy człowieka. W stosunkowo krótkim czasie mogłoby dojść do apokalipsy na skalę planetarną, a awaria taka wydaje się nie do opanowania, o czym malowniczo informują dzieła autorów SF.
>
> Na wymienionych przykładach lista technologii, które mogą się okazać zabójcze dla cywilizacji, się nie kończy. Wystarczy przywołać inżynierię genetyczną czy poczciwą informatykę, z której ma wyniknąć niedługo powstanie sztucznej inteligencji dominującej ludzką i przejmującej rządy na planecie. Czytałem o projekcie wojskowego wykorzystania zmierzających ku Ziemi asteroid: gdyby nimi umiejętnie pokierować, może udałoby się spuszczać je na terytorium wroga i czynić tam spustoszenia tanim kosztem. Podobnie z wywoływaniem w sposób sztuczny tornad, tsunami i trzęsień ziemi – plany takie, nawet gdy rozpatrywane bez szans na zrealizowanie, nieodmiennie budzą grozę. Po pierwsze, dlatego że gdy ktoś czyni drugiemu, co jemu samemu niemiłe, to prawem odwetu może tego zaznać na własnej skórze. Po drugie, są to technologie tak niebezpieczne, że moment nieuwagi, krótka nawet utrata kontroli nad nimi może prowadzić do niewyobrażalnego kataklizmu[44].

Pojawiają się również obawy zawiązane z zagrożeniem rozprzestrzeniających się wirusów i bakterii, które mogą prowadzić do epidemii. Niektóre z nich wywołują epidemiczne zachorowania. Jedną z przyczyn zwiększającej się ilości chorób zakaźnych, na które może zapaść człowiek, jest masowe stosowanie leków (zwłaszcza antybiotyków), które zmniejszają odporność[45]. Epidemia jawi się tutaj nie tyle jako coś naturalnego, ale jako efekt szkodliwego działania człowieka (w gruncie rzeczy nauki), a więc jako zjawisko cywilizacyjne (kulturowe). Co jakiś czas pojawiają się zagrożenia związane z nowymi epidemiami wywołanymi wirusem Ebola, SARS, MERS, świńską bądź ptasią grypą. Zagrożenie wirusami prowadzące do globlanej epidemii, do której przyczynić się może ruchliwość i łatwość w międzykontynentalnych podróżach, spędza sen z powiek lokalnym ministerstwom zdrowia oraz Światowej Ogranizacji Zdrowia[46]:

> Przeszczepy narządów, a także przetoczenia krwi ratują ludziom życie, ale zarazem zwiększają groźbę zakażeń dotąd nieznanych lub nieposzukiwanych. Mogły już występować wcześniej, ale teraz można je wykrywać za pomocą najnowszych metod biologii molekularnej. Przykładem jest wirus HIV czy wirus Ebola. Ryzyko rozprzestrzeniania się zarazków zwiększa też szybka migracja ludności, zmiany w obyczajowości, a także postępy w rolnictwie, stosowanie środków ochrony roślin, budowa tam itp.
>
> Brak leków przeciwwirusowych i szybko wzrastająca odporność grzybów na leki przeciwgrzybiczne zwiększają obszar małej skuteczności medycyny. Jednocześnie każdego miesiąca odkrywane są nieznane dotąd drobnoustroje, które powodują nowe zakażenia lub są jedynie fazami wstępnymi procesów chorobowych, nigdy niezwiązanych z zakażeniem, jak np. postulowana prokancerogenna rola zakażeń błony śluzowej żołądka, powodowanych przez bakterie *Helicobacter pylori*. Nic dziwne-

024_Sochacki.indd 139 08.09.2022 21:16:46

go, że czołowi specjaliści i ośrodki badawcze wskazują na nowe i ponownie pojawiające się zakażenia, np. gruźlicą, jako jeden z głównych problemów współczesności[47].

Nadal mitotwórczą chorobą pozostaje AIDS oraz wywołujący ją wirus HIV. Choć niniejszy artykuł próbuje oddzielić fakty od społecznych wyobrażeń, to pozostawia on niepokój, bowiem HIV jawi się jako wirus, o którym nadal wiemy niewiele[48]:

G. Antonio ma jednak pod ręką o wiele więcej sensacji. Sugeruje, że wirus wywołujący AIDS może utrzymywać się poza ciałem znacznie dłużej, niż się powszechnie sądzi. Powołując się na badania Instytutu Pasteura w Paryżu, sugeruje, że o ile inne retrowirusy szybko giną, to HIV, który jest jednym z nich, może zachować zdolność zakażenia nawet po 10 dniach przebywania poza ciałem. To bardzo ważne stwierdzenie. Bowiem wynika z niego, że można zarazić się, używając tych samych naczyń co ludzie zainfekowani, a także przebywając z nimi w tym samym pomieszczeniu. Możemy się zarazić nawet w restauracji, jeżeli zjemy potrawę, na którą kichnął zainfekowany kucharz albo popłakał się przy krojeniu cebuli. Istna apokalipsa!
Nie ma jednak badań, które by to potwierdzały. Ale nie są one konieczne. Gdyby wirus HIV rozprzestrzeniał się w ten sposób, mielibyśmy, szczególnie w krajach o niskiej higienie, wybuch epidemii, i to zarówno w rozwijających się, jak i uprzemysłowionych, także w Polsce. Z ostatnich obserwacji wynika, że na półkuli północnej rzeczywiście coraz częściej dochodzi do infekcji nie tylko wśród homoseksualistów i narkomanów, ale i pozostałych ludzi. Tyle że zakażenie następuje poprzez kontakty heteroseksualne, a nie używanie zainfekowanych naczyń. G. Antonio może mieć jednak rację, że niektóre fakty o epidemii AIDS są przez specjalistów przemilczane, a nawet fałszowane. Miejmy jednak nadzieję, że nie doszukuje się ich we właściwym kierunku. Ostatnio coraz głośniej mówi się o tym, że wielu badaczy, w tym przedstawiciele Światowej Organizacji Zdrowia (WHO), dla własnych korzyści zawyża dane o rozmiarach epidemii w krajach Trzeciego Świata. Chodzi o wyłudzanie jak największeli puli pieniędzy na walkę z chorobą. Podobnie robią też naukowcy. Ich byt zależy od tego, ile uzyskają środków na badania. Już teraz pod tym względem prace nad AIDS mogą konkurować tylko z badaniami nad nowotworami, na które umiera co piąty Polak[49].

Do niedawna wzorcowym przykładem epidemii pozostawała dżuma. Jej nagłe pojawienie się w roku 1347 na Sycylii oraz gwałtowny przebieg, który – jak się szacuje – pochłonął 50 procent ówczesnej populacji, wymagał usensowienia, znalezienia narracji, która ówczesnym pozwoliłaby ją zrozumieć. W chrześcijańskiej Europie tłumaczono „czarną śmierć" jako karę boską wymierzoną w imię zbiorowej odpowiedzialności[50]. Epidemię czarnej śmierci (dżuma), ale też wszelkiego rodzaju inne epidemie przypisywano spiskowi zawiązanemu przez „obcych", w Europie odpowiedzialnością obarczano Żydów bądź muzułmanów[51]. Trzecim wzorcem jest próba naukowej, medycznej racjonalizacji, a więc widzenia nosiciela w „morowym powietrzu", bakteriach, wirusach[52]. Epidemiom i masowym chorobom, których pochodzenia i przyczyn nie udało się poznać, towarzyszy irracjonalny strach, jawią się one jako niepojęte, tajemnicze, budzące lęk i uczucie grozy wynikające z nieokiełznanej mocy, jaką ma posiadać[53]. Obraz zarazy jest znanym motywem scenariuszy apokaliptycznych[54].

3.

Naukowe prognozy dotyczące przyszłości Ziemi i świata można rozumieć wyłącznie jako prognozy właśnie. Jako probabilistyczne przybliżenie tego, co wydarzyć się może, ale też czego można uniknąć. Zastanawiająca dla antropologa kultury pozostaje zbieżność między poruszanymi w owych artykułach tematami a apokaliptycznymi toposami obecnymi zarówno w kulturze popularnej, jak i w rozważaniach literackich, filmowych i filozoficznych. Znaczące wydaje się nie tyle to, j a k i e padają odpowiedzi podsuwane jako naukowo umocowane przepowiednie, ale ż e pytania takie są stawiane. Odpowiedzi zbiegają się z mitologicznymi obrazami, które mają zakończyć historię wszechświata: wody, ognia, kosmicznej katastrofy i choroby. Powtarzają się również dwie mitologiczne przyczyny. Wedle pierwszej koniec wpisany jest w strukturę wszechświata (co ma początek, musi mieć i koniec). Byłby to więc wariant mitu o samowyczerpującym, ale i samoodnawiającym się kosmosie. Druga przyczyna upatruje niszczycielskiej sprawczości w samym człowieku. „Koniec świata" jest konsekwencją (karą) za wykroczenie wobec przyrodniczych prawideł, wynika z naruszenia odwiecznej harmonii (naruszenia nieprzekraczalnych granic *sacrum/profanum*). W świeckiej wersji apokalipsy wyraźnie brak tematu boskiej kary. W powyższych narracjach nie występuje bóstwo, które zsyła deszcz lub ogień, aby odnowić oblicze ziemi. Funkcję tę przejmuje sama przyroda, która poprzez huragany i powodzie zniszczy autodestrukcyjną ludzką cywilizację i dokona samoodnowienia.

Obecność wątków apokaliptycznych prowokuje do postawienia fundamentalnych pytań: czy utrzymywanie się w intelektualnej grze samego pytania o „koniec świata" nie mówi czegoś istotnego o naszej współczesności? Czy w naukowym wcieleniu apokaliptyki nie obserwujemy nawrotu do sposobu rozumienia końca świata, który – zdawałoby się – odszedł w zapomnienie wraz ze scjentystycznym duchem nowoczesności?

Trwałość pytania o koniec świata widzieć można w perspektywie taniej, brukowej sensacyjności. Opierać się może ona na irracjonalnej przyjemności, jaką czerpiemy ze strachu. Stąd zapewne ogromna popularność horrorów, thrillerów, filmowych i innych wizji apokalip-

024_Sochacki.indd 140 08.09.2022 21:16:47

tycznych i postapokaliptycznych. Tym ostatnim towarzyszą pytania o to, co będzie po końcu świata, jak wygląda świat po świecie, jak będzie wyglądał świat po katastrofie, zwłaszcza wtedy, gdy w wizjach tych brak boskiej obecności. Nie ma tu mowy o obietnicy trójanielskiego poselstwa, sądzie ostatecznym czy zstąpieniu na ziemię Nowego Jeruzalem. Nie wspomina się o „sprawiedliwych" ani o tym, czy zwycięży zdziczały, naiwny darwinizm, który preferuje fizyczną przemoc i zdroworozsądkową zapobiegliwość.

Zainteresowanie „końcem świata" i ustalanie jego finalnej daty nie jest domeną wyłącznie kultury popularnej. Także w humanistyce co jakiś czas wieszczony jest kolejny nieodwołalny koniec jakiegoś „świata": Boga, człowieka, wartości, powieści, autora itd. Ale też „koniec historii", jak w znanym świeckim proroctwie Francisa Fukuyamy[55]. W wielu humanistycznych diagnozach świat przybiera postać magmowatą, niezorganizowaną, przypominającą mityczny stan chaosu; jak powiada Zygmunt Bauman, żyjemy w płynnej (wodnistej?) rzeczywistości. Współczesność jawi się jako stan permanentnego kryzysu, okresu przejścia, transformacji i dekadencji. Świat zmieszanych pojęć i odwróconych znaków, w którym mobilność staje się sposobem zamieszkiwania – jedną z modalności nadawania światu znaczenia, czyli zadomowienia. Powiada się o wykorzenieniu współczesnego człowieka, o rozkładzie hierarchii wartości i znaczeń. Paradygmatem stabilności staje się brak stabilności. Być może z tego też powodu tak nośne, przystające do naszego doświadczenia teraźniejszości pozostają interpretacyjne figury przechodnia nieśpiesznie przemierzającego świat. Zaś sam świat to zaledwie pasaż, przejście. Jeśli tak, to prowadzimy tymczasowe życie w tymczasowym świecie[56]. Na kontrze do tego poczucia zmierzchu czynione są próby wypatrywania światła jutrzenki.

Jak w związku z tym rozumieć dzisiaj głęboki sens przekazu zawartego w – porywającym wizyjnością i napisanym w języku odległym od naszych przyzwyczajeń – tekście Apokalipsy św. Jana? W tytułowym eseju z książki *Lekcje ciemności* Dariusz Czaja dostrzega dwie postawy wobec scenariusza nakreślonego w Apokalipsie Janowej:

> Z jednej strony mamy więc religijność naiwną, zastygłą w dosłownym, literalnym traktowaniu tekstu Pisma, tropiącą gorliwie znaki rychło mającego nadejść końca; po stronie przeciwnej, ducha sceptycznego z właściwym mu świeckim rezonerstwem i prześmiewczym dystansem wobec przekazu biblijnego[57].

Autor nie poprzestaje na skonstatowaniu tych dwóch skrajnych opcji i pyta, czy jest możliwe jakieś „trzecie wyjście", formuła mediacyjna, pośrednicząca między tymi stanowiskami. Interesuje go to, czy istnieją jakieś „teksty środka", o których można by powiedzieć, że „przyznają się co prawda do dziedzictwa chrześcijańskiego, ale dla których ta identyfikacja nie obywa się bez istotnych trudności"[58]. Stara się znaleźć taką wykładnię, która z jednej strony mogłaby ocalić Apokalipsę św. Jana jako kontekst o antropologicznej sile eksplanacyjnej, i która w pewien sposób „wierzy" w zawarte w tej księdze symboliczne obrazy, ale jednocześnie uniknęłaby naiwności i dosłowności właściwej popularnym interpretacjom. Według krakowskiego antropologa warunki te spełnia niezwykle oryginalna filozoficzna eksplikacja przesłania apokaliptycznego przedstawiona przez Krzysztofa Michalskiego w eseju *Krótka historia Apokalipsy i jej zeświecczenia*[59]. W tej nieortodoksyjnej interpretacji biblijnego tekstu (z ważnymi odniesieniami do tekstów Pascala, Nietzschego i Heideggera) Czaja dostrzega oryginalną rozprawkę o „apokalipsie zrealizowanej", a więc takiej, w której „koniec świata" może objawić się – na podobieństwo greckiego *kairos* – w każdej chwili przeżywanego czasu. Propozycja intelektualna Michalskiego jest finezyjną próbą ocalenia sensu biblijnej Apokalipsy (i sensu apokalipsy!), przeniesienia jej ciężaru w sferę „doczesności", w przeciwieństwie do tradycyjnych interpretacji, które widzą w „końcu świata" zdarzenie kosmiczne, ogólnoludzkie, znoszące chronologię (kończące historię). Według Michalskiego możliwe jest przyjęcie takiej perspektywy myślowej, z punktu widzenia której apokalipsa nie jest już „opowieścią o jakimś wyróżnionym momencie czasu – lecz każdym momencie, każdej chwili z osobna. Może zdarzy się nie kiedyś, lecz zdarza się już teraz, zaraz, we właśnie przeżywanym momencie"[60]. Tak rozumiana „apokalipsa" dzieje się w *nunc stans*, w każdej chwili naszego bycia, nie ma od niej ucieczki i nie ma możliwości odsunięcia jej na później ani odwołania. Jest nie tyle znanym z wizji św. Jana obrazowym i przerażającym obrazem „końca wszystkich rzeczy", ile szczególnym, przełomowym momentem „mojego" życia, chwilą, w której rozstrzyga się moje „zbawienie" albo „potępienie". Jak widać, w swoim rozumieniu sensu Apokalipsy Michalski nie unika religijnej retoryki, ale przenosi ją w wymiar jednostkowy i egzystencjalny. Tak czy inaczej, tekst Janowy w dalszym ciągu jest tu matrycą służącą do myślenia o „końcu". Rację ma Jan Patočka, pisząc, że historiozofia chrześcijańska nadal jest dla współczesnej zlaicyzowanej mentalności głównym punktem odniesienia:

> Ludzkość europejska tak już przywykła do […] chrześcijańskiego pojmowania sensu dziejów i wszechświata, że nie potrafi zrezygnować z niektórych jego istotnych rysów nawet wtedy, gdy straciły już dla niej podstawowe chrześcijańskie pojęcia Boga stwórcy, odkupiciela, sędziego, i że nadal poszukuje sensu w zsekularyzowanej koncepcji chrześcijańskiej, gdzie w miejscu Boga pojawia się człowiek bądź ludzkość[61].

Wydaje się, że przytoczone i analizowane przeze mnie teksty popularnonaukowe można potraktować jako wariant zarysowanej tu modelowo „trzeciej drogi". Oznacza to, że można sytuować je w nurcie „apokaliptycznego" środka, ale szczególnie rozumianego. Z pewnością nie jest to już religijna wizja świata, żaden ze scenariuszy apoka-

024_Sochacki.indd 141 08.09.2022 21:16:47

liptycznych nie odwołuje się wprost do tekstu Objawienia św. Jana. Autorzy biorą z tej księgi raczej ogólny schemat, mówiący o konieczności zaistnienia finalnego momentu dziejów. Mamy więc do czynienia ze zjawiskiem apokalipsy zeświecczonej, z biblijnego źródła biorącej jedynie ogólną nazwę „apokalipsa", a odnoszącej się do – przyjmującego różne formy – globalnie pojętego końca. Poza tym popnaukowe scenariusze charakteryzują się literalnością. Referują one rzetelne prognozy oparte na wiarygodnych, dostępnych w danej chwili badaniach. Brak w nich symbolicznego języka, a obecne obrazy pozostają raczej nieświadomie ewokowane, przywoływane poprzez samo zadawanie pytań o możliwe scenariusze końca świata. Rządzą w nich dane liczbowe, rzeczywistość „ostatecznego końca" przedstawiona jest poprzez konkretne wyliczenia. Liczba, policzalność, kwantytatywność traktowane są tutaj jako „niepodważalna prawda", są miarą prawdziwości i wiarygodności firmowanych przez „szkiełko i oko" przepowiedni. Literalność tych tekstów ma niewiele wspólnego z naiwnością charakterystyczną dla ludowej religijności, ale także niewiele pozostało w nich z naukowego sceptycyzmu. „Apokalipsa" przybiera tu postać naukowego, empirycznego „dowodu", choć wyrażonego w trybie przypuszczającym, możliwym, a jeśli już pewnym i nieodwołalnym, to umieszczającym wyczerpanie kosmosu w odległej, niedotyczącej nas przyszłości. Naukowe apokaliptyki mieściłyby się więc w zarysowanej wcześniej perspektywie „trzeciej drogi": z jednej bowiem strony unikają one prześmiewczego dystansu, z drugiej – wyzbyte są naiwnego realizmu.

Co zatem objawiają dociekania końca świata w wersji popularnonaukowej? Na jakie potrzeby odpowiadają? Wydaje się, że można zaryzykować tezę, że stanowią one zeświecczone strukturalne analogie tradycyjnych religijnych opowieści o końcu świata. Wobec słabnięcia w kulturze zachodniej religijnej wizji świata, wobec częściowego odrzucenia obrazowania apokaliptycznego jako anachronicznego i „naiwnego", w ich miejsce pojawiły się „apokalipsy" godzące oczekiwanie końca z „nowoczesną" retoryką. Wyrażone naukowym żargonem i podpierające się metodologią naukową scenariusze apokaliptyczne odpowiadają przecież na to samo fundamentalne pytanie, co wcześniejsze mitologiczne i religijne warianty. W rzekomo „odczarowanej" mentalności współczesnej są jej składnikiem mitologicznym. Są świecką odpowiedzią na religijne niegdyś pytanie dotyczące wizji i sensu (egzystencjalnego i historiozoficznego) „końca świata". Posługują się regułami charakterystycznymi dla ludowej / religinej wizji świata, która zakłada, że świat w takiej lub innej postaci zmierza do zagłady, że potrzebuje odnowienia. Jak chce Miłosz: „Innego końca świata nie będzie"[62]. Zestawione przeze mnie teksty świadczą także o ogromnej żywotności myśli apokaliptycznej, o nieustającej potrzebie namysłu nad sensem „rzeczy ostatecznych". Jest tak nawet wtedy, gdy ta „nowa apokaliptyka" oddala się od jawnie religijnych odwołań i mowy symbolicznej, gdy wyraża swój sens w wydawać by się mogło neutralnej aksjologicznie retoryce naukowej.

* Łukasz Sochacki, *Boska cząstka i inne mirakula*, Pasaże, Kraków 2022, s. 169–201.

Przypisy

1 Autorem tego pojęcia jest John Collins, *cf.* J.J. Collins, *The Apocalyptic Imagination. An introduction to Jewish Apocalyptic Literature*, Crossroad, Cambridge 1998.

2 Próbą takiego polifonicznego dialogu dotyczącego relacji między wizjami czasu a świadomością eschatologiczną było seminarium *Scenariusze końca*, które prowadził prof. Dariusz Czaja w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ w roku akademickim 2012/2013. Zapisem całorocznego cyklu spotkań jest książka *Scenariusze końca. Zmierzch, koniec, apokalipsa*, red. D. Czaja, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015. Podobnym przedsięwzięciem są publikacje: *Czas apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*, red. K. Kopania, fundacja Ars Auro Prior, Neriton, Warszawa 2012; *Powodzie, plagi, życie i inne katastrofy*, red. K. Konarska, P. Kowalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012; *End of Days. Essays on the Apocalypse from Antyquity to Modernity*, red. K. Kinane, M.A. Rynam, McFarlan & Company, Inc., Publishers, Jefferson–London 2009.

3 Pograniczność wątków apokaliptycznych w kulturze pokazuje, że właśnie antropologia kultury jako „marginesowa dyscyplina bez granic" (Z. Benedyktowicz, *Etnografia – etnologia – antropologia kultury – ludoznawstwo. Czym są? Dokąd zmierzają? (Odpowiedzi na ankietę)*, „Konteksty" 1981, nr 1, s. 70), jako „intelektualne kłusownictwo" po obrzeżach innych nauk, doskonale nadaje się do syntetycznych ujęć tego zagadnienia.

4 Hasło *Apokalipsa*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, Instytut Języka Polskiego PAN, www.wsjp.pl (7.6.2016).

5 Ch.B. Strozier, *Apocalypse*, [w:] *Encyclopedia of Psychology and Religion*, red. D.A. Leeming, K. Madden, S. Marlan, Springer, New York 2011, s. 62.

6 Odmiennego zdania jest Martin Buber, który odróżnia tradycję apokaliptyczną od tradycji profetycznej. Uważa on, że w księgach profetycznych mamy do czynienia z wezwaniem do odmienienia „naszych serc", wykazania skruchy już teraz, co ma być początkiem nowego życia zgodnego z wolą Boga, od którego tymczasowo się odwróciliśmy. Skuteczność skruchy prowadzi do odroczenia katastrofy. Natomiast w przypadku ksiąg apokaliptycznych przyszłość ma charakter deterministyczny, a ostateczny koniec świata nie może zostać odwołany, por. M. Buber, *Prophecy, Apocalyptic and the Historical Hour*, [w:] *Pointing the Way*, red. M. Friedman, Book for Libraries, New York 1957, s. 192–207. O różnicy między księgami profetycznymi a apokaliptykami por. A. Świderkówna, *„Przyjdę niebawem". Wezwanie do nadziei*, „Znak" 1999, nr 12, s. 35–36.

7 O wyjątkowości Objawienia św. Jana pisze D. Czaja, *Figury końca. Przybliżenia*, [w:] *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, *dz. cyt.*, s. 18–20, zestawiając wypowiedzi W.J. Harringtona, A. Tarkowskiego, P. Citatiego, S. Quinzio, J.J. Collinsa, F. Kermode'a, którzy zgodnie podkreślają wyjątkowość, poetycką wspaniałość, siłę oddziaływania za pomocą językowego i wizjonerskiego obrazowania, symboliczną głębię, profetyczną moc i grozę przedstawiania.

024_Sochacki.indd 142 08.09.2022 21:16:47

8 Takie podwójne ujęcie proponuje przyjąć F. Kermode w książce *Znaczenie końca*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010.

9 L. Fine, *Apocalypse*, [w:] *Encyclopedia of Religion*, red. L. Jones, Thomas Gale, Detroit 2004, t. 1, s. 410.

10 N. Cohn, *W pogoni za milenium. Milenarystyczni buntownicy i mistyczni anarchiści*, przeł. M. Chojnacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007; *cf.* A. Świderkówna, *„Przyjdę niebawem". Wezwanie do nadziei*, dz. cyt., s. 42.

11 A. Świderkówna, dz. cyt.

12 Łk. 21, 25–28.

13 Mircea Eliade opisuje milenarystyczne i profetyczne kulty (przez etnologów określone mianem „kultów *cargo*"), jakie pojawiły się na terenie Oceanii i w Afryce w drugiej połowie XX wieku. Głosiły one konieczność zniszczenia trzody, domów, magazynów, zapasów żywności; dokonywano aktów orgiastycznych, bowiem przepowiadano rychłe nadejście Jezusa Chrystusa, „Ameryki" bądź zjawienia się ery obfitości i szczęścia w innej formie. Jednak we wszystkich przypadkach podejmowane czynności związane były z myśleniem apokaliptycznym, ze zbliżającym się końcem starego porządku i nastaniem „nowego czasu", M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 8–10.

14 G. Duby, *Rok tysięczny*, przeł. M. Malewicz, Volumen, Bellona, Warszawa 1997.

15 K. Michalski, *Rok 2000*, „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 33. W USA przełom tysiącleci został określony jako „Problem Roku 2000" (tzw. Problem Y2K, z ang. *Year 2 Kilo Bug*). Amerykanie zachowywali się cokolwiek histerycznie: wycofywali pieniądze z banków, gromadzili baterie, żywność, wodę destylowaną, a nawet amunicję. Analizujący zachowania rodaków Philip Earl Steele rozumie je jako uaktywnienie się podskórnej i zeświecczonej wyobraźni milenijnej. Erupcja apokaliptycznej postawy wobec zbliżającego się roku 2000 świadczy o tym, że myślenie w kategoriach religijnych stanowi ważną cechę kultury amerykańskiej, która tworzy często nieuświadamiany fundament amerykańskiej polityki, sztuki, kultury popularnej. Z ogromnym poczuciem humoru konstatuje, że obawa przed rychłym końcem świata powszechnie występuje wśród nastolatków, którzy lękają się, że „Chrystus powróci, zanim zdążą się pobrać i nacieszyć seksem! To nie żart, a tylko jedna z wyjątkowych cech amerykańskiej kultury", P.E. Steele, *Jutro będzie koniec świata – czyli religia w Ameryce*, „Znak" 2012, nr 7–8, s. 84–95; por. W. Szpilka, *Problem 2000*, „Konteksty" 1999, nr 4, s. 87–89.

16 Przeglądu współczesnych sekt milenarystycznych dokonała K. Tempczyk, *Kalendarz dni ostatnich. Idee apokaliptyczne we współczesnych ruchach religijnych*, „Znak" 1999, nr 12, s. 29–33.

17 Popularnością cieszy się podgatunek filmów oraz seriali apokaliptycznych osnuty wokół wątku *zombie apocalypse*. Autorzy zbioru esejów *Thinking Dead. What the Zombie Apocalypse Means*, red. M. Balaji, Lexington Books, Lanham 2013, szeroko analizują fenomen zainteresowania zombi w kulturze popularnej.

18 O wierzeniach dotyczących kosmitów żyjących w pozakartezjańskich wymiarach, a którzy przybędą, aby uratować Ziemian, por. J. Mack, *Abduction. Human Encounter with Aliens*, Ballantine Book, New York 1995.

19 K. Löwith, *Historia powszechna i dzieje zbawienia*, przeł. J. Marzęcki, Antyk, Kęty 2002.

20 *Cf.* analizy dotyczące różnych wcieleń „końca" zamieszczone w zbiorze: *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa* oraz „kryzysu", [w:] *O kryzysie*, red. K. Michalski, Res Publica, Warszawa 1990.

21 Obecność „odradzania", „wiecznego powrotu" w wielu kulturach szczegółowo został opracowany [w:] M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, KR, Warszawa 1998.

22 K. Burda, *Wszechświat. Zanurzeni w gąbce*, „Newsweek", www.newsweek.pl/nauka/wiadomosci-naukowe/wszechswiat--zanurzeni-w-gabce,103012,1,1.html (1.12.2016).

23 Z. Wojtasiński, *Zmartwychwstanie wszechświata*, dz. cyt.

24 Z. Wojtasiński, *Kosmiczny Macho*, „Rzeczpospolita", http://archiwum.rp.pl/artykul/45563.html?_=Rzeczpospolita-45563?_=9#.V4ulCVcnh-U (1.12.2016); *cf.*: „Skala czasowa kosmologicznej ewolucji jest znacznie dłuższa niż życie gwiazd. Jeśli nawet nauczymy się gromadnie przemierzać przestrzeń kosmiczną, to po upływie setek miliardów lat w wiecznie rozszerzającym się wszechświecie poszukiwanie świecących gwiazd przestanie mieć sens. Wypalą się wszystkie. Jednocześnie galaktyki zawierające takie gwiezdne szczątki będą się zapadały w sobie, przeistaczając w bardzo masywne czarne dziury. Wszechświat, wypełniony pozostałościami po gwiazdach, czarnymi dziurami, może gazem rozproszonym bardzo rzadko w przestrzeni, będzie nieustannie stygł. Po milionach albo miliardach miliardów lat powierzchnie gwiezdnych skamieniałości osiągną temperaturę zaledwie kilkudziesięciu stopni powyżej zera bezwzględnego, a temperatura kosmicznego promieniowania tła – wypełniającego cały wszechświat śladu gorącego Wielkiego Wybuchu – będzie się różniła od zera bezwzględnego dopiero na dwudziestym miejscu po przecinku. W jeszcze dłuższych skalach czasowych można rozważać rozpad materii barionowej, czyli złożonej z protonów i neutronów, tworzących jądra znanych nam pierwiastków, na promieniowanie, elektrony i pozytony (dodatnie elektrony). Albo uwzględnić odkryte przez Stephena Hawkinga parowanie czarnych dziur – emisję promieniowania i cząstek elementarnych przez «brzeg» czarnej dziury. Z teorii wynika, że masywna czarna dziura może wyparować po czasie wyrażonym w latach jedynką z ponad stu zerami", J. Włodarczyk, *Wielki chłód*, „Newsweek", www.newsweek.pl/nauka/wielki-chlod,64472,1,1.html (1.12.2016); „Kosmos znajduje się w fazie powolnego zamierania – do takiego wniosku doszli naukowcy z Międzynarodowego Centrum Badań Radioastronomicznych w Crawley w Australii na podstawie obserwacji 200 tys. galaktyk. […] Cała energia wszechświata została wytworzona podczas Wielkiego Wybuchu, jej część została zdeponowana w postaci masy. Gwiazdy zamieniają tę masę ponownie na energię, w przypadku Słońca – 4 mln ton na sekundę. Naukowcy stwierdzili, że energia wytwarzana obecnie w kosmosie jest o połowę mniejsza niż 2 mld lat temu. To zwiastuje energetyczną śmierć wszechświata. Dr Simon Driver kierujący zespołem poinformował o tym podczas odbywającego się na Hawajach XXIX Kongresu Międzynarodowej Unii Astronomicznej", K. Kowalski, *Wszechświat powoli umiera*, „Rzeczpospolita", www.rp.pl/Kosmos/308119815-Wszechswiat-powoli-umiera.html (1.12.2016).

25 J. Włodarczyk, *Wielki chłód*, dz. cyt.

26 W. Śliwa, A. Pollo, *Katastrofy wszechświata*, „Rzeczpospolita", http://archiwum.rp.pl/artykul/601754.html?_=Rzeczpospolita-601754?_=15#.V4uko1cnh-U (1.12.2016); *cf.*: „Po fazie obżarstwa Droga Mleczna ustatkowała się i już od dawna odżywia się bardzo umiarkowanie. Są jednak powody, by przypuszczać, że za mniej więcej 5 mld lat zostanie wystawiona na ciężką próbę. Mgławica Andromedy zbliży się wtedy do niej tak bardzo, że obie te galaktyki zaczną sobie nawzajem wyrywać ogromne ilości gwiazd. Trudno przewidzieć, która z nich wygra ten pojedynek. Być może

024_Sochacki.indd 143 08.09.2022 21:16:47

zakończy się on remisem i powstanie pojedynczy, olbrzymi obiekt, dla którego wymyślono już nawet nazwę Mlekomeda. Niezależnie od wyniku tych kosmicznych zapasów pewne jest jedno: już w pierwszej rundzie do centrum naszej galaktyki zacznie obficie napływać materia międzygwiazdowa, która obudzi znajdującą się tam, lecz drzemiącą dziś olbrzymią czarną dziurę o masie 4 mln mas Słońca. Bliskie otoczenie dziury rozbłyśnie wtedy z mocą większą od łącznej mocy setek miliardów gwiazd, jak to obserwujemy w wielu parach galaktyk, które podobny kataklizm przeżywają na naszych oczach", M. Różyczka, *Kosmiczny kanibalizm*, „Polityka", www.polityka.pl/tygodnikpolityka/nauka/1525137,3,kto-kogo-we-wszechswiecie.read (1.12.2016).

27 *kometa*, *Słownik języka polskiego PWN*, http://sjp.pwn.pl/szukaj/kometa (1.03.2017).

28 J. Ługowska, *„Przyjdzie kometa, machnie ogonem i wszystko diabli wezmą". Od ludowych wyobrażeń do Tove Jansson*, [w:] *Powodzie, plagi, życie i inne katastrofy*, red. P. Kowalski, K. Konarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 441–445.

29 *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996, t. 1, z. 1, s. 237.

30 S. Niebrzegowska, *Gwiazdy w ludowym językowym obrazie świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1990, s. 155.

31 B. Napier, *Wielkie komety – zwiastuny życia i śmierci*, [w:] *Czy przed Wielkim Wybuchem był Bóg?*, red. T.D. Wabbel, przeł. B. Baran, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 105–106.

32 P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

33 P. Cieśliński, *Kataklizmy. Jak manewrować kometą*, „Gazeta Wyborcza", http://wyborcza.pl/1,75248,93864.html (1.12.2016).

34 Obszernie o mitach dyluwialnych w tradycji greckiej i hebrajskiej pisze R. Graves, *Mitologia grecka*, przeł. H. Krzeczowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992; R. Graves, *Mity hebrajskie. Księga Rodzaju*, przeł. R. Gromadzka, Cyklady, Warszawa 2002.

35 A. Zubek, *A jednak potop*, „Polityka", http://archiwum.polityka.pl/art/ajednak-potop,356381.html (1.12.2016).

36 K. Forowicz, *Najzimniejsza studnia*, „Rzeczpospolita", http://archiwum.rp.pl/artykul/27066.html?_=Rzeczpospolita-27066?_=9#.V4ut9lcnh-W (1.12.2016).

37 K. Forowicz, *Parasol przed słońcem*, „Rzeczpospolita", http://archiwum.rp.pl/artykul/62304.html?_=Rzeczpospolita-62304?_=5#.V4ut8lcnh-W (1.12.2016). Globalnemu ociepleniu oraz negatywnej roli człowieka poświęcony jest także artykuł: E. Bendyk, *Złe prognozy dla klimatu*, „Polityka", http://archiwum.polityka.pl/art/zle-prognozy-dla-klimatu,440598.html (1.12.2016).

38 K. Forowicz, *Słowa, słowa, a dwutlenku przybywa*, „Rzeczpospolita", http://archiwum.rp.pl/artykul/131728.html?_=Rzeczpospolita-131728?_=18#.V4ut5Vcnh-W (1.12.2016).

39 T. Ulanowski, *Słoneczna apokalipsa*, „Gazeta Wyborcza", http://wyborcza.pl/1,75400,11572844,Sloneczna_apokalipsa.html (1.12.2016); *cf.*: „A wszystko, twierdzi Kaku, z powodu serii wybuchów na Słońcu. Te potężne rozpoczęły się 8 marca, a ich apogeum przypadnie na rok 2013. Jeśli spełni się najgorszy scenariusz, kompletnie zdestabilizują one technologiczną infrastrukturę, na której wspiera się współczesny świat. Słońce – ogromna gazowa kula złożona w przeważającej mierze z wodoru i helu – ma, jak mówią fizycy, cykliczne humory. Jego aktywność dzieli się na około jedenastoletnie okresy uśpienia i pobudzenia. W okresach pobudzenia na powierzchni Słońca dochodzi do licznych eksplozji i wybuchów, które w mniejszym lub większym stopniu zaburzają pole magnetyczne Ziemi. To zaś skutkuje zakłóceniami wszelkich urządzeń pracujących dzięki energii elektrycznej (a także ją wytwarzających) oraz emitujących fale radiowe. […] Problem polega jednak na tym, że jeśli kiedyś faktycznie słoneczne burze osiągną natężenie przypominające to z 1859 roku, może spełnić się najczarniejszy scenariusz. I nawet jeśli nie stanie się to za pięć albo nawet sto lat, już sama świadomość, że nasz świat wspiera się na tak kruchych i ulotnych podstawach, wywołuje dreszcz przerażenia. „Zajęliśmy dzisiaj, dzięki zaawansowanej technologii – pisze w jednym z tekstów prof. Michio Kaku – praktycznie całą Ziemię. Nie chodzi o to, że natura będzie się teraz na nas mścić, chodzi o to, że to, co kiedyś nie miało żadnego wpływu na nasz świat, dzisiaj może zdmuchnąć go z powierzchni, niczym domek z kart", T. Stawiszyński, *Powtórka z apokalipsy*, „Newsweek", www.newsweek.pl/nauka/wiadomosci-naukowe/powtorka-z-apokalipsy,artykuly,89638,1,1,1.html (1.12.2016).

40 Z. Wojtasiński, *Bomba w pralce*, „Rzeczpospolita", http://archiwum.rp.pl/artykul/25109.html?_=Rzeczpospolita-25109?_=10#.V4ut-Fcnh-W (1.12.2016).

41 P. Cieśliński, *Atomowe grzyby. Czy wyrosną jeszcze na Ziemi?*, „Gazeta Wyborcza", http://wyborcza.pl/1,145452,18972919,atomowe-grzyby-czy-wyrosna-jeszcze-na-ziemi.html (6.10.2015).

42 D. Wilczak, *Cywilizacja samobójców*, „Newsweek", http://www.newsweek.pl/dossier/cywilizacja-samobojcow,74012,1,1.html (1.12.2016).

43 Tamże.

44 M. Oramus, *Uczniowie czarnoksiężnika*, „Rzeczpospolita", http://archiwum.rp.pl/artykul/1241503-Uczniowie-czarnoksieznika-.html?_=Rzeczpospolita-1241503?_=6#.V4urplcnh-V (1.12.2016).

45 Por.: „Za ten stan rzeczy odpowiada sama ludzkość, która nadużywała i nadużywa antybiotyków, sięgając po nie bez potrzeby i umiaru. Wielu chorych leczy się na własną rękę, stosując za małe dawki, za krótko, przyjmując nie ten antybiotyk co trzeba. O pomstę do nieba woła leczenie antybiotykami infekcji wirusowych, np. grypy, przeziębienia, bólu gardła, kaszlu, na które antybiotyki nie działają. Wielu lekarzy z lenistwa stosuje antybiotyki o szerokim zakresie działania, zamiast zrobić badania mikrobiologiczne, jaką bakterię należy zwalczyć. Jeśli nie pomaga jeden antybiotyk, lekarz często ordynuje następny – i tak do skutku. Zapobiegliwi hodowcy dodają antybiotyki do paszy swoich zwierząt. Bakterie są elastyczne, szybko się mnożą, a w kontakcie ze zużytym bądź osłabionym antybiotykiem nabierają nań odporności i cecha ta przenosi się na następne pokolenia", dz. cyt.

46 O zagrożeniach epidemiami obszernie przeczytać można [w:] P. Walewski, *Lekcja eboli*, „Polityka", www.polityka.pl/tygodnikpolityka/nauka/1624049,1,czy-wirus-mers-zagrozi-swiatu.read (1.12.2016). Artykuł podtrzymuje te obawy. Inny artykuł tego samego autora próbuje okiełznać obawy przed groźnymi wirusami. Dokonuje w niej Walewski trzeźwej, racjonalnej (naukowej?) diagnozy, że nie ma czego się obawiać, że nadmiarowe reakcje społeczeństwa wywoływane są przez media poszukujące sensacyjnego materiału, a epidemie zdarzały się w przeszłości i zdarzać się będą w przyszłości. Najważniejsze to przygotować się do nich i szybko reagować na pojawiające się zagrożenie, P. Walewski, *Zaraza, że aż strach*, „Polityka", www.polityka.pl/tygodnikpo-

024_Sochacki.indd 144 08.09.2022 21:16:47

lityka/nauka/292033,1,zaraza-ze-az-strach.read (1.12.2016): „Do tego czasu może pojawić się jednak jakiś nowy zarazek. I nie ma żadnych wątpliwości, że tak się stanie. Wszak w ostatnim czterdziestoleciu odkryto na świecie 25 nowych niebezpiecznych mikrobów! Im szybciej oswoimy się z myślą, że epidemie nie muszą być śmiertelne, tym lepiej. Bo naprawdę niebezpieczne (dla zdrowia i gospodarki) są objawy paniki zwykle nieproporcjonalnej do rzeczywistego zagrożenia".

47 Z. Wojtasiński, *Czas apokalipsy*, „Rzeczpospolita", http://archiwum.rp.pl/artykul/91410.html?_=Rzeczpospolita-91410?_=24#.V4ut7Fcnh-W (1.12.2016).

48 O micie AIDS *cf.* S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Karakter, Kraków 2016; M. Sznajderman, *Zaraza. Miotlogia dżumy, cholery i AIDS*, Wydawnictwo Naukowe „Semper", Warszawa 1994.

49 J. Wojt, *Zmowa milczenia*, „Rzeczpospolita", http://archiwum.rp.pl/artykul/9560.html?_=Rzeczpospolita-9560?_=11#.V4ut-Vcnh-W (1.12.2016).

50 K. Moraczewski, *Katastrofa i nieciągłość historyczna*, [w:] *Powodzie, plagi, życie i inne katastrofy*, red. P. Kowalski, K. Konarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 35.

51 Por. C. Ginzburg, *Sabat czarownic: kult popularny czt inkwizytorski stereotyp*, „Konteksty" 1997, nr 1–2, s. 61–65.

52 J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu*, przeł. A. Szymanowski, IW Pax, Warszawa 1986, s. 124.

53 M. Sznajderman, *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS*, dz. cyt., s. 18.

54 Osobne rozważania należałoby poświęcić mitologicznym narracjom wokół COVID-19, które tutaj nie zostały przeze mnie podjęte z powodów historycznych, bowiem przedstawiana wersja artykułu została przygotowana w roku 2016. Niemniej, obecność mitologicznych matryc w odniesieniu do pandemii COVID-19 czy zagrożenia nukleranego po agresji Rosji na Ukrainę wydaje się oczywista.

55 F. Fukuyama, *Koniec historii*, przeł. T. Bieroń. M. Wichrowski, Zysk i S-ka, Poznań 1996.

56 Figury przechodnia oraz pasażu często wykorzystywał Benjamin w próbach diagnozy kondycji człowieka nowoczesnego (*cf.* W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005). Wydaje się jednak, że metafora Benjamina ma mocniejsze uprawomocnienie. Jej morfologicznym odpowiednikiem, ale także genetycznym źródłem, będzie biblijny *Exodus*. O nośności tej mitycznej matrycy myślenia oraz o jej historyczych rewaloryzacjach, zwłaszcza w tradycji żydowskiej, *cf.* Ł. Stypuła, *Permanentny Exodus*, „Konteksty" 2017, nr 1–2, s. 153–160. Figurze mobilności, przemieszczania się, wędrowania została poświęcona konferencja „Wędrujące kultury" zorganizowana w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ (7–8.11.2016). Por. J. Clifford, *Traveling Cultures*, [w:] *Cultural Studies*, red. L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler, Routledge, New York 1992, s. 96–117.

57 D. Czaja, *Lekcje ciemności*, [w:] tegoż, *Lekcje ciemności*, Czarne, Wołowiec 2009, s. 280.

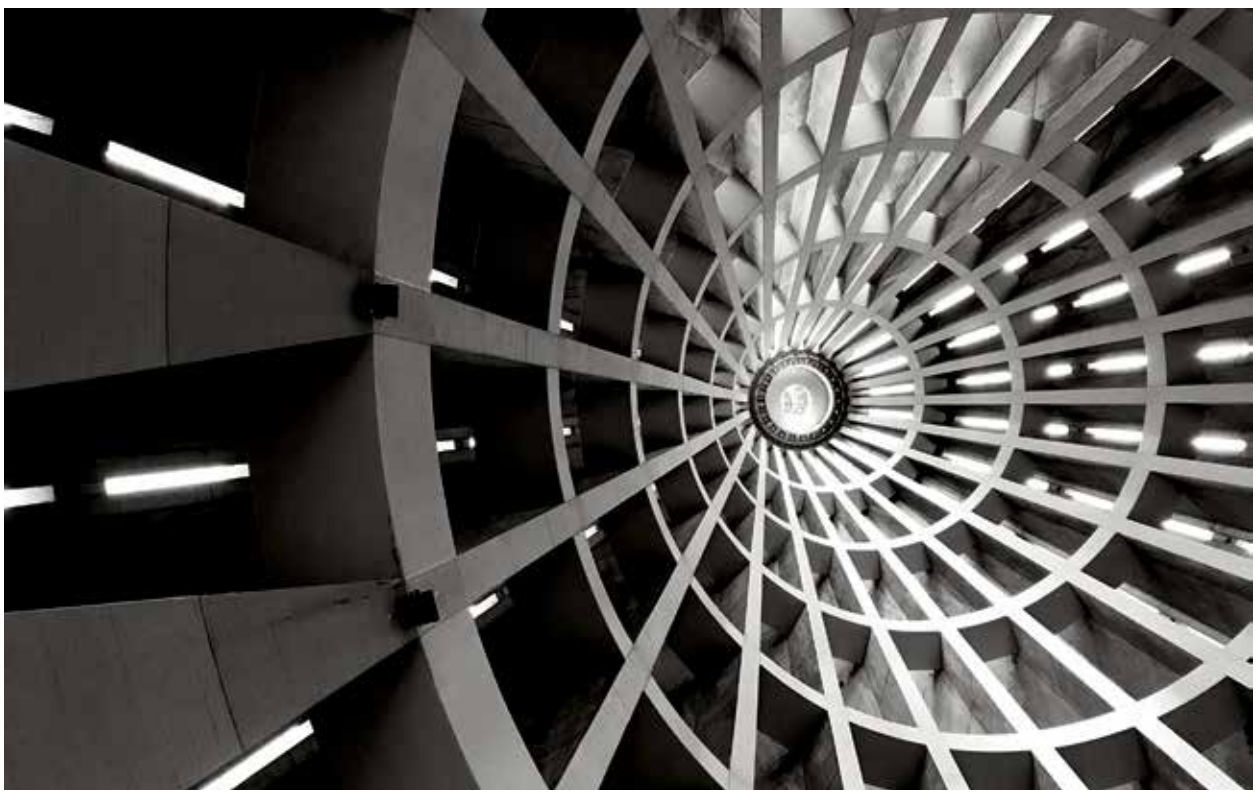
58 Tamże.

59 K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998, s. 267–283; esej *Krótka historia Apokalipsy i jej zeświecczenie,* pierwotnie opublikowany osobno, został dołączony przez autora do drugiej edycji monografii o filozofii Heideggera

60 Czaja, *Lekcje ciemności*, dz. cyt., s. 282.

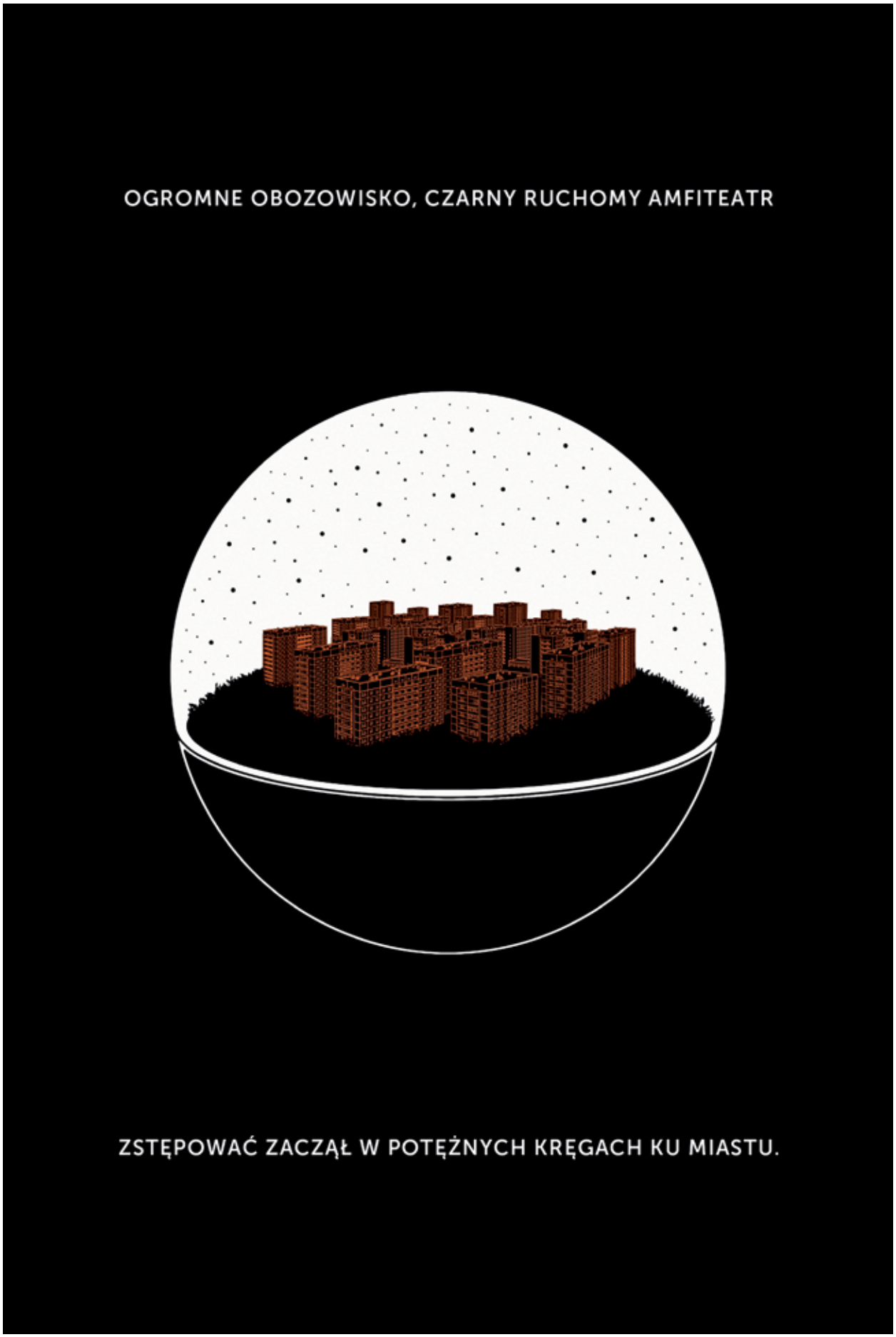
61 J. Patočka, *Czy dzieje mają sens?*, [w:] tegoż, *Eseje heretyckie z filozofii dziejów,* przeł. A. Czcibor-Piotrowski, E. Szczepańska, J. Zychowicz, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 94–95.

62 Złożoną semantykę tej sławnej miłoszowej frazy analizuje Ł. Tischner, *Piosenka o końcu świata, czyli „chwile wstrząsającego widzenia"*, [w:] *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, dz. cyt., s. 137–151.



Syrakuzy 2022. Fot. Łukasz Sochacki.

024_Sochacki.indd 145 08.09.2022 21:16:48



Jakub Woynarowski, *Martwy sezon*, korporacja ha!art, Kraków 2014, s. 26.

MACIEJ KRUPA

Chodząc w zaświatach

Czyściec

Pisałem tu już w minionych latach o chodzeniu jako czynności bezinteresownej, o chodzeniu samym w sobie. A także o akcie przeciwnym, o świadomym pozostawaniu w miejscu, o porzuceniu podróży, o bezruchu. Jakie może być chodzenie jutro? Jeżeli myślimy o radykalnym jutrze, to przychodzi mi na myśl tylko jedno – chodzenie po tamtym świecie, chodzenie w zaświatach.

Osip Mandelsztam w znakomitym eseju *Rozmowa o Dantem* tak pisze o *Boskiej Komedii*:

> Czytanie Dantego to przede wszystkim nieskończona praca, która w miarę postępów oddala nas od celu… Pierwsze czytanie wywołuje jedynie zadyszkę. Na następne radzę zaopatrzyć się w parę dobrych szwajcarskich butów podbitych gwoździami. Ja naprawdę nie żartuję, ale przychodzi mi do głowy pytanie, ile zelówek, ile wołowych podeszew, ile sandałów znosił Alighieri w czasie swojej pracy nad *Boską Komedią*, wędrując po kozich ścieżkach Italii.
> *Inferno*, a już zwłaszcza *Purgatorio*, wychwala chód człowieka, rozmiar i rytm kroków, stopę i jej formy. Prozodii Dantego dał początek krok zespolony z oddechem i nasycony myślą. Na określenie chodu używa Dante wielu różnorodnych i uroczych zwrotów.
> Filozofia i poezja jest u Dantego zawsze w ruchu, zawsze na nogach. Nawet przerwa jest tylko odmianą nagromadzonego ruchu: przystanek w rozmowie wymaga niebotycznego wysiłku. Stopa wiersza – wdech i wydech – krok. Czujny, wyciągający wnioski, sylogizujący krok[1].

Zajrzyjmy zatem do dantejskiego czyśćca. Ja wiem, że moi przyjaciele protestanci, prawosławni i Żydzi uśmiechną się zapewne łagodnie i powiedzą – przecież czyściec nie istnieje. Ale autor najnowszego przekładu *Boskiej Komedii,* Jarosław Mikołajewski, we wstępie do książki pisze:

> Dante nigdzie nie napisał, że świat, o jakim opowiada, był snem czy przestrzenią wyobraźni. „Znalazłem się", „byłem", „zobaczyłem", „usłyszałem", „poczułem"… Autor *Boskiej*… w każdym wersie zaświadcza, że nie jest fantastą, lecz świadkiem, obserwatorem, reporterem. I jeśli wierzyć tej perspektywie, niedługo przed śmiercią, w roku tysiąc trzysta dwudziestym pierwszym, w którym ukończył dzieło, ludzie żyjący na Ziemi dostali od niego jedyne w historii świadectwo wędrówki przez całe zaświaty, od początku do końca[2].

O ile *Inferno* to otchłań, przepaść, słowem – wielka jaskinia, gdzie wędrowcy posuwają się wciąż w dół, do samego dna, w dziewiąty krąg, o tyle *Purgatorio* to góra. Stroma, zbudowana z siedmiu zwężających się tarasów, oparta na podstawie, którą jest przedsionek Czyśćca, kulminująca ponad siódmym tarasem Rajem Ziemskim. Czyśćcowa góra przypomina kształtem zikkurat i wznosi się na półkuli południowej zajmowanej przez pusty ocean niedostępny dla żywych ludzi, stoi ona na antypodach Jerozolimy. Dante pod przewodnictwem Wergiliusza rozpoczyna wędrówkę, wejście na górę czyśćcową.

Wergiliusz kształcił się w Mediolanie i Neapolu, przebywał w Rzymie, skąd powrócił do Neapolu. Podróżował także do Grecji, ale nic nie wiadomo, by odwiedzał kiedykolwiek góry. Z kolei Dante Alighieri – jak podaje *Wielka encyklopedia gór i alpinizmu* – w 1311 roku wszedł na wierzchołek Monte Falterona (1654 m)[3]. To niezbyt wysoki szczyt w Apeninach Środkowych w dolinie Casentino, leżący na granicy pomiędzy Toskanią a Emilia-Romanią. Ze stoków Monte Falterona wypływa na wysokości 1358 m n.p.m. rzeka Arno, o czym zaświadcza Dante w *Boskiej Komedii*, pisząc:

> Przez pół Toskanii się ciągnie
> rzeczka, co rodzi się w Falteronie,
> i sto mil biegu jej nie zadowala.
>
> (*Czyściec* XIV, 16–18)[4]

W swoich *Dziejach alpinizmu* zakopiański lekarz i alpinista Jerzy Hajdukiewicz pisze:

> Nadchodzi Odrodzenie, przynosząc nowy, twórczy ferment umysłowy i zwracając uwagę ludzi na otaczający ich świat. Ciekawość ta obejmuje także góry. Dante w roku 1311 zdobywa w zimie Monte Falterona (1654 m) w Apeninach i Prato al Boglia (1516 m), skąd widzi Adriatyk. Dziś na szczycie tym stoi schronisko turystyczne im. Dantego[5].

Według innego źródła w tym samym 1311 roku Dante wchodzi zimą na szczyt Prato al Soglio (1347 m) w Apeninach[6]. Jesteśmy u zarania alpinizmu. Petrarka, zwany czasem „duchowym ojcem alpinizmu", dwadzieścia pięć lat później, w roku 1336 wejdzie na szczyt Mont Ventoux (1912 m) w Alpach i opisze swoje osiągnięcie dziesięć lat później w dziele *De vita solitaria*. W tekście tym, jako pierwszy w dziejach ludzkości napisze, że alpinizm – wówczas jeszcze tak nienazywany – jest elementem kultury. Wyprawa Petrarki miała miejsce w kwietniu 1336 roku, towarzyszył mu jego brat Gerard. Mont Ventoux (Wietrzna

026_Krupa_Chodząc w zaświatach.indd 147 08.09.2022 21:16:32

Góra) leży nieopodal Awinionu. Dziś na wierzchołek prowadzi szosa, można tam wjechać samochodem, a na szczycie kończy się jeden z najbardziej spektakularnych etapów kolarskiego wyścigu Tour de France. W liście do przyjaciela, zakonnika Dionigiego da Borgo San Sepolcro, Petrarka pisze:

> Wspiąłem się dzisiaj na najwyższą w tej okolicy górę, słusznie zwaną Wietrzną, jedynie z chęci ujrzenia miejsca, które słynie z wysokości. Wiele lat myślałem o tej wyprawie; jak bowiem wiesz, przeznaczenie kierujące ludzkim losem sprawiło, że od dzieciństwa przebywałem w tych stronach. Ów zaś szczyt, widoczny z daleka z każdej strony, niemal zawsze miałem przed oczami[7].

Dante pisał *Boską Komedię* – jeden z pierwszych nowożytnych tekstów związanych w pewien sposób z górami – w latach 1308–1321. Pisząc *Czyściec*, miał już zapewne za sobą wejście na Monte Falterona, Prato al Boglia i Prato al Soglio. Ponadto w latach 1304–1305 poeta odwiedził rejony krasowe Słowenii, których krajobraz bez wątpienia posłużył mu do opisu piekła i czyśćca. Był także na Monte Epomeo, najwyższym szczycie wyspy Ischia w Zatoce Neapolitańskiej. Na mierzącym 789 metrów n.p.m. skalistym wierzchołku spędził noc, obserwując zeń najpierw zachód, a potem wschód słońca[8]. Całkiem spore górskie doświadczenie jak na początek XIV stulecia. Stąd dość adekwatny opis trudu wejścia na górę, a nawet górskiej wspinaczki, choć zapewne tej na Monte Falterona i pozostałych szczytach nie mógł doświadczyć.

Sam Dante w *Boskiej Komedii* daje jednak być może wskazówkę, który szczyt mógł być pierwowzorem Góry Czyśćcowej. Nie wiadomo, czy wszedł na szczyt, ale z pewnością widział go i dobrze zapamiętał. W czwartej pieśni *Czyśćca* czytamy:

> Idzie się do San Leo, a schodzi do Noli,
> wstępuje się na Bismantovę i Cacumę
> pieszo, lecz tutaj trzeba człowiekowi fruwać;
> mówię: na smukłych skrzydłach i na piórach
> wielkiego pragnienia prowadzony za tym,
> co mi dawał nadzieję i czynił światło.
>
> (*Czyściec* IV, 25–30)

Pietra di Bismantova w Apeninach, w prowincji Reggio Emilia, to szczyt o ciekawym kształcie, jakby przeniesionym z Dolomitów. Cylindryczne plateau o większej średnicy, około kilometra, jest otoczone stromymi ścianami wysokości około trzystu metrów. Szczyt ma wysokość 1047 metrów n.p.m. i jest dostępny łatwą ścieżką, ale otaczające ściany są wysokie, strome i szczyt wygląda na niedostępny. Na ścianach współcześnie wytyczono wiele dróg wspinaczkowych. Opis Góry Czyśćcowej w dużej mierze przypomina Pietra di Bismantova.

Już po wygłoszeniu tego tekstu na Zakopiańskich Spotkaniach Antropologicznych w grudniu 2021 roku ukazał się drukiem niezmiernie ciekawy esej profesora Jacka Kolbuszewskiego zatytułowany *Góry i wspinaczka w* Boskiej Komedii *Dantego*[9]. Kolbuszewski potwierdza intuicję, że to Bismantova jest najprawdopodobniej pierwowzorem Góry Czyśćcowej.

> To, że Dante widział tę górę, jest pewne: był w Lunigiano i Casentino (tuż obok wznosi się Bismantova) w 1306 roku, a na pewno przed rokiem 1315, a więc w tym czasie, gdy powstawała *Boska komedia*. Dla celności tej hipotezy ogromne znaczenie ma kształt Bismantovej – rozległego górotworu (kulminacja 1047), wznoszącego się ponad poziom okolicznych dolin na około czterysta metrów z niemal pionowymi ścianami skalnymi o wysokości trzystu metrów (liczne opatentowane drogi wspinaczkowe niemal wszystkich stopni trudności). Wierzch owego górotworu tworzy rozległe plateau, na którym rosną tymianek, leszczyna, jałowiec, głóg, janowiec i rododendrony, ale także dęby, klony, lipy i graby. […] Te realia krajobrazu góry sprawiły, że myśl o nich znalazła literacki wyraz na kartach poematu Dantego, co skłania mnie do podzielenia opinii o tym, że widok Bismantovej i bytność na niej dały Dantemu asumpt do wizji Góry Czyśćcowej jako tworu „hybrydowego", będącego w części opisem realnie istniejącego krajobrazu i fantastycznej synkretycznej wizji opartej na elementach antycznej tradycji literackiej[10].

W wiernym polskim przekładzie *Komedii*, a więc zapewne i w oryginale, więcej mówi się o wspinaniu niż o chodzeniu. Osip Mandelsztam, człowiek woroneskich nizin, w cytowanym wyżej fragmencie mówi o chodzeniu. Z lektury *Czyśćca* jasno wynika, że jest to chodzenie zdecydowanie pod górę, a na wstępie tej drogi, na niżej położonych zboczach Góry Czyśćcowej wręcz wspinaczka. Podczas wejścia na górę Dante mija Belacquę z Florencji, który mówi: „Sam więc się wspinaj, skoro jesteś wspaniały" (*Czyściec* IV, 114) i dalej pyta: „O bracie, czy warto się wspinać?" (*Czyściec* IV, 127).

Przeanalizujmy pod tym kątem fragment IV pieśni *Czyśćca*.

> Wspinaliśmy się przez rozłupaną skałę
> i z każdej strony zaciskała nas krawędź,
> a niższe podłoże wymagało stóp i dłoni.
> Kiedy byliśmy na górnym obrzeżu
> wysokiej skarpy, na otwartym zboczu,
> „Mistrzu mój – ja powiedziałem – którą drogą pójdziemy?".
> A on do mnie: „Żaden twój krok niech się nie osuwa,
> wciąż górę za mną zdobywaj,
> aż zjawi się nam jakaś mądra opieka".
> Szczyt był wysoki, że nad wzrokiem górował,
> a skarpa znacznie bardziej wyniosła
> niż od pół kwadranta do środka przeziernika.
> Ja byłem zmęczony, kiedy zacząłem:

026_Krupa_Chodząc w zaświatach.indd 148 08.09.2022 21:16:32

„O słodki ojcze, odwróć się i spójrz,
jak ja sam zostaję, kiedy nie przystajesz".
„Mój synku – powiedział – aż tutaj się wespnij",
niewiele wyżej wskazując mi występ,
który po tej stronie całe wzgórze okala.
Tak spięły mnie jego słowa,
że na czworakach ja się za nim wdrapałem,
aż ta półka znalazła mi się pod stopami.
Usiedliśmy tam obaj
zwróceni na wschód, skąd weszliśmy,
którego widzenie zazwyczaj każdego pociesza[11].
(*Czyściec* IV, 31–54)

Porównanie rozmaitych przekładów *Boskiej Komedii* uświadamia nam różnice polskich wersji tekstu, który do nas dociera, a czasem nas mami. W tłumaczeniu Juliana Korsaka początek powyższego fragmentu brzmi:

Wiódł nas jar wąski w skali rozszczepany,
Nas z każdej strony ściskały jej ściany.
Ścieżka dla stopy zbyt śliska i stroma
Radziła nogom pomagać rękoma[12]
(*Czyściec* IV, 31–34)

Z kolei Edward Porębowicz tłumaczy tę tercynę następująco:

Szliśmy więc na skroś rozłupanym głazem,
Tak, że nam z obu stron uciskał boki:
Rąk i nóg trzeba było użyć razem[13].

Przypomnijmy najbardziej dosłowny przekład Jarosława Mikołajewskiego:

Wspinaliśmy się przez rozłupaną skałę
i z każdej strony zaciskała nas krawędź,
a niższe podłoże wymagało stóp i dłoni.
(*Czyściec* IV, 31–33)

Mamy więc „rozłupaną skałę", „rozłupany głaz", a u Korsaka „jar wąski w skali rozszczepany". Tymczasem Wergiliusz i Dante wspinają się po prostu dość wąskim kominem, używając do tego stóp i dłoni, być może techniką zapieraczki. Po wyjściu z komina ściana się otwiera, a Dante nie wie, gdzie iść dalej, i pyta o to Wergiliusza, którego w wielu miejscach poematu określa jako swojego przewodnika. Ten upewnia go w wyborze drogi i poleca iść za sobą. Dante jest zmęczony, skarży się, że nie nadąża za przewodnikiem. Ten pokazuje mu występ skalny, półkę, czy wręcz taras okalający szczyt. Dante nieporadnie, bo na czworakach, wspina się na wskazany taras. Obaj siadają na nim i spoglądają na wschód. Zapis drogi Dantego, szczególnie w pozbawionej rymów i rytmu wersji przekładu Jarosława Mikołajewskiego, przypomina jak żywo opis drogi wspinaczkowej z taternickiego przewodnika.

Oto przykładowy opis fragmentu drogi wspinaczkowej z przewodnika Witolda Henryka Paryskiego *Tatry Wysokie*:

Przez płytę łatwo, po czym w lewo w górę, a następnie pionową rysą i wąską półką do szerokiej płaskiej rynny (woda). Rynną w górę przez przewieszkę do przedłużenia rynny, a potem trawiasto-skalistym terenem w prawo do wielkiego, ociekającego bloku. Przez blok (trudno) i dalej w górę mokrymi, łatwymi skałami na obszerny, pochyły upłazek[14].

Podobnych opisów wspinaczkowej drogi jest mnóstwo. Paryski często w opisie terenu, który jest łatwy, już ponad trudnościami, stosuje frazę: „i dalej, to w prawo, to w lewo, aż na wierzchołek". W *Boskiej Komedii* czytamy niemal analogicznie: „to tędy, to tamtędy do zewnętrznego boku" (Czyściec, X, 12).

Jacek Kolbuszewski pisze o wspinaczce Dantego na Górę Czyśćcową:

Jest to bowiem odziany w kształt poetycki techniczny obraz górskiej skalnej wspinaczki, której poziom trudności na pewno mieści się w przedziale (minimum) I–II (w skali Welzenbacha). Mając na nogach raki do wspinania w skalno-lodowym terenie (!), bohater wspina się w wąskim kominie skalnym techniką rozporu przeciwstawnie kładzionych rąk i nóg („zapieraczką"). Rzecz jest absolutnie rewelacyjna, a kryje się za nią bez wątpienia jakieś osobiste górskie doświadczenie Dantego[15].

Wiemy już, o jakim górskim doświadczeniu Dantego mowa. Profesor Kolbuszewski potwierdza naszą wcześniejszą obserwację, ale i jego zwodzi nieprecyzyjny poetycki przekład. Pisze bowiem, że Dante miał na nogach raki, w przypisie dodając, że dawniej poza rakami na buty zakładano także jakieś żelazne przyrządy na kolana[16]. Tymczasem przetłumaczony przez Porębowicza fragment: „Żem lazł na raczkach w górę pracowicie", Korsak przetłumaczył: „Że śladem za nim pod głaz przypełznąłem", a Mikołajewski wprost: „że na czworakach ja się za nim wdrapałem". Dante po prostu wspinał się nieporadnie, na czworakach, używając rąk i kolan, a nie używał żadnych raków zakładanych na buty czy kolana. To nie była wspinaczka lodowa, lecz skalna, a znany dziś *drytooling* – czyli wspinanie w skale przy użyciu narzędzi do wspinania w lodzie, raków i czekanów – jest wynalazkiem XXI stulecia.

Przytaczając przekłady Porębowicza i Korsaka, a nie znając jeszcze przekładu Mikołajewskiego, Jacek Kolbuszewski pisze:

Niezaprzeczalna jest logiczność tego opisu (oddają ją dobrze oba przekłady, warto zaś pamiętać, że Korsak nigdy gór nie widział): stromy komin kończy się przewieszką. Jest on także prawdziwy z psychologicznego punktu widzenia: odpoczynek połączony z oglądaniem krajobrazu jest czymś naturalnym po pokonaniu najtrudniejszego

026_Krupa_Chodząc w zaświatach.indd 149 08.09.2022 21:16:32

> odcinka wspinaczki. Ten „dantejski" opis wspinaczki nie budził, co dziwne, zainteresowania historyków alpinizmu, którzy z reguły więcej uwagi poświęcali wyprawie Petrarki na Mont Ventoux[17].

W przypadku Góry Czyśćcowej początek wspinaczki jest trudny, a im wyżej, tym łatwiej:

> Ta góra jest taka,
> że zawsze zacząć od dołu jest ciężko,
> a im bardziej człowiek idzie do góry, tym mniej się męczy.
> Dlatego kiedy ona wyda ci się łagodna,
> tak że iść w górę będzie ci lekko
> jak statkowi iść z prądem,
> wówczas będziesz na końcu tej ścieżki
> (*Czyściec* IV, 88–94)

Jak pisze francuski historyk Jacques Le Goff, autor monumentalnej opowieści o narodzinach czyśćca:

> Całą logikę tego górskiego czyśćca streszcza postęp dokonujący się w trakcie wspinaczki: dusza z każdym uczynionym krokiem staje się czystsza. Jest to wstępowanie w podwójnym sensie, fizycznym i duchowym. Oznaką tego postępu jest złagodzenie kary, jak gdyby wspinaczka stawała się łatwiejsza, góra zaś – mniej stroma dla duszy, coraz mniej obciążonej ciężarem grzechów[18].

Na kolejnych tarasach Czyśćca dusza uwalnia się od brzemienia kolejnych siedmiu grzechów głównych. Stopniowo uwalniana od ciężaru grzechów dusza coraz łatwiej i szybciej pnie się do góry. Trudności stopniowo łagodnieją, a droga jest łatwiejsza, z chaosu skał zmienia się w stopnie, schody:

> Przyjdźcie: tu blisko są stopnie
> i już wygodnie się wchodzi
> (*Czyściec* XII, 92–93)

Chateaubriand powiedział, że „W poezji czyściec góruje nad niebem i piekłem tym, że wyobraża przyszłość, której im brakuje"[19]. Wyprawa na Górę Czyśćcową trwa dokładnie cztery dni i ma miejsce w czasie paschalnym. Wergiliusz i Dante spędzają w przedczyśćcu dzień Wielkiej Nocy, poniedziałek i wtorek wielkanocny zajmuje im wspinaczka na Górę Czyśćcową, a środę spędzają w Raju Ziemskim. W czyśćcu jest jakaś przyszłość, płynie czas, podczas gdy w piekle i w niebie jest go brak, jest tam tylko wieczne teraz. W raju „czas stanie nawet w miejscu"[20]. Oczyszczony na siódmym tarasie przez ogień, Dante dociera nad rzekę Lete / Eunoe:

> Po tej stronie płynie z mocą
> która odbiera każdemu pamięć grzechu,
> po drugiej zwraca każde uczynione dobro
> (*Czyściec* XXVIII, 128–129)

Kończy się wspinaczka, kończy się mozolna czyśćcowa wędrówka, znika przewodnik – Wergiliusz. Kończy się obszar jego przewodnickich kompetencji i uprawnień. Dante płacze. Ale po drugiej stronie, w Ziemskim Raju, czeka już nowa przewodniczka – Beatrycze. Kąpiel w Lete pozwoli mu zapomnieć wszystkie popełnione grzechy. Kąpiel w Eunoe przywróci w jego pamięci każde uczynione dobro. Dante jest gotowy, by wkroczyć do Ziemskiego Raju. Niebawem. Jutro.

Przypisy

1. Osip Mandelsztam, *Słowo i kultura*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 86–87.
2. Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. Jarosław Mikołajewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021, s. 9.
3. *Wielka encyklopedia gór i alpinizmu*, red. Małgorzata i Jan Kiełkowscy, t. 1, Stapis, Katowice 2003, s. 23.
4. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z *Boskiej Komedii* przytaczam w przekładzie Jarosława Mikołajewskiego.
5. Jerzy Hajdukiewicz, *Dzieje alpinizmu – część pierwsza*, „Informator Instruktorów Taternictwa" 1973, nr 3, Komisja Szkoleniowa Zarządu Głównego Klubu Wysokogórskiego w Krakowie.
6. *Wielka encyklopedia gór i alpinizmu*, dz. cyt., t. 1, s. 43.
7. Francesco Petrarka, *Pisma podróżnicze*, przeł. Włodzimierz Olszaniec, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 43.
8. *Wielka encyklopedia gór i alpinizmu*, dz. cyt., t. 7, s. 114–115.
9. Jacek Kolbuszewski, *Góry i wspinaczka w „Boskiej Komedii" Dantego*, [w:] *Góry – Literatura – Kultura*, t. 15, red. Ewa Grzęda, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2021, s. 11–44.
10. Tamże, s. 36.
11. Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. Jarosław Mikołajewski, dz. cyt., s. 224.
12. Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. Julian Korsak, Warszawa 1860; https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/boska-komedia-czysciec.html, dostęp 28 kwietnia 2022.
13. Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. Edward Porębowicz, Warszawa 1909; http://boskakomedia.korona-pl.com/Boska_Komedia.pdf, dostęp 28 kwietnia 2022.
14. Witold H. Paryski, *Tatry Wysokie. Przewodnik taternicki*, cz. VIII, Warszawa 1956, s. 74.
15. Jacek Kolbuszewski, *Góry. Przestrzenie i krajobrazy. Studia z historii literatury i kultury*, Kraków 2020, s. 67.
16. Tamże, s. 67, przyp. 66.
17. Tamże, s. 69.
18. Jacques Le Goff, *Narodziny czyśćca*, Warszawa 2021, s. 532.
19. Tamże, s. 13.
20. Tamże, s. 551.

026_Krupa_Chodząc w zaświatach.indd 150 08.09.2022 21:16:32

Kiedy byłem już na dnie, nikt nie zapukał od spodu

Myśl o jutrze bulwersuje, rodzi nadmiar skojarzeń.
Jutro.
To, co będzie, a nie jest.
Jeszcze nie jest.
Z tym, co było, jeszcze sobie jakoś radzimy.
Trwa w naszej pamięci, ewentualnie – jeśli bóg da – w pamięci boga.
Ale jutro?
Tego jeszcze nie ma!
A my mówimy, jakbyśmy mogli coś powiedzieć o tym, czego nie ma!
Jak nazwać to, czego nie ma –
Nic? Nicość?
Czy mówić o jutrze to mówić o niczym?
To nie byłby komplement.

Być może jest różnica między tym, czego nie ma (tak w ogóle), a tym, czego jeszcze nie ma?
Zapewne jakaś różnica jest.
Ale jaka?
Jak ją nazwać, na czym się ona zasadza?

Pytając, obserwujemy pomnożenie się rodzajów nieistnienia. Jakby rodziła się na naszych oczach typologia nicości.

Ciśnie się jednak i cisnąć się nie przestaje pytanie bardziej podstawowe: skąd w ogóle możliwość mówienia o czymś, czego nie ma? Mówienia o niczym?

Parmenides był w tej materii nieprzejednany: o nieistniejącym ani myśleć, ani mówić niepodobna.

Pytania bez odpowiedzi?
I dobrze!
Brak odpowiedzi pozwoli wybrzmieć pytaniom. Zatrzymać ruch słów i myśli.

Tak tu sobie rozmawiamy, pytania stawiamy. Przy pytaniach cierpliwie czuwamy, nie znosząc ich prostymi odpowiedziami. Rodzi się jednak pytanie: pytać dalej, mnożyć pytania, czy pozostać przy tych już postawionych?

To też pytanie bez odpowiedzi.

Tymczasem nowe pytania nie pytają o to, czy mogą być postawione. Już są, same się zgłaszają niepytane o zgodę.

A więc: na jakiej podstawie mówimy o czymś, że będzie, choć tego jeszcze nie ma?
Skąd wiemy, że będzie?
Czym jest teraz to, co dopiero później będzie?
Niczym?

TADEUSZ BARTOŚ

Jutro już było?

Wielogłos wewnętrzny[1]

*

W sobotę mówimy: „Jutro będzie niedziela". Ale przecież nie o to chodzi! To tylko konwencja.

Jak sobie ustalimy, że po sobocie jest niedziela, to choćby ani soboty, ani niedzieli nie było, to po sobocie będzie niedziela. *Petitio principii*. Można by powiedzieć: słowne następstwo słów. Jeśli już rzeczywiście tak jest, że po sobocie jest niedziela, to wtedy z konieczności i bezwzględnie po sobocie jest niedziela. Logika jest tylko umową, myśleniem warunkowym. Zawsze prawdziwa za cenę tego, że nie mówi o tym, jak jest, pozostając tylko instrukcją, jak działać konsekwentnie.

*

Augustyn z Hippony pisał w swoich *Confessiones*: przyszłości jeszcze nie ma, przeszłości już nie ma. A „teraz" – owo coś, co właśnie teraz jest, zanim się zorientujemy, że jest – już nie jest, znika. Nie ma. Staje się przeszłością[2].
Czy to znów tylko gra słów?
„Dziś", „jutro", „wczoraj" – to konwencje, które kierują naszym myśleniem. Nie byłoby przeszłości, gdybyśmy nie mieli słowa „wczoraj". Nie byłoby teraźniejszości, gdybyśmy nie mieli słowa „teraz". Nie byłoby przyszłości, gdybyśmy nie mieli słowa „jutro". Jest wiele racji w takim stawianiu sprawy. Czy rzeczywiście żadnej teraźniejszości, przeszłości i przyszłości nie ma? Czy to tylko użyteczne fikcje, nasz sposób radzenia sobie ze światem, technika katalogowania, księgowość życia? „Zrobione", „do zrobienia", „w trakcie"? Słowa mają być odblaskiem świata, wypowiadać świat, a przecież jakże często zamiast wiernie oddawać, tworzą i wymyślają, zmyślnie udając, że nic tych rzeczy, że wręcz przeciwnie.
Dajmy się, choćby na chwilę, uwieść zaklęciom Augustyna. Zapytajmy: co jest, jak jest, dlaczego jest, skoro zanim zaistnieje, przestaje istnieć, przechodzi w nieistnienie; choć nie bardzo widać, czym miałoby być takie przechodzenie istniejącego w nieistniejące. Biskup afrykańskiej Hippony podpowiada: nic nie jest samo z siebie, wszystko jest darowane. Boska stwarzająca siła zapewnia realność temu, co samo z siebie jest tylko ułudą, nicością. Boski

027_Tadeusz Bartoś_Jutro już było2.indd 151 08.09.2022 21:16:07

umysł, poznając, sprawia istnienie istniejącego, który to istniejący sam z siebie istnieć nie może. To myśl godna filozoficznego geniuszu. Augustyn należał do pionierów najbardziej radykalnej depotencjalizacji świata. Całkowita bytowa zależność wszystkiego, nieznana starożytnym Grekom. Nowość na miarę kopernikańskiego przewrotu, i to jeszcze przed Kopernikiem. Nie da się bardziej poniżyć istnienia, pozbawiając go racji swego istnienia.

W tym duchu pisze wielki metafizyk zachodniego chrześcijaństwa Tomasz z Akwinu: *„Quod possibile non esse, quandoque non est"* – co może nie być, kiedyś nie jest[3].

Znajdziemy te słowa w tak zwanym trzecim dowodzie na istnienie boga. Słowa poruszające, wskazujące na radykalną nietrwałość wszystkiego. Nic nie może istnieć samo z siebie, jeśli nie jest podtrzymywane w istnieniu przez byt istniejący sam z siebie, którego istotą jest istnienie.

Istniejące pozostawione sobie znika, staje się nicością: *„Omnis creatura vertibilis est in nihil"*[4].

Imieniem świata stworzonego jest nicość. „Nic" jest jego wizytówką. Sam z siebie nic nie może, istnieje tylko dzięki byciu podtrzymywanym w istnieniu. Dotyczy to kamieni, nieba, drzew. Dotyczy ludzi. Także ty, człowieku, nic sobie nie zawdzięczasz, wszystko, czym jest twój świat, nie ma w sobie żadnej racji, żadnego sensu, żadnego prawa. A jeśli ma jakiś sens, jakieś prawo, jakąś rację – to jest ci dane z zewnątrz, sam nie masz z tym nic wspólnego, bo w ogóle nie ma czegoś takiego jak *φύσις* (*natura*) sama z siebie, cała ona żadnej racji nie ma w sobie. Nazwijmy to ekstremizmem ontologicznej heteronomii. Inny decyduje o tym, że jesteś i czym jesteś.

Czy może być głębsza deprywacja, bardziej przejmujące zniewolenie? Już nie zniewolenie moralne, środowiskowe, biologiczne uwarunkowanie. To coś sięga dalej, głębiej, do samej racji ludzkiego istnienia. Nic nie usprawiedliwia bycia człowieka poza wolą boskiego bytu, który tak postanowił. Dlaczego tak postanowił? Nie wiemy. Gdy powiemy, że postanowił tak, bo jest dobry, mocą swej dobroci, niczego się nie dowiadujemy, jeśli dobroć boskiego bytu definiuje się jako jego możliwość stwarzania. *Idem per idem* tkwi u podstawy definicji formułowanych przez kreacjonistyczną filozofię boga. A *idem per idem* to też arogancja: jest tak jest, bo tak jest. Dlaczego tak jest? No bo tak jest. Rzecz ma swoje ponure konsekwencje: wszystko jest darowane, nic swojego nikt / nic na świecie mieć nie może. Darczyńca stoi na pierwszym miejscu, i tylko ciągle dziękować trzeba, czapkować, jaśnie pana dobrodzieja w rękę boską cmokać. Nieważne, czy towar lepszy, czy gorszy.

Wcześniej, zanim na dobre nastał w naszej cywilizacji paradygmat kreacjonizmu, myślano inaczej. Rekonstrukcja tamtego doświadczenia świata możliwa jest jedynie fragmentarycznie. Świat był i nikt by nie pomyślał, że kiedyś go nie było. Bo gdyby go nie było, skąd by się wziął? Tak znikąd, *deus ex machina*? To byłoby absurdalne. Podobnie, skoro już jest, to niby dlaczego miałby nie być, jakby to zrobić, żeby całość tego, co jest, przestała być? To wydaje się umysłowi nieskażonemu kreacjonizmem aberracją. Świat się zmienia, przekształca, ale możliwe jest to dlatego właśnie, że jest. Gdyby przestał być, nie miałoby co się przekształcać[5].

Temu właśnie boskiemu światu kłaniano się, czczono go na wiele sposobów.

Jeszcze demiurg z platońskiego *Timajosa*, który tylko lepił, kształt nadawał materii, ale nie stwarzał z niczego. Opowieść o demiurgu to mit, bajka wyjaśniająca kształt piękna świata. Nic więcej. Przejęta przez chrześcijan (nieskłonnych do dialektyki), użyta została do wprowadzenia w myślowy obieg szczególnej osobliwości metafizycznego poniżania i oczerniania bytu.

Osobliwa rzecz, owa idea *creatio ex nihilo*. Bo przecież *ex nihilo nihil fit*[6]. Tomasz z Akwinu był konsekwentny, wypowiadając te słowa: *ex nihilo* oznacza jedynie: nie z pramaterii, jak w *Timajosie*, ale z boga. A jednak myśl ta popada w aporie. Stworzenie, które zaczyna istnieć w czasie, a wcześniej go nie było, jest czymś nowym, jest czymś więcej, choć przecież nie można dorzucić czegoś więcej do nieskończoności. Nieskończoność plus, wszystko i jeszcze kilka rzeczy – to nie brzmi logicznie. Aporie są nieuniknione, gdy myśli się o atrybutach metafizycznych boskiego bytu: nieskończoności, wszechwiedzy, wszechmocy.

*

Przygniatająca, obezwładniająca, paraliżująca myślowa perwersja. „Nigdy nikomu nie przypisuj wszechwiedzy i wszechmocy" – to pierwsze przykazanie kultury na ludzką miarę (humanizm). W tym kontekście jaśniejsza staje się intencja heideggerowskiej formuły *„Sein zum Tode"* – ludzkiego „bycia ku śmierci"[7]. Nie o sentymentalną tanatologię tu idzie, egzystencjalne strachy, ale o elementarne otrzeźwienie, przyjęcie do wiadomości skończoności człowieka.

Jeśli wymyślonej przez siebie boskiej fikcji przypiszesz wszechmoc, wszechwiedzę, nieskończoność, zawsze znajdą się chętni, by pójść tym tropem i… naśladować boga. *Imitatio Dei* to powołanie chrześcijanina. Jeśli są pośród ludzi myślozbrodnie, ta jest pierwsza. Fundatorka. Potęga Zeusa, spryt i przedsiębiorczość Apollona, Dionizosa, Ateny, całego greckiego Olimpu – to wbrew Ksenofanesowi z Kolofonu i Platonowi – naturalne (nie idealne) wzorce osobowościowe. Ale nie paranoidalność nieskończoności, wszechwiedzy i wszechmocy chrześcijańskiego boga. Demonizm rodzi się tu właśnie. Chorobliwa idea ontologicznego zła jest produktem maniakalnej obsesji władzy boga chrześcijan. Tylko zły może wszystko. Jedynowładztwo to *nolens volens* zawsze totalne podporządkowanie.

Nie ufaj temu, który mówi o sobie, że może wszystko. Nawet jeśli deklaruje, że jest dobry. Bo jeśli jest dobry, to nie może wszystkiego. Kłamie prosto w twarz. I wikła swoich obrońców (średniowieczni teologowie jako ówczesny dział PR zachodniego Kościoła, zwany tradycyjnie apologetyką) w wyrafinowane eksplikacje, które z uwagi oczywistość sprzeczności, choć objaśniają je najwybitniejsze umysły epoki, nie potrafią stać się wiarygodne. Strategie

027_Tadeusz Bartoś_Jutro już było2.indd 152 08.09.2022 21:16:07

deradykalizacyjne proponowane przez Petera Sloterdijka w odniesieniu do trzech monoteizmów tylko po części mogą być skuteczne[8].

*

Wcześniejsze greckie wyobrażenie stabilności i nienaruszalności *φύσις* karmione było ideą wiecznego powrotu tego samego. Choć może trafniej byłoby powiedzieć, że wieczny powrót był owocem pierwotnego spontanicznego niesproblematyzowania istnienia całości świata. Nic nie ginie, nic nie odchodzi. Wszystko wraca, takie samo. Wszystko jest ważne, nic nie jest nieważne. Nie ma procedury unieważnienia, delegalizacji, anihilacji, i *vice versa* – arbitralnego dodawania wartości. Tu dopiero docieramy do rzeczywistego egalitaryzmu, rzec by można, ontologicznego. Stoicy w tej materii w tym tonie się wypowiadali, gdy mówili o boskiej, przenikniętej światłem rozumu, wiecznej, rodzącej się z ognia i w ogniu ginącej materii.

Kreacjonizm poniżył to wszystko, pozbawił godności, prawa do bycia sobą, posiadania „własnej twarzy". Skutkowa natura rzeczy oznacza: wszystko jest wytworem, dziełem. Świat stał się zasobem, by przywołać sformułowanie Martina Heideggera. Kreacjonizm wydatnie wzmocnił i upowszechnił w naszej cywilizacji myślenie o istnieniu jako wytworze. Co jest, jest produktem. Przyroda to jeden wielki zakład produkcyjny. To miał na myśli Heidegger, gdy szukał źródeł totalności myślenia technicznego Zachodu[9]. Totalność myślenia technicznego oznacza: nie ma już innego niż techniczne odniesienia człowieka do świata, człowiek nie potrafi już inaczej. Część stała się całością, jedna opcja zgarnęła całą pulę, pozamykała inne drogi.

*

Jutra nie ma – powróćmy do „zaklęć" Augustyna – i nikt nie może go poznać, zanim nie stanie się tym, co teraz. Z wyjątkiem oczywiście umysłu boga, który jest wszechwiedzący. Widzi więc on to, czego nie ma. A to nie byle jaka umiejętność, rzadka, jedyna! Idiosynkrazja *per se*.

Widząc to, czego nie ma, byt boski nie popada w iluzję; przeciwnie, widząc to, czego nie ma, to właśnie stwarza. Poznając, stwarza, powołuje do istnienia samym aktem widzenia. Przywilej niedostępny zwykłym śmiertelnikom. Także ewentualne fantazje, majaki, rojenia – stać mogłyby się prawdą. Cokolwiek pomyśli byt boski, ponieważ to myśli, zaczyna istnieć. No, chyba że pomyśli jako nieistniejące. Wtedy jako nieistniejące w naszym świecie istnieje w umyśle boskim.

Na pytanie, czy bóg zna jutro, metafizycy kreacjonistyczni z reguły odpowiadają: jak najbardziej. Skąd u nich ta pewność? Wynika z definicji wszechwiedzy, która jest tu przesłanką, aksjomatem, zwanym w języku scholastycznej teologii: *articulus fidei*. Co więcej, tym się różni stwórca od stworzenia, że wie to, co się nawet filozofom nie śniło. Zna początek i koniec wszystkiego, bo jest początkiem i końcem wszystkiego.

A skoro to zna, a znać można to, co jest, a nie to, czego nie ma, to musi to, czego nie ma, i to, co jest, już gdzieś być. Jutro więc, którego jeszcze nie ma, jest – choć nie dla nas oczywiście; dla nas jutra nie ma. Jest w boskim umyśle. Tkwi tam nawet lepsze, bo jako pierwowzór, oryginał w naszym świecie jedynie kopiowany. Mówimy: obraz, podobieństwo, cień (*imago*, *similitudo*, *umbra)*.

*

Jeśli codziennie mówiłbym: „zrobię to jutro", wtedy nigdy bym tego nie zrobił. Jutro pomyśleć więc możemy jako odsuwanie rzeczy w czasie. Nie ono do nas przychodzi, ale my je odsuwamy od siebie.

Dlaczego?

Co by było, gdyby jutra nie było? Co by było, gdyby jutro już było i nie można by o nim powiedzieć, że dopiero będzie? Czym jest horyzont przyszłości w naszych głowach? Bo jutro, jak już wspominałem, jest w naszych głowach. W naszych słowach jest ludzkim sposobem rozumienia siebie.

Jutrzenka – to świt. Jutrznia – to poranny śpiew mnichów, pierwszy, przywołujący słońce. A co by było, gdyby słoneczko nie wzeszło? Nie byłoby jutra? Nikt nie mierzyłby nam czasu, nie byłoby później, wcześniej, potem, teraz?

Pomyśleć bezczas – to abstrakcja. Choć z drugiej strony: pomyśleć czas bez liczenia czasu, to byłoby coś! Zmagał się z tym Heidegger, chciał myśleć, także o czasie, bez liczenia, porównywania i zestawiania, odkładając na bok kalkulator. Robił, co mógł, w miarę swoich możliwości. Czas niemierzony, czas bez stopera, licznika, zegarka. Dzieje.

Numerus motus – tak tymczasem definiowali czas scholastycy. Liczenie ruchu, jeden ruch, dwa ruchy, trzy, itd., sześćdziesiąt ruchów i już minuta. Potrzeba miary stałej, która by nam liczyła ruch. Może ruch planet albo drgania cząstek. Bez liczenia nie umiemy myśleć o czasie.

Może więc czas najwyższy spróbować!

Tyle że to jak zadanie barona Münchhausena. Odmowa liczenia nie jest prostą negacją czasowości jako ruchu ciał – ta bowiem ma inne odsłony. Anielskie *aevum*, gdzie następstwo mierzy się ruchem myśli, skoro to byty bezcielesne. Jest i boska *aeternitas* – gdzie nic po niczym nie następuje, ani więcej, ani mniej, ani częściej, ani rzadziej, ani już, ani potem, zgodnie z definicją Boecjusza: *interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio*[10]. Bezgraniczność równoczesności wszystkiego. Koszmar kulminacji – potworna osobliwość.

O niemierzalnej, wolnej od porównań i zestawień czasowości myślał Heidegger, gdy odróżniał dzieje od historii. Historia obrywa od niego niemiłosiernie, i to nie przez złośliwość, tylko raczej za sprawą serdecznego zatroskania[11]. Historia jako porównywanie i zestawianie jest jednym ze sposobów „czynienia sobie ziemi poddaną", jest działaniem *par excellence* technicznym, jest machinacją.

027_Tadeusz Bartoś_Jutro już było2.indd 153 08.09.2022 21:16:07

„Dzieje" (*Geschichte*) i „dzianie się" (*geschehen*) to słowa mające nas wprowadzić w pewien sposób rozumiejącego bycia w świecie, szczególnego, czasowego, lecz nie historycznego: zapomnianego doświadczania bycia w świecie. Bycie to jest inne aniżeli owo wzięte z porównywania, zestawiania, całego owego liczenia, które widzimy u Augustyna, gdy mówi, że jutra jeszcze nie ma, a wczoraj już nie ma.

*

„Jutro jest czymś, czego jeszcze nie było", kształtuje potoczne odczuwanie liniowości czasu. Niewiele z tym możemy zrobić, wrzuceni w wir następstw, które formują nasze zachowania i rozumienie siebie. „Przyszłość" najpierw jest słowem. Jest pojęciem – abstrakcyjnym. W tym sensie – wróćmy do wcześniejszego wątku – istnieją jedynie ludzie, którzy działają i mogą sobie w swych głowach przedstawiać coś, co będzie jutro, za godzinę czy za milion lat, i nazywać to przyszłością. Podobnie badacze, przewidując, co będzie, i używając słowa „przyszłość", świadomie lub nie (to nieistotne) stosują formułę skrótowo-zastępczą, jakby nazwę, która nie nazywa jednak jakiegoś przedmiotu, rzeczy, ale jedynie odnosi do niewiadomego, które wydarzy się lub nie po upływie jakiegoś czasu.

Jak jednak myśleć o upływie czasu? Jest on naszym czekaniem, wyglądaniem. Nie musimy nic robić, przyszłość przychodzi sama. To, co będzie, że mianowicie coś będzie, nie jest w naszej mocy, dzieje się poza nami. To myślał Heidegger, gdy rozwijał swoją formułę „wrzucenia" (*Geworfenheit*).

Jest jeszcze nietzscheański *amor fati*. Bo choć na przyjście przyszłości nie mamy wpływu, jednak już teraz możemy się cieszyć lub obawiać. *Amor fati* to zabawa, to dionizyjska uczta. Wielkość nieszczęścia i ogrom rozkoszy spotykają się w jednym. Wszystko z ognia się rodzi i w ogniu ginie – miał powiedzieć Heraklit. Wolność wobec wspaniałości i grozy – *misterium fascinosum*, *misterium tremendum*.

*

Wydaje nam się, że to, co będzie, jest nowością, a nie powtórzeniem tego, co już było.

Dlaczego?

Może nie pamiętamy, zapomnieliśmy, że to już było? Nie wszystko przecież da się spamiętać, nie o wszystkim naraz pomyśleć. Nasze ograniczenia, wybiórczość percepcji, one być może sprawiają, że coś wydaje się nam nowe. Nie można mówić o nowości tylko dlatego, że jest to nowe dla nas, tylko dlatego, że w rozproszeniu i zapomnieniu nie zwróciliśmy wcześniej na to coś uwagi.

Paradygmat naszego myślenia – przyszłość przychodzi do nas i jest wytworzeniem czegoś, czego jeszcze nie było – może udałoby się jakoś podważyć, na próbę oczywiście, może dla zabawy, żeby nie zdenerwował się nikt z tych, którzy nie lubią być wytrącani ze spokoju myślowych kolein.

Przywiązujemy się do naszych wyobrażeń; nawyki i pierwsze skojarzenia rządzą naszym postrzeganiem świata. Nasza myśl, to, jak zwyczajnie myślimy, rodzi się w… powtarzaniu, przetwarzaniu, ponownym preparowaniu tych samych artefaktów. Ten fragment naszego małpiego obrazu świata, że mianowicie jutro jest tym, czego jeszcze nie było, ma taką siłę sugestii, że przyjmują go często, bez zbędnych roztrząsań, współcześni fizycy. A jednak jest to myślenie założeniowe. Stąd pierwsze i najważniejsze pytanie: gdzie stanąć, by dojrzeć odruchowo-nawykowy charakter naszego „myślenia"?

Że czegoś nie widzieliśmy lub nie wiedzieliśmy wcześniej, że pojawia się, staje przed nami, choćby było naszym wytworem, nie oznacza z konieczności, że jest nowością, absolutną nowością – *creatum ex nihilo*. Że nigdy wcześniej tego nie było. Jedynie nawyk, zdroworozsądkowy schematyzm każe nam to suponować, wsparty kreacjonistyczną mentalnością, wytworem chrześcijańskiej metafizyki, która – choć nieoczywista – dogłębnie przeniknęła metafizykę Zachodu.

*

Dopiero takie ontologiczne założenie o nowości jutra pozwala zaistnieć chrześcijańskiemu projektowi zbawienia. Obietnica, która zapowiada nowość zbawienia. Przewiduje ją i projektuje. Jutro – nikomu nieznane, bo będące czymś, czego jeszcze nigdy nie było – znane jest i rozpoznane w chrześcijańskim objawieniu. Zapowiedź zbawienia jest opowieścią o nowości, której nikt nie zna, tylko chrześcijanie. Przyszłość jest znana wtajemniczonym, zmierza ku ostatecznemu celowi – powtórnemu przyjściu mesjasza. Prawdziwe Piotrowe klucze.

Ta powtarzana przez wieki skuteczna perswazja ustanawia liniowe doświadczeni czasu. Taki sens ma projekt apokaliptyczny, rozjaśnienie przyszłości, jakby wszystko w niej zostało rozpisane godzina po godzinie. I są świadkowie nadchodzącego apokaliptycznego końca, eksperci od nadchodzenia pełni czasów. Teologiczna przesłanka objawienia jest zarazem przesłanką dominujących modeli kosmologicznych współczesnej fizyki. Przypadek?

Z kulturoznawczej perspektywy możemy mówić o próbie opanowania przyszłości przez język, inwazji języka: na śmierć zagadanie świata. To fragment szerszego trendu zagadywania przyszłości przez projekty religijne i quasi-religijne, takie jak idea postępu, logiki dziejów. Technika jest nowoczesnym wyrazem „wzięcia pod but" przyszłości, nieczekania na to, co się przytrafi, ale zarządzania, jak będzie. To nowy despotyzm, nieznosząca sprzeciwu efektywna magia. Nie lokalna, ale totalna. Totalitaryzm jest parafrazą chrześcijańskiej magii zaklinania przyszłości.

*

Dopiero zapowiedź końca, wyczekiwanie końca – apokalipsy, ostatecznego sądu – jest prawdziwym nihilizmem. Zniszczenie i zdruzgotanie tego, co jest, by ocalić małą

027_Tadeusz Bartoś_Jutro już było2.indd 154 08.09.2022 21:16:07

garstkę. Potępić to, co jest, snując miraże lepszego jutra. To także resentyment, nieustępliwa chęć poniżania.

Nic po tym katastrofalnym wydarzeniu Apokalipsy już się nie wydarzy. Idea ostatecznego końca świata, zapisana w chrześcijańskich tekstach, to zaiste nihilistyczny projekt.

W kategoriach ludzkich idea wiecznej szczęśliwości w niebie, gdzie już nie będzie czasu, życia, kłótni, przyjaźni, zabawy ani smutku – to osobliwe życie pozbawione wszelkich oznak życia jawi się jako synonim pustki nieistnienia. Pobożny chrześcijanin (wcześniej zastraszony) boi się gróźb wiecznego cierpienia, a w zamian dostaje pustkę martwoty wpatrywania się w niezmienną, wieczną i absolutną prawdę. Bycie poza czasem, bez zwykłego życia, przyjaźni, zabawy, kłótni. Ubezpieczenie od wpadnięcia w dziurę mąk piekielnych jest bardzo drogie, a daje jedynie komfort przyszłej wizji własnego wiecznego świadomego nieistnienia, *idest* „wiecznego szczęścia", paraliżującego przymusu spoglądania twarzą w twarz w potworne oblicze niezmiennego i nieskończonego bóstwa.

Przypisy

1 Fryderyk Nietzsche proponował refleksję nad przesądami filozofów. Przyjmują oni bezrefleksyjnie rozmaite tezy (założenia), uznając za oczywiste i nie zamierzając poddawać ich refleksji. Należy do nich ludzkie „ja". To rodzaj fikcji, wytworzonej kulturowo i być może kulturowo użytecznej. Stąd pytanie o niejedyność, o wielość podmiotów w człowieku, o ich rywalizację, grę czy zabawę. W *Poza dobrem i złem* czytamy między innymi: „dusza jako wielość podmiotowa […], dusza jako społeczna struktura popędów i afektów"; przeł. P. Pieniążek, *Dzieła wszystkie*, t. 5, Łódź 2018, s. 49.

2 „Czymże jest więc czas? Jeśli nikt mnie o to nie pyta, wiem. Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem. Z przekonaniem jednak mówię, że wiem, iż gdyby nic nie przemijało, nie byłoby czasu przeszłego. Gdyby nic nie przychodziło nowego, nie byłoby czasu przyszłego. Gdyby niczego nie było, nie byłoby teraźniejszości. Owe dwie dziedziny czasu – przeszłość i przyszłość – w jakiż sposób istnieją, skoro przeszłości już nie ma, a przyszłości jeszcze nie ma? Teraźniejszość zaś, gdyby zawsze była teraźniejszością i nie odchodziła w przeszłość, już nie czasem byłaby, ale wiecznością. Jeśli więc teraźniejszość jest czasem tylko dlatego, że odchodzi w przeszłość, to jakże i o niej możemy mówić, że jest, skoro jest tylko dzięki temu, że jej nie będzie", Święty Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 283.

3 *Summa Theologiae*, I pars, q. 2, a. 3.

4 „Każde stworzenie [z natury swej] przemienia się w nic", *Summa Theologiae*, pars III, q. 13, a. 2.

5 Charles Kahn w swojej pracy *The verb „be" in the Ancient Greek* (Cambridge 2003) wskazuje argument językowy. Słowo „być" w grece używane jest jako spójka (*copula*) i nie ma znaczenia egzystencjalnego. Jeśli Grek starożytny mówi, że coś jest, to z reguły mówi, że jest jakieś, a nie że istnieje lub nie istnieje.

6 Tomasz z Akwinu *Summa Contra Gentiles*, lib. 2, cap. 16: „*Ex hoc autem confutatur error antiquorum philosophorum qui ponebant materiae omnino nullam causam esse, eo quod actionibus particularium agentium semper videbant aliquid actioni praeiacere: ex quo opinionem sumpserunt, omnibus communem, quod ex nihilo nihil fit. Quod quidem in particularibus agentibus verum est. Ad universalis autem agentis, quod est totius esse activum, cognitionem nondum pervenerant, quem nihil in sua actione praesupponere necesse est*". Uniwersalny działający, stwarzający całość, wszystko – ten koncept pozwala na przyjęcie idei tworzenia z niczego. Jeśli jest ktoś taki, co tworzy wszystko, *universale agens*, wtedy oczywiście tworzy z niczego, bo jeśli z definicji tworzy wszystko, to nie może tworzyć z czegoś. To wszystko jednak wymaga nieoczywistego założenia, że istnieje taki *agens universale*. Ponownie *petitio principii* u bram: cośmy założyli, tośmy wywnioskowali.

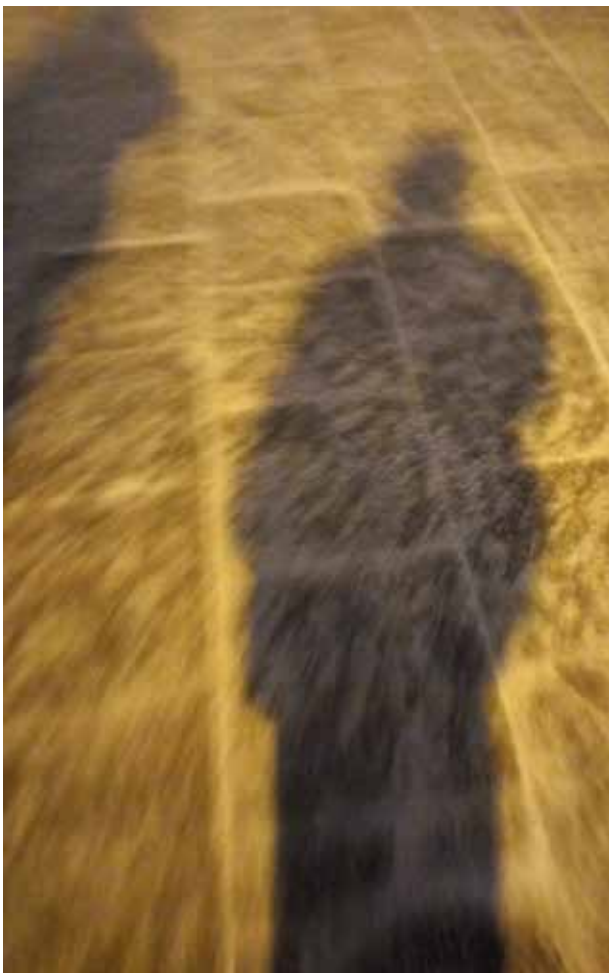
7 Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 546.

8 Zob. Peter Sloterdijk, *Gorliwość Boga. O walce trzech monoteizmów*, przeł. B. Baran, Warszawa 2013.

9 Martin Heidegger, *List o humanizmie*: „Jeszcze długo nie będziemy dość zdecydowanie zastanawiać się nad istotą działania. Działanie znamy jedynie jako uskutecznianie jakiegoś skutku (*das Bewirken einer Wirkung*), którego realność bywa oceniona w zależności od jego przydatności", [w:] *Znaki drogi*, przeł. J. Tischner, Warszawa 1999, s. 271.

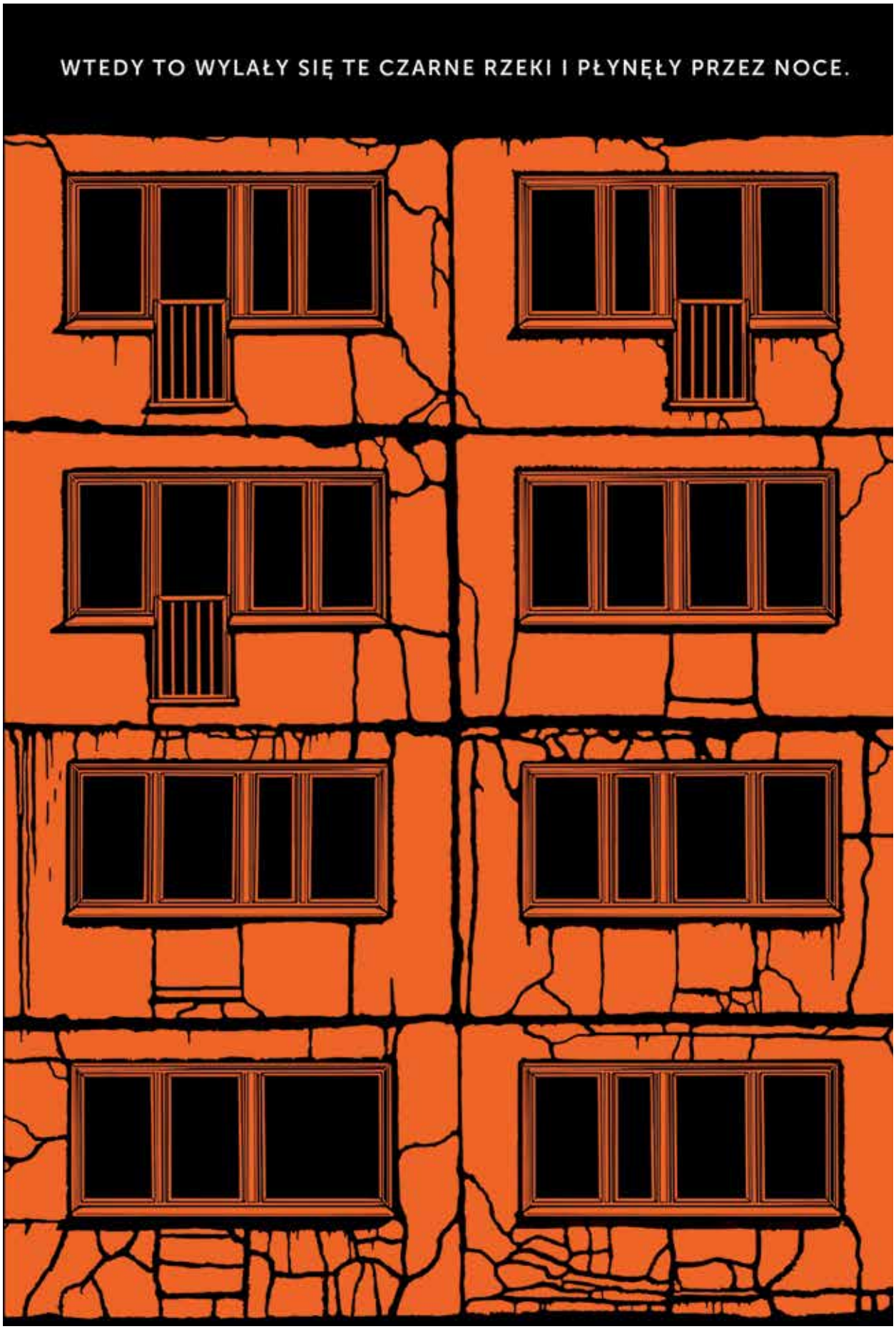
10 „Posiadanie całkowicie i równocześnie bezgranicznego życia", Tomasz z Akwinu *Super Sent.*, lib. 1, d. 8, q. 2, a. 1, arg. 1.

11 Zob. *Przyczynki do filozofii*, przeł. B. Baran, J. Mizera, Kraków 1996, s. 144–148.



Ursynów, Warszawa, luty/marzec 2022.
Fot. Zbigniew Benedyktowicz. © Agencja „Konteksty".

027_Tadeusz Bartoś_Jutro już było2.indd 155 08.09.2022 21:16:08



Jakub Woynarowski, *Martwy sezon*, korporacja ha!art, Kraków 2014, s. 24.

ANNA SOBOLEWSKA

Jutro będzie wolne

Subiektywne doświadczenia czasu w życiu codziennym, w literaturze i filmie

Wszędzie, gdzie cokolwiek żyje, jest gdzieś księga otwarta, w której zapisuje się czas[1].
Gilles Deleuze

Jutro będzie dobrze

„Antropologia codzienności – jak pisał Roch Sulima – czyni «małe podboje» terenowe i przedstawia «małe opowieści»: o domu, sąsiadach, najbliższej okolicy; świadczy więc także swoją obecnością, gdyż siebie wzywa jako narzędzia poznania świata"[2].

„Pozostając przy tym starym języku etnografów, źródłem i terenem dla antropologa codzienności jest przede wszystkim on sam dla innych i przez to sam dla siebie. Antropolog codzienności «zawsze» jest na badaniach: przy domowym obiedzie, w supermarkecie, w uniwersyteckiej kawiarni, na ulicy i podczas snu"[3].

„Jutro będzie zajęte" – twierdzi Kuba Szpilka. Jutro będzie trudne, w najlepszym razie będzie niepewne, a może zaskakujące. Jednym słowem: „jutro będzie futro". W pandemii COVID-19 przyzwyczailiśmy się do niepewności, niepokoju, nieufności.

A gdyby tak prześledzić odwrotne koleiny świadomości, prowadzące do lepszego, bezpiecznego, wolnego jutra? Nie chodzi tu o marzenia o tym, jak zdobyć uznanie, zarobić pieniądze, kupić mieszkania na wynajem i domek w Zakopanem. Interesują mnie codzienne, banalne, wręcz niezauważalne iluzje świadomości, związane z postrzeganiem czasu.

W nowym zbiorze opowiadań kryminalnych Jo Nesbø *Zazdrość* poznajemy bohatera, który stał się ofiarą zazdrości. Jeden mały przedmiot znaleziony na siedzeniu cudzego auta – kolczyk podobny do kolczyków żony – i jedna myśl związana z dociekaniem, skąd on się tam wziął, zmieniają życie bohatera w piekło. W monologu wewnętrznym przywołuje on różne perspektywy czasowe z przeszłości:

> Cholera, ależ byłem tamtego dnia dumny! I szczęśliwy. Tak, wydaje mi się, że mogę tak powiedzieć, szczęśliwy. Wciąż bowiem byłem w takim wieku, kiedy człowiekowi się wydaje, że wszystko dobre, co mu się przytrafia, jest początkiem czegoś, a nie końcem. Teraz przez myśl mi przemknęło, że tamten dzień, tamte miesiące, może tamten jeden rok, miały być całym tym szczęściem, jakie życie jest gotowe mi ofiarować. Wtedy nie wiedziałem, do cholery, że stoję na szczycie, więc nie poświęciłem czasu na napawanie się roztaczającym się stamtąd widokiem, tylko ciągle wierzyłem, że można się wznieść na nowe wyżyny[4].

W młodości widział swoją przyszłość jako szlak górskich szczytów. Tymczasem szczyt był jeden, samotny, na bieżąco niedoceniony, a później – wspominany z nostalgią. Wydaje się, że niezależnie od wszystkich naszych lęków o jutro, żywimy nadzieję, że będzie ono przewidywalne i lepsze, a przynajmniej nie gorsze od dzisiaj.

Porządkując rzeczy po zmarłych ciotkach, zwróciłam uwagę na pełne szafy i komody nowych, nieużywanych, a czasem nawet nierozpakowanych ubrań – zapasy na przyszłe dziesięciolecia. Gromadzenie rzeczy to według wielu psychologów oswajanie lęku przed śmiercią. Jakby ze swetrów, bielizny, bluzek, kompletów pościeli dało się zbudować barierę, której śmierć nie przekroczy. Myśląc racjonalnie, te wszystkie rzeczy domagają się używania i zużycia, śmierć nie ma prawa ich zmarnować. A czym jest czarna futrzana czapka kupiona latem przez Cleo, bohaterkę filmu Agnès Vardy *Cleo od piątej do siódmej*, jak nie polisą ubezpieczeniową życia, choćby tylko do zimy?

Może kryje się tu jeszcze jedna przesłanka i źródło nadziei. Życie będzie się toczyło dalej niezmiennie, aż do wyczerpania zapasów, co nigdy nie nastąpi, bo zapasy są uzupełniane na bieżąco. Czas nie wymknie się spod kontroli.

Można przyjąć rozmaite strategie wobec jutra: zamiast gromadzenia rzeczy zająć się ich wyrzucaniem, stawiając na minimalizm, czyli na skromność bycia w harmonii z przyrodą. Albo na odwrót – zabiegając o rzeczy cenne, jak biżuteria i papiery wartościowe, które same w sobie wydają się gwarancją wieczności. Niemniej jednak rzeczy pospolite także mogą być naszą bronią w rozgrywce z czasem; w jaskiniach narastają stalaktyty i stalagmity z osadów wapnia, a w mieszkaniach powstają stalaktyty z książek, pism ilustrowanych i gazet. Można sprawić sobie na starość psa lub kota, zawierając jednostronną umowę na długie życie z Panem Bogiem, bo przecież zwierzę nie powinno stracić właściciela[5].

Nieoczywistą strategią zatrzymania czasu mogą być przeprowadzki. W wywiadzie z Anną Janko, która wielokrotnie zmieniała mieszkania, padają pytania: „Czyli te przeprowadzki są po prostu wbrew nudzie? A może są ucieczką przed śmiercią?".

> Dojrzewamy, budujemy swoją tożsamość, by osiągnąć życiowy płaskowyż, a potem poddajemy się, często bezwiednie, działaniu entropii. Najpierw tworzymy ego, piętrzymy wewnętrzną narrację, która chce być liniowa, logiczna, konsekwentna i moja. Stąd taka kariera epiki, dlatego tak kochamy filmy i powieści, bo one to potwierdzają. Po latach, przy pewnym wysiłku umysło-

028_Anna Sobolewska.indd 157 08.09.2022 21:15:51

> wym, odkrywamy, że życie nie jest całością, a mojość jest jakaś niedokładna. Zaczyna się demontaż struktury tożsamości. Gubimy cząstki siebie, ubywa nas, ubywa nam. To jeden z podstawowych egzystencjalnych paradoksów. Podobnie jak Hanka, ja też się tego spodziewałam po swoim życiu. Że mnie ono tak samosprzecznie zakleszczy. Nawet będąc na fali potężnej energii, czułam cień, który się kładzie na tym wszystkim. I uciekałam od myśli, że spójność przejdzie we własne przeciwieństwo. I zacznie się rozpad[6].

Jak przeciwdziałać entropii, jak powstrzymać rozpad? W przypadku Anny Janko ocaleniem, choćby czasowym, jest piękny dom ze starym jesionem nad tarasem. I pisanie.

Dlaczego tak systematycznie inwestujemy w jutro? Chcemy ocalić dziś, zapewnić sobie powtarzalność tego, co daje nam oparcie albo nawet poczucie szczęścia. Strategią Anny Janko były przeprowadzki, pewnie także coraz to nowe krajobrazy. A ja lubię powtarzać dobre chwile jak w *Dniu świstaka* i spędzać wakacje w tej samej miejscowości, w górach lub nad morzem, powracając tam co rok i gromadząc przydatne rzeczy w pudłach. W tym miejscu warto przypomnieć rozważania Rocha Sulimy ze sfery antropologii codzienności dotyczące obyczaju gromadzenia wysłużonych rzeczy w domkach na działkach lub domach wakacyjnych, które stają się przyjaznym czyśćcem starych ubrań i rupieci.

W Bułgarii nad morzem mamy z parą przyjaciół własne gospodarstwo z wyposażeniem otwartej kuchni w ogrodzie. To zabawne, jak starannie po przyjeździe urządzaliśmy nasz letni domek – ustawialiśmy obrazki, fotografie, najładniejsze kubki. Co roku dowoziliśmy jakieś przydatne miseczki lub sztućce. W czasie ostatnich wakacji przed pandemią nasze małe gospodarstwo osiągnęło doskonałość – znalazły się tam nawet specjalne łyżeczki do lodów. I co dalej? Przez dwa sezony nikt tych pudeł nie rozpakował. I może nie rozpakuje. Nie tylko pandemia zatrzymała ten cykliczny bieg czasu. Dodatkowym czynnikiem, bardziej nieustępliwym niż koronawirus, okazały się problemy czasu starości.

Zawsze fascynowały mnie zagadki subiektywnej percepcji czasu, tak wnikliwie zbadane przez Tomasza Manna w *Czarodziejskiej górze*. Trudno je dostrzec w codziennym zabieganiu. Łatwiej poddać je analizie w czasie wakacji, kiedy możemy się zatrzymać, kontemplując czas teraźniejszy, wspominając przeszły i planując pogodne jutro. Roma Ligocka czas lockdownu spędziła w Nicei, całkiem sama, zatrzymana na czas niekończących się wakacji. Wybrała się tam śladem wojaży swoich nieznanych dziadków, zamordowanych w czasie okupacji. Jej wakacyjne lokum stało się więzieniem, nową kryjówką – przed wirusem COVID-19. W dzienniku *Siła rzeczy* zastanawia się nad nowymi funkcjami przedmiotów w czasie pandemii: niektóre z nich, jak okulary i stanik plażowy, który niebezpiecznie sfrunął w balkonu, stały się bardzo ważne, inne nieistotne, jak pierścionki i kolczyki, i stroje wieczorowe. Komiczną pomyłką było nabycie perfum w roli upominków dla wszystkich przyjaciół. Rzeczy zyskują na wartości lub tracą i w końcu odlatują w przeszłość – jak baloniki w filmie animowanym. A co się dzieje z czasem w czasie wakacji, niekoniecznie tych pandemicznych? Jak pisze Ligocka:

> Wakacyjny czas zawsze ma swój własny rytm. Najpierw dni mijają wolno, jest ich jeszcze tak wiele przed nami. Każda chwila ma smak, zapach i kolor, które trzeba wchłonąć – a my, zanurzeni w tym bogactwie, myślimy, że to będzie trwało wiecznie. Aż nagle, mniej więcej w połowie pobytu, uświadamiamy sobie, jak niewiele takich chwil już zostało. Zaczynamy się spieszyć, chcemy wszystkiego naraz, a czasu coraz mniej. Tak kończą się wakacje[7].

A może tak samo kończy się życie – zgęszczeniem czasu i poczuciem nienasycenia. Czy wakacyjny czas jest szczególny, czy raczej w czasie wolnym łatwiej zaobserwować różne fazy percepcji czasu, nadzieję na małą wieczność albo na ekscytujące kino akcji? W dzieciństwie intrygowało mnie zawieszenie czasu latem i przyspieszenie od pierwszego września, kiedy zaczynał się „czas zimowy", nie bez związku z nadejściem jesiennej aury. Czas wyłaził ze schowka na parasole i kalosze.

Jak to jest, kiedy nie ma czasu, co jest powszechnym doświadczeniem, zastanawia się ks. Jan Twardowski, badając paradoksy doświadczenia braku. Podmiot tego wiersza dostrzega w tym wiecznym niedostatku dramat ludzkiego współistnienia, a zarazem wielką szansę miłości:

Nie ma czasu

Nie za bardzo wiadomo jakże to się dzieje
że czas wtedy przychodzi gdy go wcale nie ma
i w sam raz tyle tylko ile go potrzeba
nawet we śnie gdy ciało podobne do duszy
Kto ma czasu za dużo wszystko robi gorzej

Jeśli kochasz czas zawsze odnajdziesz
Nie mając nawet ani jednej chwili
Na spotkanie list spowiedź na obmycie rany
Na smutku w telefonie długie pół minuty
Na żal niespokojny i na rozeznanie
Że dobrzy są mniej dobrzy a źli trochę lepsi
Bo w życiu jest tylko morał niemoralny[8]

Jutro było wczoraj

W „Charakterach" sprzed kilku lat przeczytałam, że psychologowie podzielili ludzi na trzy kategorie ze względu na stosunek do czasu (nie tyle w kwestiach filozoficznych, ile w codziennej aktywności): zwróconych ku przeszłości, nastawionych na przyszłość i zanurzonych w teraźniejszości. Wbrew buddyjskiemu priorytetowi „tu i te-

028_Anna Sobolewska.indd 158 08.09.2022 21:15:51

raz" najszczęśliwsi okazali się ci, którzy lubią wspominać i kontemplować przeszłość, snuć opowieści o dawnych przygodach, słuchać starych piosenek i oglądać zdjęcia z wakacji. Być może nostalgiczne wycieczki w przeszłość są szansą na nadanie sensu własnemu życiu?

Obsesja jutra oznacza zanegowanie teraźniejszości. Podobnie obsesja przeszłości. Te dwa wektory ucieczki przed dniem dzisiejszym są przedmiotem refleksji w kilku opowiadaniach Henry'ego Jamesa. Bohater *Ołtarza umarłych* Stransom absolutyzuje przeszłość, został kapłanem swojego prywatnego kościoła z ołtarzem, na którym umieścił wizerunki ukochanej narzeczonej i zmarłych przyjaciół. Ten rozświetlony ołtarz w nieczynnej kaplicy staje się centrum jego psychiki i życia pozbawionego jutra. Stransom systematycznie rozbudowuje i dekoruje „ołtarz umarłych", zamiast przyjąć ból procesu żałoby. Narrator opowiadania ujawnia z sarkastycznym humorem, że Stransom nieświadomie czeka na śmierć chorujących znajomych, żeby ich uhonorować na swoim ołtarzu: „Bywało, że w głębi duszy pragnął nieomal, by niektórzy z jego przyjaciół zmarli i żeby mógł tym samym nawiązać z nimi jakiś cieplejszy kontakt, niż to mu się udawało za ich życia"[9].

W *Bestii w dżungli* jest na odwrót – bohater opowiadania John Marcher ma obsesję jutra. Wierzy w wyjątkowość swojego losu i całe życie czeka na coś niezwykłego, wspaniałego. Bohaterowie obu opowiadań szukają wiarygodnego świadka swoich manii. Musi to być kobieta: wtajemniczona, dopuszczona do zwierzeń, ale wykluczona z przestrzeni uczuć. Dopiero śmierć przyjaciółki Johna Marchera po wielu latach próżnego oczekiwania staje się impulsem samowiedzy. Marcher zrozumiał, że nie ma jutra. Wszystko, co miało się wydarzyć, już się wydarzyło. Kluczem do samopoznania był widok nieznajomego mężczyzny w żałobie na cmentarzu. Marcher pozazdrościł mu prostego uczucia rozpaczy po stracie osoby, z którą dzielił życie. Uświadamia sobie, że przeoczył wielką miłość: „Ujrzał dżunglę swojego życia i czającą się bestię. Bestia skoczyła, a on tego nie spostrzegł, skoczyła, kiedy ona w rozpaczy odwróciła się od niego. […] wypełnił swój los; przegrał bez reszty wszystko, co miał do przegrania"[10].

Podobnie jak w innych opowiadaniach Jamesa, kulminacją jest nowe spojrzenie bohatera na siebie samego przynoszące i gorycz, i spokój. Narrator tej prozy nie ocenia swoich maniakalnych i narcystycznych bohaterów. Stransom również przeżywa chwilę łaski w swojej kaplicy.

François Truffaut był wielbicielem prozy Henry'ego Jamesa. Jego film *Zielony pokój* jest swobodną ekranizacją opowiadania *Ołtarz umarłych*. Skąd ten nowy tytuł? Pierwszym sanktuarium zmarłej żony Davenne'a, bohatera filmu Truffauta, był zielony pokój, który spłonął. Ołtarz umarłych w kaplicy był następnym etapem kultu żony i przyjaciół, którzy zginęli na frontach I wojny światowej. To celna formuła uaktualnienia akcji filmu. Davenne w długim trwaniu „pracy żałoby" miewa ataki wściekłości i szaleństwa. Truffaut – podobnie jak James – łączy ironię i dystans wobec swojego bohatera z akceptacją, a nawet identyfikacją. Reżyser zagrał w nim główną rolę. Jak twierdzi w jednym z autokomentarzy:

> To nie jest kult śmierci. To w istocie przedłużenie miłości do ludzi, których się znało, a których już nie ma, i idea, że są z nami. Nie popieram mojego bohatera we wszystkim, zdarza mi się go krytykować. To prawie szaleniec, poddany swojej *idee fixe*, odrzuca jednak zapomnienie[11].

Niezależnie od tej roli strażnika umarłych, François Truffaut jest reżyserem jutra. W wielu filmach odcina się od swojej przeszłości, od ciemnego dzieciństwa. Bohater *Czterystu batów* ucieka z poprawczaka w stronę morza, porzucając straszną rodzinę. Właśnie kino stało się dla reżysera nową rodziną, stwarzając inną, alternatywną rzeczywistość. Bohaterowie *Czterystu batów* i *Zielonego pokoju* kradną fotosy filmowe, szukając prawdziwego domu.

Filmoznawcy podkreślają autotematyczny charakter filmu Truffaut. Anne Gillain twierdzi, że zawieszenie czasu jest nie tylko przedmiotem narracji, ale tematem opowiadania[12]. Badaczka łączy temat kultu zmarłych z „religią kina", związaną z grą ciemności i światła[13]. Jak pisze Tadeusz Lubelski:

> Widz, obeznany z twórczością Truffaut, nie ma wątpliwości, że ten obraz jest metaforą kina. Kino, utrwalające na wieczność ludzkie sylwetki w ruchu, stanowi naturalny teren kultu zmarłych. […] Prawdopodobnie więc właśnie *Zielony pokój* – pełen niejasnych, metaforycznych obrazów, zawiera najpełniejszą wizję kina w twórczości Truffaut. […] Kino jest tu przedstawione jako teren kultu zmarłych, ale zarazem jako miejsce, w którym człowiek – uwrażliwiając się na innych, szerzej otwierając na nich oczy – uczy się kultu żywych[14].

Jest to obraz kina nietypowy dla twórców Nowej Fali, zaabsorbowanych wizjami jutra. Kiedy wyobrażamy sobie świetlane jutro, staramy się zaczarować czas przyszły, zwrócenie się ku przyszłości wiąże się z myśleniem magicznym i społecznym idealizmem, np. w filmach Jean-Luca Godarda. Rzadziej obserwujemy inny proces – perspektywa czarnego jutra niespodziewanie rozjaśnia się. Zapowiadana przez los katastrofa nie następuje, jutro jest odłożone.

W filmie Agnès Vardy *Cleo od piątej do siódmej* czas narracji filmowej pokrywa się z czasem akcji oraz koresponduje z czasem subiektywnym – czasem przemiany wewnętrznej bohaterki. Czekając na wynik lekarskiej diagnozy Cleo wstępuje do wróżki. Przed czołówką filmu widzimy ręce, które przekładają karty tarota. Karty są kolorowe, ale już pierwszej sekwencji kolor znika, zgodnie z nurtem opowiadania. Wróżka podaje Cleo talię kart i bohaterka wyciąga kartę Śmierci. Nic dziwnego, jej lęk się uzewnętrznił i zmaterializował. Arkan Śmierci w taro-

028_Anna Sobolewska.indd 159 08.09.2022 21:15:51

cie jest interpretowany jako wieloznaczna, a nawet pozytywna karta transformacji, odrodzenia i nowego początku. Trudno w to uwierzyć, patrząc na tradycyjny obraz Kostuchy na koniu. Wróżka też jest poruszona dramatem klientki.

Cleo jest przekonana, że może się spodziewać wyroku śmierci w czasie wizyty w szpitalu. Ucieka, kryje się wśród ludzi w zatłoczonych kawiarniach, spaceruje, zagląda do sklepu z kapeluszami. Przymierza czapki i wybiera czarną, zimową, niepasująca do wzorzystej, letniej sukienki. Cleo wkrótce zmieni sukienkę na czarną, by w końcu zrezygnować z czerni. W filmie Vardy każdy przedmiot i każde spotkanie, a nawet spojrzenie, ma znaczenie symboliczne, jak przejazd karawanu ulicą. Wszystkie sytuacje są zwyczajne, przypadkowe, banalne, a równocześnie inspirujące, kierujące bohaterkę w stronę samopoznania i akceptacji losu. Paradoksalnie, śmierć daje jej czas. Podczas swojej wędrówki przez ulice i parki Paryża Cleo zaczyna dostrzegać szczęśliwe znaki – piękne kwiaty, małe dziecko w ramionach matki, zakochane pary, ludzi rozprawiających o sztuce lub zaabsorbowanych codziennością. W końcu trafia do rajskich ogrodów, najpierw do parku, a potem do szpitalnego ogrodu. Spotkania, przypadkowe interakcje i przedmioty na drodze Cleo nie tworzą aury śmierci, ale na odwrót – zanurzenia w Bergsonowskim strumieniu życia.

Na początku Cleo nie ma z kim podzielić rozpaczy. Otaczają ją artyści: narcystyczni młodzi mężczyźni. Wspierają ją kobiety: służąca, a zarazem towarzyszka, oraz przyjaciółka – modelka zadowolona ze swojego ciała i życia. Kochanek Cleo jest postacią komediową, uosobieniem „braku czasu", wpada do jej buduaru na chwilę, usprawiedliwia się nieszczerze i pędzi dalej.

Co się dzieje, kiedy czeka się na złą wiadomość? Nic innego nie istnieje poza poczuciem samotności i lękiem o jutro. A jednak następuje przemiana – spotkanie i cud porozumienia z samotnym żołnierzem na przepustce z Algierii, który otacza ją delikatną opieką. Czas przestaje być wrogiem, rozpuszcza się, staje się niedostrzegalny. Nerwowa bieganina zamienia się w przechadzkę po parku i wspólną jazdę autobusem do szpitala. Tam niespodziewanie pojawia się lekarz z półoptymistyczną wiadomością: Cleo musi się poddać terapii, która jego zdaniem będzie skuteczna. W momencie diagnozy Cleo dostaje czas do wypełnienia. Wypowiada zaskakujące zdania: „Mam czas"; „Wydaje mi się, że jestem szczęśliwa". Jutro się rozjaśnia.

Rzecz interesująca, że – zgodnie z poetyką Nowej Fali – Agnès Varda zaangażowała do pierwszej sekwencji filmu prawdziwą paryską wróżkę. Nowofalowe dążenie do autentyzmu i zbliżenie do dokumentu jest widoczne od początku, gdy na ekranie pojawia się data: „1 czerwca 1961", gdyż właśnie tego dnia rozpoczęły się zdjęcia do filmu. Jadąc taksówką, Cleo słucha autentycznych wiadomości radiowych z tego dnia i wydobywa z nich to, co ją nurtuje („ktoś przepłynął kanał La Manche w trumnie"). Na początku każdej sekwencji jest podany dokładny czas: godzina z minutami. Jak pisze Tadeusz Lubelski w rozdziale swojej książki o Nowej Fali pod celnym tytułem *Wędrujące kobiety i śmierć*:

> Jean-Yves Bloch […] skupia się na zderzeniu dwóch czasów: mechanicznego, podkreślanego jeszcze przez trzynaście kolejnych napisów, precyzyjnie wyliczających upływające minuty – i subiektywnego trwania. Te dwie miary, różne jak tytułowe „skrzypce i metronom" miałyby określać strukturę filmu[15].

Rytmy czasu w *Cleo* przypomniały mi autobiograficzny film Vardy *Plaże Agnès*. Pionierka i mistrzyni Nowej Fali, wówczas już osiemdziesięcioletnia, na nowo staje za kamerą, inscenizuje i rekonstruuje tam całe swoje życie. To niezwykły pełnometrażowy dokument, w którym reżyserka jest równocześnie bohaterką i aktorką. Agnès Varda mówi, że wspomnienia krążą jak muchy, kołują i umykają, kiedy próbuje się je złapać. Tym słowom towarzyszy obraz akrobatów zręcznie łapiących się za ręce w locie. Wspomnienia nie są tu przedstawione w stylu impresjonistycznym jako ulotne, zwiewne, przezroczyste. W *Plażach Agnès* reminiscencje są materialne. Reżyserka inscenizuje swoje wspomnienia w sposób umowny, symboliczny, a jednocześnie konkretny: ostrą zimę przywołuje nie zasłona bieli, ale kubeł z węglem. Trudno zapomnieć sekwencję, gdy Agnès odwiedza targ staroci i na straganie znajduje stare pocztówki z fotosami aktorów francuskiego kina, jak jej przyjaciel Gerard Philipe. Jest też na pocztówce reżyser Jacques Demy, twórca *Parasolek z Cherbourga*, życiowy partner Vardy. W tej sekwencji upływ czasu jest destrukcyjny, zamienia żywych ludzi w wypłowiałe tekturowe kartki.

W zakończeniu filmu – na odwrót: czas nie istnieje. Gospodyni przyjmuje urodzinowych gości i dobrze się bawi, przyjmując w prezencie 80 mioteł. Reżyserka buduje mały domek ze starych taśm filmowych – domek ze światła. Te dwa obrazy – bezkresnej piaszczystej plaży i półprzezroczystej budki – to mityczne pejzaże duszy. Jej przestrzenią jest plaża, a nie żywioł morza. Ruchome drobinki piasku mówią o przemijaniu i nieskończoności, a klisze – podobnie jak witraże katedr – filtrują światło i kolory. Artystka wydobywa świetlisty byt z nicości.

W filmach Erica Rohmera również dominuje subiektywne postrzeganie czasu przez bohaterów, które komplikuje i wzbogaca narrację filmową. Koleje życia i konflikty bohaterów zmierzają w stronę szczęśliwego zwrotu akcji. Nie jest to związane z żadną konwencją gatunku, lecz jest wynikiem tajemniczego połączenia wewnętrznej dyspozycji postaci i ich afirmacji życia z łaską losu. Jego cykle filmowe *Przypowieści moralne, Komedie i przysłowia, Opowieści czterech pór roku* mogą prowadzić bohaterów i widza do wniosku, że „jutro będzie lepiej", a może nawet do tezy mistycznej świętej Juliany z Norwich: „Wszystko będzie dobrze".

028_Anna Sobolewska.indd 160 08.09.2022 21:15:52

„Kino ma nam pomóc w otwarciu na inny wymiar rzeczywistości" – napisał Tadeusz Sobolewski w odniesieniu do swoich ulubionych filmów Rohmera: *Zielonego promienia* i *Opowieści zimowej*[16].

W *Zielonym promieniu* – inaczej niż w *Cleo* – czas przyszły wydaje się niedokonany. Bohaterka filmu, paryska sekretarka Delphine jest nieśmiałą dziewczyną o newage'owych przekonaniach. Przyjaciółka wyjechała na wakacje bez niej. Delphine przyjmuje zaproszenie koleżanki, by znaleźć się nad morzem w wesołym towarzystwie zaprzyjaźnionych par, do którego nie pasuje. Fascynuje ją podsłuchana relacja z powieści Juliusza Verne'a *Zielony promień* – podobno ostatnim kolorem zachodzącego słońca bywa zielony promień. Ten, kto go zobaczy, rozpozna autentyczne uczucia. Delphine wszędzie szuka znaków i znajduje pojedyncze karty do gry. Figury karciane, złowróżbne piki i pomyślne kara i kiery, stają się zapowiedzią bliskiej przyszłości, dobrą lub złą wróżbą. Widz razem z nią interpretuje znalezione karty i buduje oczekiwania jutra. Ostatnią ze znalezionych kart jest walet kier. Wystarczy jedno spojrzenie, jedno zdanie wymienione z nieznajomym poznanym na dworcu, by spełniły się dobre wróżby. Ostatecznym znakiem, silniejszym niż jej doświadczenie samotności i wykluczenia, jest zielony promień iluminacji.

Jak pisał Tadeusz Sobolewski,

> Podsłuchana rozmowa wczasowiczów staje się dla niej (i dla widza) momentem wiary. Pośrednikiem w tej wierze jest literatura. Dzięki niej odkrywamy potrzebę jakiegoś zewnętrznego punktu odniesienia, odbicia, dodatkowego promienia, który nas prześwietli, rozwieje niepokój, wyrwie ze stanu wiecznego czuwania. Powie mi: jesteś! Zielony promień dany przez Verne'a, a później przez Rohmera jako symbol do wierzenia, przypomina doświadczenie Boga. Jest rozpuszczony w świecie przedstawionym, wmontowany w porządek natury, a zarazem ma znaczenie wewnętrzne[17].

Sceptyczni widzowie negowali istnienie tego fenomenu przyrody. A reżyserowi bardzo zależało na utrwaleniu na taśmie zielonego promienia, co się w końcu udało jego operatorce na Wyspach Kanaryjskich. Niestety, w wersji telewizyjnej filmu zielony promień znikł i trzeba było go podcieniować, rezygnując z autentyczności[18].

Te dwa filmy: *Cleo* i *Zielony promień* – stawiają widza wobec tajemnicy przeznaczenia. W filozofii europejskiej trudno wyjść poza dualizm przyczynowości i przypadkowości. Natrafiłam na nowe rozwiązanie tej odwiecznej kwestii pozwalające przełamać terror determinizmu przyczynowo-skutkowego, jak i absurd przypadku – w wypowiedzi Krzysztofa Kieślowskiego, w filmie dokumentalnym niemieckiego reżysera Lothara Kompatzkiego *Spotkanie*. Artysta, który we wcześniejszym filmie *Przypadek* badał granice fatum i wolnej woli, mówi o trzech wektorach ludzkiego życia, jaki tworzą przeznaczenie, przypadek i wolna wola. Na ich przecięciu powstaje zarys ludzkiego życia. Kieślowski nie teoretyzuje, ale tłumaczy tę koncepcję na przykładzie życia Valentine, bohaterki *Czerwonego*. Jej auto przypadkowo potrąciło psa. Valentine zatrzymuje się i bierze rannego psa do samochodu, opiekuje się nim i szuka właściciela. Jej działaniem nie rządzi już przypadek, tylko dobra wola. Przyjmując odpowiedzialność, przestawia swoje życie na nowy tor, który poprowadzi ją w stronę miłości i szczęścia. Jak mówił reżyser, trzeba zapracować na dobry przypadek. W *Czerwonym* – inaczej niż w *Przypadku* – terror fatum zostaje uchylony. Jak splatają się nici losu? W *Krótkim filmie o zabijaniu* łańcuch wydarzeń ma kierunek odwrotny. Bohater filmu, taksówkarz, złośliwie zignorował parę klientów i wkrótce potem znalazł się na złym torze. Stanął na postoju dokładnie w tym momencie, co przyszły morderca. Gdyby zachował się przyzwoicie, ich trasy nigdy by się nie przecięły. Ten trzeci czynnik wolnej woli prowadzi bohaterów Kieślowskiego w górę lub w dół – jak w moralitecie.

W psychice bohaterów czas jest subiektywny, a plany czasowe związane z przyszłością na ekranie stają się teraźniejszością. Augustyn z Hippony wyróżniał teraźniejszość rzeczy przeszłych, teraźniejszość tego, co się dzieje, oraz teraźniejszość rzeczy przyszłych. Te trzy plany teraźniejszości łatwiej można dostrzec w kinie niż w życiu. W teraźniejszości filmowej mieści się i „wczoraj" i „jutro". Jak pisał Gilles Deleuze:

> Po pierwsze, nie istnieje teraźniejszość, która nie byłaby nawiedzana przez przeszłość i przyszłość, przez przyszłość niesprowadzalną do byłej teraźniejszości, przez przyszłość, która nie składa się z mającej nadejść teraźniejszości. Zwykłe następstwo przybiera kształt mijających teraźniejszości, ale każda teraźniejszość współistnieje z przeszłością i przyszłością, bez których sama nie mogłaby minąć. Właściwością kina jest chwytanie tej przeszłości i tej przyszłości współistniejących z teraźniejszym obrazem[19].

W filmach Rohmera i Vardy czas jest nie tylko medium powolnej narracji, ale i ukrytym bohaterem. Lęk bohaterek o jutro wyzwala refleksje widza i niepokoje związane z przemijaniem. W kinie, inaczej niż w powieści, ten lęk wydaje się oswojony przez samą materię ruchomych obrazów sugerujących obecność jakiejś niezniszczalnej całości. Jak twierdzi (za Bergsonem) Deleuze, w nowożytnej koncepcji ruchu, wielostronnie związanej z kinem, nie ma momentów uprzywilejowanych, a więc to, co znaczące i niepowtarzalne, dzieje się w każdym, dowolnym momencie[20]. Można by rzec, że wieczność jest teraz i składa się ze zwykłych chwil.

W historii Cleo perspektywa życiowa bohaterki zamyka się w czasie wizyty u wróżki w momencie, gdy w jej rozdaniu pojawia się arkan Śmierci. Jej przyszłość wydaje się zdeterminowana i ograniczona. Ta chwila całkowicie zmienia jej stan psychiczny i wydaje się negować teraźniejszość. Czas się zatrzymał na godzinie piątej po południu.

028_Anna Sobolewska.indd 161 08.09.2022 21:15:52

Żyjąc w cieniu śmierci, Cleo próbuje jakoś unieważnić ten czas, wypełnić go w sposób przypadkowy, ale jej doświadczenie kresu nadaje mu nową wartość, co obserwujemy na ekranie, chwila po chwili.

Jak to się dzieje, że widz nie uczestniczy tu w procesie odchodzenia, pustoszenia, zrywania więzów z życiem, ale na odwrót – otwarcia na to, co nowe, zarówno w sferze percepcji, jak i kontaktu z przypadkowo spotkanym człowiekiem? W wielu filmach perspektywa śmierci prowadzi bohaterów do przemiany wewnętrznej, intensyfikuje teraźniejszość, wzbogaca czas, sprawia, że świat staje się piękny i cenny.

Kino ma w tej perspektywie wielkie możliwości przywracania wartości obecnych w sztuce filmowej, a trudno uchwytnych w życiu, a nawet kompensowania braków i niepowodzeń. Tak twierdzi François Truffaut w *Nocy amerykańskiej*, w słynnej scenie rozmowy reżysera Ferranda pouczającego młodego aktora:

> Nie rób głupstw, Alphonse. Jesteś bardzo dobrym aktorem. Praca idzie świetnie. Rozumiem, życie prywatne… Ale życie prywatne wszystkim przysparza kłopotów. Filmy są bardziej harmonijne niż życie. W filmach nie ma korków, nie ma martwego czasu. Filmy pędzą przed siebie jak nocne pociągi. Tacy ludzie jak ty i ja – wiesz o tym dobrze – mogą znaleźć szczęście tylko w pracy. W pracy dla kina[21].

Można by spojrzeć na życie, także na własne życie, jak na dobry polski film dokumentalny, w którym nad wiernie przedstawionym fragmentem rzeczywistości nadbudowuje się akcja symboliczna.

Nagrodzony w Krakowie dokument *Poste restante* Marcela Łozińskiego to film, który staje się pytaniem o jutro. Na początku obserwujemy papierowy śmietnik: równe, maszynowo pocięte ścinki. Z nich powstaje pulpa, z której wyłaniają się nowe formy, papier listowy i koperty. Wygląda to jak film oświatowy o tajnikach produkcji papieru z makulatury. Jednak reżysera interesuje tylko jeden typ makulatury – listy. I jeden typ listów – niedoręczalne. Mają one takie nagłówki: „Do dobrych ludzi", „Moi rodzice" (bez adresu), „Pan Bóg", „Niebo". Wraz z kamerą zwiedzamy pocztową placówkę „niedoręczalnych" w Koluszkach. Tam cierpliwe kobiety przecinają koperty, starając się rozszyfrować dane adresata. Większość z nich ląduje w szarych workach i zmierza ku swojemu przeznaczeniu. Jesteśmy na przemian w ciasnych pomieszczeniach pocztowych i wysoko w powietrzu. Kamera płynie przez świat w rytmie walca z *Trędowatej*. Na końcu – jak w pierwszych kadrach filmu – listy trafiają do niszczarki. Jeden strzępek papieru stawia opór i ulatuje w niebo, w słońce. Ten efekt jest pewnie wygenerowany komputerowo, a jednak śledzimy lot papierka ze wzruszeniem. Czyżby niedoręczalny list miał trafić do Pana Boga? Proces przemysłowej obróbki makulatury staje się metaforą ludzkiego życia, a niedoręczane listy, zamienione w bele makulatury i skazane na przemiał, ulegają antropomorfizacji, jak przedmioty w baśniach Andersena. Nieposłuszny skrawek papieru staje się żywą istotą, posłańcem w przestworza – atmosferyczne czy niebiańskie, jak chcieliby nadawcy listów do Pana Boga. Dziwnym ciągiem skojarzeń mielenie listów w dokumencie Marcela Łozińskiego przypomina mi oglądane na żywo kadry z palenia zwłok nad Gangesem w Waranasi. Na brzegu świętej rzeki płoną stosy drewna, sprawnie funkcjonują również elektryczne ruszty. Hindusi wierzą, że śmierć na łonie bogini Gangi przyniesie im wyzwolenie, dlatego ciężko chorzy i umierający nadal wierzą w jutro i starają się dotrzeć do Waranasi. Wszyscy puszczają wianki ze świeczką na wody Gangesu.

I jeszcze jeden film. Przypomniałam sobie – wtedy i dzisiaj – ostatnie kadry znakomitego, niedocenionego filmu Wojciecha Jerzego Hasa *Niezwykła podróż Baltazara Kobera*. W ostatnim kadrze nie ma już ludzi ani duchów, żywych i umarłych, Arkadii ani Hadesu, tylko nikłe płomyczki unoszące się na wodzie. Może więc samej śmierci też już nie ma?

Papier zmielony i zamieniony w płynną pulpę może na nowo stać się papierem. A człowiek?

Tenzin Gjaco XIV Dalajlama w filmie Wernera Herzoga *Koło czasu* mówi o dwóch poziomach czy aspektach rzeczywistości, którą tworzą świat materialny, zjawiskowy oraz pustka, czyli ostateczna rzeczywistość. Wydaje się, że współzależność istnienia i pustki jest właśnie istotą sztuki filmowej. Łatwo dostrzegamy tę dwupoziomowość w dziełach literackich i filmowych – po prostu bez tego ukrytego wymiaru metaforycznego nie ma dobrej sztuki. A co z naszym życiem? Może też jest dwupoziomowe, pełne zdarzeń wskazujących na tajemnicze szlaki?

Jak napisał Miron Białoszewski w *Tajnym dzienniku*: „Trzeba rozpychać teraźniejszość, trwanie". Jego receptą na życie w harmonii z sobą, zgodną z radami mistyków, było zakotwiczenie w codzienności i pilnowanie teraźniejszości, niechęć do kultywowania przeszłości oraz – w jeszcze większym stopniu – do troski o przyszłość. Niemniej jednak codzienność jest wielostronnie związana ze świadomością jutra. Jak pisał Roch Sulima:

> Sens codzienności jest w każdej chwili „tuż przed nami", jak sens potocznej rozmowy. Codzienność to „teraz" z perspektywy najbliższej „przeszłości". Do codzienności nie ma powrotu. Natychmiast „rozpływa się" i „krzepnie" w micie, tym, co „niewyrażalne". Tylko w rzeczach i słowach, które nas otaczają, „przebłyskują" jakieś codzienne „historie[22].

Miron Białoszewski utrwalał własne historie codzienności jako „zanoty", „transy", „spacerniki", „donosy rzeczywistości" czy „szumy", „zlepy" i „ciągi". W rozmowie z Anną Trznadel-Szczepanek poeta ujawnia swoje sposoby przezwyciężenia władzy czasu i teorię kontemplacji.

028_Anna Sobolewska.indd 162 08.09.2022 21:15:52

Wspomnienia i antycypacje odcinają bowiem człowieka od własnego „ja", które istnieje jedynie w bieżącej świadomości:

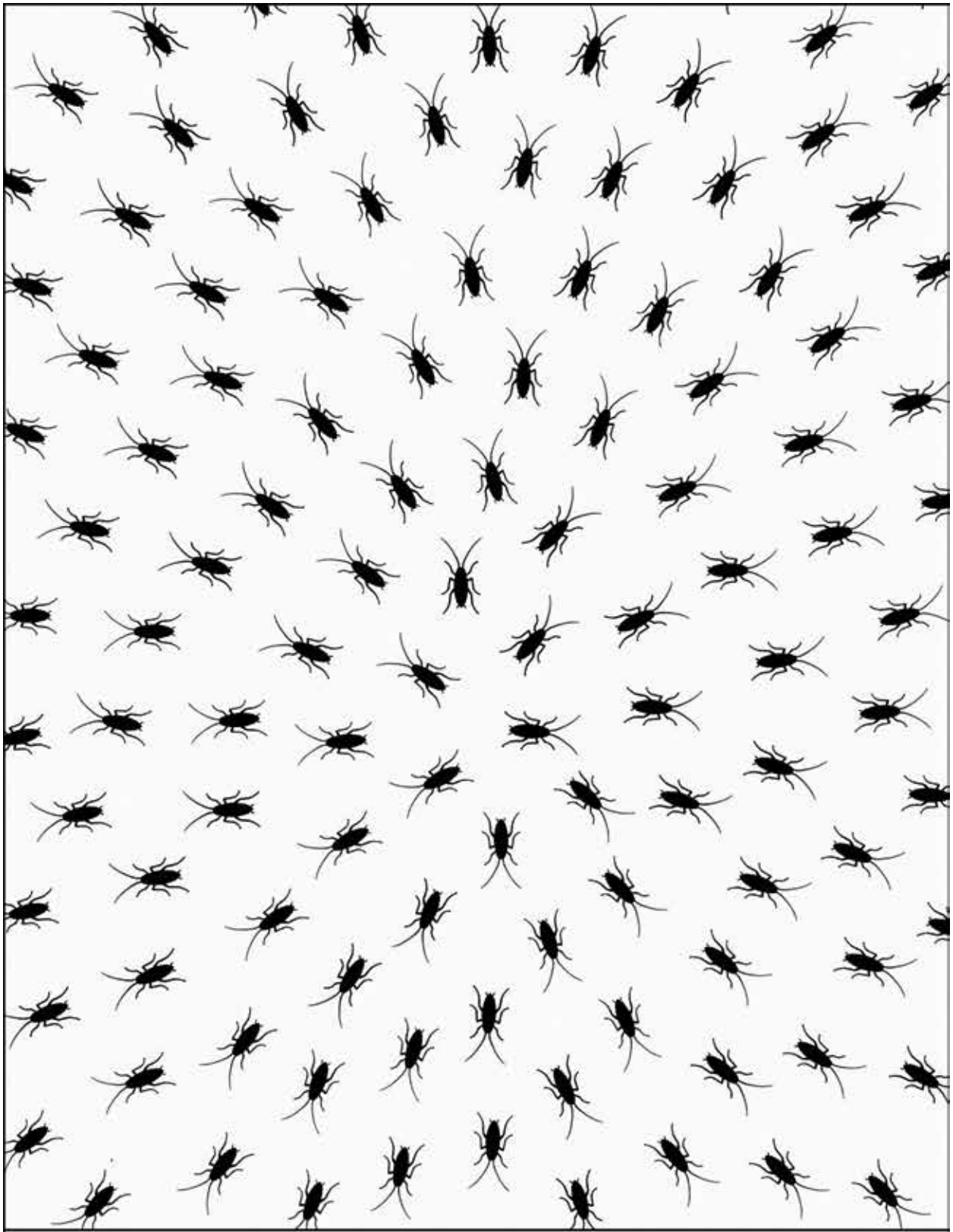
> – Patrzy się na jakiś punkt na białej ścianie i można tak patrzeć godzinami albo zamyślić się o tym, wstać, wyjść, wrócić i trudno się właściwie wtedy włożyć w kategorie czasu. I w końcu, jak się zapatrzyć w taki punkt na ścianie, to człowiek przestaje siebie czuć, rozlatuje się i przestaje zajmować miejsce i przestrzeń. I ten kawałek białej ściany przestaje być przestrzenią, można zamknąć oczy i go nie widzieć, i nie ma wtedy ani czasu, ani przestrzeni. I to jest dobre, bo ciągle żyjemy właściwie przeszłością i przyszłością. Przeszłością, to jeszcze nic strasznego, ale gorzej, jeśli się żyje za bardzo przyszłością i planowaniem.
> – Bo wtedy można po prostu zatracić dzień codzienny.
> – Zatracić to, w czym się jest, tak tylko ciągle jest się w takim popłochu, przeskakiwaniu[23].

Przypisy

1 Gilles Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 18.
2 Roch Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 11.
3 Tamże, s. 8.
4 Jo Nesbø, *Kolczyk*, [w:] *Zazdrość*, przeł. I. Zimnicka, Poznań 2021, s. 310.
5 Taka jest strategia psychoterapeutki Lidii Mieścickiej, o czym opowiada z autoironią Justynie Dąbrowskiej, por. Justyna Dąbrowska, *Zawsze jest ciąg dalszy. Rozmowy z psychoterapeutami*, Warszawa 2021, s. 195. Wszystkie te rozmowy ze starymi i twórczymi ludźmi krążą wokół „jutra".
6 *Z każdym człowiekiem jesteśmy trochę inni. Z pisarką Anną Janko rozmawia Dorota Wodecka*, „Wysokie Obcasy Ekstra", grudzień 2021.
7 Roma Ligocka, *Siła rzeczy*, Kraków 2021, s. 9.
8 Ks. Jan Twardowski, *Nie ma czasu*, [w:] *Wiersze*, Białystok 1996, s. 164.
9 Henry James, *Ołtarz umarłych*, [w:] *Drzewo wiadomości i inne opowiadania*, przeł. M. Skroczyńska, Warszawa 1977, s. 198.
10 H. James, *Bestia w dżungli*, [w:] *Daisy Miller i inne opowiadania*, przeł. J. Olędzka, Warszawa 1986.
11 Cyt. za Tadeusz Lubelski, *François Truffaut, czyli Dziecko kina*, [w:] *Nowa fala 60 lat później. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2017, s. 277.
12 Anne Gillain, François Truffaut, *Le Secret Perdu*, Paris 1991, s. 265. Książka Anne Gillain jest uznana za najlepszą pracę psychoanalityczną na temat twórczości Truffauta.
13 Tamże, s. 269.
14 H. Lubelski, dz. cyt., s. 280.
15 Tamże, s. 341–342.
16 Tadeusz Sobolewski, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004, s. 132–124.
17 T. Sobolewski, dz. cyt., s. 126.
18 Por. H. Lubelski, dz. cyt.
19 G. Deleuze, dz. cyt., s. 264–265.
20 Tamże, s. 13–15.
21 Por. H. Lubelski, dz. cyt., s. 274.
22 R. Sulima, dz. cyt., s. 8.
23 *To, w czym się jest*, „Twórczość", nr 9, 1983, s. 31. Cyt. za Anna Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 53.

Ursynów, Warszawa, marzec 2022. Fot. Zbigniew Benedyktowicz. © Agencja „Konteksty".

028_Anna Sobolewska.indd 163 08.09.2022 21:15:53



WIELKIE I CIEMNE TŁUMY PŁYNĘŁY W CIEMNOŚCI, W HAŁAŚLIWYM ZAMIESZANIU, W SZURGOCIE TYSIĘCY NÓG - ROJNA, SPLĄTANA WĘDRÓWKA, CIĄGNĄCA ARTERIAMI MIASTA.

Jakub Woynarowski, *Martwy sezon*, korporacja ha!art, Kraków 2014, s. 84.

JAN SZPILKA

Jutro moje ciało będzie inne?

Pytanie, które chciałbym postawić, dotyczy możliwości tego, że „jutro moje ciało będzie inne", szczególnie w kontekście ucieleśnionego doświadczenia transpłciowości. Dlaczego potencjał ten jawi nam się często jako problem, jeśli nie wręcz zagrożenie? Jakie są konsekwencje przyjęcia, że „jutro" moje ciało może rzeczywiście „być inne" w najbardziej dosłownym, bezpośrednim znaczeniu tych słów?

Odpowiedzi możemy szukać, wychodząc od obserwacji, która jest już dzisiaj tyleż banalna, co wciąż nieoczywista w swoich konsekwencjach: „ciało to ideologia"[1]. Pojęcie „ciała" jest mocno osadzone w esencjalistycznej koncepcji, zgodnie z którą jest ono czymś, co zostało nam dane: przedustawnym porządkiem człowieczeństwa, w którym uczestniczymy z racji urodzenia jako istota należąca do gatunku *Homo sapiens*. Tak rozumiane ciało jest względem nas uprzednie i zewnętrzne. To wytwór natury, który jedynie zamieszkujemy i którego używamy, ale który nie my stworzyliśmy. Przechodzi to płynnie w szereg dalszych założeń dotyczących relacji między naturalnością ciała a jego zdrowiem i ogólnym dobrostanem. Naturalne ciało jest modelem normalności, a więc także medycznym ideałem[2]. Przykładów można jednak szukać nie tylko w obrębie specjalistycznych dziedzin produkcji wiedzy. Wystarczy spojrzeć na bujnie rozwijający się przemysł zdrowego życia, w którym założenie, że zachowanie „naturalności" ciała jest zachowaniem jego zdrowia, jest traktowane niemalże jako aksjomat. Wystarczy spojrzeć na sklepowe półki ze zdrową żywnością: znaczna część ich marketingowej obecności opiera się na próbie przekonania klienta, że produkty te są w jak najmniejszym stopniu p r o d u k t a m i, że są w pełni organiczne, naturalne, pozbawione sztucznych składników.

Naturalne ciało jest również tym ciałem, które powinno stanowić przedmiot naszego seksualnego pożądania. Historia nowoczesnej seksuologii ma początki w próbie medycznego wyznaczenia, jakie są zdrowe postacie popędu seksualnego – co zazwyczaj łączyło się z lękiem przed tym, że cywilizacyjne presje mogą doprowadzić do tego, iż zdrowy i naturalny pociąg seksualny przekształci się w coś nieodpowiedniego[3]. Stąd wziął się problem fetyszyzmu, czyli przeniesienia pożądania z ludzkiego ciała na obce względem niego obiekty, na świat martwej materii: futro, pończochy czy też gorset[4].

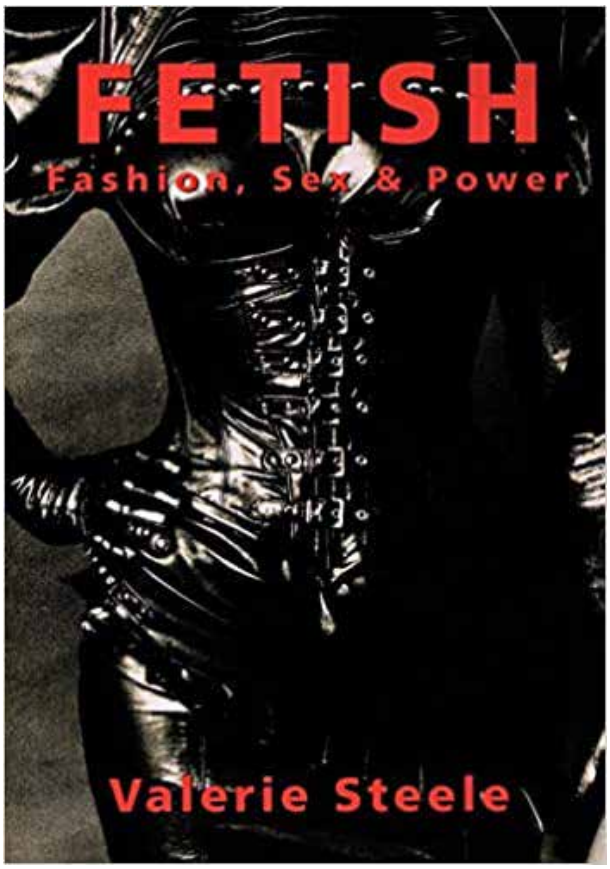
Trudno byłoby zliczyć wszystkie przestrzenie życia naznaczone przez takie rozumienie ciała. Chciałbym się skupić na zaledwie jednej z nich, czyli na tym, jak ciało jako ideologia wpływa na postrzeganie tego, co można by szeroko nazwać „technologiami modyfikacji ciała".

Problem z ciałem „danym z natury" polega na tym, że chociaż domyślnie powinno ono być rozumiane jako pożądany, idealny stan, to w codziennym doświadczeniu wciąż jawi się nam w swoim braku. Wciąż potrzebujemy więcej: ciało samo w sobie nigdy nie wystarcza. Dlatego otaczamy je mnóstwem technologii, które owo ciało współtworzą, ale których status jest nierzadko przynajmniej podejrzany oraz historycznie zmienny. Można również wyobrazić sobie hierarchię tych technologii, od tych najbardziej godnych szacunku po takie, które spotykają się w najlepszym razie z pogardą. Im wyżej takie praktyki stoją w rzeczonej hierarchii, tym łatwiej poddają się naturalizacji i mniej jawią jako t e c h n o l o g i e właśnie.

Hierarchia ta zmienia się w czasie i ewoluuje. Jak wygląda dzisiaj? Na jej szczycie zapewne znalazłyby się praktyki w rodzaju ćwiczeń fizycznych i diet. Ich naturalność jest poza wszelkimi wątpliwościami – co przechodzi czasami do niemalże parodii, jak w przypadku fantazji o dietach paleo, które mają nas zbliżyć do jakiegoś domniemanego stanu żywieniowego naszych przodków, a więc także do autentyczności i głębi człowieczeństwa jeszcze nieskażonego obecnością w kulturze. Na podobnej zasadzie ćwiczenia fizyczne pojawiają się jako odpowiedź na problemy stechnicyzowanej współczesności, która odrywa nas od pierwotnych i autentycznych sposobów zamieszkiwania ciała, bo zamiast gnać po sawannach za zwierzyną łowną, spędzamy czas w biurach. Właśnie dlatego potrzebujemy ćwiczyć, aby odzyskać to, co nasi domniemani praprzodkowie mieli z samej natury. Warto zauważyć, że jest to nowożytne wyobrażenie. Można wskazać na historyczne przykłady tego, jak pewne formy ćwiczenia ciała były traktowane jako jego podejrzane nadużywanie. W kulturze rycerskiej późnego średniowiecza nadmierne ćwiczenie techniki posługiwania się orężem bywało postrzegane jako nieodpowiednie, ponieważ siła jest dana, a nie wytworzona[5].

Niżej w hierarchii znaleźć można technologie, których status jest trochę bardziej podejrzany, chociaż pozostają one wciąż w dużej mierze znaturalizowane. Zaliczyć można do nich protetykę. Nieodmiennie bawi mnie słuchanie ludzi opowiadających o tęsknocie za pierwotnym stanem człowieka, a zarazem noszących okulary. Pozostają oni ślepi na to, że są one ekstensją ciała, bez której trudno byłoby im funkcjonować, a która nie jest dana „z natury". Innym przykładem jest moda, a właściwie ubiór w ogóle. Chodzi mi o wszystko to, w co odziewamy ciało, by mogło ono funkcjonować. O ile jednak odzienie konieczne do przetrwania jest znaturalizowane jako oczywisty fakt ludzkiej egzystencji, o tyle status mody wydaje się mniej pewny. Jest

029_Jutro moje ciało będzie inne.indd 165 08.09.2022 21:15:37



Okładka książki Valerie Steele Fetish. *Fashion, Sex and Power* (1997).

to hierarchia w hierarchii: im bardziej ubiór jest postrzegany jako krzykliwy, nienaturalny i dziwaczny, tym bardziej jest to też rozumiane jako coś, co oddala nas od poprawnego i stosownego użycia ciała. Raz jeszcze demonstrują to stereotypy na temat seksualności: w popularnych wyobrażeniach nadmierne, krzykliwe albo „wyuzdane" odzienie jest oznaką seksualnej perwersji i moralnego zepsucia.

Wreszcie na samym dole hierarchii znajdują się technologie modyfikacji ciała, które choć popularne, traktowane są z wielką podejrzliwością i niechęcią. Podam dwa przykłady. Pierwszym są zdobienia ciała, takie jak tatuaże i piercingi. Są one dzisiaj bardzo popularne, ale wciąż otacza je kulturowa podejrzliwość. Postrzegane są jako coś, co przystoi osobom nieodpowiedzialnym i młodym, nieświadomym tego, że swoje ciało będą nosić całe życie. Pytanie: „jak to będzie wyglądało, kiedy się zestarzejesz?" jest standardowym argumentem wytaczanym przeciwko nim. Ponadto posiadanie tatuaży bywa regularnie interpretowane jako próba zamaskowania braku komfortu z naturalnym pięknem ciała albo jako pyszne staranie o jego poprawianie „ponad miarę". To z kolei zbliża je do drugiego przykładu, czyli do chirurgii plastycznej. Jest ona zjawiskiem, które wiąże się z ogromnym przemysłem, ale również jest głęboko spatologizowane. Medycyna estetyczna budzi skojarzenia z pychą, zadufaniem i wewnętrzną pustką. Osoby, które ją stosują, spotykają się z oskarżeniami o próżność i powierzchowność; stąd też stereotypowe porównywanie takich osób, szczególnie jeśli są to kobiety, do lalek, jakby były one jedynie powłokami, pod którymi nie kryje się już żadna istota. Głębsze modyfikowanie ciała za pomocą takich technologii przyrównuje się do gwałtu na nim[6]. Taki rodzaj niechęci do chirurgii plastycznej nie ogranicza się wyłącznie do konserwatywnych postaw wpatrzonych w przeszłość. Równie mocno, jeśli nie mocniej, odnaleźć go można w pewnych nurtach myśli feministycznej – w długiej tradycji krytyki przemysłu piękna rozumianego jako kolejna pułapka kobiecości, spychającej kobiety w samokrzywdzenie w celu ucieleśnienia niemożliwego standardu urody. Efektem takich działań miałoby być jedynie napełnianie kont kapitalistycznych instytucji przemysłu urody i wzmacnianie stereotypów płciowych[7].

Trzeba dodać, że kiedy myślimy o ciele, które zostało „nadmiernie" zmodyfikowane, a więc które nie może zostać łatwo opisane jako „naturalne", od razu uruchamia to szereg skojarzeń. Ciało takie jest podejrzane – warto przypomnieć znany motyw z literatury kryminalnej, czyli wątek przestępcy wykorzystującego operacje plastyczne, aby udawać kogoś innego albo wymknąć się prawu. Technologie modyfikacji ciała są więc technologiami dającymi możliwość cielesnego oszustwa. Wreszcie: zmodyfikowane ciało jest w istocie potworne, nieludzkie. Nawet jeśli jest atrakcyjne, to łatwo daje się opisać jako coś, co zostało stworzone, co jest nowe, a zatem występuje przeciwko porządkowi natury, do którego powinniśmy się zbliżać, nie zaś oddalać. Lęki te są tak stare, jak stare są technologie modyfikacji ciała – jeśli nie wręcz od nich starsze. Fascynacja dziewiętnastowiecznej medycyny możliwościami modyfikacji ciała była jedną z pożywek dla rozwoju *science fiction* jako gatunku lubującego się we wskazywaniu na ogromne niebezpieczeństwa czyhające w tych technologiach.

Tak zatem wygląda ideologia naturalnego ciała. Problem w tym, że od dawna wiemy już, jak bardzo wątpliwe są założenia, na których jest ona oparta. Feministyczna i queerowa krytyka historii koncepcji ciała pokazuje, że nie ma naturalnego ciała, które byłoby już od razu uwikłane w różne technologie swego stwarzania. Dzieje się to jeszcze przed narodzinami, jak wskazuje Paul B. Preciado, w globalnym obiegu chemikaliów, hormonów, leków i informacji, które nas współtworzą[8]. Wiedza o tym, czym jest „naturalne" ciało, nie jest dana sama z siebie, ale jest wynikiem długich naukowych dociekań i prób definicji, które polegają też w dużej mierze na wyrzucaniu poza obręb naturalności tego, co wydaje się nieodpowiednie[9]. Pisze o tym Margrit Shildrick, pokazując, jak figury potwornych ciał, cały dziewiętnastowieczny atlas teratologiczny, wytyczają granice tego, co ludzkie[10]. W praktyce granica ta jest niesłychanie trudna do wyznaczenia, ale nie przeszkadza to w ciągłym podejmowaniu prób wyznaczenia jej na nowo. Projekt ten nie musi być świadomy swojej polityczności – nie ma to znaczenia. Stanowi on, koniec końców, próbę określenia, jakie ciała są naturalne, a więc jakie ciała są istotne i zasługują na uznanie i opiekę[11]. Co jest stawką w takich staraniach, dobrze pokazuje C. Riley Snorton, wskazując, w jaki sposób naturalność białego cia-

029_Jutro moje ciało będzie inne.indd 166 08.09.2022 21:15:37

ła była historycznie wytwarzana przez opozycję względem ciała czarnego[12]. Można to zresztą pociągnąć dalej. Elizabeth Wilson opisuje, jak trudna do empirycznego wskazania jest sama granica między naturalnym i kulturowym ciałem. Nie jesteśmy w stanie pokazać, co w naszym ciele jest naturalne, a co wytworzone. Im bardziej próbujemy to wskazać, tym głębiej wikłamy się w niemającą końca rekursję, w której jesteśmy zawsze już technologiczni, zawsze już naturalni[13]. Sama ta opozycja traci w rezultacie moc.

Podejrzewam, że tak przedstawiona koncepcja cielesności nie budzi już dzisiaj większych kontrowersji. We współczesnej humanistyce takie jej rozumienie ma długą tradycję – Georges Canguilhem pisał o tym już w latach 50. XX wieku. Problem leży raczej w tym, jakie praktyczne konsekwencje płyną z przyjęcia takiej perspektywy nie tylko jako teoretycznej perspektywy na rolę ciała jako ideologii, ale również jako podstawy dla tego, jak odnosimy się do ciał, które nas otaczają: zarówno naszego własnego, jak i wszystkich innych.

***

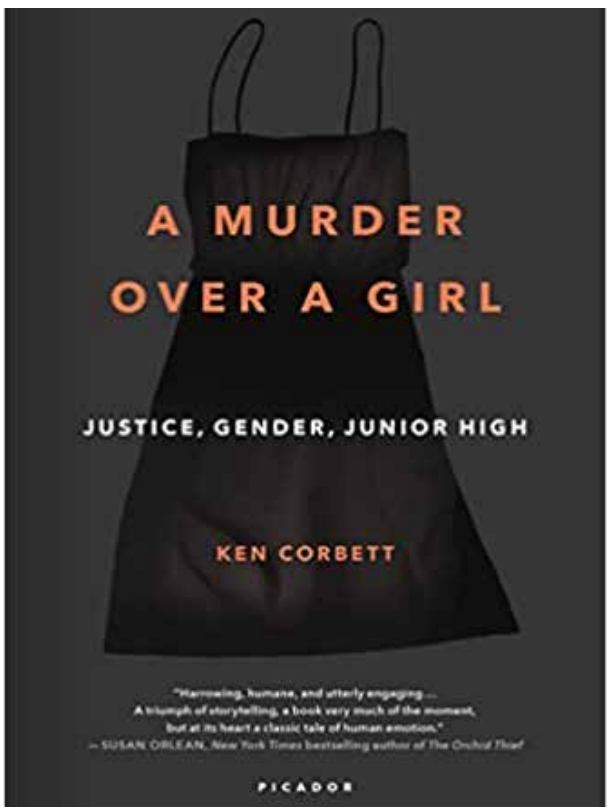
DSM-V – wykaz zaburzeń psychologicznych, czyli kluczowe kompendium współczesnej psychologii i psychiatrii – wskazuje na następujące objawy dysforii płciowych:

1. Występowanie niespójności między płcią doświadczaną / wyrażaną a pierwszorzędowymi i drugorzędowymi cechami płciowymi.
2. Silne pragnienie pozbycia się swoich pierwszorzędowych i/lub drugorzędowych cech płciowych z powodu występowania niespójności z płcią doświadczaną / wyrażaną.
3. Silne pragnienie posiadania pierwszorzędowych i/lub drugorzędowych cech płciowych charakterystycznych dla drugiej płci.
4. Silne pragnienie bycia osobą należącą do drugiej płci (lub płci alternatywnej różnej od płci przypisanej).
5. Silne pragnienie bycia traktowanym / traktowaną jako osoba należąca do drugiej płci (lub płci alternatywnej różnej od płci przypisanej).
6. Silne przeświadczenie, że osoba ma uczucia i reakcje typowe dla drugiej płci (lub płci alternatywnej różnej od płci przypisanej)[14].

Osoba „cierpiąca" na dysforię płciową pragnie, żeby jej tożsamość, ale też ciało było postrzegane jako ciało płci innej niż ta, która została jej przypisana przy urodzeniu. Kategoria dysforii płciowych pojawiła się stosunkowo późno, w latach 70. XX wieku, jako próba rozwiązania dwóch problemów. Po pierwsze, jest to poszukiwanie etiologii tego, co dzisiaj nazwalibyśmy transpłciowością, a co wtedy funkcjonowało pod innymi nazwami. Dlaczego są takie osoby, które ze wszystkich sił pragną zamieszkiwać inaczej upłciowione ciało[15]? Po drugie, chodziło również o oddzielenie takiego pragnienia innej płci od homoseksualizmu[16]. Mało dzisiaj się o tym pamięta, ale od połowy XIX wieku do drugiej połowy XX wieku oczywisty dla nas dzisiaj rozdział między tożsamością płciową a orientacją seksualną był bardzo niejasny. Pierwsze koncepcje homoseksualizmu, które były formułowane na Zachodzie, takie jak inwersja płciowa czy uranizm, mocno splatały ze sobą te dwie przestrzenie[17]. Hasło „kobiecej duszy w męskim ciele", które w drugiej połowie XX wieku jest metaforą transkobiecości, pierwotnie pojawia się w twórczości Karla Heinricha Ulrichsa, znanego jako pierwszy aktywista na rzecz praw homoseksualnych mężczyzn w imperialnych Niemczech w drugiej połowie XIX wieku[18].

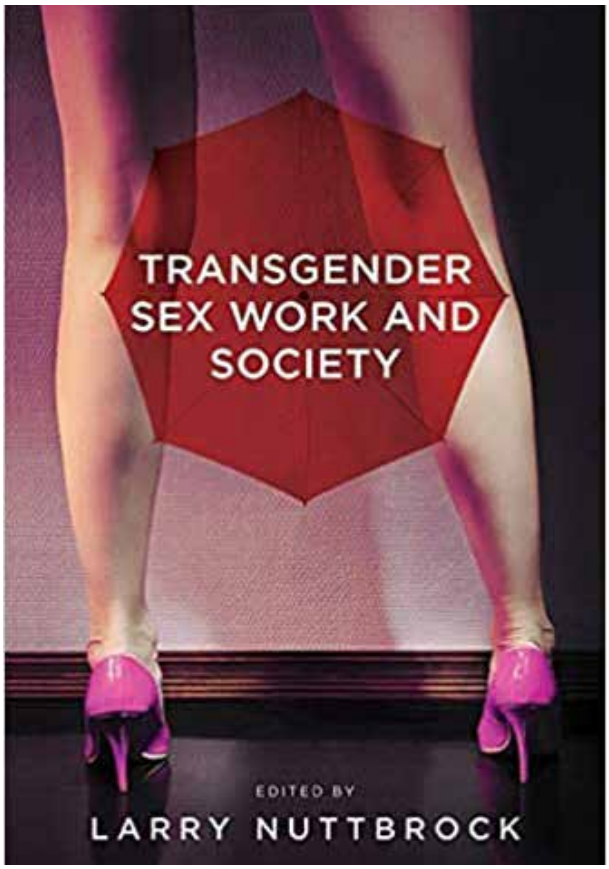
Stworzenie kategorii płciowej miało jednak jeszcze jeden cel: znalezienie medycznej podstawy i uzasadnienia dla przeprowadzania chirurgicznych korekt płci, a więc szeregu operacji takich jak waginoplastyka czy falloplastia. Są to nierzadko poważne interwencje chirurgiczne, które żeby mogły być przeprowadzone legalnie, musiały mieć swoją podstawę w indeksie w patologii. Aby móc leczyć pragnienie posiadania innego ciała, trzeba było je najpierw określić jako chorobę[19].

Samo pojęcie „dysforii płciowej" funkcjonuje jednak dzisiaj w licznych rejestrach, które nie ograniczają się do języka medycyny i psychiatrii. Jest też ważną koncepcją kulturową w społecznościach osób trans[20]. Te różne rozumienia nie są też zbieżne. Osobom trans znaczną trudność sprawia często wytłumaczenie doświadczenia dysforii płciowej komuś, kto tego nie doświadczył. Jak bowiem opisać to, że czuję się w swoim ciele, jakby było ono czymś innym, obcym, odmiennym, a jednocześnie jestem doskonale, boleśnie mocno świadomy, jak bardzo jestem tym ciałem i jak bardzo jest ono n i e t a k i e? Ta n i e t a k o ś ć jest mocnym odczuwaniem wszystkich



Okładka książki Kena Corbetta *A Murder Over a Girl: Justice, Gender, Junior High* (2017).

029_Jutro moje ciało będzie inne.indd 167 08.09.2022 21:15:38



Okładka książki Larry'ego Nuttbrocka *Transgender Sex Work and Society* (2019).

punktów, wszystkich nieciągłości własnego ucieleśniania. Takie rozumienie dysforii płciowej zbliża nas do innego ważnego problemu, czyli do tego, co się dzieje z technologami modyfikacji ciała, kiedy są one wykorzystywane do przekraczania granic płci.

Nieprzypadkowo na okładkach książek poświęconych transpłciowości (albo tematyce z nią powiązanej) wciąż zobaczyć można przedmioty, które odsyłają nas nie tylko do kulturowych wyobrażeń dotyczących transkobiecości, ale również – mniej bezpośrednio – do kulturowych problemów, jakie się z nią wiążą. Gorset, sukienka, różowe buty na wysokim obcasie. Są to przedmioty powiązane z przestrzenią kobiecości rozumianej jako problem – często nawet przez teoretyczki feministyczne. To kobiecość, która jest sztuczna, która jest zewnętrznością, która jest męskim fetyszem. To kobiecość, która stając się – celowo – obiektem domyślnie męskiego pożądania traci swoją naturalną integralność poprzez nadmierną manifestację swojej zewnętrzności. Przedmioty te są właśnie fetyszami – co przywołuje również odniesienia do transfobicznej myśli feministycznej, w której transkobiecość jest często postrzegana jako rodzaj fetyszyzmu, jako pożądanie zewnętrznych oznak kobiecości, bez zrozumienia tego, czym kobiecość rzeczywiście miałaby być[21]. Jednocześnie przedmioty te są właśnie technologiami modyfikacji ciała. Nie tylko służą jako moda, jako narzędzia upiększenia ciała – również je zmieniają. Zmieniają sposób, w jaki się chodzi, w jaki się siada, w jaki się wygląda, odczuwa, oddycha. I to właśnie na spotkaniu tych kilku płaszczyzn wracamy do pytania o to, co to znaczy pragnąć, żeby moje ciało było inne. Nie chodzi w tym o teoretyczną spekulację ani o abstrakcyjne rozważania na temat przyszłości naszych ciał. Pytanie to odnosi nas bardziej do starań o to, by jak najszybciej uczynić swoje ciało innym, do prób takiego praktykowania swojego ciała, żeby było innym.

Jeśli rozumiemy ciało jako coś, co nie ogranicza się do pewnej danej nam w płaskim sensie biologiczności, ale jako coś, co jest wspólnym ciągłym produktem splotów między naturą, kulturą i technologią, to przedmioty tego rodzaju są faktycznymi sposobami zmieniania swojego ciała. Co więcej, patologizowanie ich, szczególnie kiedy są zakładane przez nieodpowiednie osoby – dajmy na to: kobiecy strój zakładany przez kogoś, komu przy urodzeniu została przypisana płeć męska – jest więc obroną, czasami nieuświadomioną, nadziei na to, że jesteśmy w stanie zachować „naturalne" ciało.

Po części tutaj należy szukać źródeł problemów, jakie mamy dzisiaj z transpłciowością. Albo inaczej: to w transpłciowości najmocniej ujawnia się obecnie problem z naturalnością ciała. Transpłciowość nawiedza współczesność. Za zamkniętymi drzwiami wciąż słyszę – i to nie tylko z ust konserwatystów – słowa zażenowania, zaniepokojenia tym, jak to nagle zaczęło się robić dużo tych osób trans na świecie. Że co raz to jakieś dzieci znajomych czy studenci robią *coming out* i mówią, że są trans. Jest to łatwe do przełknięcia, dopóki rozumie się to jako rodzaj estetycznej pozy, młodzieńczy eksperyment, rodzaj niedojrzałości, z której może się wyrośnie. Prawdziwy lęk pojawia się wtedy, kiedy okazuje się, że to nie tylko tyle, kiedy osoby trans przestają być metaforami, kiedy dochodzi do spotkania z ich cielesnymi praktykami. Prawdziwy lęk pojawia się wtedy, kiedy okazuje się, że to jutro, w którym moje ciało i ciała innych będą inne, jest już dzisiaj. Że dzieje się to tu i teraz, że to wydarzenie staje się obecne jako obecność ciał, które dzisiaj są już inne.

Pat the Bunny, cispłciowy artysta punkowy i jeden z największych poetów tej muzyki, napisał kiedyś utwór, o którym często myślę w tym kontekście. Zapewne nie miał on na celu napisania transpłciowego hymnu – ale trochę mu się to udało. Śpiewał:

It's too late for me, my friends
Once I gave refuge to the notion, even for a moment
There was no turning back to comfort again
Only a lifetime of defeats, more or less spectacular
So march on to your court dates
I'll gather court dates of my own
I'll miss the ones in prisons and the ones who never made it there
Our history's a vacant lot littered with empty bank accounts
Sobbing parents, broken bones
Glorious songs, lengthy prison terms
A handful of moments that were truly our own
In between desperate gasping for air worth breathing and times worth living

029_Jutro moje ciało będzie inne.indd 168 08.09.2022 21:15:38

Te słowa dają punkt podparcia dla próby odwrócenia perspektywy, którą dotychczas przedstawiałem. Zamiast mówić o lękach i niepokojach, które otaczają stwierdzenie, że jutro moje ciało będzie inne, chciałbym teraz zwrócić uwagę na nadzieje, jakie ono wyraża, szczególnie dla tych, którzy owę inność ciała mniej lub bardziej praktykują. Transpłciowość, wbrew niektórym wyobrażeniom na jej temat, nie daje się opisać jako rodzaj pysznej autokreacji. Jej doświadczenie znacznie lepiej opisuje Pat the Bunny, śpiewając o braku zadomowienia. Technologie modyfikacji ciała są tym, co chociaż na chwilę otwiera na możliwość innego przeżywania, którego tak okropnie nam potrzeba, a które jest jednocześnie czymś, co sam świat, który zamieszkujemy, traktuje jako niebezpieczne, jako zagrożenie, przed którym należy bronić siebie i innych.

Nie jest oczywiście tak, że to tylko i wyłącznie transpłciowa nadzieja, chociaż patrzę na nią z tej perspektywy. To szersze zjawisko. Ucieleśnia je dla mnie jedno ze zdjęć pustych scen w klubach punkowych, wykonane przez Kevina MacCarthy'ego. Słynnej ich analizy dokonał José Esteban Muñoz, jeden z najważniejszych teoretyków queerowego utopizmu[22]. Dla Muñoza pusta scena, scena przed występem, jest pewną materialną przestrzenią tego utopijnego horyzontu queerowości, którą opisał jako to, co „pozwala nam czuć, że świat to za mało, że czegoś w nim brakuje"[23]. Świat, jaki nas otacza, nie wystarcza! Warto tutaj pamiętać też o tym, że pusta scena w klubie jest jedną z pierwszych przestrzeni widocznych kulturowo manifestacji transpłciowości jako takiej. Bez niej nie byłoby tych wszystkich kultur trans, które wykształcają się z dragu, z kultur klubowych i balowych. W ich obrębie pojawienie się na scenie w odpowiednim ubiorze, w odpowiednim stylu, stanowiło kluczową możliwość pojawienia się wobec innych jako to swoje inne ciało, inne niż to, które jest „dane z natury".

Analizy Muñoza chciałbym odnieść do jeszcze jednej popularnej metafory transpłciowości. Niewiele metafor dla tego sposobu istnienia jest tak mocno obecnych jak lustro. W cisnormatywnej wizji odbija się w nim to nieodpowiednie ciało, w którym osoba trans jest uwięziona; widzi się w nim te charakterystyki płciowe, które czynią jej ciało „nie takim". Lustro w takim sensie jest źródłem transpłciowego cierpienia. Ale takie rozumienie lustra jest uleganiem dystopijnej, transfobicznej wizji tego, czym musi być transucieleśnienie. Bo w lustrze widać też ten moment, w którym po raz pierwszy zakładamy inny strój, gdy po raz pierwszy widzimy siebie nie jako tę osobę, za którą jesteśmy uważani, ale jako tę, którą możemy się stać. W takim lustrze odbija się nie tu i teraz transpłciowości, ale jej tam i kiedyś.

Na koniec chciałbym tylko zacytować słowa transpłciowego brytyjskiego artysty: „Kiedy mówię trans, mam też na myśli ucieczkę. Mam na myśli wybór. Mam na myśli autonomię. Mam na myśli pragnienie czegoś więcej, niż mi powiedzieliście. Pragnienie możliwości większych niż te, które mi daliście"[24]. Jeśli jutro moje ciało będzie inne, to właśnie dlatego.

Przypisy

1 Judith Butler określa to bardzo użytecznym terminem „heteromatrycy". Zob. J. Butler, *Uwikłani w płeć*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

2 V.K. Namaste, *Invisible Lives. The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, University of Chicago Press, Chicago 2000, s. 93–132.

3 J.K. Noyes, *The Invention of Masochism*, Cornell University Press, Ithaca 1997, s. 105–139.

4 Zob. A. Fernbach, *Fantasies of Fetishism. From Decadence to the Post-Human*, Rutgers University Press, New Brunswick 2002.

5 *Historia ciała*, t. 1: *Od renesansu do oświecenia*, red. A. Corbin, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 212–220.

6 Zob. J. Raymond, *The Transsexual Empire*, Women's Press, London 1980.

7 Zob. N. Wolf, *Mit urody*, Czarna Owca, Warszawa 2014.

8 Koncepcja ta przewija się w większości dojrzałej twórczości Preciado. Zob. P.B. Preciado, *Testoćpun*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021; P.B. Preciado, *Pornotopia*, Bęc Zmiana, Warszawa 2021.

9 H. Malatino, *Queer Embodiment. Monstrosity, Medical Violence, and Intersex Experience*, University of Nebraska Press, Lincoln 2018, s. 71–100.

10 M. Shildrick, *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*, Sage Publications, London 2002, s. 48–67.

11 J. Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, London 1993, s. 58–80.

12 C.R. Snorton, *Black on Both Sides. A Racial History of Trans Identity*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2017, s. 17–54.

13 Zob. E. Wilson, *Gut Feminism*, Duke University Press, Durham 2015.

14 American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition*, American Psychiatric Publishing, Washington 2013, s. 451.

15 S. Stryker, *Transgender History. Roots of Today's Revolution*, Seal Press, New York, s. 121–123.

16 J. Gill Peterson, *Histories of the Transgender Child*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018, s. 195–208.

17 E. Heaney, *The New Woman. Literary Modernism, Queer Theory, and the Trans Feminine Allegory*, Norhterwestern University Press, Evanston 2017, s. 23–66.

18 P.B. Preciado, *An Apartment on Uranus*, Fitzcarraldo Editions, London 2019, s. 29–51.

19 P. Elliot, *Debates in Transgender, Queer, and Feminist Theory Contested Sites*, Ashgate, Farnham 2010, s. 33–60.

20 F. MacKaye, *Female Masculinities and the Gender Wars*, I.B. Taurus, London 2021, s. 16–18.

21 Zob. A.L. Chu, *Females*, Verso, London 2019.

22 J.E. Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York 2009, s. 97–114.

23 Tamże, s. 1.

24 Za S. Faye, *The Transgender Issue*, Penguin Books, London, s. 1.

029_Jutro moje ciało będzie inne.indd 169 08.09.2022 21:15:38

JANUSZ BOHDZIEWICZ

Pochwała nieciągłości, czyli re-kreacja

Jeżeli Pan nie zbuduje domu, na próżno trudzą się budowniczowie jego. Jeżeli Pan nie ochroni miasta, na próżno czuwają straże. Na próżno wstajecie wcześnie i siadujecie do późna, i jecie chleb w utrudzeniu. To samo daje ulubieńcowi swemu, choćby spał.

(Ps 127, 1–2)[1]

Lenistwo to zmęczenie przyszłością.

(Emmanuel Lévinas)[2]

Nie mamy już przyszłości. Niepewność jutra wzmogła się najpierw wskutek trwającej od dwóch lat pandemii – niepokoje przed zachorowaniem, własnym lub kogoś bliskiego, przed śmiercią, a choćby tylko przed utratą dochodów, planów wakacyjnych i życiowych, przed społecznym zamętem i politycznym przesileniem, skumulowały się w przesłaniającą przyszłość mgłę. Nadto nagle wybuchła wojna i realne stało się zagrożenie jej eskalacją w konflikt nuklearny, a choćby „tylko" wynikający z niej kryzys głodu na świecie; trwa już recesja i piętrzą się problemy związane z gwałtownymi migracjami – to więcej niż zaćmienie wizji kolejnych miesięcy i lat: to wiatr historii wiejący prosto w oczy wypatrujące oparcia pod kroki przez kolejne dni. A wszystko to może tylko zwiastuny kresów związanych z przeobrażeniami planety lub potencjałem technologicznej osobliwości – strata przyszłości już dokonana, jak podsumowała konsekwencje antropocenu Ewa Bińczyk[3], kulminacja postępu w nieodwracalnym zapóźnieniu.

To jednak, że (my, ludzkość) nie mamy przyszłości, że jej nie ma (dla nas), nie znaczy, że nic nie nadejdzie i się nie zdarzy. Być może zresztą to (nasza) jedyna na-dzieja: dzieje, możliwe spoza naszych planów i perspektyw wydarzenia – dzianina dni. Niniejszy szkic jest medytacją tejże nadziei, której źródłem jest to – jak trafnie zauważyła Rebecca Solnit – że „po prostu nie wiemy, co się jeszcze wydarzy"[4].

W pierwszej części eseju znajdzie się syntetyczny przegląd znaczeń jutra konstruowanych w odniesieniu do różnych nakładających się na siebie przez wieki poziomów rozumienia czasu – jak zostały one opisane wcześniej w mojej książce *Piękno aktualności. Telewizja bycia u progu czasu* (tam też uzasadnione bibliograficznie)[5]. Natomiast w kolejnych częściach zawarte zostaną refleksje nad fenomenem jutra dekonstruujące dominujące wykładnie i prowadzące do zarysowania nadziei upoważnionej nawet w sygnalizowanej tu sytuacji terminalnej choroby świata.

Od jutrzenki do zamroczenia

Jutro to przede wszystkim światło. W różnie brzmiących językach europejskich (jutro, *tomorrow*, *Morgen*, *demain*) zakodowane jest – co łatwo sprawdzić w rozlicznych słownikach etymologicznych – prymarne doświadczenie czasu zanikającego w niezmiennej ciemności i przybywającego na nowo wraz ze świtem, jutrzenką, blaskiem wschodzącego słońca lub wcześniej nawet – o brzasku – gwiazdy zarannej.

Jutro to tym samym okazja. O poranku lepiej zaczynać pracę niż w mroku nocy – korzystając z sił i udogodnień napływających wraz ze światłem, ciepłem oraz wszelkimi formami energii życiowej, rytmizowanej cyklami natury. Zwyczaj zestrajania się z żywiołami planety i całego kosmosu, ale także synchronizowania działań z podobnie nastrajającymi się ludźmi – za to nie zawsze w zgodzie z indywidualnym usposobieniem – dostrzegalny jest nie tylko w chętnym „zaczynaniu od jutra", ale także w splataniu różnych inicjatyw i postanowień z początkami tygodni, miesięcy i lat, a niekiedy faz księżyca.

Jutro miewa znamiona świętości. Religijnie motywowane przeczucie możliwej mocy, płynącej z nieba wyższego niż firmament, skłania do pobożnego wyczekiwania zdarzeń – w kulturach czerpiących z biblijnego opisu stworzenia, w którym kolejne dni poczynały się wieczorami (por. Rdz 1), to właśnie zmierzch wyznacza często początek świąt: szabatu, wigilii, przygotowania na ewentualne nadejście Boga, na Jego (kolejny) akt. W Starym Testamencie wyraźna jest otwartość na Tego, Który Będzie, który ciągle może interweniować w dzieje i kreować świat, który otwiera przyszłość obietnicą jutra (por. m.in. Wj 3; 17, 8–9). W Ewangeliach dostrzec można przestrogi przed zbytnim osadzeniem w powtarzalnej teraźniejszości, ale i przed nadmierną troską o przyszłość – czujne wyglądanie Boga jawi się jako wprawdzie doktrynalnie nieskodyfikowane, ale jedno z najważniejszych przykazań Nowego Testamentu na każdy dzień (por. m.in. Mt 6, 34; 24, 42; 25, 1–13).

Odkąd starożytna filozofia podjęła namysł nad czasem, fenomen jutra zszedł nieco w cień. Myśliciele Zachodu zainteresowali się bowiem wymiarem absolutnym, miarą ruchu spoza ludzkich odniesień do Ziemi i boskich niebios. Filozofia otworzyła się na wieczność – niezmienność, nieskończoność, bezczas. Oczywiście w toku jej własnych dziejów podejmowano rozmaite kwestie związane z przemijaniem, historią, doświadczaniem wewnętrznym, trwaniem jako takim, ale jutro jako jutro nie było konceptualizowane. Być może dopiero *Bycie i czas* Martina

030A_Bohdziewicz_Pochwała_nieciągłości.indd 170 08.09.2022 21:15:13

Heideggera stworzyło w filozofii prześwit, w którym jutrzejszość mogła zacząć przebłyskiwać na nowo, choćby w wypowiedziach Jeana-Luca Nancy'ego[6], o których jeszcze będzie tu mowa.

Tymczasem jutro stało się w późnośredniowiecznej Europie synonimem inwestycji. Upowszechnienie zegarów mechanicznych mierzących upływ godzin nawet w nocy, uczyniło z czasu wymierne, ale i przez to wymienne dobro, godne rozsądnego zarządzania. Skoro czas płynie bez przerw, nie ma chwili do stracenia – trzeba z nich właściwie korzystać, wypełniając każdą minutę działaniem zamiennym na jakiś bardziej uchwytny zysk. Czas to pieniądz, podstawa rozliczeń zleconych robót i możliwość oszczędności – kapitał wart gromadzenia. Mówi się zatem o inwestowaniu w przyszłość – zbiory w spichlerzach, walutę na kontach bankowych, wiedzę zdobywaną na studiach, by kiedyś przydała się w efektywnej, dobrze płatnej pracy. Czy jednak czas – niezmienny w swym ciągu równotrwałych sekund – może naprawdę procentować, mnożyć się jako czas, czy też wymieniony na inne wartości na zawsze pozostanie stracony?

Myślenie jutra wymogło planowanie. Na tym polega nowoczesność, że w europejskiej kulturze następuje zwrot od podtrzymywania tradycji w kierunku oczekiwania pozytywnych nowości. To najpierw ufność w rozwój i dobrobyt, lepszą niż teraz przyszłość objaśniającą wymóg dzisiejszej pracy i motywującą do wyrzeczeń. To także chęć zrozumienia dziejów i rozpoznania przyszłości w prognozach – tyleż rozsądne przewidywanie (zawsze wszak na podstawie znanej przeszłości lub aktualności), co przyjemne fantazjowanie. Niestety, orientacja przyszłościowa prowokuje również bezpodstawne wizje, utopie, ideologie, które zbyt często usprawiedliwiały i ciągle mają usprawiedliwiać powroty do – zdawać by się mogło – minionej, odrzuconej przeszłości… W wymiarze indywidualnym nowoczesność otworzyła wrota karier – gdy znikać zaczęły (choć do dziś nie zniknęły!) różne bariery klasowe – i umożliwiła projektowanie życia innego niż dziedziczona powszedniość. Czy jednak wymyślanie całego życia na podstawie doraźnej sytuacji – marzenie o nim podług bieżących mód – nie czyni tak postępujących ludzi zakładnikami przyszłości, więźniami planowania i dręczących potem rozliczeń?

W czasach (otóż to: czasach, nie czasie) ponowoczesnych jutro zostaje zawłaszczone przez aktualność. Po pierwsze dlatego, że wszechobecność światła elektrycznego zaburzyła oczywistość doświadczania nocy i dni, a propagacja mediów przesyłających informacje światłowodami unieważniła różnice między strefami czasowymi na Ziemi i kalendarzami. Preferowany stał się styl funkcjonowania non stop, działanie dwadzieścia cztery godziny na dobę, życie w miastach, w których się nie zasypia – niecierpliwi każde czekanie i zwłoka. Po drugie, teraźniejszość obrasta w marginesy czasu wirtualnego, zmagazynowanego w zdjęciach, filmach, wiecznie powracającego w radiu, telewizji i internecie – zawsze w trybie *live* i *on-line*, wszędzie i teraz. Po trzecie, czasu jest więcej, niż to pokazują zegary – to bardzo przyziemna względność czasu stopowanego w trakcie zawodów sportowych, zatrzymywanego, przyspieszanego lub spowalnianego w chwili oglądania lub słuchania jakiegoś nagrania. Nie nadążając „w czasie rzeczywistym" za rozlicznymi teraźniejszościami, trudno jest zmierzać w przyszłość – tym bardziej, gdy bieżąca wieloczesność to także obciążenie rozmaitymi nieprzeszłościami spraw i ciągnącymi się uraźniejszościami nieprzepracowanych przez pokolenia traum i niewyrównanych dotąd, wciąż wspominanych strat. Hans Ulrich Gumbrecht nazwał sumę tych niezupełnie nowych zjawisk, ale ich osobliwie nową konfigurację mianem szerokiej teraźniejszości, której podstawowymi cechami jest ów nadmiar aktualności, ale też opór przed coraz bardziej niepewną przyszłością[7]. Rzec można, że elektryczność nie tylko zaświeciła świat, ale zamroczyła na tyle, że zaślepionymi oczami trudno już czujnie wypatrywać jutra – blasku prawdziwej nadziei.

Zwichnięty czas

Korzystając z ram tego impresyjnego raportu, można rozpoznać kilka sposobów zatracania realnej przyszłości. Z jednej strony to zbytnia chęć wykorzystania okazji jutra i innych (często wróżonych) koincydencji, nadmierne oczekiwania, pomijanie skali jutra w zbyt abstrakcyjnym myśleniu o nadchodzącym czasie, wygórowane kalkulacje oraz projekty kreowane na bazie aktualności, bez względu na to, co przecież może i ma prawo się wydarzyć. Błędne są jednak także miraże zupełnie oderwane od teraz i wszelkie „czekanie nie wiadomo na co". Również obciążanie przyszłości tym, co winno realizować się dziś – zwłoka i odroczenie, prokrastynacja – zdają się niszczyć otwartość na dzieje jutra.

Z drugiej strony nie ma miejsca na przyszłość, gdy zamyka się na nią oczy, w ogóle nie próbuje się jej przewidywać, przygotować do niej i mieć na uwadze. Zbytek i chciwe „chwytanie dni", lekkomyślne trwonienie chwili bez względu na konsekwencje, uciekanie przed jutrem w upojną aktualność lub bezczas mogą zapaść w pamięć, ale zaprzepaścić życiowe szanse – także szanse uniknięcia jakiegoś potencjalnego zła. Podobnie więc jak sztywne panowanie nad przyszłością, nieopanowane rozciąganie teraźniejszości wytrąca z właściwego poczucia czasu, z jego biegu i rytmu.

Co znaczy jednak właściwe poczucie czasu? W jaki sposób, dzień po dniu, ustosunkowywać się do przyszłości, która zaczyna się jutro?

Jutro jakie jest, nikt nie wie i nie widzi

Jutro to nie tylko światło, które w różnych miejscach Ziemi pojawia się o innej porze, ale wszelka inność – jutro nie zależy od dzisiejszych mniemań. To zawsze nieprzewidywalna pogoda, warunki naturalne – jak wybuch wulkanu czy mutacja jakiegoś wirusa – ale także psychofizyczne samopoczucie jednostek, związane lub nie z aurą nowego dnia. Jutro to również inni – ktoś, kto dziś postanowił napisać do kogoś list, inny, który zamyślił przybyć nazajutrz

030A_Bohdziewicz_Pochwała_nieciągłości.indd 171 08.09.2022 21:15:13

z wizytą, zwrócić się z jakąś sprawą albo wpadł na jakiś pomysł, który niespodziewanie wpłynie na los drugiego. Jutro to zatem nieznana sytuacja wynikająca z okoliczności przyrody i międzyludzkich interakcji – atmosfera w pracy i przebieg zebrania, stan giełdy i wynik wyborów. Właśnie jutro mogą realizować się formalne możliwości ewolucji i rozwoju bytu bez końca – choć zdeterminowane też materialnymi, nieobliczalnymi jednak na bieżąco uwarunkowaniami. Jest w jutrze również otwartość na radykalną przyszłość, nowe stworzenie lub nawet – jak spekulował Quentin Meillassoux[8] – powstanie Boga. Niestety, jutro także może przyjść śmierć – jutra może nie być, nie jest pewne. Możliwość śmierci wpisana w los objawia jednak zarazem suwerenność wobec inności – życie to nie jest wybór, ale i nie przymus.

Jutro nadejdzie dopiero wtedy, gdy skończy się dziś. Między dniami wyznaczona jest płynna granica bycia, przesuwająca się powoli jak kursor w pisanym na komputerze tekście. Oto jedyny horyzont działania – choćby ktoś pracował bez końca, nie dorobi się jutra, a wcześniej czy później zmorzy go sen. Jutro, nim nastanie i stworzy okazje do działania, rzuca swój cień na dziś, by zrozumieć i pogodzić się ze zmęczeniem, znużeniem – jutro sugeruje afirmację ludzkiej słabości, by w końcu zmusić do odpoczynku. Można więc sobie odpuścić, przełożyć coś nawet „na zaś" lub do jutra zostawić – choćby myśl, zdając się na nieznane jeszcze możliwości odświeżonego umysłu lub jakieś olśnienie następnego dnia. Można iść spać – zasnąć nad książką czytaną w łóżku na granicy nie tylko dni, ale i światów. Niepozwalanie na sen jest jedną z najgorszych możliwych tortur, jego deprywacja jedną z przyczyn chorób i wyczerpania – jak to możliwe, że ludzie sami sobie niekiedy odbierają potrzebny spoczynek, i nie chcąc się zatrzymać, usiłują przegonić czas?

Oddzielone granicą snu jutro udziela jednocześnie wolności na dziś. Zgoda na niewypełnianie dnia jedynie celowym i konsekwentnym działaniem – wynikająca z przewidywania kolejnych dni i możliwości – pozwala nie tylko na relaks i sen, ale także na zabawę: bycie samo w sobie znajdujące cel. Akceptacja granic wpisanych w czas, szanowanie ich mocy z powściągliwością zamiarów, to codzienne świętowanie – szansa doświadczania życia w pełni, wynika nie z zajmowania się czymś, ale raczej z otwarcia na więcej niż siebie: na innych, na świat. Zdarzyć się może, że gdy oddamy inicjatywę, skończymy z własnym wysiłkiem i narzuconą agendą, coś samo przyjdzie do głowy, coś rozwiąże się bez skrępowania jednostronnym ujęciem spraw; może ktoś nas odwiedzi i odwiedzie od trosk. Czas nie tylko dzieli się na dni, ale miewa swój wewnętrzny rytm, którego nie wyznacza żaden zegarowy metronom. Czas bowiem to medium, które każdemu człowiekowi inaczej pozwala być.

Rozdzielenie jutra od dziś – jutro jako perspektywa jednego dnia – wyznacza miarę całego życia, jego naturalny takt. Życie nie jest dane w całości naraz, we wszystkich okresach i sytuacjach. Nie trzeba się martwić od rana wszystkimi sprawami i problemami ani troszczyć zbytnio o jutro i kolejne dni – naraz stresować się całą przyszłością. „Dosyć ma dzień swojej biedy" (por. Mt 6, 34) – i to dzień jest codzienną porcją życia, jedynym realnym zakresem nie tylko działania, ale także uwagi. Na tym polega medialność czasu, że nie jest to tylko trwająca chwila, ale w tej właśnie skali dane jest człowiekowi obcować z przerastającą go wielością bycia – zawsze tylko raźna świadomość wypełnia się powoli przeżytymi zdarzeniami i dopełnia ufnością. Wszystko jednak, co się zdarzyło i jeszcze wydarzy, dzieje się zawsze w jednym na zawsze teraz – warto więc czasem marzyć o teraźniejszości i teraźniejszość wspominać, by odczuć w tym zaangażowaniu dostępną ludzkim umysłom cząstkę wieczności.

Jutro wymaga wiary. Pogodzony z nieuchronną innością i własnymi ograniczeniami – wyzwolony z presji działania bez końca i stresu naraz całym życiem – człowiek idący spać musi udzielić kredytu zaufania, choćby bezrefleksyjnie, że się obudzi. Pozwala sobie zapaść się w ciało, rozsnuwać się myślom w przedziwne hipnagogi, i zniknąć – lecz tylko dlatego, że ufa w zdolność tego ciała do kolejnego przebudzenia świadomości oraz w jej siłę, by rozpoznać siebie na nowo. Zdając się na nieswego siebie można się nawet spodziewać innego rodzaju życia w marzeniach sennych – choćby i proroczych wizji.

Jutra nie warto za bardzo planować, ale i nie ma co się zanadto go bać, bo jego nadejście nie zależy od nas. Jednakowoż jutro pozwala nam samym odrodzić się w nowy sposób, niezależnie od dotychczasowej przeszłości, zacząć coś w życiu od nowa, odmienić egzystencję. Jutro to istotowy odpoczynek, reset i szansa na re-kreację.

Właściwe postrzeganie jutra, tu ledwie szkicowane, pozwala zrozumieć nieciągłość czasu i odwrócić nawykowe o nim myślenie. Nie jesteśmy ku śmierci, ale ku życiu – po to jest koniec, by nastąpił początek.

Czas uleczony

Jeśli jutro to inny, spoza naszych granic – granic, które dają wolność życia i miarę jego podejmowania, umożliwiając nadzieję na więcej niż tylko pomyślność i moc odrodzenia w każdym nowym razie – to właściwym stosunkiem do jutra jest gotowość. Gotowość nie jest ani doskonałością, ani niedokończeniem – ani pełnią, ani niespełnieniem, ale czymś pomiędzy i ponad tymi opozycjami: przebywaniem przez wszystkie progi. Gotowość to iście ludzki sposób rozumienia i praktykowania czasu, który nie jest ani skończony ani nieskończony – żyje się z czasem, nie w czasie.

W języku polskim czas etymologicznie związany jest z czekaniem; w angielskim – z falą. W każdym razie czas jest nie tyle przemijaniem, ile nadchodzeniem – płynące dziś pozwala czekać jutra. Czas nie jest pulą, której ubywa z każdym dniem i rokiem, smętnie celebrowanym w kolejne urodziny, zliczane u końca – czas raczej ciągle przybywa: nigdy nie był dany w przewidywalnej całości, ale wydarza się na nowo, dzień w dzień.

030A_Bohdziewicz_Pochwała_nieciągłości.indd 172 08.09.2022 21:15:13

Zegary, a zwłaszcza klepsydry, zakłamują naturę zmian – czas dyskretnie rozdziela byt i dopuszcza weń nieco swobody: otwiera na przygodność, zawiesza narrację… Nigdy nie wiadomo, jaki ciąg dalszy nastąpi, czy nastąpi i czy będzie to ciąg.

Tylko chorzy mają zdrowy stosunek do życia

W jaki sposób proponowany tu program myślenia o jutrze – i czasie w ogóle – może się sprawdzić w zawyrokowanej na wstępie terminalnej chorobie świata? Po raz kolejny objawiło się przecież, że brzask jest najlepszym momentem na zbrojną napaść – zdradę i egzekucję. Z kolei, bez historycznych i współczesnych odniesień, wiadomo, że ranne przesilenia sprzyjają niestety też innym atakom – serca lub bólu innego słabego organu ciała, które niekiedy znajduje w nim swoją ostatnią granicę i traci dech. Trudno jest spać spokojnie, gdy śni się koszmary albo budzi nagle przed świtem z powodu powracających wspomnień z przeszłości lub stresów przed czekającym a niepewnym jutrem. Niekiedy bez wyraźnego, uświadomionego powodu miara dnia i nocy rozpływa się w męczącej bezsenności niszczącej codzienny rytm. Kto nie może wytrzymać, często miast witać dzień, żegna się z życiem na zawsze – wigilijny wieczór i jutrzenka to nierzadkie momenty samobójstw. Mówiąc krótko, często tuż przed jutrem rozwiewają się plany – a zamiast blasku gęstnieje mrok. Może lepiej już zaniemówić o tym – ale jak możliwe jest w takich okolicznościach żyć?

Wszystko zależy od woli. Przewlekła pandemia – choć nie tylko ona – uczy, że tylko chorzy mają zdrowy stosunek do życia. Ich teraźniejszość zawęża się do kwestii jego ratowania – obywają się bez wcześniejszych planów bycia-w-świecie, zwłaszcza dalekosiężnych. Zarazem, nie opierając się, inwestują w swoją doraźną przyszłość – każdy kolejny krok prowadzący do uzdrowienia, rytm zabiegów i pobierania dawkowanych lekarstw. Chorzy skłonni są do wiary w cud – i gotowi wykorzystać wszystkie okazje, by podtrzymać egzystencję. Oczywiście mowa tu o chorych, którzy są przytomni i zdolni jeszcze do tego, by widzieć możliwość jasności – nie wyją z bólu, biedy i bezradności, nie są pozostawieni sami sobie, jak w grobie. I wcale nie chodzi o to, że „zdrowie jest najważniejsze", ani nawet o to, by nie przegrać ze śmiercią – w chorobie życie objawić może swój inny, nieobmyślony sens.

Przewodnikiem w jego odsłanianiu może być wspomniany już Jean-Luc Nancy, zmarły niedawno po ciężkiej chorobie, trwającej niemal pół jego długiego życia. Z jednej strony był człowiekiem z wyraźnym niedoborem witalności – jego nazbyt słabe serce zostało zastąpione przeszczepionym organem jakiegoś zmarłego dawcy. Z drugiej strony przez długie lata był „chory na nieśmiertelność" – tak bowiem można nazwać trawiący jego siły nowotwór złożony z namnażających się bez końca i granic komórek. Żył zatem życiem bezzwrotnie pożyczonym, życiem wziętym ze śmierci i nieustannie biorącym śmierć w przeżywanie. Żył jako chory, jako świadomie śmiertelny i świadomie nieustannie odżywający. Być może ta właśnie sytuacja uformowała jego myślenie – jego filozofię rodzącą się w doświadczeniu ciała i ku ciału zwróconą, wcieloną.

W sposób szczególny – także najpewniej wskutek własnych doznań – autor *Corpusu* skupił swoją uwagę na oddechu. Kwestia ta powraca w różnych momentach jego twórczości – na przykład w *Adoracji. Dekonstrukcji chrześcijaństwa II*, gdy proponuje modlitwę oddechów ortodoksyjnych mnichów jako model transfilozoficznego (i transreligijnego) stosunku człowieka do (poza)czasu, ćwiczenia uwagi w wyglądaniu możliwości sensu[9]. Motyw ten można odnaleźć także w jego esejach pisanych w czasie pandemii – może ostatnich już wypowiedziach francuskiego filozofa, zebranych w tomie *Arcyludzki wirus*. W obliczu rozprzestrzeniającej się wśród ludzi dysfunkcji oddychania, Nancy sugeruje głębiej rozumianą potrzebę nauki oddechu – tyleż fizyczną, bardzo konkretną u ludzi dotkniętych chorobą, co duchową. Zaniemówić, nie wypowiadać już licznych i zużytych słów, pojęć, koncepcji, idei – zdaje się niemal szeptać myśliciel – i jako niemowlę uczyć się od nowa podstawy mowy: oddychania, w którym może powrócić i duch[10].

W komentowanych tu szkicach pojawia się także charakterystyczna dla Nancy'ego afirmacja życia w niewiedzy, bez wiedzy, prawie bezwiednie nawet – życia życiem samym. W powszechnie głoszonym w czasie pandemii stanie alertu francuski autor doszukuje się specyficznej postawy czujności, delikatności, „bycia na palcach", jak tłumaczy włoskie *al'erta*[11]. W pewnej mierze proponowana w ten sposób postawa przypomina „zdolność negatywną" Johna Keatsa, która – jak zacytowała wspominana już tutaj Solnit – polega na tym, że „człowiek zdolny jest istnieć wśród niepewności, tajemnic, wątpliwości bez nerwowego sięgania po fakty i racje"[12]. Warto dodać, że dla angielskiego poety cecha ta znamionuje ludzi „wielkich osiągnięć", zwłaszcza w twórczości.

Myśląc o chorobie dystansującej wobec idei i planów, nauce oddechu, przywracającej ducha i życie po prostu, czujności w obliczu niewiedzy i zamiast wiedzy – oraz widząc w tych podpowiedziach wskazówki wobec przyszłości na miarę jutra, przypomnieć można z innej strony zew Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy, która głosi gotowość działania „do końca świata i o jeden dzień dłużej". W tym buńczucznym haśle, paradoksalnie, objawia się raczej pokorna uważność wobec życia, którego nie warto przesadnie planować lub opierać się przed nim, ale lepiej się skupić na jego przeżywaniu z wystarczającą na zawsze nadzieją jednego jeszcze dnia, przyszłości możliwej nawet, gdy zdaje się niemożliwa. Życia nie da się opanować i zatrzymać – ale właśnie dlatego i tylko jako niepowstrzymane jest nieskończone.

Prześpijmy się z tą myślą – a jutro? Jak mawiają na Kaszubach: da Bóg dzień, da Bóg radę.

030A_Bohdziewicz_Pochwała_nieciągłości.indd 173 08.09.2022 21:15:13

Przypisy

1 *Księga Psalmów*, przeł. Czesław Miłosz, Editions du Dialogue, Paris 1982, s. 288.
2 Emmanuel Lévinas, *Istniejący i istnienie*, przeł. Janusz Margański, Homini, Kraków 2006, s. 39.
3 Ewa Bińczyk, *Utrata przyszłości w epoce antropocenu*, „Stan Rzeczy" 2018, nr 1, s. 109–134; zob. tejże, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
4 Rebecca Solnit, *Mrok Virginii*, [w:] tejże, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. Anna Dzierzgowska, Karakter, Kraków 2017, s. 100.
5 Janusz Bohdziewicz, *Piękno aktualności. Telewizja bycia u progu czasu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
6 Benjamin C. Hutchens, *Jean-Luc Nancy and the Future of Philosophy*, McGill-Queen's University Press, Montreal–Kingston, Ithaca 2005, s. 162–164.
7 Hans Ulrich Gumbrecht, *Our Broad Present. Time and Contemporary Culture*, Columbia University Press, New York 2014.
8 Zob. Quentin Meillassoux, *Żałoba, która nadchodzi – Bóg, który się zbliża*, przeł. A.L., „Kronos" 2009, nr 3, s. 208–215.
9 Jean-Luc Nancy, *Adoration. Deconstruction of Christianity II*, przeł. John McKeane, Fordham University Press, New York 2013, s. 20.
10 Jean-Luc Nancy, *An All-Too-Human Virus*, przeł. Cory Stockwell, Sarah Clift, David Fernbach, Polity Press, Cambridge 2022, s. 25–26.
11 Tamże, s. 90.
12 R. Solnit, *Mrok Virginii*…, dz. cyt., s. 101.

Ursynów, Warszawa, marzec 2022. Fot. Zbigniew Benedyktowicz. © Agencja „Konteksty".

030A_Bohdziewicz_Pochwała_nieciągłości.indd 174 08.09.2022 21:15:15

KATARZYNA KRĘGLEWSKA

Jak ocalić świat na małej scenie? – jutro w teatrze / teatr jutra[1]

Wydawać by się mogło, że teatr, między innymi ze względu na swą efemeryczną istotę, stanowi przede wszystkim „narzędzie szybkiego reagowania", medium komentowania aktualnej rzeczywistości, miejsce namysłu nad otaczającą nas przestrzenią. Rzeczywiście, w polskich sztukach performatywnych, a w szczególności we współczesnym teatrze dominuje refleksja nad sprawami aktualnymi. Nawet jeśli pojawia się spojrzenie kierowane w inną stronę, zwykle jest ono zwrócone ku przeszłości. Narracje dotyczące sytuacji i wydarzeń historycznych służą często zastanowieniu nad tym, jaki wpływ wywarły one na obecny kształt rzeczywistości i tożsamość przedstawicieli różnych grup społecznych oraz – *vice versa*: w jaki sposób prowadzone dziś narracje na temat wydarzeń z przeszłości wpływają na nasz sposób postrzegania historii oraz konstruowania własnej tożsamości.

W ostatnich latach możemy jednak zaobserwować, że przedmiotem namysłu przedstawicieli sztuk scenicznych coraz częściej staje się również przyszłość. Pytania o jutro, które stawiają i z którymi mierzą się twórcy, dotyczą nie tyle rozmaitych utopijnych bądź futurystycznych wizji, czy przyszłego kształtu samego medium teatru, ile raczej spodziewanych przemian obrazu świata i prawdopodobnych scenariuszy wydarzeń. Artyści nie tylko projektują kształt przyszłej rzeczywistości, ale przede wszystkim – zastanawiają się, czy ludzkość w ogóle jeszcze jakakolwiek przyszłość czeka. Warto bowiem podkreślić, że punktem wyjścia dla narracji wychylonych w przyszłość nierzadko stają się rozpoznania dotyczące epoki antropocenu, a co za tym idzie: stopnia dewastacji Ziemi i prawdopodobnych skutków postępującej katastrofy klimatycznej. Nie jest więc przypadkiem, że spektakle poświęcone przyszłości często poruszają również problematykę związaną z ekologią.

1.

Planowane na 2018 rok celebracje setnej rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości – które zresztą znalazły wyraz w licznych ochoczo wspieranych przez państwo inicjatywach artystycznych pod hasłem „Niepodległa 2018", dla Tomasza Platy paradoksalnie stały się pretekstem, aby wybranych przedstawicieli nowej fali polskiego teatru zaprosić do namysłu nad przyszłością. „Jak wyobrażasz sobie teatr za sto lat"? – to pytanie kurator zrealizowanego w Nowym Teatrze w Warszawie projektu zadał czworgu zaproszonych do współpracy artystów – Annie Karasińskiej, Wojtkowi Ziemilskiemu, Ani Nowak i Romualdowi Krężelowi. W efekcie powstały cztery przedstawienia: *2118. Karasińska* (premiera 27 marca 2018 roku), *Polacy wyjaśniają przyszłość* (20.09.2018), *Języki przyszłości / Future Tongues* (6.12.2018) i *Ostatni* (15.02.2019).

Zgodnie z założeniami projektu, powstające w jego ramach spektakle miały przedstawiać wizje przyszłości – zarówno tej, która dotyczy samego medium teatru i jego przyszłej formy, jak również potencjalnego kształtu rzeczywistości pozateatralnej. Twórcom narzucono jednak pewne ograniczenie: zakaz używania słowa „utopia"[2]. Przedmiotem poszukiwań artystów miały stać się wyłącznie scenariusze możliwe do zrealizowania. Ponadto, w tekście programowym kurator zwracał uwagę, że zaplanowane w ramach projektu działania mogą również stanowić okazję do namysłu nad mechanizmami funkcjonowania pamięci. „Co z naszej współczesności zostanie zapamiętane za sto lat? Czy my sami będziemy zapamiętani?" – również na te pytania mieli poszukiwać odpowiedzi zaproszeni do projektu twórcy[3].

Na karkołomność postawionego przed twórcami zadania zwracała uwagę już reżyserka przedstawienia otwierającego cykl: „Gdy piszę zapowiedź tego spektaklu, on jeszcze nie istnieje. Jest listopad 2017, wyobrażam sobie spektakl, który widzowie obejrzą w marcu 2018, a który będzie wyobrażeniem o spektaklu z roku 2118"[4].

Anna Karasińska i Magdalena Rydzewska, twórczynie odpowiedzialne za koncepcję przedstawienia, skupiły się przede wszystkim na przywołanych wyżej pytaniach o to, co z naszej obecnej rzeczywistości zostanie w przyszłości zapamiętane, głównymi tematami przedstawienia czyniąc pamięć oraz strach[5].

Spektakl *2118. Karasińska* otwiera zdanie: „Za sto lat ci, którzy żyją teraz, nie będą już żyć". Następująca później scena to opowieść prowadzona przez Magdalenę Cielecką: martwa postać złożona na cmentarzu w Żarkach (rodzinnej miejscowości aktorki), dzieli się z widzami swoimi pozagrobowymi doświadczeniami. W dalszej części trwającego godzinę przedstawienia obserwujemy szereg mikroetiud osnutych przede wszystkim wokół tematu braku, zanikania, schyłku i degradacji przyrody. Każda z tych historii prowadzona jest przez określonego narratora, który proponuje własną wizję wybranego elementu przyszłej rzeczywistości. Wśród bohaterów spektaklu pojawiają się między innymi: android, który marzy o tym, aby stać się zwierzęciem (w tej roli Bartosz Gelner), ostatnia na Ziemi ośmiornica (Dobromir Dymecki), przedstawicielka domniemanej futurystycznej profesji – kobieta, która trudni się oczyszczaniem wnętrzności zwierząt ze śmieci (Monika Frajczyk). Spotykamy również ostatniego żyjącego na ziemi człowieka czy postczłowieka wychowywanego przez roboty.

030B_K.Kreglewska_Jak ocalić świat na małe.indd 175 08.09.2022 21:15:01

Warto podkreślić, że przedmiotem zainteresowania reżyserki nie są ani rozmaite natchnione przepowiednie, ani podparte aktualnym stanem badań naukowych, prawdopodobne scenariusze przyszłości. Jak zauważył Dominik Gac:

> Karasińska nie bawi się w mantykę ani futurologię. Zamiast wróżb i dywagacji proponuje baśniowe przeczucia. Zaklęcie, które wypowiadają aktorzy na początku każdej ze scen, brzmi: „Może być też tak, że…". Problem w tym, że żaden z odgrywanych później scenariuszy nie jest możliwy. Razem z artystami wykonujemy więc ćwiczenia imaginacyjne[6].

Opowiadane ze sceny historie można więc postrzegać jako swoiste fantazje, które obrazują sposób, w jaki budowane są nasze wyobrażenia o przyszłości. Nawiasem mówiąc, ta właśnie aktywność wyobraźni, która umożliwia wzajemne zrozumienie – a tym samym budowanie poczucia wspólnoty między ludźmi – była również tematem jednego z wcześniejszych przedstawień Karasińskiej, *Fantazja* (TR Warszawa, premiera 9 kwietnia 2017)[7]. Jednak w przypadku spektaklu *2118.Karasińska*, wyobrażenia, którymi dzielą się z widzami aktorzy, zdają się pełnić jeszcze jedną istotną funkcję – dzięki wpisanemu w całość humorowi (nie zawsze czarnemu), pomagają oswajać nasze teraźniejsze, a związane z przyszłością lęki[8].

Oswajaniu lęków służyć może również uświadomienie sobie, że wszelka prognozowana przyszłość w istocie jest dla nas jedynie abstrakcją, ponieważ nie jesteśmy w stanie jej doświadczyć:

> istotą doświadczenia jest to, że wydarza się w teraźniejszości. Kiedy myślimy o przyszłości, odkrywamy, że jej obraz, który uważamy za własny, to zlepek cudzych wyobrażeń i mix motywów, które poznaliśmy wcześniej: niezliczone filmy i książki, prognozy specjalistów rozmaitych dziedzin od technologii po moralność, czy nieustannie wypowiadane w codziennym ludzkim dyskursie spekulacje, oparte na lęku albo nadziei. Realizując spektakl, ślizgamy się po temacie *teatr przyszłości* jak po wirtualnej łamigłówce. Im więcej godzin dziennie zajmujesz się wymyślaniem przyszłości, tym bardziej chcesz znaleźć się tu i teraz, i coś przeżyć[9].

*

To właśnie wpływ, jaki na teraźniejszość wywierają przekonania dotyczące kształtu mającej nadejść rzeczywistości, stał się głównym tematem przedstawienia *Polacy wyjaśniają przyszłość*. Tytułowi Polacy to w spektaklu Ziemilskiego nie tylko przedstawiciele narodu, ale też po prostu aktorskie rodzeństwo, Jaśmina i Piotr Polakowie. Usadowieni za konsoletą performerzy wykonują dla widzów set didżejski będący formą zmagania się z dominującą w przestrzeni publicznej pesymistyczną wizją przyszłości[10].

Całość rozpoczyna się od odtworzenia kompilacji nagranych wypowiedzi na temat przyszłości. Słyszymy głosy powszechnie znanych przedstawicieli narodu polskiego, między innymi polityków – Piotra Glińskiego, Beaty Szydło, Andrzeja Dudy, ale też papieża Jana Pawła II, najsłynniejszego pisarza zajmującego się futurystyką i futurologią – Stanisława Lema, czy sportowców, Roberta Lewandowskiego i Marcina Gortata. Następnie, kiedy z głośników dobiega głos postaci nazywanej przez performerów „matką Polaków", narracja przechodzi w wymiar bardziej osobisty.

Przedstawienie opowiada o tym, co składa się na nasz sposób postrzegania świata i charakteryzujące nas przekonania. Jak mówi reżyser: „nie jest [to] «spektakl o Polsce», «spektakl o Polakach». Raczej o tym, że wychodzisz z konkretnego miejsca, z konkretnej rodziny. Przyszłość bierze udział w tym, jak jesteś formowany, jej widzenie jest częścią tego, czym jesteś i jak funkcjonujesz"[11].

Zdaniem Ziemilskiego dystopijne wizje przyszłości oraz alarmujące głosy na temat pogłębiającej się katastrofy klimatycznej i degradacji środowiska, zamiast pobudzać do działania, skutkują zwykle przede wszystkim wywoływaniem strachu. Jest to strach obezwładniający, uniemożliwiający podjęcie jakiejkolwiek aktywności, która mogłaby katastrofie zapobiec:

> Bardzo trudno wtedy negocjować przyszłość, nawet w swojej głowie. Nie mówiąc już o tym, by odetchnąć, pojechać w dziką przyszłość, radosną, głupią, paradoksalną. Tego mi brakuje jak powietrza – znaleźć w sobie miejsce na zabawę, na przewrotność, na zaangażowanie, a nie patrzeć na rzucanie się pod koła jako na jedyną możliwą opcję[12].

*

O poczuciu bezradności i strachu przed jutrem, a zarazem o niemożności wyobrażenia sobie przyszłości opowiada również czwarte przedstawienie powstałe w ramach cyklu. Ta właśnie niemożność – która sprawia, że nie sposób sobie wyobrazić nie tylko przyszłego kształtu teatru, ale nawet tego, czy za sto lat świat będzie w ogóle nadal istniał – stała się dla reżysera *Ostatniego* bodźcem do podjęcia poszukiwań języka oraz sposobu, w jaki można opowiadać o katastrofie klimatycznej[13].

W zapowiedzi przedstawienia czytamy:

> Dlaczego z przerażeniem snujemy teorie o życiu na Ziemi za ćwierć wieku, czemu paraliżuje nas myśl o pojutrze? I czemu sztuka ma problem z opowiadaniem o najbardziej palącej zmianie, która dzieje się na naszych oczach – czyli o zmianie klimatycznej?
> Potrafimy pomyśleć o niedźwiedziu polarnym dryfującym na roztapiającej się krze, ale trudno nam wyobrazić sobie świat bez gospodarki opartej na węglu. Jesteśmy w stanie zwizualizować sobie morze plastiku, ale nie widzimy przyszłości bez ropy naftowej[14].

Twórcy spektaklu przywołują również słowa Naomi Klein o potrzebie konstruowania nowych opowieści,

030B_K.Kreglewska_Jak ocalić świat na małe.indd 176 08.09.2022 21:15:01

za pomocą których będziemy tłumaczyć świat, a które: „w odróżnieniu od dotychczasowych nie będą nastawiać nas przeciwko sobie i przeciwko Ziemi”[15]. Opowieści, które przyczynią się do zmiany naszego sposobu myślenia. Spektakl *Ostatni* stanowi próbę stworzenia takiej właśnie narracji.

Jak przekonuje reżyser: „Musimy projektować naszą przyszłość zupełnie inaczej – naszą relację ze światem, z klimatem, z innymi gatunkami. Zmiana myślenia jest oczywiście trudna, bo nie wiadomo do końca, jak miałaby wyglądać. Ale dlatego też jest emocjonująca”[16].

*

„Jak przyszłość, to koniec” – tymi słowami całość projektu Teatr 2118 podsumował Witold Mrozek, zaznaczając zarazem, że polski teatr nie wypracował jeszcze satysfakcjonujących metod mówienia o katastrofie klimatycznej[17]. Oddajmy głos krytykowi:

> Ciekawe skądinąd, że podczas gdy polski teatr potrafi od lat zabrać głos w sprawie polityki historycznej, transformacji ustrojowej czy rzadziej, choć ostatnio coraz głośniej – aborcji, i stać go w tych kwestiach na stanowisko jasno zaangażowane, to w sprawie katastrofy klimatycznej to się raczej nie wydarza[18].

2.

Tymczasem przykład wyraźnie zaangażowanego stanowiska względem zjawisk zagrażających przyszłości planety przynosi zrealizowany w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie spektakl *Jak ocalić świat na małej scenie?* w reżyserii Pawła Łysaka, który miał premierę 9 listopada 2018 roku.

Warto zauważyć, że już sam tytuł przedstawienia zdaje się odzwierciedlać symboliczną zmianę w dotychczasowym sposobie postrzegania przez twórców teatralnych problemu katastrofy klimatycznej. Postawione w tytule pytanie może sugerować pewne przesunięcie akcentu, położenie nacisku na działanie właśnie – kierując uwagę nie tyle na zasadność podejmowania prób naprawy sytuacji, ile konieczność namysłu nad tym, jaki powinny one przybrać kształt. Ponadto, do refleksji nad poszukiwaniem sposobów uchronienia świata przed katastrofą twórcy zapraszają również widzów, zwracając tym samym uwagę na przynależną każdej jednostce sprawczość, jak również na fakt, że poszczególni członkowie społeczeństwa współdzielą odpowiedzialność za przyszłe losy świata.

Zanim przejdziemy do analizy przedstawienia, warto zauważyć, że można je postrzegać również jako symboliczne zwieńczenie podejmowanych w Powszechnym działań i podsumowanie dyskusji poświęconych problemom związanym z ociepleniem klimatu, wymieraniem gatunków czy jednostkową odpowiedzialnością przedstawicieli ludzkości za losy Ziemi[19].

Spektakl zrealizowany wspólnie przez obu dyrektorów Teatru Powszechnego w Warszawie – Pawła Łysaka i Pawła Sztarbowskiego – zdaje się również odzwierciedlać przyjęte przez nich założenia programowe.

Hasło „Teatr, który się wtrąca”, które w 2013 roku stało się mottem teatru, pochodzi z wypowiedzi patrona Teatru Powszechnego Zygmunta Hübnera, który w latach 1974–1989 pełnił funkcję jego dyrektora. Oddajmy głos Hübnerowi:

> Jestem zwolennikiem teatru, który się wtrąca. Określenie jest nieprecyzyjne, ale nie znajduję lepszego. Teatru, który się wtrąca do polityki, do życia społecznego i do najbardziej intymnych spraw ludzkich. Teatru, który w tych sprawach ma własne zdanie, otwarcie je wypowiada i stara się go bronić – ze sceny, ma się rozumieć. Teatru, który w swoim programie nie kieruje się obchodami rocznicowymi, a tętnem życia, teatru wyczulonego na problematykę dnia[20].

Odkąd w 2013 roku Łysak i Sztarbowski objęli dyrekcję Teatru Powszechnego (przy czym warto przypomnieć, że ich współpraca sięga czasów znacznie wcześniejszych, kiedy wspólnie prowadzili Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy), obaj konsekwentnie realizują zaprojektowaną na początku wizję – zarówno w zakresie doboru repertuaru, jak i rozmaitych działań okołoteatralnych. Zapoczątkowana przez Hübnera tradycja pozostaje dla obecnych dyrektorów i członków zespołu istotnym punktem odniesienia[21].

Informacje na temat idei przyświecających twórcom związanym z Teatrem Powszechnym znajdziemy na stronie internetowej instytucji. Do najważniejszych elementów deklarowanej przez dyrekcję misji teatru należą: tworzenie przestrzeni dla demokratycznej debaty publicznej (a tym samym wzmacnianie świadomości na temat wagi budowania społeczeństwa obywatelskiego); poruszanie aktualnych, istotnych, a nierzadko również niewygodnych tematów; stwarzanie okazji dla uwidoczniania oraz przepracowywania konfliktów społecznych czy wreszcie: potrzeba tworzenia wspólnoty[22]. Przy czym warto zauważyć, że wspólnotowość pozostaje istotna również w obrębie funkcjonowania samej instytucji, co znajduje odzwierciedlenie chociażby na poziomie konsekwentnie stosowanej jednolitej identyfikacji wizualnej teatru – wszystkie plakaty utrzymane są w tej samej kolorystyce i podobnej szacie graficznej, a nazwiska twórców zaangażowanych w realizację danego przedstawienia wymieniane są w porządku alfabetycznym.

Zgodnie z powyższymi założeniami, przedstawiciele zespołu tworzącego Teatr Powszechny w Warszawie nie ograniczają się jedynie do realizacji spektakli – równie istotne są dla nich różne działania okołoteatralne: projekty, spotkania, warsztaty i debaty, stanowiące kontekst dla realizowanych w teatrze spektakli[23]. Aktywności te najsilniejszy wyraz zdają się przybierać w ramach Forum Przyszłości Kultury – organizowanego regularnie, począwszy od 2017 roku. Na projekt składają się spotkania

030B_K.Kreglewska_Jak ocalić świat na małe.indd 177 08.09.2022 21:15:01

z przedstawicielami ruchów obywatelskich, omówienia projektów badawczych oraz pokazy różnych oddolnych działań kulturalnych i artystycznych wywiedzionych z potrzeby społecznego buntu względem zastanej rzeczywistości[24]. Wydaje się, że u podłoża tych działań leży przekonanie o dotkliwej potrzebie kształtowania świadomego i aktywnego społeczeństwa. Jak czytamy w założeniach przedsięwzięcia: „Łączymy artystów, badaczy i aktywistów społecznych, wierząc, że to w ich działaniach podejmowane są tematy kluczowe dla rozwoju demokracji, które w obszarze oficjalnej polityki od lat spychane były na margines"[25].

W tym roku hasłem przewodnim forum, którego wiosenna odsłona rozpoczęła się 20 kwietnia, jest „solidarność i troska"[26].

Spośród szeregu realizowanych w warszawskim Teatrze Powszechnym przedsięwzięć warto wspomnieć jeszcze o rozmaitych formach aktywizacji przedstawicieli społeczności lokalnych, prowadzonych na przykład w ramach projektu Ogród Powszechny[27] czy współpracy z fundacją Strefa WolnoSłowa. Podejmowane w teatrze inicjatywy czynią z Powszechnego instytucję, której kształt przypomina nowoczesny dom kultury – przestrzeń, w której podejmowane są działania mające na celu edukację, promowanie dialogu i budowy społeczeństwa obywatelskiego.

*

Oglądając przedstawienie *Jak ocalić świat na małej scenie?*, nie mamy wątpliwości, w jakim punkcie znalazła się ludzkość. Jest „za pięć dwunasta", wszyscy stoimy na przedprożu nadchodzącej katastrofy. W poprzedzającym premierę wywiadzie dla Polskiej Agencji Prasowej reżyser przedstawienia opowiadał o nim następująco:

> To opowieść tworzona w kontekście zagrożeń, jakie przed nami stoją – zagrożeń związanych z ekologią, wykładniczym wzrostem wydobycia, przerostem zaludnienia Ziemi, zanieczyszczeniem powietrza i wody. Ze sprawami, które bardzo nas niepokoją, jak choćby to, że zasoby naturalne przestają się odnawiać. Niektórzy mawiają wręcz, że „palimy przyszłością w piecu" i żyjemy na koszt przyszłych pokoleń, zużywając przyrodę. A z drugiej strony, chcemy opowiadać o końcu świata ojców, również o takim osobistym końcu, który jest blisko nas. Obecny świat został ukształtowany przez mężczyzn – i dlatego mówimy o wyczerpaniu ich wizji. Ojcowie to takie osoby, które myślą o naszej przyszłości, tworzą dla nas nisze, prawdopodobnie w sposób najbardziej bezinteresowny. A jednak to stworzone przez nich uniwersum wartości upada[28].

Kanwę dla opowiadanej w przedstawieniu historii stanowią elementy biografii ojców trzech zaangażowanych w realizację projektu artystów. Inspiracją do podjęcia pracy nad spektaklem była charyzmatyczna postać ojca Pawła Łysaka. Doktor Jan Łysak był inżynierem rolnictwa, przez lata związanym z Centralnym Laboratorium Technologii Przetwórstwa i Przechowalnictwa Zbóż w Warszawie, gdzie pracował między innymi nad autorską metodą zbioru zbóż w fazie niedojrzałego, zielonego ziarna[29]. Próbom opracowania tej nowatorskiej metody przyświecało utopijne przekonanie, że jej zastosowanie pomoże zapobiec problemowi głodu na świecie. To właśnie elementy biografii inżyniera Łysaka oraz jego idea ocalenia świata od głodu – którą podobno wydawał się wręcz opętany – stanowiły punkt wyjścia do konstruowania scenicznej opowieści.

Paweł Sztarbowski, dramaturg przedstawienia i współautor scenariusza, w opublikowanym na łamach „Didaskaliów" artykule *Przeciw wielkim misjom cywilizacyjnym* opowiada o procesie pracy nad spektaklem: „poszukiwaliśmy kontekstu, który poszerzyłby tę opowieść, i materiału, który nie byłby jedynie prezentacją danych, ale miałby siłę i autentyczność opowieści indywidualnej, by oddziaływać afektywnie na widza"[30].

Ostatecznie zadecydowano, by do współpracy nad projektem zaprosić pochodzącego z Ukrainy aktora Artema Manuilova oraz senegalskiego performera Mamadou Góo Bâ. Ojcowie artystów – zatrudniony w kopalni na terenie Donbasu górnik Alexandr Voronov oraz Demba Bâ, mechanik pokładowy, który pracował na statkach francuskiej kompanii handlowej – stali się inspiracją do stworzenia postaci pozostałych dwóch sportretowanych w przedstawieniu ojców. Jak przyznaje Sztarbowski, również w tym wypadku „bohaterami stali się zarówno ojcowie, jak elementy ich pracy, sprawy, którym oddali życie – kolonialny statek handlowy będący symbolem machiny kapitalizmu i węgiel symbolizujący eksploatację i zatruwanie planety"[31].

Choć bohaterowie przedstawienia w rzeczywistości nigdy się nie spotkali, to jednak opowiadaną historię w pewien sposób spaja postać Jana Łysaka. Przyszły inżynier rolnictwa wychowywał się na terenie Ukrainy, a w późniejszym okresie życia pracował na nigeryjskim Uniwersytecie w Zarii, gdzie przez pięć lat przebywał w bliskim otoczeniu przedstawicieli szczepu Fulbe – plemienia, z którego wywodzi się również Demba Bâ.

*

Leżący u podstaw scenariusza tekst powstał na bazie „słowa mówionego" Anny Ilczuk, Mamadou Góo Bâ, Artema Manuilova i Pawła Łysaka[32]. Materiał do pracy był gromadzony w trakcie prób: twórcy dzielili się swoimi wspomnieniami z dzieciństwa, opowiadając sobie nawzajem historie życia swoich ojców. Tekst przedstawienia powstał w oparciu o rodzinne opowieści Manuilova, Bâ i Łysaka oraz spostrzeżenia z rozmów inspirowanych lekturami na temat epoki antropocenu[33].

Na uwagę zasługuje ciekawa (a zarazem dość skomplikowana) sytuacja aktorska, którą możemy zaobserwować w przedstawieniu – wpisującym się zresztą do pewnego stopnia w popularny obecnie w polskim teatrze nurt auto

030B_K.Kreglewska_Jak ocalić świat na małe.indd 178 08.09.2022 21:15:01

teatru. Joanna Krakowska definiuje ów nurt jako taką formę teatru, „którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod nazwiskiem własnym, a nie scenicznej postaci”[34]. Obecni na scenie aktorzy – kontynuuje badaczka – „[o]dnoszą się do własnych doświadczeń, badają osobiste ograniczenia, odsłaniają słabości, problematyzują sytuację swojej wypowiedzi, definiują i kwestionują swoją tożsamość, zdradzają kulisy procesu teatralnego, relacje zespołowe, ograniczenia instytucjonalne, uwarunkowania ekonomiczne, niepokoje ideowe”[35].

W reżyserowanym przez Pawła Łysaka przedstawieniu obecne na scenie postaci cechuje zróżnicowany status. Mamadou Góo Bâ i Artem Manuilov zabierają głos we własnym imieniu: rekonstruują ważniejsze wydarzenia z życia swoich ojców, odwołując się do posiadanych wspomnień z okresu dzieciństwa i dorastania. Andrzej Kłak co prawda również przedstawia się ze sceny własnym imieniem i nazwiskiem, jednak jak od razu informuje widzów, w przedstawieniu będzie wcielał się w rolę dyrektora Teatru Powszechnego w Warszawie i opowie o życiu jego ojca, Jana Łysaka. Anna Ilczuk wciela się w kilka ról: wypowiada między innymi kwestie Mefistofelesa z *Fausta*, ale też cytuje fragmenty z publikacji poświęconych problematyce katastrofy klimatycznej; ponadto w jednej ze scen wciela się w postać mamy reżysera, by wreszcie, w finale spektaklu wypowiedzieć się we własnym imieniu – jako rozgoryczona sytuacją aktorka Anna Ilczuk, ale również jako matka, która martwi się o przyszłość swojej córki. Wreszcie Kazimierz Wysota kreuje postać Fausta, ale też przez moment możemy go widzieć w roli ojca reżysera spektaklu.

Prowadzący narrację aktorzy przywołują nie tylko szczegóły z życia ojców, lecz również wspominają, w jaki sposób przekazywano im wzorce dotyczące „męskiego” zachowania oraz sposobu postrzegania świata przez mężczyzn, obowiązujące w społecznościach, z których się wywodzą. W przypadku każdego z bohaterów ta inicjacja przybierała inny kształt: dla Pawła Łysaka była to przymusowa lekcja odwagi podczas zjazdu na nartach z Kasprowego Wierchu, dla Mamadou Góo Bâ udział w ceremonii obrzezania, zaś lekcje męskości udzielane przez ojca Artemowi Manuilovowi opierały się na rytuałach dbania o tężyznę fizyczną oraz umacnianiu szacunku dla etosu pracy górnika.

W przedstawieniu perspektywa osobista wpisana zostaje w opowieść globalną, zyskuje też wymiar uniwersalny. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że opowiadane historie dotyczą mieszkańców różnych rejonów geograficznych i przedstawicieli odmiennych kręgów kulturowych (przy czym należy podkreślić, że twórcom spektaklu udało się uniknąć popadnięcia w ich egzotyzację), lecz również za sprawą włączenia do scenariusza fragmentów z *Fausta*. Kreowana przez Kazimierza Wysotę postać stanowi dla spektaklu pewną ramę – Faust postrzegany jest tutaj jako figura nadojca, uosobienie „maczystowskiego projektu podboju w kulturze europejskiej”, ideowy patron człowieka kierowanego nienasyconą potrzebą udowadniania własnej wszechmocy i ujarzmiania natury – który ponosi odpowiedzialność za doprowadzenie świata na skraj katastrofy[36].

O cechującym świat ojców faustycznym pędzie do eksploatowania i ujarzmiania świata następująco mówił Paweł Łysak:

> Próbujemy przez te trzy opowieści spojrzeć na ojcostwo jako na coś większego niż tylko relacja ojciec – syn – jako na sposób myślenia o tym, jak świat ma być urządzony. Ojcowie to osoby, które troszczą się o to, jak będzie wyglądać przyszłość. Budują po męsku świat dla swoich dzieci; no i zbudowali go tak, jak zbudowali… Miejsca, o których mówimy, pokazują, jak świat jest wyniszczany – przez wykładniczy wzrost, przez wydobywanie kopalin; jak gonimy w przepaść[37].

Najwyższa pora, aby ten okres męskiej dominacji wreszcie się skończył[38]. Jeśli chcemy podjąć próbę zatrzymania katastrofy, warunkiem absolutnie koniecznym jest fundamentalna rewizja ludzkiego sposobu funkcjonowania i postrzegania świata. Reżyser opowiadał o tym następująco: „świat ojców, którym tu się zajmujemy, świat podboju, zmiany, wielkich planów – ten świat się kończy i musi się skończyć. Zaczyna się świat matek, które są troskliwe, opiekują się i nie muszą niczego podbijać, bo jak będziemy dalej podbijać – polecimy w przepaść”[39].

Kiedy w spektaklu opowieści o życiu ojców dobiegają końca, głos zabiera Anna Ilczuk. Jej wypowiedź stanowi kontrapunkt dla skompromitowanych męskich narracji. Zgodnie z początkową koncepcją twórców spektaklu aktorka miała pełnić funkcję przewodniczki po planecie, na której katastrofa już się dokonała, a wygłaszane przez nią monologi miały odnosić się wprost do tekstów teoretycznych poświęconych zmianom klimatycznym[40]. Ostatecznie jednak do spektaklu weszła scena, która powstała na próbach, podczas jednej z improwizacji – kiedy aktorka zaczęła mówić o paraliżującym ją lęku o przyszłość córki:

> Nazywam się Anna Ilczuk. Mam trzydzieści siedem lat. Moja córka ma cztery. Za dwadzieścia lat będę miała pięćdziesiąt siedem lat. Nigdy nie zakładałam, że będę długo żyła. Przeraża mnie, że jeśli te wszystkie raporty [dotyczące zmian klimatycznych] są prawdziwe, to moja córka nie będzie miała nie tylko zdrowego jedzenia czy wody, ale nawet powietrza[41].

Treść monologu jest przez aktorkę podczas poszczególnych przedstawień na bieżąco aktualizowana – także po to, aby nie utraciła ona autentyczności, a tym samym nie straciła swej mocy oddziaływania. Ta scena ma bardzo silną wymowę. Stanowi moment, w którym następuje gwałtowna zmiana perspektywy: porządek snutych wcześniej opowieści zostaje nagle przerwany, a my zostajemy brutalnie przeniesieni w czas teraźniejszy. Ten zabieg uzmysławia widzom, że to właśnie t e r a z jest czas na

030B_K.Kreglewska_Jak ocalić świat na małe.indd 179 08.09.2022 21:15:01

Jak ocalić świat na małej scenie?, reżyseria Paweł Łysak, scenografia Janek Simon, reżyseria światła Piotr Pieczyński.
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, 2018.
1. Mamadou Góo Bâ. Fot. Magda Hueckel.
2. Anna Ilczuk, Andrzej Kłak. Fot. Magda Hueckel.
3. Artem Manuilov, Andrzej Kłak. Fot. Magda Hueckel.
4. Andrzej Kłak, Mamadou Góo Bâ, Artem Manuilov. Fot. Magda Hueckel.
5. Anna Ilczuk, Andrzej Kłak. Fot. Magda Hueckel.

reakcję. Być może to już ostatni moment, aby podjąć poważne działania, które mogłyby złagodzić skutki katastrofy klimatycznej – która, choć tak uporczywie staramy się udawać, że jej nie ma – przecież już od dawna postępuje.

*

W atmosferze odczuwalnego na widowni napięcia rozpoczyna się ostatnia scena spektaklu.

W październiku 2018 roku, czyli niedługo przed premierą przedstawienia *Jak ocalić świat na małej scenie?*, został opublikowany specjalny raport Międzyrządowego Panelu ds. Zmian Klimatu (IPCC) poświęcony skutkom ocieplenia klimatu i przewidywanym katastrofalnym następstwom wzrostu globalnej temperatury o 1,5 stopnia Celsjusza[42]. Paweł Łysak przyznaje, że od początku planował włączenie zebranych w raporcie informacji do przedstawienia:

> Zacząłem w ten raport zaglądać, szukając inspiracji, sposobu, aby przedstawić zapisane w nim suche fakty w taki sposób, aby nie znudzić widzów. W końcu pojawił się pomysł, że ten raport po prostu zaśpiewamy. Wtedy Mamadou dostał treść raportu po francusku, Artem po ukraińsku, a wybrane fragmenty były wyświetlane w projekcji stworzonej przez Janka Simona, który ten tekst uruchomił, uartystycznił, nadając mu rytmów. Chcieliśmy pokazać tę końcówkę świata, obraz sytuacji, w której pewnie niestety niedługo się znajdziemy – świat przegrany, świat kryzysu klimatycznego[43].

Na przyciemnionej scenie rozlegają się pierwsze dźwięki intonowanej przez Mamadou Góo Bâ pieśni. Performer przypomina kogoś na kształt kapłana, szamana, przeprowadzającego obrzęd lamentacyjny. Po chwili dołącza do niego reszta postaci. Tymczasem zapalają się rozmieszczone na scenie naświetlacze, pomarańczowe światło przełamuje półmrok. Z chwili na chwilę narasta jego natężenie, a zarazem zarówno na scenie, jak i na widowni robi się coraz cieplej. Śpiew również narasta, dźwięki przechodzą w kakofonię, widoczność utrudniają kłęby dymu i oślepiające światło. Nie sposób zignorować tego, że robi się coraz goręcej.

Na pomysł „podgrzania widowni" wpadł Andrzej Kłak. Zastosowany przez twórców zabieg wywiera znaczący wpływ na sposób odbioru spektaklu przez publiczność. Sprawia, że płynący ze sceny przekaz można teraz odczuć na własnej skórze. Uruchamia się performatywny wymiar teatru – z przestrzeni dekodowania wpisanych w przedstawienie znaczeń zostajemy nagle przeniesieni w świat bezpośredniego doświadczenia, odczuwania. Wreszcie, zmienia się rola widzów: z biernych obserwatorów przeistaczają się w uczestników rozgrywającego się we wspólnej przestrzeni wydarzenia, tym samym na chwilę, stając się częścią wspólnoty połączonej współdzielonym doświadczeniem.

3.

Powyższe z konieczności dość pobieżne omówienie przywołanych czterech spektakli pozwala na wskazanie pewnych wspólnych obszarów tematycznych poruszanych zagadnień. Przede wszystkim ich twórcy – reżyserzy Anna Karasińska, Romuald Krężel, Wojtek Ziemilski i Paweł Łysak – zdają się podzielać przekonanie, że do przyszłości tak naprawdę nie mamy dostępu. Jej obraz nam się wymyka: na temat przyszłego kształtu świata nie jesteśmy w stanie powiedzieć nic pewnego. Jedyne dostępne nam spojrzenie wyrasta z perspektywy teraźniejszości.

Z kolei przekazywane za pośrednictwem sceny informacje i kreowane obrazy zagrażających istnieniu życia na Ziemi konsekwencji ocieplenia klimatu najczęściej skutkują generowaniem poczucia bezsilności. Jak zatem sprawić, by podejmowane w teatrze próby mówienia o katastrofie ekologicznej nie obezwładniały widzów strachem, lecz motywowały ich do podjęcia działania?

Wiemy już, że aby móc „ocalić" świat, potrzebujemy rozwiązań podejmowanych na poziomie globalnym, porozumień wielkich koncernów oraz skoordynowanych działań przedstawicieli solidarnej wspólnoty, kierujących się troską o wspólne dobro planety i zamieszkujących ją stworzeń.

Jednak w jaki sposób wywoływać u ludzi przekonanie o ich indywidualnej, jednostkowej sprawczości, a tym samym budzić świadomość ciążącej na każdym z nas odpowiedzialności za świat?

Krótko mówiąc: jak powinien wyglądać teatr jutra?

W wypracowywaniu gotowych recept praktyka teatralna nie nadąża za – coraz powszechniej formułowanymi, zwłaszcza w ostatnich latach – postulatami teoretyków[44].

Twórców teatralnych zdaje się interesować nie tyle sam teatr przyszłości, ile możliwy kształt rzeczywistości pozateatralnej. Choć żadne ze wspomnianych w niniejszym tekście przedstawień nie dotyka wprost zagadnienia tego, jak mógłby (czy wręcz powinien) wyglądać „teatr jutra" pod względem formalnym, analiza zastosowanych przez twórców zabiegów inscenizacyjnych pozwala na rozpoznanie pewnych wspólnych, wartościowych tendencji i strategii.

Jeszcze jakiś czas temu twórcy teatru społecznie zaangażowanego sięgali po strategie dokumentalne. Jednak w obliczu kryzysu, który dotknął kategorię prawdy i związanego z nim zawieszenia wiary w tak zwane „obiektywne" narracje (wszak to nie przypadek, że czasy, w których żyjemy, zwykło się określać mianem epoki postprawdy), coraz istotniejszą rolę w przestrzeni kultury odgrywają opowieści wywiedzione bezpośrednio z formułowanego we własnym imieniu zapisu jednostkowego doświadczenia. Także polski teatr coraz chętniej sięga po rozmaite strategie autobiograficzne lub wręcz autotematyczne. Szczególną popularnością w polskich sztukach performatywnych cieszy się autoteatr postrzegany – jak dowodzi cytowana wcześniej Joanna Krakowska – nie tyle jako konwencja teatralna, ile raczej:

> formuła nawiązywania kontaktu z widzami na nowych zasadach – szczerości, ujawniania, odsłaniania, mó-

030B_K.Kreglewska_Jak ocalić świat na małe.indd 181 08.09.2022 21:15:03

wienia-za-siebie, odpowiedzialności za własne słowa, testowania demokratycznych procedur. Auto-teatr to cokolwiek desperacka próba ustanowienia układu odniesienia w samym teatrze, w zespole albo między sceną a widownią, czyli tam, gdzie można mieć jeszcze na coś wpływ, zamiast – jak dotąd – w świecie zewnętrznym, w życiu społecznym czy w historycznym dyskursie, na które, jak się wydaje, wpływ utraciliśmy nieodwołalnie. To zatem także próba nawiązania na nowo komunikacji, która została zerwana w teatrze za sprawą nazbyt hermetycznych poszukiwań artystycznych, a w życiu publicznym – na skutek radykalnych podziałów politycznych i polaryzacji światopoglądowej, uniemożliwiających jakąkolwiek dyskusję[45].

Jeśli teatr rzeczywiście w jakimś stopniu ma przyczynić się do „ocalania" świata, związani z nim twórcy powinni nauczyć się, jak sprawić, by widz znalazł w sobie energię do działania. W tym kontekście pomocne okazują się rozmaite zabiegi mające na celu podkreślenie i wykorzystanie performatywnego potencjału teatru: uruchamianie strategii afektywnych, przeniesienie akcentu w stronę jednostkowego doświadczenia, tworzenie przestrzeni do spotkania, dialogu i budowania poczucia wspólnoty.

Analizowane przedstawienia teatralne:

Jak ocalić świat na małej scenie?
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, premiera 9.11.2018
Reżyseria: Paweł Łysak
Tekst: Paweł Łysak i Paweł Sztarbowski na podstawie słowa mówionego Anny Ilczuk, Mamadou Góo Bâ, Artema Manuilova i Pawła Łysaka
Dramaturgia: Paweł Sztarbowski
Scenografia: Janek Simon
Muzyka: Andrzej Kłak i zespół
Reżyseria światła: Piotr Pieczyński
Asystentka reżysera: Nawojka Gurczyńska
Inspicjentka: Barbara Sadowska
Występują: Mamadou Góo Bâ, Anna Ilczuk, Andrzej Kłak, Artem Manuilov, Kazimierz Wysota

PROJEKT *TEATR 2118*
Kurator cyklu: Tomasz Plata

2118. Karasińska
Nowy Teatr w Warszawie, premiera 27.03.2018
Koncepcja spektaklu: Anna Karasińska, Magdalena Rydzewska
Reżyseria: Anna Karasińska
Scenariusz: Anna Karasińska
Scenografia: Anna Met
Współpraca choreograficzna: Karolina Kraczkowska, Mary Szydłowska
Reżyseria światła: Szymon Kluz
Opracowanie muzyczne: Mirosław Burkot, DJ ŻUK
Asystent reżyserki: Michał Salwiński
Występują: Magdalena Cielecka, Dobromir Dymecki, Monika Frajczyk, Bartosz Gelner, Magdalena Popławska

Polacy wyjaśniają przyszłość
Nowy Teatr w Warszawie, premiera 20.09.2018
Reżyseria: Wojtek Ziemilski
Scenografia: Paweł Paciorek
Dramaturgia: Sodja Lotker
Współpraca artystyczna: Braňo Mazúch
Asystentka reżysera: Urszula Hajdukiewicz
Występują: Jaśmina Polak, Piotr Polak

Języki przyszłości / Future Tongues
Nowy Teatr w Warszawie, premiera 6.12.2018
Reżyseria, choreografia: Ania Nowak
Dramaturgia: Mateusz Szymanówka
Dźwięk: Justyna Stasiowska
Kostiumy: Grzegorz Matląg/ Wsiura
Światło: Jędrzej Jęcikowski
Czytanie tarota: Samuel Draper
Performans, kreacja: Oskar Malinowski, Ania Nowak, Aleksandra Osowicz, Rafał Pierzyński, Jaśmina Polak
W scenografii spektaklu wykorzystana jest praca *Mother Tongues and Father Throats* by Slavs and Tatars.

Ostatni
Nowy Teatr w Warszawie, premiera 15.02.2019
Reżyseria: Romuald Krężel
Dramaturgia: Agnieszka Jakimiak
Wizualizacja, scenografia: Monica Duncan
Muzyka: Bartek Borowiec
Kostiumy: Maria Duda
Występują: Bartosz Bielenia, Ewelina Pankowska, Jan Sobolewski
Podczas pracy nad spektaklem twórcy korzystali z praktyki choreograficznej Alice Chauchat *Togethering* (www.alicechauchat.net) oraz inspirowali się książką Donny Haraway *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*.

Przypisy

1 Badania w ramach Programu Wsparcia Humanistyki Gdańskiej. Projekt: „Teatr – Literatura – Zarządzanie".
2 Por. Tomasz Plata, *O cyklu Teatr 2118*, informacje ze strony internetowej Nowego Teatru w Warszawie, https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/2118-krezel (dostęp: 13.04.2022).
3 Tamże.
4 *2118.Karasińska* – informacje na temat spektaklu zamieszczone na stronie internetowej Nowego Teatru w Warszawie, https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/2118-karasinska (dostęp: 13.04.2022).
5 Por. Dominik Gac, *No Future*, „Teatr" 2018, nr 6, https://teatr-pismo.pl/6738-no-future/ (dostęp: 13.04.2022).
6 Tamże.

030B_K.Kreglewska_Jak ocalić świat na małe.indd 182 08.09.2022 21:15:03

Jak ocalić świat na małej scenie?, reżyseria Paweł Łysak, scenografia Janek Simon, reżyseria światła Piotr Pieczyński.
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, 2018.
1. Mamadou Góo Bâ. Fot. Magda Hueckel.
2. Artem Manuilov, Anna Ilczuk. Fot. Magda Hueckel.
3. Andrzej Kłak. Fot. Magda Hueckel.
4. Mamadou Góo Bâ. Fot. Magda Hueckel.
5. Andrzej Kłak. Fot. Magda Hueckel.

7 Zob. *Fantazja* – informacje na temat spektaklu zamieszczone na stronie internetowej TR Warszawa, https://trwarszawa.pl/program/fantazja/ (dostęp: 13.04.2022).

8 Por. Dominik Gac, dz. cyt.

9 *2118.Karasińska,* dz. cyt.

10 Zob. *Polacy wyjaśniają przyszłość* – informacje na temat spektaklu zamieszczone na stronie internetowej Nowego Teatru w Warszawie, https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/2118-ziemilski (dostęp: 13.04.2022).

11 *Ziemilski: Nacjonalistyczna głupota i fiksacja na punkcie przeszłości to reakcja na „wybierzmy przyszłość"? To nie takie proste*. Z Wojciechem Ziemilskim rozmawia Witold Mrozek, Wyborcza.pl, https://wyborcza.pl/7,112395,23941951,ziemilski-nacjonalistyczna-glupota-i-fiksacja-na-punkcie.html (dostęp: 13.04.2022).

12 Tamże.

13 Zob. *Nowy Teatr o zmianie klimatycznej. Jaki będzie teatr za 100 lat* – rozmawiają Romuald Krężel i Witold Mrozek, Co Jest Grane 24, 15.02.2019, https://e-teatr.pl/nowy-teatr-o-zmianie-klimatycznej-jaki-bedzie-teatr-za-100-lat-a266198 (dostęp: 13.04.2022).

14 *Ostatni* – informacje na temat spektaklu zamieszczone na stronie internetowej Nowego Teatru w Warszawie, https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/2118-krezel (dostęp: 13.04.2022).

15 Cyt. za: tamże.

16 *Nowy Teatr o zmianie klimatycznej…*, dz. cyt.

17 Witold Mrozek, *Jak przyszłość, to koniec. „Teatr 2118" w Nowym Teatrze*, Magazyn „Szum", 24.05.2019, https://magazynszum.pl/jak-przyszlosc-to-koniec-teatr-2118-w-nowym-teatrze/ (dostęp: 13.04.2022).

18 Tamże.

19 Por. Paweł Łysak w rozmowie przeprowadzonej 14.05.2021 roku w ramach Festiwalu Between.Pomiędzy – publikacja w niniejszym numerze „Kontekstów".

20 Cyt. za: *Powszechny nadal się wtrąca*, Paweł Sztarbowski w rozmowie z Tomaszem Miłkowskim, Tygodnik „Przegląd", 6.07.2020, https://www.tygodnikprzeglad.pl/powszechny-nadal-sie-wtraca/ (dostęp: 13.04.2022).

21 Por. tamże.

22 Zob. *Misja*, strona internetowa Teatru Powszechnego w Warszawie, www.powszechny.com/index/misja.html (dostęp: 13.04.2022).

23 Por. *Powszechny nadal się wtrąca*, dz. cyt.

24 *Forum Przyszłości Kultury*, strona internetowa Teatru Powszechnego w Warszawie, www.powszechny.com/index/forum-przyszlosci-kultury.html (dostęp: 13.04.2022).
Zob. również stronę internetową projektu: http://forumprzyszloscikultury.pl/2022/start.

25 Tamże.

26 Opis tegorocznego programu wydarzenia dostępny jest w sieci, zob. http://forumprzyszloscikultury.pl/2022/o-forum/o-forum (dostęp: 21.04.2022).

27 Zob. Opis projektu dostępny na stronie internetowej teatru, www.powszechny.com/ogrod-powszechny.html (dostęp: 13.04.2022).

28 *Chcemy opowiadać o końcu świata ojców.* Paweł Łysak w rozmowie z Grzegorzem Janikowskim, portal Dzieje.pl, 22.09.2018, https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/dyrektor-teatru-powszechnego-w-warszawie-chcemy-opowiadac-o-koncu-swiata-ojcow (dostęp: 13.04.2022).

29 Por. Paweł Sztarbowski, *Przeciw wielkim misjom cywilizacyjnym. O pracy nad spektaklem „Jak ocalić świat na małej scenie?"*, „Didaskalia. Gazeta teatralna" 2021, nr 162, s. 27–46. Tekst dostępny online: https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeciw-wielkim-misjom-cywilizacyjnym (dostęp: 13.04.2022). W kolejnych akapitach przywołuję szczegółowe informacje pochodzące z tego źródła.

30 Tamże.

31 Tamże.

32 *Jak ocalić świat na małej scenie* – informacje na temat spektaklu zamieszczone na stronie internetowej Teatru Powszechnego w Warszawie, www.powszechny.com/spektakle/jak-ocalic-swiat-na-malej-scenie,s1533.html (dostęp: 13.04.2022).

33 Zob. Paweł Sztarbowski, dz. cyt. (dostęp: 13.04.2022).

34 Joanna Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik" nr 195, 09/2016, www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html (dostęp: 13.04.2022).

35 Tamże.

36 Por. Paweł Sztarbowski, dz. cyt.

37 *Świat ojców się kończy. Zaczyna się świat matek* – z Pawłem Łysakiem rozmawia Witold Mrozek, Co jest grane 24, 9.11.2018, http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,347,24143077,146962,Pawel-Lysak--Swiat-ojcow-sie-konczy--Zaczyna-sie-s.html (dostęp: 13.04.2022).

38 „Jak ocalić świat? Koniec męskiej dominacji" – tak brzmiał tytuł debaty zorganizowanej w ramach Forum Przyszłości Kultury, 30 października 2018 roku, tuż przed premierą spektaklu. Nagranie rozmowy dostępne jest w sieci, zob. https://fb.watch/cBXtvocN0W/.

39 *Świat ojców się kończy….*, dz. cyt.

40 Por. Paweł Sztarbowski, dz. cyt.

41 Cyt. za: tamże.

42 Zob. *IMGW-PIB: Nowy raport IPCC o klimacie na Ziemi*, strona internetowa Instytutu Meteorologii i Gospodarki Wodnej, Państwowy Instytut Badawczy, 20.08.2021, www.imgw.pl/wydarzenia/imgw-pib-nowy-raport-ipcc-o-klimacie-na-ziemi (dostęp: 13.04.2022). Więcej informacji można znaleźć na oficjalnej stronie internetowej IPCC, stąd też można pobrać treść raportu w różnych wersjach językowych, zob. www.ipcc.ch/sr15/ (dostęp: 21.04.2022).

43 Paweł Łysak w rozmowie przeprowadzonej 14.05.2021 roku w ramach Festiwalu Between.Pomiędzy.

44 Na temat projektowanego kształtu i powinności teatru przyszłości warto zwrócić uwagę na napisany przez zespół futureStage Research Group z Harvard metaLAB, *futureStage Manifesto* – polskie tłumaczenie tekstu ukazało się w kwartalniku „Tekstualia" – zob. *Manifest sceny przyszłości: przedstawienie jest prawem człowieka*, przeł. Katarzyna Kręglewska, tekst dostępny online, https://tekstualia.pl/pl/news/46,0 (dostęp: 13.04.2022). O zagadnieniach związanych z ekologią w teatrze zob. m.in.: Ida Ślęzak, *Natura nie jest dekoracją. Ekologia w teatrze*, „Dialog" 2019, nr 1; Mateusz Chaberski, *Grzyby, technokulturowe hybrydy i nieorganiczni nieludzie* oraz pozostałe teksty opublikowane w bloku zatytułowanym „Ekokatastrofy, ekoszok, ekokrytyka", „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021, nr 162, https://didaskalia.pl/pl/numer/didaskalia-162 (dostęp: 13.04.2022).

45 Joanna Krakowska, dz. cyt.

030B_K.Kreglewska_Jak ocalić świat na małe.indd 184 08.09.2022 21:15:04

KATARZYNA KRĘGLEWSKA,
MAŁGORZATA WOŹNIAK

Doświadczenia prywatne, czyli *Jak ocalić świat na małej scenie?* – rozmowa z twórcami przedstawienia

Katarzyna Kręglewska: Rozpoczynamy rozmowę wokół przedstawienia Teatru Powszechnego w Warszawie, *Jak ocalić świat na małej scenie?*. Są z nami dyrektorzy teatru – Paweł Łysak, reżyser tego przedstawienia, i Paweł Sztarbowski, dramaturg, oraz aktorzy: Mamadou Góo Bâ, Anna Ilczuk, Andrzej Kłak, Artem Manuilov oraz Kazimierz Wysota.

Małgorzata Woźniak: Na początek chciałabym nawiązać do nagrania z Kasprowego Wierchu, będącego zaproszeniem do udziału w dzisiejszej rozmowie, które na swoim profilu w mediach społecznościowych zamieścił pan Artem Manuilov, za które bardzo dziękujemy[1]. W przedstawieniu padają słowa: „Stoję na szczycie Kasprowego. Trzy dni nauki, ojciec mówi, że to wystarczy". Czy to nawiązanie do rzeczywistej sytuacji?

Paweł Łysak: Tak, to prawdziwa historia. Ja również ucieszyłem się z posta, który Artem dzisiaj zamieścił, a w szczególności cieszę się z jego miłości do Tatr. Tatry to miłość mojego życia, a zarazem przestrzeń związana z wielkimi przeżyciami. Kiedy miałem siedem lat, zostałem wywieziony na szczyt Kasprowego. Postanowiono, że mam zjeżdżać w Kotle Gąsienicowym – każdy, kto tam był, zapewne wie, że ściana jest niemalże pionowa. A tego dnia jeszcze była tam mgła, więc kiedy karnie zjeżdżałem w dół, nie bardzo potrafiłem sobie wyobrazić, co właściwie jeszcze mnie czeka. Chwilami sobie myślałem: „na dole będzie lepiej", a chwilami, że wręcz przeciwnie, że może tam na dole jest przepaść… Tak to wyglądało. Kasprowy jest najwspanialszą polską górą, kocham Kasprowy miłością wielką. Miałem tam wiele różnych przygód: wspaniałych, romantycznych, pięknych, ale też niebezpiecznych. Kilka osób odmroziłem na Kasprowym, między innymi moją córkę, kiedy zabrałem ją na narty. Toteż krótko mówiąc: gdybyśmy mieli poświęcić jakieś osobne spotkanie Kasprowemu, jestem do dyspozycji.

Paweł Sztarbowski: A może cały spektakl poświęcić Kasprowemu?

M.W.: Możemy obiecać, że jeśli tylko Kasprowy pojawi się jako zagadnienie w programie naszego festiwalu, na pewno zaprosimy panów do rozmowy.

K.K.: Zakopane zresztą niejednokrotnie się już u nas pojawiało, więc niczego nie możemy wykluczyć. Teraz jednak chciałabym przejść do pytania o kwestię absolutnie podstawową, czyli o okoliczności powstania spektaklu *Jak ocalić świat na małej scenie?*. Moje pytanie kieruję do dramaturga przedstawienia, pana Pawła Sztarbowskiego. W „Didaskaliach"[2] co prawda ukazał się niedawno tekst, w którym zdradza pan kulisy pracy nad spektaklem, ale czy zechciałby pan na potrzeby dzisiejszego spotkania powiedzieć kilka słów o genezie tego projektu?

P.S.: Ta historia jest dość długa, bo sięga jeszcze czasów, kiedy razem z Pawłem Łysakiem pracowaliśmy w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Nasza współpraca trwa już od ponad dziesięciu lat, a jeszcze w Bydgoszczy Paweł opowiadał mi o swoim ojcu, Janie Łysaku. Pod koniec życia tata Pawła, który był inżynierem rolnictwa, wpadł na pomysł – a następnie podjął badania dotyczące jego realizacji – że ludzkość przez blisko 10 tysięcy lat istnienia rolnictwa błądziła, zbierając zboże w formie kłosa suchego, a tak naprawdę to kłos zielony, niedojrzałe zboże w formie zielonej ma najwięcej wartości odżywczych i jego zbiory mogłyby istotnie przyczynić się do zapobieżenia problemowi głodu na świecie. Ta historia wydawała mi się zawsze bardzo teatralna – przecież w teatrze zajmujemy się właśnie takimi spekulacjami o rzeczywistości, a nie rzeczywistością jako taką. Wydawało mi się, że to byłby doskonały materiał na monodram, który zresztą mógłby być bardzo dowcipny.

Pomysł powrócił, kiedy pracowaliśmy w Teatrze Powszechnym i Paweł opowiadał tę historię prof. Krystynie Duniec. Powstało nawet świadectwo tej rozmowy – na potrzeby programu do spektaklu *Lalka. Najlepsze przed nami* w reżyserii Wojciecha Farugi, prof. Krystyna Duniec napisała tekst o Stanisławie Wokulskim, w którym przywołała historię ojca Pawła i ten szalony, marzycielski pomysł na zbieranie zboża w formie kłosa zielonego[3]. To nam dodało odwagi – jako dowód, że nie tylko nam się ta historia podoba i pobudza wyobraźnię. Tyle że nadal nie wiedzieliśmy dobrze, co z nią zrobić. W pewnym momencie wpadliśmy na pomysł, aby zestawić ją z historiami innych ojców, ojców pochodzących z innych rejonów geograficznych – żeby wpisać tę opowieść w kontekst globalny. Tata Pawła przez niemal pięć lat przebywał w Nigerii, ten kontekst afrykański wydał się nam ciekawym tropem. W pewnym momencie istotne stało się też to, że wychowywał się w Ukrainie, na tym terenie mieszkała też jego rodzina. Przodkowie Pawła zdobywali wykształcenie w różnego rodzaju szkołach rolniczych na terenie Ukrainy – co zresztą odkryliśmy już na etapie robienia *researchu* do spektaklu. To był niesamowity obszar walki o technologizację rolnictwa, pod koniec XIX wieku funkcjonowało tam co najmniej kilkanaście szkół, które miały kształcić przyszłych wykwalifikowanych rolników.

P.Ł.: W tym miejscu chętnie bym się wtrącił. Na jednym planie ta historia przebiegała tak, jak mówisz,

031_Rozmowa_db_Doświadczenia prywatne, czyli Jak ocali.indd 185 08.09.2022 21:13:02

ale z drugiej strony ważnym jej elementem były również spotkania z poszczególnymi osobami. Poznaliśmy i zaprosiliśmy do ściślejszej współpracy Mamadou Góo Bâ, który wcześniej współpracował z nami dość swobodnie w ramach działań fundacji Strefa WolnoSłowa. W Afryce, skąd pochodzi artysta, ważne jest nie tyle pojęcie narodowości, przynależność plemienna. Podczas naszych rozmów okazało się, że Mamadou przynależy do szczepu Fulbe (Fulani), pośród którego mój ojciec pracował. Drugie ważne spotkanie było z Artemem Manuilovem, który bardzo chciał z nami pracować. I tutaj spotkały się dwie okoliczności: z jednej strony chcieliśmy spotkać się w pracy z Artemem i Mamadou, z drugiej ich historie świetnie się nam „wkleiły" do planowanej opowieści. Chcę przez to powiedzieć, że to wszystko odbywało się równolegle, to znaczy nie było żadnego castingu na „człowieka z Ukrainy", ani na „człowieka z Afryki", po prostu okazało się, że są akurat obok nas.

P.S.: Od razu mieliśmy wrażenie, że wnoszone przez nich historie mają niesamowitą siłę oddziaływania. Uznaliśmy, że ramą dla opowieści autobiograficznych powinny być fragmenty *Fausta* – tę postać gra w naszym spektaklu pan Kazimierz Wysota – a Mefistofelesem powinna być Anna Ilczuk. Dość wcześnie wiedzieliśmy, że Ania powinna wystąpić w tym przedstawieniu, ale jej postać chyba najdłużej nam się wykluwała. Ania zresztą – już nie pamiętam dokładnie kiedy, w każdym razie naprawdę niedługo przed premierą – zrobiła nam karczemną awanturę, pytając, co tak właściwie ona jako kobieta, jako aktorka ma tutaj do powiedzenia i dlaczego w ogóle zaprosiliśmy ją do takiego spektaklu o ojcach… Wspominam o tym dlatego, że to była niesamowicie twórcza próba, dobrze ją pamiętam i bardzo jestem Ani za nią wdzięczny. Wtedy powstał pomysł na ostatni monolog Ani – który jest moim zdaniem niezwykle poruszający, a do tego w piękny sposób spaja spektakl. Zdradzam w tej chwili naszą „kuchnię", ale ten monolog nie był od początku planowany, zrodził się dopiero w trakcie pracy. Jednak kiedy teraz myślę o tym spektaklu, to właściwie trudno byłoby mi sobie wyobrazić inne równie dobitne zakończenie. Tak w skrócie wyglądała geneza powstania tego spektaklu.

Paweł Sztarbowski. Fot. Magda Hueckel.

P.Ł.: Ja chciałbym jeszcze dodać, że ta praca w pewien sposób zbiera, podsumowuje nasz sposób myślenia – nie tylko o ojcach, ale o świecie w ogóle. Działamy w ramach Forum Przyszłości Kultury, gdzie poruszamy rozmaite aktualne tematy. Zależało nam, aby w jakiś symboliczny sposób spoić te dyskusje – a ci ojcowie jakoś tak się nam po prostu „napatoczyli", z naszych serc wyszli. Wcześniej dużo rozmawialiśmy z Edwinem Bendykiem, intelektualistą, który pomaga nam w opracowywaniu programu Forum, i te rozmowy po prostu się spotkały: rozmowy dotyczące klimatu, wymierania gatunków, odpowiedzialności ludzi za losy planety i tak dalej.

K.K.: Do wątku ojców jeszcze wrócimy, ale wcześniej chciałabym dotknąć jeszcze kilku kwestii. Kanwą dla spektaklu były naturalnie losy indywidualne, ale składają się one na pewien komplementarny obraz: odzwierciedlają różne scenariusze działań, w ramach których przyświecające ojcom, o których opowiadacie, dobre chęci i zaszczytne cele paradoksalnie skutkują dewastowaniem planety. Krótko mówiąc, losy tych trzech konkretnych postaci ilustrują sposób, w jaki ludzkość – w przedstawieniu zresztą uosabiana przez mężczyzn – może działać na niekorzyść planety. Indywidualne historie stały się pretekstem, aby opowiedzieć o nadciągającej zagładzie i jej przyczynach. Chciałabym skorzystać z tego, że jest z nami pan Kazimierz Wysota, i poprosić o rozwinięcie wpisanego w opowieść wątku faustycznego. Kreowana przez pana postać osadza biografie ojców w szerszym kontekście, wprowadza perspektywę uniwersalną.

Kazimierz Wysota: Właściwszym adresatem tego pytania wydaje mi się Paweł Sztarbowski, bo to on jest głównym „winowajcą", to on wpadł na pomysł, że klamrą całości powinien być element faustowski. Ja w zasadzie starałem się jedynie dopasować do całości, spróbować przenieść na scenę wizję postaci, która byłaby takim „nadojcem" – istniejącym gdzieś ponad tymi trzema bohaterami, ideowym i ponadczasowym symbolem zdarzeń, o których opowiadamy. Panie Pawle, pan się uśmiecha, ale taka jest prawda.

P.S.: Mogę dodać jedynie, że ten Faust jest w naszym spektaklu figurą ojca, czy też „praojca" związanego z rewolucją przemysłową – rozumianego w sensie uniwersalnym, jako ktoś owładnięty nienasyconą potrzebą dążenia do ciągłego rozwoju i eksploatacji ziemi; ktoś, kto ponosi odpowiedzialność za sposób, w jaki został urządzony nasz świat. W scenariuszu wykorzystaliśmy fragmenty z zakończenia drugiej części *Fausta*, w pięknym przekładzie Ada-

031_Rozmowa_db_Doświadczenia prywatne, czyli Jak ocali.indd 186 08.09.2022 21:13:03

ma Pomorskiego. Pracowaliśmy nad tym, aby oderwać tę postać od czysto metaforycznego waloru. Mam poczucie, że to się udało, szczególnie w drugim fragmencie, który rozgrywa się na kozetce: ten silny mężczyzna, niegdysiejszy władca świata, trafia ostatecznie na szpitalne, a może domowe łóżko, w piżamie. Mam wrażenie, że ten obraz również w pewien sposób dopełnia opowiadane osobiste historie. Kreowana przez pana Kazimierza postać to nasza rama, która odnosi do całego projektu przekształcania świata przez człowieka, przekształcania świata na modłę ludzką – to znaczy tak, jak człowiek zapragnie. Moim zdaniem *Faust* opowiada właśnie o tym, jest mitem założycielskim oświeceniowej ideologii.

P.Ł.: Z jednej strony w naszym przedstawieniu postać kreowana przez Kazimierza Wysotę rzeczywiście pełni funkcję tego mężczyzny, który ujarzmia przyrodę i podporządkowuje sobie świat, ale w scenie, o której Paweł mówił, ten Faust jest po prostu moim ojcem. Ta piżama jest piżamą mojego ojca, ta wersalka jest wersalką, na której chorował i umierał mój ojciec. A Ania przez moment gra moją mamę – w przedstawieniu jest taka scena nawiązująca bezpośrednio do moich wspomnień. Ojciec długo chorował na raka, było coraz gorzej. Kiedyś moja mama weszła do pokoju – w spektaklu Andrzej Kłak dokładnie to opowiada – a ojciec stał na środku, chwiejąc się. Przestraszyła się, dlaczego wstał z łóżka. W pokoju była włączona muzyka i akurat grano ulubioną melodię mojej mamy. Ojciec zaprosił ją do tańca, ale jako że nie był w stanie tańczyć, powiedział do niej „trzymaj mnie" – bo bał się, że się przewróci. To jest scena, która zawsze mnie wzrusza, mam do niej bardzo osobisty stosunek. Obraz mojego ojca w piżamie, ojca, który przez dziesięć lat chorował, złoszcząc się na wszystko – właśnie to Kazimierz gra. Wówczas nie jest żadnym ober- czy nadojcem, to jest po prostu mój tata.

K.K.: Dziękuję za zdradzenie tych – tak przecież osobistych – szczegółów, które wprowadzają również perspektywę teatru jako miejsca umożliwiającego przepracowywanie doświadczeń, które zapadły w nas głęboko. Kończąc jeszcze tę część wprowadzającą rozmowy, zanim przejdziemy do pytań kierowanych bezpośrednio do aktorów, chciałabym jeszcze zapytać o metody pracy. Kiedy już postanowili państwo, że trzy główne role będą grali Artem Manuilov, Mamadou Góo Bâ i wcielający się w postać Jana Łysaka Andrzej Kłak – jak wyglądał ciąg dalszy prac? Jak wiele materiału powstało w ramach improwizacji, jak dużo wykorzystali państwo materiału autobiograficznego – jak w przypadku historii o ojcu, który wstał z łóżka?

P.Ł.: Próby były bardzo przyjemne. Trudno naszą pracę nazwać improwizacją, po prostu przez bardzo długi czas opowiadaliśmy sobie nawzajem o swoich ojcach. Tak naprawdę każdy z nas tylko czekał, żeby opowiedzieć o swoim. Widziałem, że kiedy jeden opowiadał, to drugi aż się rwał, żeby się włączyć – na przykład Artem co chwilę wstawał i czekał, kiedy będzie mógł coś dodać. Toteż tak naprawdę spędzaliśmy miło czas, opowiadając

Paweł Łysak. Fot. Magda Hueckel.

mnóstwo historii o swoich ojcach. Paweł najpierw bardzo się cieszył, ale w pewnym momencie chyba już się trochę przestał cieszyć, ponieważ tego wszystkiego było strasznie dużo. Jeśli pani pyta, ile z materiału zostało przez nas użyte w przedstawieniu, to powiem, że naprawdę niewiele, a zarazem, że wszystko, co zostało opowiedziane, jest prawdziwe. Materiału było naprawdę bardzo dużo. W końcu nastąpił moment, kiedy zaczęliśmy się denerwować, nie wiedząc, co z tego wszystkiego wybrać. Paweł też miał krople potu na czole, kiedy słuchał kolejnej opowieści. Zresztą chyba Artem najwięcej opowiadał…

P.S.: Oczywiście, że Artem!

P.Ł.: Był nawet taki moment, kiedy Artem zaczął opowiadać od początku, tworząc całą nową historię. Wtedy się przeraziliśmy, że zrobimy jeszcze inne przedstawienie… Sama praca na scenie tak naprawdę trwała w sumie bardzo krótko. To była prosta praca, bo na przedstawienie składają się w przeważającej mierze monologi, jest kilka scen. Natomiast rzeczywiście bardzo, bardzo długo sobie nawzajem opowiadaliśmy – i tak naprawdę nie mogliśmy przestać. W zasadzie już mieliśmy dawno wszystko, czego potrzeba, a dalej opowiadaliśmy. Nie wiem, czy Artem mnie tutaj poprze?

Artem Manuilov: Tak, tak było.

M.W.: W dzisiejszych czasach kiedy podawane są argumenty na rzecz podejmowania działań proekologicznych, często przywoływana jest kwestia zależności pomiędzy kolejnymi pokoleniami: wspomina się o tym, że nasze decyzje wpłyną na przyszłość naszych dzieci i ich dzieci. Państwo to stwierdzenie w spektaklu odwrócili, zadając pytanie poprzednim pokoleniom. W rozmowie z Tomaszem Domagałą opowiedział pan, że spektakl był dla pana

031_Rozmowa_db_Doświadczenia prywatne, czyli Jak ocali.indd 187 08.09.2022 21:13:04

pewną formą spowiedzi, podzielenia się ze światem swoją historią – historią relacji z ojcem, który był pracownikiem kopalni wydobywającej na ogromną skalę węgiel[4]. Chciałabym zapytać, co pana w tej relacji uciskało, jakie jej elementy, lub jakie pana przemyślenia sprawiły, że przez wiele lat z nikim pan o niej nie rozmawiał – a kiedy nadarzyła się taka okazja, postanowił pan na swoją mównicę wybrać scenę teatralną i podzielić się osobistą historią z setkami widzów. Jakie elementy tej relacji, jakie problemy potrzebował pan przepracować?

A.M.: W spektaklu jasno mówimy o tym, że mój ojciec zmarł, kiedy miałem szesnaście lat. Jego śmierć była dla całej naszej rodziny ogromną tragedią. Jednak dopiero wówczas, kiedy zabrakło mojego ojca, zacząłem zdawać sobie sprawę z tego, jak ta relacja wyglądała, zaczynałem ją rozumieć. Póki życie toczyło się z dnia na dzień, to po prostu byłem w tym i trudno było mi na tyle się zdystansować, aby zauważyć, co tak naprawdę działo się między nami. Ojciec pracował, odkąd skończył siedemnaście lat, był bardzo solidnym pracownikiem, zarządzał ludźmi, przebywającymi w kopalni. Już kiedy miałem jedenaście, może dwanaście lat, usłyszałem od niego: „Pójdziesz w moje ślady. Jak tylko będzie taka możliwość, zabiorę cię ze sobą, pokażę ci wszystko". Kiedy w wieku czternaście lat skończyłem szkołę, między ojcem i mną zaczęły się silne tarcia. W mojej obronie stanęła babcia, mówiąc, że nie powinienem zostawać górnikiem, że już wystarczy nam tych górników.

Chciałbym, żeby państwo sobie to dobrze wyobrazili i dobrze zrozumieli – mieszkaliśmy w miasteczku liczącym nie więcej niż 25 tysięcy osób, to były takie skupiska domów wybudowanych naokoło kopalni. Mieliśmy tam pięć lub sześć nawet kopalni, w miasteczku niemal nie było powietrza, do dziś nie wiem, jak my tam oddychaliśmy. Nie było tam żadnego stawu, w którym byłaby czysta woda. Ludzie, którzy zaczynają pracę przed dwudziestym rokiem życia, już w wieku trzydziestu, trzydziestu pięciu lat idą na emeryturę, bo po prostu podupadają na zdrowiu. Nie wspominając już o tym, że temat ekologii w tamtych czasach był u nas niemalże nieobecny. Moja babcia, która mieszkała w Starobielsku, gdzie jest bardzo dużo lasów i rzeka, cały czas powtarzała, że mamy do niej przyjechać, przynajmniej będziemy mogli pooddychać dobrym powietrzem…

Kiedy zdecydowałem, że pójdę inną drogą, ojciec się na mnie obraził. Miał do mnie żal, że nie poszedłem w jego ślady, że nie zaufałem mu do końca. A kiedy zmarł, nikomu nie opowiadałem o tym konflikcie, ani o tym, co się ze mną działo. Zresztą podobnie jak ojciec, który zaczął pracować w wieku siedemnastu lat, i ja bardzo wcześnie musiałem podjąć pracę – po prostu po to, aby jakoś przeżyć.

Być może to dzięki temu, że jestem aktorem, ale w pewnym momencie zrozumiałem, że kiedy w człowieku coś tak bardzo głęboko siedzi, to wcześniej czy później świat po prostu podsunie mu sytuację, która sprawi, że to wszystko wyjdzie na światło dzienne, a on przestanie się bać opowiedzieć o tych wszystkich emocjach: o tym bólu, o tej radości, o miłości, o strachu, o lękach… Moja rola w spektaklu to była swoista spowiedź. Zresztą być może to właśnie dlatego tak dużo mówiłem, bo dwadzieścia lat czekałem na ten moment. Bardzo się cieszę i bardzo jestem wdzięczny Pawłom, że zaprosili mnie do tej pracy. Traktuję ją jako taką symboliczną granicę oddzielającą moje życie na to przed i po spektaklu. Kiedy tak długo nosimy coś w głębi duszy, zaważa to na naszym funkcjonowaniu. Jest jak jakaś ciemna plama czy ciemny pokój, do którego nie masz dostępu, nawet kiedy patrzysz w jego kierunku. A tu nagle praca nad spektaklem stała się okazją, abym pozwolił sobie tam zajrzeć. Wydaje mi się, że wreszcie mam dobre podejście do mojej przeszłości, jestem z nią pogodzony. Te działania artystyczne naprawdę bardzo mi pomogły spojrzeć na moje życie z innej strony. Przede wszystkim na cały ten czas, odkąd skończyłem siedemnaście lat, także na okres kiedy ojciec chorował po wypadku, któremu uległ w kopalni. Miał wysokie ciśnienie i staraliśmy się temu zaradzić, ale nie mieliśmy pieniędzy na to, aby go leczyć, uratować.

K.K.: Wydaje mi się, że zagadnienie pracy w górnictwie to nadal bardzo istotny temat, również w Polsce. W moim bliskim otoczeniu znajdują się osoby, które pochodzą ze Śląska, niejako z pierwszej ręki wiem, jak silny na tym terenie nadal jest etos górnika. Sądzę, że dla osób, które znają to środowisko z bliska czy wręcz się z niego wywodzą, jest to nadal niezwykle ważne zjawisko: wizja katorżniczej i ryzykownej pracy w górnictwie, będącej często ponad siły, a do tego jeszcze źle wynagradzanej (a przynajmniej nieadekwatnie do poniesionych trudów i ryzyka). Zresztą w państwa przedstawieniu pada takie zdanie, że gdyby zebrać urobek z jednej szychty w kopalni, pieniędzy wystarczyłoby, aby zapewnić byt całej rodzinie do końca życia.

A.M.: Dokładnie. Chciałem dodać coś jeszcze *à propos* etosu pracy górnika i przekonania, że synowie górników powinni iść w ich ślady. Około pół roku po śmierci mojego ojca w kopalni imienia Barakowa nastąpił wybuch metanu, zginęło 80 górników[5]. Był wśród nich doświadczony mężczyzna, który zbliżał się do sześćdziesiątego roku życia, a razem z nim na pierwszą w życiu zmianę poszedł jego osiemnastoletni syn. Razem zginęli podczas tego wybuchu. Nie mówię, że do takich tragedii dochodzi często, ale jednak wszyscy zdają sobie sprawę z ryzyka wpisanego w tę pracę. Tyle że tam, skąd pochodzę, często nie ma innej możliwości: albo idziesz do pracy w kopalni, albo zostajesz narkomanem lub pijesz, albo starasz się odnaleźć w jakiejś formie handlu, na rynku. Tam nie ma więcej możliwości. I dlatego prawie każdy górnik, który ma syna, dba o to, aby zapewnić mu miejsce w kopalni. Miejsce w kopalni jest na dziesięć lat wcześniej umówione z dyrektorem. Jeśli wszystko potoczy się zgodnie z umową, jak tylko synek podrośnie, zostanie górnikiem. Takie są realia na tych terenach.

031_Rozmowa_db_Doświadczenia prywatne, czyli Jak ocali.indd 188 08.09.2022 21:13:04

K.K.: Następne pytanie chciałabym skierować do pana Andrzeja Kłaka, a będzie ono dotyczyć pracy nad rolą w przedstawieniu *Jak ocalić świat…* Nietrudno spostrzec, że pana sytuacja aktorska ma nieco odmienny charakter niż w przypadku pozostałych ról. O ile budowa roli jest dość typowym zadaniem dla aktora, to jednak w tym wypadku sytuacja była o tyle nietypowa, że jako jedyny nie opowiadał Pan o własnym ojcu, lecz o Janie Łysaku, ojcu Pawła Łysaka – reżysera spektaklu i dyrektora teatru. Zatem nasuwa się dość skomplikowane pytanie – czy w tym spektaklu Kłak gra Łysaka, czy też, przeciwnie, sięgał pan do własnych doświadczeń rodzinnych, do wspomnień o własnym ojcu, ażeby lepiej oddać spojrzenie syna na postać ojca?

Andrzej Kłak: No to teraz po kolei. Zadanie rzeczywiście niby było normalne, to znaczy takie jak każde, a jednak nie do końca… Sądzę, że jednak musiało Pawłowi być trudno uciec od obrazu własnego ojca. Ja nie znałem taty Pawła, próbowałem coś zbudować, bazując jedynie na opowiadaniach i kilku fotografiach. W pewnym momencie nawet o tym rozmawialiśmy – nie wiem, Pawle, czy się ze mną zgodzisz – ja mówiłem, że nie będę na scenie twoim tatą, bo po prostu się nie da, choćbym nie wiem co zrobił na scenie, to po prostu nie zobaczysz we mnie swojego taty.

P.Ł.: W pewnym momencie zobaczyłem w oczach Andrzeja przerażenie, że to jest próba zagrania kogoś, kogo ja znam bardzo dobrze, a o kim on nie ma w ogóle zielonego pojęcia. Dobrze zrozumiałem tę obawę, że nie ma szansy sprostać. Bo nie było szansy sprostać z prostego powodu – oprócz moich opowieści do tej postaci nie było dostępu.

A.K.: Wydaje mi się jednak, że w tej sytuacji nawet nie do końca o to chodziło, żeby odzwierciedlić żyjącą niegdyś osobę jeden do jednego, tylko oddać pewien charakter, o którym Paweł opowiadał. Przekonująco pokazać wszystkie szalone pomysły, które tata Pawła realizował z pełną pasją. Pomysły, które wydają się kompletnie pozbawione racji bytu, pomysły, które tak zwanemu normalnemu człowiekowi w ogóle nigdy nie przyszłyby do głowy – a jemu przychodziły. Wydaje mi się, że tutaj chodziło o to, aby spróbować uchwycić charakter, zarysować obraz takiego człowieka. Więc nie było to do końca łatwe zadanie, natomiast było bardzo przyjemne i bardzo ciekawe, bo jestem przekonany, że to musiała być ciekawa osobowość, ciekawa postać.

P.Ł.: Jeśli mogę coś dopowiedzieć, to takim autorskim dodatkiem Andrzeja do tej postaci było użycie *vis comica*, tej siły, która Andrzejowi przychodzi bardzo łatwo, a postaci mojego ojca dodała rysu pewnej sympatyczności. Bardzo mi się spodobało to, że trochę się też pośmialiśmy z mojego ojca, w taki serdeczny sposób. Jeszcze *à propos* tego, czy Andrzej był na scenie podobny do mojego ojca, chciałbym przywołać pewną sytuację. Któregoś wieczoru na widowni pojawił się cioteczny brat mojego ojca. Wcześniej na próbach dawałem Andrzejowi lufkę, w której mój ojciec palił papierosy i pokazywałem, w jaki sposób palił. W przedstawieniu w pewnym momencie Andrzej wybijał tytoń z tej lufki – pokazałem to Andrzejowi wcześniej i Andrzej uchwycił ten charakterystyczny dla mojego ojca sposób działania – a ja usłyszałem nagle jakiś taki okrzyk i śmiech na widowni, jednej osoby. Nie wiedziałem, co się dzieje, a to był właśnie ten cioteczny brat mojego ojca, który na moment oszalał, jak to zobaczył – po prostu zobaczył w ułamku sekundy mojego ojca. Więc tak naprawdę Andrzej w tym momencie zbliżył się do realnej postaci na tyle, że obcy ludzie zobaczyli w nim mojego ojca.

P.S.: Chciałbym jeszcze dodać, że choć sam akurat nie byłem na spektaklu, to niezwykle wzruszające było dla mnie, jak mama Pawła od razu po przedstawieniu do mnie zadzwoniła, niezwykle poruszona. Powiedziała mniej więcej to, co Paweł – że Andrzejowi udało się uchwycić pewien rys postaci jej męża. Postrzegam to zdarzenie jako jeden z milszych momentów w całym moim życiu zawodowym. To była taka chwila, kiedy teatr i życie zaczęły jakoś się na siebie nakładać, przeplatać. To są niesamowite chwile, doświadczenie czegoś takiego pomiędzy – nawiązując do nazwy waszego festiwalu – kiedy nie wiadomo, czy to jest rzeczywistość, czy fikcja. Rożne poziomy się na siebie nakładają.

K.K.: Mam jeszcze jedno pytanie do pana Andrzeja Kłaka. Nie tylko wciela się pan w postać docenta Jana Łysaka, ale również odpowiadał pan za oprawę muzyczną przedstawienia. Muzyka zdaje się odgrywać w nim ważną rolę – czy zechciałby pan opowiedzieć jaką? Jak wyglądał proces jej tworzenia?

A.K.: Myślę, że to wyszło tak chyba trochę z przypadku. Razem z Mamadou i z Artemem zaczęliśmy trochę grać na próbie, przyniosłem jakieś instrumenty, zresztą każdy coś przyniósł. Artem przyniósł duduk i tak się bawiliśmy, bawiliśmy – i w pewnym momencie przyszło mi do głowy, że może da się to spiąć w jakiś jeden utwór. A potem Paweł zaproponował, żebym przygotował całość. Tak to wyszło. Ta praca była naprawdę niezwykle przyjemna, bardzo lubię tworzyć muzykę. Nie znam się na tym za bardzo zresztą. No, ale jest to po prostu przyjemna robota. Moja rola polegała na tym, że próbowałem tę całość po prostu spiąć – tak, aby pasowała do tego, co robimy na scenie. Ja to nazywam bardziej dźwiękami niż muzyką.

P.Ł.: Moim zdaniem Andrzej zrobił wspaniałą muzykę, i myślę, że odgrywa ona bardzo dużą rolę w tym spektaklu. Jest też jeszcze pewien powód, dlaczego Andrzej na próbach zajął się muzyką. On jako jedyny nie opowiadał o swoim ojcu, więc miał nieco więcej czasu i po prostu „dłubał" w urządzeniach muzycznych. Myślę, że to była też jego wypowiedź, bo w sumie Andrzeja nawet nie pytaliśmy za dużo o jego ojca, nie było miejsca na to. Dlatego Andrzej głównie w ten sposób się wypowiadał, do kompozycji całości od siebie dodając muzykę.

P.S.: Na którymś etapie pracy pojawił się pomysł na wspólne muzykowanie. Mamadou ma teraz jakieś proble-

031_Rozmowa_db_Doświadczenia prywatne, czyli Jak ocali.indd 189 08.09.2022 21:13:04

my techniczne i nie może się włączyć do rozmowy, dlatego odzywam się niejako w jego imieniu, bo to właśnie on zaczął opowiadać nam o wspólnym muzykowaniu jako takiej przestrzeni, która – ponad podziałami geograficznymi, ponad różnicami kulturowymi – pozwala stworzyć coś wspólnego. Mamadou przyniósł też na próbę piosenkę, która zresztą ostatecznie została w spektaklu, to afrykańska pieśń, modlitwa o deszcz, która u nas nagle przechodzi w białoruską czy ukraińską pieśń o wodzie, czyli też o deszczu, o czekaniu na deszcz. Pamiętam, że Mamadou nam tę pieśń zaimprowizował, zaśpiewał, zagrał – i to się nam niesamowicie spodobało: muzyka jako przestrzeń spotkania, funkcjonująca na jakimś zupełnie innym poziomie niż tylko opowiadanie historii.

K.K.: Skoro mówimy o muzyce, chciałabym porozmawiać o jeszcze jednym utworze, który wydał mi się bardzo ważny. To scena, która zamyka przedstawienie, a którą można odczytywać jako swoisty lament, opłakiwanie losów planety – pod przewodnictwem Mamadou Góo Bâ. W trakcie utworu na ścianach wyświetlana jest projekcja, w której przedstawiono dane pochodzące z opublikowanego pod koniec 2019 roku raportu Międzyrządowego Panelu ds. Zmian Klimatu (IPCC) na temat wzrostu średniej temperatury powierzchni Ziemi. A o czym śpiewa pan Mamadou?

P.Ł.: Nasza praca nad spektaklem zbiegła się z publikacją tego raportu, od razu zaczęliśmy o nim rozmawiać, a przede wszystkim o tym, w jaki sposób włączyć go do spektaklu. Wcześniej pojawił się pomysł na użycie naświetlaczy – Andrzej wpadł na genialny pomysł, żeby w pewnym momencie „podgrzać" widownię. Nie w sensie metaforycznym, ale naprawdę dać publiczności odczuć narastające gorąco. Szukałem takiego momentu, w którym można by było to rozwiązanie zastosować. Niedługo przed premierą pojawił się wspomniany raport dotyczący tego, co się stanie, jeśli na Ziemi podniesie się temperatura. Zacząłem w ten raport zaglądać, szukając inspiracji, sposobu, aby przedstawić zapisane w nim suche fakty w taki sposób, aby nie znudzić widzów. W końcu pojawił się pomysł, że ten raport po prostu zaśpiewamy. Wtedy Mamadou dostał treść raportu po francusku, Artem po ukraińsku, a wybrane fragmenty były wyświetlane w projekcji stworzonej przez Janka Simona, który ten tekst uruchomił, uartystycznił, nadając mu rytmy. Chcieliśmy pokazać tę końcówkę świata, obraz sytuacji, w której pewnie niestety niedługo się znajdziemy – świat przegrany, świat kryzysu klimatycznego.

M.W.: Wspomniany już Edwin Bendyk napisał na łamach „Polityki" o państwa spektaklu następujący akapit: „Każdy na swoim stanowisku, mały trybik wielkiego systemu, ożywiany faustowską energią współuczestniczenia w budowie nowego, wspaniałego świata, współtworzy niewidoczną, lecz potężną wspólnotę z ukrywającymi się w tle kobietami, które wychodziły na pierwszy front zawsze wtedy, gdy męski plan zawodził i trzeba było zająć się konkretem, czyli przeżyciem rodziny i nakarmieniem dzieci"[6]. Relacja z przeszłości jest w państwa spektaklu relacją męską, natomiast relacja z teraźniejszości jest prowadzona z kobiecej perspektywy. Kreowana przez panią Annę Ilczuk postać wydaje się zmęczona tym ekologicznie destrukcyjnym biegiem historii. O ile panowie kreują postaci ojców i synów, to o tyle – tak to przynajmniej odczytuję – pani występuje nie tylko jako sceniczna wersja rzeczywistej postaci, ale też swego rodzaju głos sumienia. Jak pani widzi rolę swojej postaci w całym spektaklu?

Anna Ilczuk: Początkowo w tym przedstawieniu miały występować dwie kobiety. Na naszym pierwszym spotkaniu Paweł Łysak i Paweł Sztarbowski przedstawili pomysł, że ci ojcowie, mężczyźni, będą mówić o napędzanym faustowską, destrukcyjną energią świecie na krawędzi przepaści – a my, kobiety, ten świat uratujemy. Strasznie się wtedy zdenerwowałam. Dlaczego my, kobiety, mamy ratować świat? Ja nie będę niczego ratować, ja chcę zagrać katastrofę. Uznałam, że moja postać, poruszająca te wszystkie wątki ekologiczne, dokona opisu katastrofy, która właśnie się dzieje. Pokaże to śmietnisko, w którym żyjemy, opisze sytuację, przywoływaną w raporcie – o którym zresztą dziś już wiemy, że w istocie był nawet optymistyczny, ponieważ nasza obecna sytuacja jest znacznie gorsza. Moja postać to postać katastrofy – zapowiedź tego, co wydarzy się w finale. Właściwie nie czuję się, jakbym w przedstawieniu grała Annę Ilczuk. Zresztą wcielam się tam w kilka postaci: gram Mefistofelesa z *Fausta*, przez chwilę gram mamę Pawła Łysaka oraz gram katastrofę – czy też osobę, która opowiada o katastrofie. Warto w tym miejscu wspomnieć, że inspiracją zarówno dla postaci, jak i jej kostiumu były osoby, które sprzątają po katastrofach ekologicznych, po wylewach oleju czy ropy – dlatego w przedstawieniu moje ubranie jest brudne. Wreszcie gram jeszcze osobę, która na koniec wypowiada się na temat katastrofy. W znacznej części monologu korzystam z tekstu napisanego przez Naomi Klein, od siebie dopowiadam, na ile skutki działań poprzednich pokoleń, które złożyły się na katastrofę klimatyczną, dotyczą mnie osobiście[7].

Nawiązując do słów Edwina Bendyka – wydaje mi się, że to jest taka bardzo wygodna męska narracja, która jest w zasadzie bardzo prosta: szybko określa, jakie kto powinien zająć miejsce. Podobnie jak w stwierdzeniach typu „mężczyźni do barów, kobiety do garów", tyle że tym razem te biedne, wrażliwe kobiety mają ratować świat. Nie podoba mi się taka narracja, wydaje mi się znacznym uproszczeniem. Moim zdaniem powinno się położyć większy nacisk na uwzględnienie kobiet i ich działań w narracjach o przeszłości. Przecież nie jest tak, że za katastrofę są odpowiedzialni jedynie mężczyźni, i to oni coś psują, a kobiety potem muszą to naprawiać. Nie chcę jako kobieta czuć się zobowiązana do tego, aby kogoś ratować albo po kimś sprzątać. Chcę mieć wpływ na to, co się dzieje, mieć takie same prawa i wpływ na kształtowanie rzeczywistości jak inni.

K.K.: W pewnym momencie przedstawienia mówi pani o tym, że choć od premiery minęły już dwa lata,

031_Rozmowa_db_Doświadczenia prywatne, czyli Jak ocali.indd 190 08.09.2022 21:13:04

w postępowaniu ludzi tak naprawdę nie zmieniło się nic. To chwila, kiedy jako widzowie jesteśmy przekonani, że mówi pani we własnym imieniu, opowiada o własnej złości – między innymi na to, że nie wie pani, jak długo jej córka będzie jeszcze miała możliwość obcować z naturą.

A.I.: Szczerze mówiąc, nie pamiętam już dokładnie, co powiedziałam akurat w tej wersji spektaklu, którą pani wspomina. Za każdym razem staram się modyfikować ten monolog. Ma on co prawda pewien stały zarys, ale wydaje mi się, że wypowiedź w takiej właśnie sytuacji scenicznej będzie miała sens jedynie wówczas, jeśli będzie żywa i świeża – tylko wtedy zabrzmi prawdziwie, tylko wtedy będzie miała siłę oddziaływania. Jeśli w danym momencie określony fragment tekstu nie dotyka mnie osobiście, pomijam go i mówię zupełnie coś innego. Nie wyobrażam sobie, by jedynie udawać, że wygłaszam w teatrze szczery, introspektywny monolog, do tego przedstawiając się własnym nazwiskiem. Naturalnie wiadomo, że na scenie zawsze kreujemy jakąś postać, ja jedynie gram Annę Ilczuk, postać, która przedstawia się moim nazwiskiem, ale przecież nie do końca jest mną w tym monologu.

P.S.: Chciałbym zauważyć, że Ania początkowo strasznie się zdenerwowała na nas, kiedy pojawił się ten pomysł przedstawiania się z imienia i nazwiska.

A.I.: Tak, ponieważ wydaje mi się, że ten zabieg już nieco się zużył. Natomiast jeśli już przedstawiam się ze sceny własnym nazwiskiem, to, co mówię, musi mieć dla mnie sens. Musi być na tyle autentyczne, bym mogła w danym momencie się z tym identyfikować. Nie wyobrażam sobie, bym powtarzała jakieś stwierdzenia sprzed lat, skoro dziś już wiemy, że sytuacja jest jeszcze bardziej poważna.

M.W.: Korzystając z okazji, że udało się pokonać trudności techniczne, chciałabym zadać pytanie panu Mamadou Góo Bâ dotyczące pracy nad rolą. Jak pan się odnajdował w metodzie pracy nad scenariuszem, w ramach której podstawą do kreowania postaci były prywatne doświadczenia? Jaka jest w pana przypadku relacja pomiędzy realną postacią, aktorem, a rolą przyjmowaną na scenie?

Mamadou Góo Bâ: Dla mnie ta praca polegała w dużej mierze na tym, by dużo słuchać, rysować, śnić i marzyć. Dzięki powracającym wspomnieniom uzmysłowiłem sobie, że ja właściwie nie miałem jednego ojca. Jego rolę często przyjmowała moja mama, w istocie będąc kimś na kształt matki i ojca w jednym. Z moich wspomnień wynika, że ojciec w zasadzie zawsze był na morzu, w domu nieraz całymi miesiącami bywał nieobecny i wówczas to mama wszystkim się zajmowała.

Zresztą podobnie jak Ania miałem wątpliwości, czy powinniśmy obarczać winą za katastrofę klimatyczną jedynie mężczyzn. Przecież wszyscy jesteśmy członkami wspólnoty, mężczyźni i kobiety żyją razem i nie sposób wytyczyć jasnej granicy i wyłącznie jednej strony obarczyć odpowiedzialnością. W ogóle wydaje mi się, że teraz nie chodzi o to, aby szukać winnych. Naszym najważniejszym działaniem powinno być zastanowienie się, co możemy zrobić razem. Do katastrofy przyczynili się i mężczyźni, i kobiety.

P.Ł.: Mamadou podczas prób dużo mówił o wadze wspólnotowości. Wspominał też, że na jego wychowanie miała wpływ nie tylko matka, ale również bracia ojca, kiedy ten przebywał na statku. To jest kwestia innego modelu kulturowego niż ten, do którego my jesteśmy przyzwyczajeni. Kiedy Mamadou rysował nam plan swojego domu, mogliśmy zobaczyć, że w obrębie jednego budynku żyło wiele rodzin, co pokazuje tę wspólnotowość, to, że wychowanie dzieci często odbywało się wspólnie, siłami całej społeczności.

M.G.B.: Kiedy miałem dwanaście lat, umarła moja mama. Miałem pięcioro młodszego rodzeństwa, opiekowała się nami babcia. Po jej śmierci zaopiekował się nami brat – zresztą taka w ogóle panowała u nas zasada, że najstarszy syn musiał pełnić nie tylko funkcję brata, ale również ojca.

K.K.: To doświadczenie wspólnotowości wydaje mi się niezwykle ciekawe, a zarazem zupełnie odmienne od praktyk zakorzenionych w naszym kręgu kulturowym.

M.G.B.: Sądzę, że choć w Polsce rzeczywiście tak teraz jest, to jednak postawa, o której opowiadam, jest w pewien sposób naturalna dla człowieka. Wydaje mi się, że pierwotnie w wielu kulturach wspólnotowość była niezwykle ważna, że również Polacy dawniej żyli we wspólnocie – ale to coś, co często traci się wraz z rozwojem cywilizacji.

K.K.: W jednej z początkowych scen spektaklu postać grana przez pana Mamadou jest ubrana w *ghillie*, czyli snajperski strój maskujący, w tym stroju wykonuje taniec. Skąd wziął się pomysł na tę scenę? Dlaczego atrybut, kojarzony raczej z czymś statycznym, z bezruchem, został wprawiony w ruch? Chciałabym zapytać o kulisy powstania tej sceny.

P.Ł.: To jest scena o inicjacji. Mamadou opowiadał nam, że zgodnie z tradycją chłopcy, którzy mają zostać poddani obrzezaniu, idą w las. Opiekuje się nimi wówczas duch, który się nazywa Kankurang albo Kumpo. To właśnie ten opiekun jest ubrany w strój złożony z trawy, z lin albo z włóczek. Jeśli państwo na przykład na kanale YouTube wyszukają hasło „kankurang", to zobaczycie, jak niesamowite tańce te osoby wykonują. Chcieliśmy taki strój zrobić sami, ale wówczas Mamadou powiedział, że zwykle, gdy performerzy z Senegalu pokazują ten taniec na scenie, sięgają po prostu po strój snajperski, ponieważ wygląda niemalże tak samo. Więc ten strój snajperski tak naprawdę pojawił się u nas przez przypadek.

M.G.B.: A mnie się wydaje, że strój snajperów jest wzorowany na ubraniu Kankurang. Tego rodzaju strój był powszechny niegdyś również na innych terenach – a snajperzy po prostu go wykorzystali, widząc, że umożliwia idealny kamuflaż, wtopienie się w naturę.

K.K.: Chciałabym poruszyć jeszcze jedno zagadnienie. W mojej opinii siłą przedstawienia *Jak ocalić świat na małej*

031_Rozmowa_db_Doświadczenia prywatne, czyli Jak ocali.indd 191 08.09.2022 21:13:04

scenie? jest to, że mówiąc o indywidualnych losach, udało się państwu stworzyć perspektywę wielokulturową. Udało się osiągnąć coś, co jest niezwykle trudne – wszak w podobnych sytuacjach niezwykle łatwo o nadużycia, istnieje ryzyko popadnięcia w pewną formę egzotyzacji czy wręcz w coś na kształt „cepeliady". A państwu udało się nie tylko uchwycić różnorodność kultur, ale też pokazać, że losy ich przedstawicieli splatają się – i to nie tylko w wyniku procesów globalizacyjnych, ale również dlatego, że są w jakiś sposób wzajemnie powiązane, są uniwersalne. Zastosowany został bardzo ciekawy zabieg, mianowicie część wypowiedzi pozostawiono w językach oryginalnych. O ile dla polskiego widza zrozumienie monologów Artema Manuilova – nawet jeśli nie w całości, to jednak w znacznej mierze – jest możliwe, to jednak wówczas, gdy Mamadou Góo Bâ nie mówi po polsku, widz znajduje się w zupełnie odmiennej sytuacji. Nagle zostaje wręcz zmuszony, aby przestać poszukiwać sensu na poziomie słów, przestać starać się za wszelką cenę zrozumieć. Zaczyna za to ten sens odczuwać – uruchamiają państwo pewien wymiar performatywny teatru, wpływają na doświadczenie widza, wzbogacając je o wymiar odczuwania i uczestnictwa.

P.Ł.: Bardzo zależało mi na tym, żeby języki oryginalne się pojawiły – to jest właściwie jedyny element, za pośrednictwem którego staraliśmy się oddać odmienność poszczególnych kultur. Język wolof, który jest językiem naturalnym dla Mamadou, jest używany w Senegalu. To niezwykle piękny, interesujący dźwiękowo język. Ponadto miałem poczucie, że możliwość wyrażania się w wolof albo po francusku dawała Mamadou większą wolność – bo jednak z polskim językiem Mamadou zawsze się trochę zmaga. W chwilach, gdy przechodził na jeden z tych dwóch języków, którymi włada biegle, nagle zaczynał rozkwitać. Artemowi z kolei zależało, by mówić dużo po polsku, nie mieć statusu obcokrajowca, tylko funkcjonować na podobnych zasadach co inni aktorzy w naszym kraju. W ogóle wszystkim nam wydaje się ważne, by aktorzy pochodzący z zagranicy nie występowali zawsze w ściśle określonych rolach związanych z ich narodowością. Ale w wypadku tego spektaklu pozostawienie części opowieści w językach macierzystych wydało mi się istotne. Sądzę, że te dźwięki, języki – a także zdjęcia, które włączyliśmy do spektaklu, oddają pewną prawdę: przeżyć, wspomnień, historii, które są opowiadane. Dodają pewnego wymiaru dokumentalnego czy paradokumentalnego.

M.G.B.: Dla mnie także ważne jest, aby mówić w teatrze po polsku.

A.M.: Chciałbym dodać kilka słów. Kiedy rozmawialiśmy podczas prób i opowiadaliśmy sobie nawzajem historie rodzinne, to mówiłem po polsku, żeby wszyscy dobrze rozumieli. Później, kiedy Paweł Sztarbowski stworzył na podstawie naszych wypowiedzi scenariusz, pierwsza wersja tekstu była w języku polskim. Jednak w przedstawieniu ja, Artem Manuilov, gram postać Artema Manuilova – gdybym opowiadając o swoim dzieciństwie i o tym, skąd pochodzę, posługiwał się językiem polskim, nie brzmiałoby to naturalnie. Jestem wdzięczny Pawłowi, że zadecydował, abyśmy mówili w „naszych" językach, moim zdaniem nadaje to tej części spektaklu pewien koloryt, dodaje autentyzmu. I wreszcie: zgadzam się, że kiedy ja mówię po ukraińsku i kiedy dobrze mnie słychać, widzowie mają możliwość rozumieć przynajmniej część mojej wypowiedzi. Kiedy zaś mówi Mamadou, pozostaje jedynie forma oddziaływania „na serce", tworzy się taka forma relacji pomiędzy jednym a drugim człowiekiem, kiedy nie musisz rozumieć języka, wystarczy, że patrzysz drugiemu w oczy i wszystko staje się jasne. Ma to wielką siłę.

A.I.: Ja tylko chciałam dodać, że kiedy na próbach wznowieniowych Mamadou zapomina tekst w wolof, co czasem się zdarza, to my już mu podpowiadamy.

A.M.: Tak, zresztą chyba już wszyscy znamy nawzajem swój tekst i możemy dopowiadać, niezależnie od języka. Chciałem jeszcze nawiązać do wspomnień Mamadou o tym, że w jednym domu mieszkało kilka rodzin. U nas rzeczywiście obecnie się to prawie nie zdarza, ale pamiętam z czasów dzieciństwa, że my też mieszkaliśmy w takim bardzo bliskim sąsiedztwie rodzinnym. Moja babcia i jej dwie siostry dostały od miasta mieszkania w jednym budynku, pod kolejnymi numerami. Mam więc z dzieciństwa takie doświadczenie posiadania wielkiej rodziny – że kiedy jesteś głodny, idziesz do którejś z tych babć, wszystko jedno do której, i ona cię nakarmi i się o ciebie zatroszczy. My akurat zajmowaliśmy mieszkanie na pierwszym piętrze i jako jedyni mieliśmy wannę – pamiętam, że w soboty wszyscy do nas przychodzili kąpać się, i to był taki czas odświętny: w całym naszym domu było pełno ludzi, każdy przynosił jakieś jedzenie, toczyły się rozmowy.

M.W.: Przejdźmy teraz do pytań od słuchaczy naszej rozmowy. Pierwsze z nich pochodzi z komentarza na Facebooku i skierowane jest do pani Anny Ilczuk: „Jak duży miała pani wpływ na to, co mówi w przedstawieniu?".

A.I.: Przede wszystkim miałam wpływ na to, co mówię w ostatnim monologu. Przyznam, że jestem aktorką, która bardzo wierzy w literaturę. Nie odczuwam potrzeby, aby za wszelką cenę zabierać w teatrze głos we własnym imieniu, kiedy tylko przyjdzie mi coś do głowy. Jestem jednak głęboko przekonana, że ten konkretny spektakl jest tak silnie zakorzeniony w osobistych doświadczeniach jego twórców, że w tej sytuacji po prostu szkoda byłoby nie dodać niczego od siebie, nie wykorzystać takiej szansy.

Wojciech Owczarski: Przede wszystkim bardzo dziękuję za spektakl – pomimo że mieliśmy okazję obejrzeć jedynie nagranie. Mam trzy pytania, jeśli wolno, za to krótkie. Na początku rozmowy padło stwierdzenie, że wydawało się oczywiste, iż pani Anna Ilczuk zagra Mefistofelesa. Moje pierwsze pytanie, kierowane zarówno do pani, jak i do reżysera: dlaczego to taka oczywistość, że właśnie pani musiała zagrać tego diabła?

P.Ł.: Odnośnie do rozmowy o postaciach, w które Ania wciela się w tym przedstawieniu, chciałbym przywołać sytuację z jednej z prób, kiedy powiedziałem „Aniu,

031_Rozmowa_db_Doświadczenia prywatne, czyli Jak ocali.indd 192 08.09.2022 21:13:05

słuchaj, ty grasz tutaj moją mamę", a Ania na to: „nie, na początku będę grała Mefistofelesa, a dopiero za chwilę twoją mamę". Mówię o tym dlatego, że Ania praktycznie w jednej chwili potrafiła pomieścić w swoim sercu samo dobro (czyli moją mamę) i samo zło – czyli Mefistofelesa.

P.S.: W tym miejscu warto chyba przywołać zdanie z *Fausta*, o sile, która wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro. Wydało się to nam szczególnie istotnym elementem, który funkcjonuje gdzieś poza, czy też ponad płcią – chociaż akurat w tym przypadku było dla nas ważne, że gra kobieta.

P.Ł.: W ogóle status tych postaci jest ciekawy, bo skoro Kazimierz Wysota był Faustem, ale był też moim tatą, a Ania była kobietą, która go w jakiś sposób poskramia, no to właściwie nie wiadomo, po której stronie leży dobro, a po której zło. Chciałbym podkreślić, że jestem obojgu bardzo wdzięczny za odtworzenie tych ról – oglądanie ich to to dla mnie za każdym razem przejmujące doświadczenie.

W.O.: Rozumiem doskonale i dziękuję bardzo za odpowiedź.

A.I.: *À propos Fausta* chciałam dodać, że w spektaklu sięgamy zaledwie po wycinek z tego tekstu, fragment dotyczący sytuacji, w której bohater znajduje się na granicy katastrofy. Dla mnie ważnym zabiegiem jest przenikanie się w spektaklu figury chorego ojca i Fausta, który traci wzrok… Mefistofeles jest w naszym przedstawieniu postacią, która bardzo negatywnie osądza działania człowieka i w ogóle człowieczeństwo. Dla mnie to nie tyle postać negatywna, czy uosabiająca zło, ile ktoś, kto posiada pewnego rodzaju „nadwiedzę": o tym, jak postępuje człowiek, w jaki sposób doprowadza do katastrofy – stawiając na postęp albo będąc zbyt próżnym i zbyt wpatrzonym w swoje możliwości intelektualne.

W.O.: Moje drugie pytanie jest dość ogólne, adresowane właściwie do całego zespołu. Formuła teatru, którą państwo stosują w tym przedstawieniu, jest już dość powszechna w polskim teatrze, mogliśmy ją obserwować chociażby w takich przedstawieniach jak: *Wszystko o mojej matce* w reżyserii Michała Borczucha (Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie, premiera 22.04.2016), *Mefisto* w reżyserii Agnieszki Błońskiej (Teatr Powszechny w Warszawie, 30.09.2017), czy *Aktorzy żydowscy* (reż. Anna Smolar, Teatr Żydowski w Warszawie, 29.05.2015). Z kolei pani Anna przed chwilą wspomniała, że ta konwencja z przedstawianiem samego siebie wydaje się jej już nieco przebrzmiała. Nie ukrywam, że ja bardzo tę konwencję lubię, ale chciałbym zapytać, jak to wygląda z perspektywy twórców teatralnych. Czy to jest formuła, której wróżycie jeszcze długą przyszłość, czy państwa zdaniem może się jeszcze rozwinąć? Wreszcie: czy mają państwo ochotę, energię, aby więcej tego rodzaju spektakli robić, czy to był raczej swoisty eksperyment, który co prawda świetnie wybrzmiał, ale państwa ciągnie już teraz w nieco inną stronę teatralną? Jestem bardzo ciekaw, jak to wygląda ze środka teatralnego świata.

P.Ł.: Sądzę, że tak naprawdę wiele zależy po prostu od tego, co interesuje widzów. Od dłuższego czasu dużym zainteresowaniem cieszą się tzw. prawdziwe historie, oparte na materiałach dokumentalnych lub autobiograficznych. Z kolei po stronie twórców możemy zaobserwować potrzebę mówienia od siebie. Odnosząc się do własnych doświadczeń, mogę powiedzieć, że sięgając po literaturę klasyczną, jako reżyser miałem w pewnym momencie wrażenie, że jest zbyt oderwana od rzeczywistości – że przychodzimy i opowiadamy widzom bajki. Ten rodzaj wolności, kiedy możemy opowiadać o sobie, dokładnie o tym, co nas osobiście dotyczy, wydaje mi się bardzo ożywczy. Ale z drugiej strony z tego co wiem, aktorzy wydają się już nieco tym zmęczeni, nie chcą opowiadać tylko o sobie. Żywią się literaturą, możliwością wcielania się w różne postaci. Literatura pozwala im się jakoś wypełnić, zmienić, wzbogacić. Krótko mówiąc: wydaje mi się, że w teatrze potrzebne są różnorodne formy i dobrze, żeby nadal rozwijały się równolegle.

P.S.: Z mojej strony dodam, że w tej chwili pracujemy nad *Jądrem ciemności*, premiera jest zaplanowana na 19 czerwca 2021 roku i ten przykład doskonale ilustruje sytuację, o której Paweł właśnie wspomniał. Pomimo że to doskonały tekst, we wspaniałym tłumaczeniu Magdy Heydel, sporo zastanawialiśmy się, dlaczego po niego sięgamy. Jaki jest osobisty powód, który sprawia, że chcemy opowiedzieć właśnie tę historię? Wydaje mi się, że decyzja o wyborze konwencji zawsze uzależniona jest od tematu, a kwestia panującej w danej chwili mody czy tendencji nie ma większego znaczenia. Ważne, by wybór był dobrze umotywowany.

A.I.: Moim zdaniem teatr dokumentalny zawsze był obecny, tylko na przestrzeni lat przybierał rozmaite formy. Sądzę, że ludzie mają niezmienną potrzebę słuchania osobistych opowieści, opowiadanych przez jej bohaterów. Jest to coś bardzo pierwotnego i wydaje mi się, że zawsze będzie miało dużą siłę oddziaływania. Natomiast zgadzam się z Pawłem – sięgając po tę formułę, twórcy muszą wiedzieć, do czego jest im ona potrzebna. Wówczas takie spektakle będą nadal powstawać i nadal będą interesujące.

W.O.: Bardzo bym chciał, żeby tak było i ta formuła teatru postdramatycznego nadal była obecna. Na koniec mam pytanie nieco prowokacyjne. Dla mnie ciężar tego spektaklu leży przede wszystkim w opowiadanych przez państwa historiach o ojcach, ale zostały one mocno splecione z tematyką ekologiczną. Skoro jest to spektakl tak bardzo osobisty, intymny niemalże, to chciałbym zapytać, co państwo robią osobiście, żeby powstrzymać katastrofę ekologiczną? Ja się od razu przyznam, że sam nie robię niemalże zupełnie nic i jest mi wstyd, tym bardziej że mam dwunastoletnią córkę i naprawdę martwię się o jej przyszłość.

P.Ł.: Myślę, że odpowiedź jest prosta: robimy takie spektakle.

A.M.: Właśnie wówczas, gdy pracowaliśmy nad tym przedstawieniem, zacząłem segregować śmieci i do tej

031_Rozmowa_db_Doświadczenia prywatne, czyli Jak ocali.indd 193 08.09.2022 21:13:05

pory to robię. Niestety, w Ukrainie ten zwyczaj nie jest powszechny, segregacją śmieci zajmują się jedynie nieliczne osoby, świadome skali zagrożenia ekologicznego. Właśnie dzięki temu spektaklowi i naszym rozmowom już trzeci rok segreguję śmieci i bardzo o to dbam, a na zakupy noszę ze sobą plecioną siatkę, żeby nie używać plastikowych toreb. Nie zastanawiam się, jak duży mogę wywrzeć wpływ, po prostu na tyle, na ile to ode mnie zależy, staram się „robić swoje" i przynajmniej nie pogarszać sytuacji.

W.O.: No i to jest najlepszy dowód, jak teatr jednak działa bardzo praktycznie – i na widzów, i na samych twórców. Dziękuję, to była duża przyjemność móc państwa posłuchać.

K.K.: A ja dziękuję profesorowi Owczarskiemu, że się włączył do naszej rozmowy. Na koniec chciałabym jeszcze odnieść się do odpowiedzi pana Pawła Łysaka, do tego stwierdzenia „robimy teatr". W dzisiejszej rozmowie już nie starczyło miejsca na pogłębienie dyskusji o – niezwykle istotny – wątek ekologii samego teatru, odpowiedzialności twórców, chociażby za wytwarzane na potrzeby przedstawienia przedmioty. To nie przypadek, że w tytule przedstawienia pojawia się właśnie „mała scena" – a nie nawiązanie do teatrów ogromnych, które chcieli tworzyć państwa poprzednicy. Nie jest tajemnicą, że podczas pracy nad spektaklem mieli państwo na uwadze kwestie związane z ekologią i odpowiedzialnym dysponowaniem środkami i materiałami – w tym miejscu najlepiej chyba będzie odesłać wszystkich zainteresowanych do opublikowanych w sieci rozmów i artykułów, także do wspomnianego już dziś numeru „Didaskaliów".

Tomasz Wiśniewski: Chciałbym bardzo państwu podziękować – i za tę rozmowę, i za spektakl: za nagranie, które mogliśmy pokazać na naszym festiwalu, i za tę bardzo osobistą rozmowę, która przybliżyła nam nie tylko metody pracy nad przedstawieniem, ale również pozwoliła poznać bliżej postaci jego twórców. Chciałbym podzielić się osobistą uwagą. Kiedy po ostatniej edycji festiwalu, której tematem wiodącym było „Kosmopolis", rozmawialiśmy o tym, co dalej i jaki spektakl pokazać w przyszłym roku, dr Katarzyna Kręglewska zaproponowała państwa przedstawienie. Dziś jestem w pełni przekonany, że ono pięknie, w ważny sposób uzupełnia i wpisuje się w nasze rozmowy, w wizję tego, w jaki sposób chcemy działać. Robimy festiwal od dwanaście lat, nazywa się on Between. Pomiędzy. Zależy nam na tym, aby poruszać tematykę uniwersalną, mówić o tym, co wydaje się obecnie najbardziej istotne, ale zarazem, aby zapewnić przestrzeń, by mogły wybrzmieć również historie lokalne i osobiste, wpisane w to, co uniwersalne. Niezwykle ważne wydaje mi się, że dzięki państwa przedstawieniu mogliśmy usłyszeć historie pochodzące z różnych stron świata, opowiedziane w różnych językach, a do tego opowiedziane w taki sposób, który teatr pozwalają zobaczyć jako coś ważnego – jako przestrzeń komunikacji, zarówno na poziomie osobistym, jak i globalnym. Jako sztukę, która może nam wszystkim stawiać pewne pytania, ale też kierować naszą uwagę na osobiste opowieści, pokazać, jak bardzo są one ważne, jak silnie potrafią wybrzmieć.

W tym miejscu chciałbym jeszcze podziękować studentom, bo to oni kierowali naszą uwagę coraz bardziej ku państwa teatrowi – Teatrowi Powszechnemu w Warszawie. Bartłomiej Pastuszka, który sprawuje nad festiwalem opiekę techniczną (i choć nie jest obecny na ekranie, jest z nami prawie na każdym spotkaniu), jako pierwszy wskazywał państwa działania jako coś, co jest dla młodych ludzi bardzo ważne. Staramy się słuchać studentów i państwa obecność jest również odpowiedzią na to, co nam studenci podpowiadają.

Rozmowa odbyła się w ramach XII Festiwalu Teatru i Literatury Between. Pomiędzy 14 maja 2021 roku na platformie ZOOM.

W rozmowie udział wzięli:

Mamadou Góo Bâ, Anna Ilczuk, Andrzej Kłak, Paweł Łysak, Artem Manuilov, Paweł Sztarbowski oraz Kazimierz Wysota

Przypisy

1 Zob. Artem Manuilov, Facebook, www.facebook.com/manuilov.art/videos/4368146066530825 [dostęp: 9.04.2022].

2 Zob. Paweł Sztarbowski, *Przeciw wielkim misjom cywilizacyjnym. O pracy nad spektaklem „Jak ocalić świat na małej scenie?"*, „Didaskalia. Gazeta teatralna" 2021, nr 162, s. 27–46. Tekst dostępny online: https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeciw-wielkim-misjom-cywilizacyjnym [dostęp: 9.04.2022].

3 Zob. *Lalka. Najlepsze przed nami*, według *Lalki* Bolesława Prusa, reż. W. Faruga, Teatr Powszechny im. Z. Hübnera w Warszawie, premiera 15.05.2015, zob. www.powszechny.com/spektakle/lalka-najlepsze-przed-nami,s669.html [dostęp: 9.04.2022].

4 Zob.: *Ocalić świat w teatrze.* Rozmowa z Pawłem Łysakiem i Artemem Manuilovem, prowadzenie: Tomasz Domagała – nagranie dyskusji towarzyszącej pokazowi spektaklu *Jak ocalić świat na małej scenie?* na Festiwalu Boska Komedia w 2020 roku, Boska Komedia TV, odcinek 10, Boska Komedia TV – PLAY KRAKÓW (playkrakow.com) [dostęp: 9.04.2022].

5 Do wybuchu metanu w kopalni im. Barakowa w obwodzie ługańskim doszło w marcu 2000 roku.

6 Edwin Bendyk, *Mała scena, wielki świat, czyli globalne ocieplenie w Powszechnym*, „Polityka", 10.11.2018, https://antymatrix.blog.polityka.pl/2018/11/10/mala-scena-wielki-swiat-czyli-globalne-ocieplenie-w-powszechnym/ [dostęp: 9.04.2022].

7 Zob. Naomi Klein, *To zmienia wszystko. Kapitalizm kontra klimat*, przeł. H. Jankowska, K. Makaruk, Muza, Warszawa 2016; oraz *Nie to za mało. Jak stawić opór polityce szoku i stworzyć świat, jakiego nam trzeba*, przeł. M. Jedliński, Muza, Warszawa 2018.

031_Rozmowa_db_Doświadczenia prywatne, czyli Jak ocali.indd 194 08.09.2022 21:13:05

Krzysztof M. Bednarski rzeźba *Victoria-victoria*,1983, marmur, kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie. Dzięki uprzejmości artysty.

Z ARCHIWUM ARTYSTY (8)

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

Victoria-Victoria

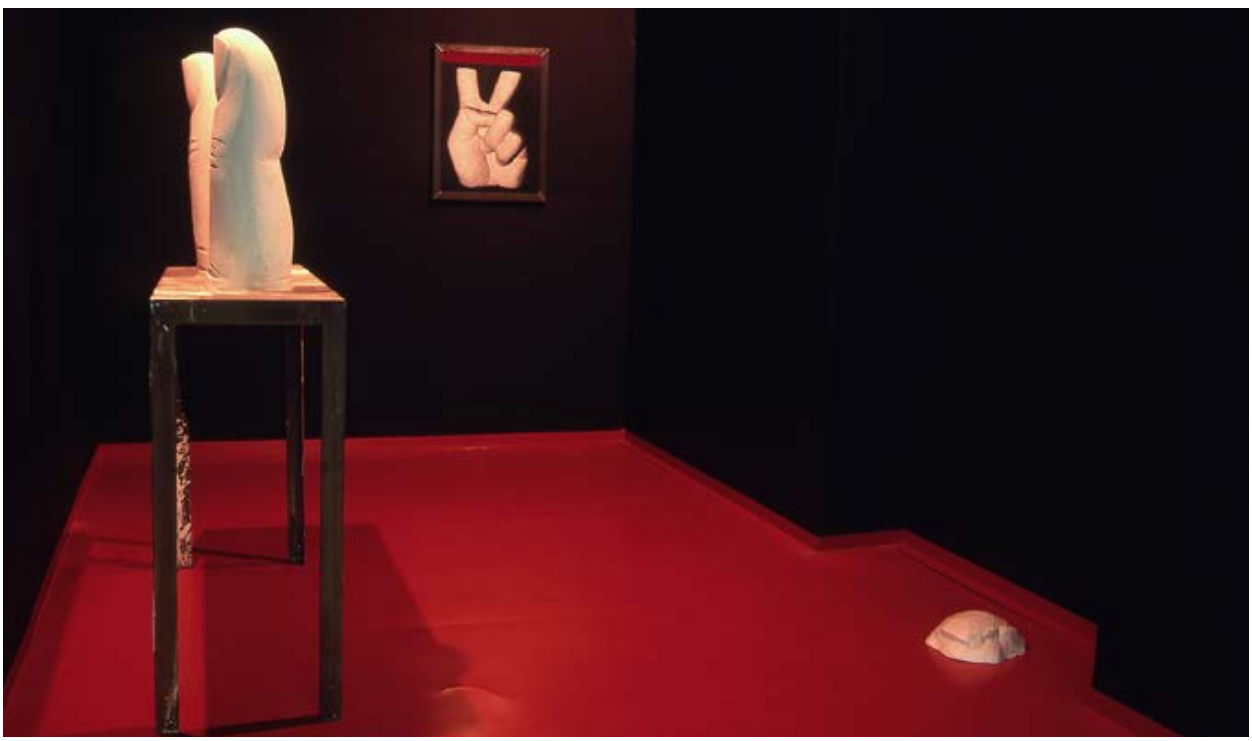
Victoria-Victoria należy do cyklu rzeźb, które wiążą się bezpośrednio z wydarzeniami politycznymi – był to czas „Solidarności", stan wojenny i upadek komunizmu w Polsce. Prace te były niejednoznaczne w swym przekazie, cechowała je ambiwalentność. Taka wymowa prac politycznych była wynikiem lekcji zaczerpniętej od tak zwanych poetów lingwistycznych, którzy w swojej twórczości negowali oczywistość i prawdę przekazu. Uwrażliwienie na kontekst i manipulacje treścią było charakterystyczne dla przedstawicieli Nowej fali, pokolenia poetów wyrosłego na doświadczeniu Marca 1968 i Grudnia 1970 – Barańczaka, Krynickiego, Zagajewskiego, Kornhausera – ale również ich poprzedników – m.in. Wirpszy, Karpowicza. Choć działaliśmy w skrajnie różnej materii ja przekładałem ich świadomość i nieufność wobec słów na język rzeźby. Strategia ta uchroniła mnie przed uprawianiem publicystyki, nadała moim pracom sensu uniwersalnego.

Pole do interpretacji zostawiam potencjalnemu widzowi. To on wybiera jedno z wielu możliwych znaczeń danej rzeźby. Dotyczy to również, a może przede wszystkim, *Victorii*. Jej forma kojarzy się z gestem protestu –uniesieniem ręki z placami złożonymi w literę V – z buntem przeciwko opresyjnemu rządowi, z masowymi wiecami, z manifestowaniem nadziei i oporu podczas dwóch pielgrzymek Jana Pawła II do Polski.

Ze swojej strony, kiedy pytano mnie, dlaczego obciąłem palce odpowiadałem, że taka forma jest łatwiejsza do wyrzeźbienia i potrzeba na nią mniej materiału, co też jest niezaprzeczalną prawdą.

Ówczesna Dyrektorka Muzeum Narodowego w Krakowie Zofia Gołubiew tuż po 1989 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego" opisała okoliczności w jakich *Victoria-Victoria* trafiła do Kolekcji. Jedynym sposobem realizacji zakupu, było zmylenie Ministerstwa Kultury i Sztuki, poprzez dokonanie go w ramach Targów Sztuki Krajów Socjalistycznych w Poznaniu. Dyrektor Gołubiew nabyła tam pracę pod zmienionym tytułem, jako *Kompozycję*.

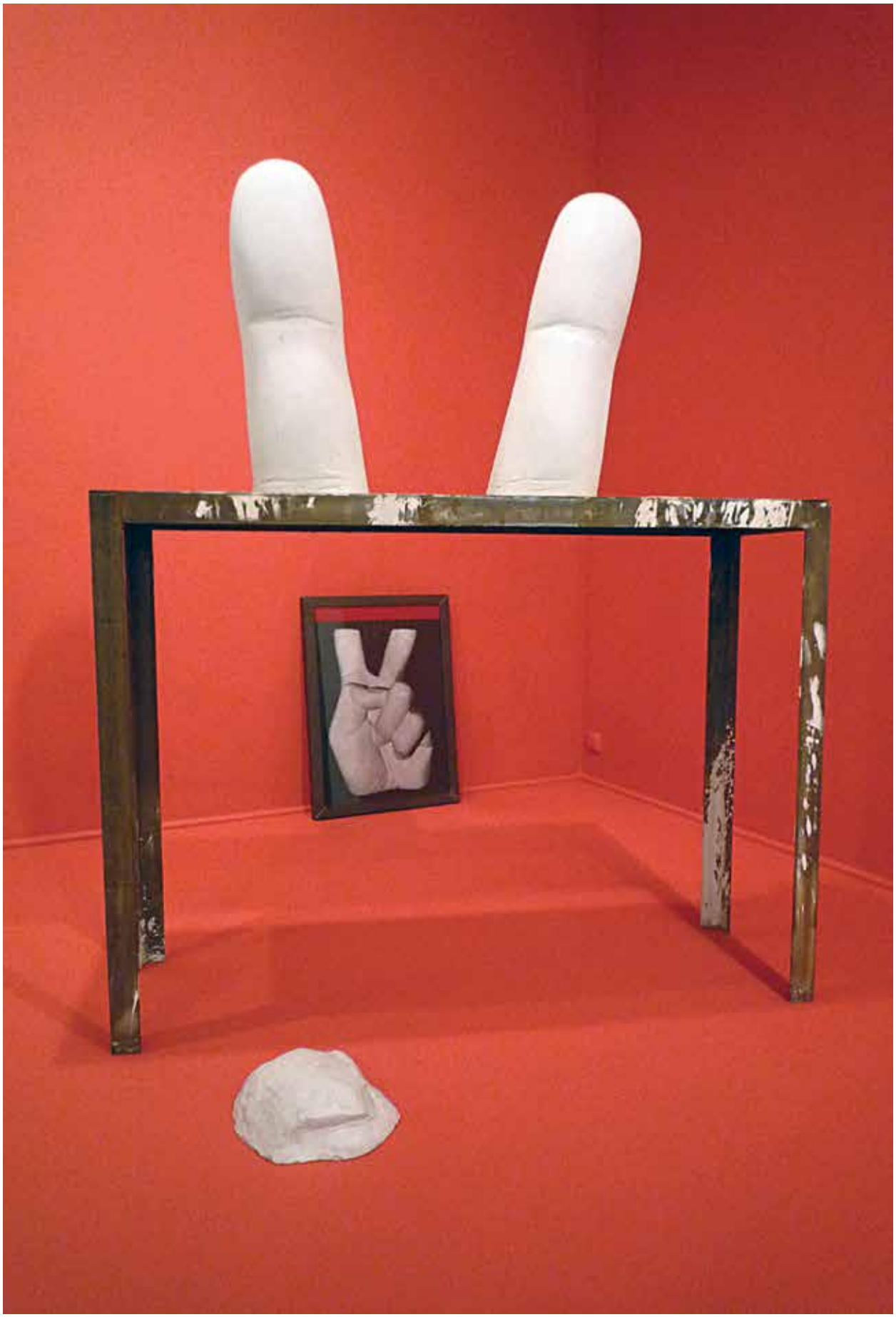
W późniejszych latach zrobiłem kilka wersji *Victorii* różniących się znacznie od siebie. W 2014 roku, w trakcie trwania Euromajdanu do zrobienia plakatu użyłem zdjęcia mojej marmurowej *Victorii*, dopełniając obcięte palce barwami flagi ukraińskiej. Kilka miesięcy przed przewrotem w Kijowie w Narodowej Akademii Sztuk Pięknych odbyła się wystawa moich prac politycznych. Projekt kuratorowany przez Achille Bonito Olivę cieszył się wyjątkowo dużym zainteresowaniem. Nieświadomie wstrzeliłem się w nastroje społeczne, antycypując wydarzenia na kijowskim placu Niepodległości – Майдан Незалежності.



Krzysztof M. Bednarski, *Victoria-victoria (Czerwone wnętrze)*, 1996, instalacja: gips, metal, fotografia.
Wł. Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Dzięki uprzejmości artysty.

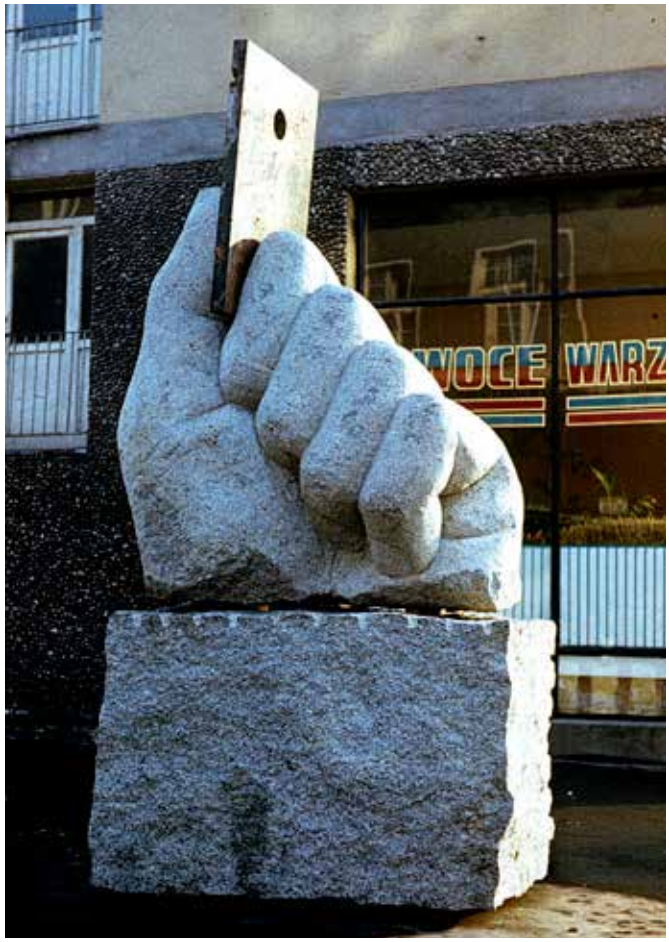
040_Viktoria_rozdzial KMB_8.indd 196 08.09.2022 21:12:47

Krzysztof M. Bednarski, *Victoria-victoria (Carrara)*, 2006, marmur + projekcja cienia, kolekcja Muzeum Historii Polski w Warszawie. Dzięki uprzejmości artysty.



Krzysztof M. Bednarski, *Victoria-victoria (Czerwone wnętrze)*, 1996, instalacja: gips, metal, fotografia. Dzięki uprzejmości artysty.

Krzysztof M.Bednarski: *Vittoria non finita*, 2008 (Sympozjum „Ortus Artise Fresco Bosco"), cement, metal, bloczki Ytong, rury budowlane, wys. około 5,5 m, międzynarodowa kolekcja sztuki w Certosa di Padula (Salerno). Fot. Krzysztof M. Bednarski.



1. Krzysztof M. Bednarski, *Milczenie*, 1979, żeliwo, szkło, 39 × 30 × 30 cm. Fot. Krzysztof M. Bednarski.
2. Krzysztof M. Bednarski, *Bilet* (Ludziom Zagłębia Miedziowego), 1979, granit, miedź, wys. 340 cm. Fot. Krzysztof M. Bednarski.
3. Krzysztof M. Bednarski, *Gest*, 1979, żeliwo, brąz polerowany, wł. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Fot. Krzysztof M. Bednarski.
4. Krzysztof M. Bednarski z Marksem profetą, brąz, 2010, MOCAK w Krakowie 2019. Fot. R. Sosin.

ACHILLE BONITO OLIVA

ABO → KMB

O Krzysztofie M. Bednarskim: Sztuka jest formą obrony

W tytule książki zawierającej moje teksty na temat sztuki Bednarskiego widnieje moje nazwisko *versus* nazwisko artysty. W łacinie *versus* oznacza „przeciwko". Termin ten dobrze oddaje mój brak wiary w artystów, choć zarazem moja wiara w ich prace jest ogromna. Zawsze uważałem, że w porównaniu z dziełem artysta to swego rodzaju błąd biologii. W rzeczy samej: artysta umiera, dzieło pozostaje. Swoje uwagi o Bednarskim chciałbym zacząć właśnie od następującego pytania: czy jego dzieło pozostanie? Bez wątpienia odpowiedziałbym: tak. I spróbuję teraz wytłumaczyć dlaczego.

Śledzę poczynania Bednarskiego od wielu lat, można wręcz powiedzieć, że stałem się jego „osobistym lekarzem", i widzę, że jego *oeuvre* nie tylko doskonale wpisuje się w międzynarodowy system sztuki, ale zarazem wyróżnia się na tle tak swoistego kontekstu artystycznego jak kontekst polski, który uważam za bogaty, żywotny i złożony. Muszę powiedzieć, że z upływem ostatnich lat sztuka polska stała się sztuką „zwracającą się ku światu", by posłużyć się tu określeniem Picassa. Jednocześnie przywołuje ona na myśl słowa Baudelaire'a o sztuce poszukującej piękna stanowiącego obietnicę szczęścia. Uwagę tę przypomina rzeźbiarska twórczość polskich artystek, które w swych ostatnich pracach bezkompromisowo potwierdzają swą indywidualność. W porównaniu z nimi rzeźbę Bednarskiego można uznać za „męską", pokrewną idei pomnika, co daje o sobie znać w pomnikach nagrobnych czy w zabawie z głową Karola Marksa, która przeistacza się jakby w nieskończoną kolumnę Brâncuşiego. Tym niemniej, gdybym miał wskazać pracę najpełniej ukazującą ważne miejsce zajmowane przez Bednarskiego, a zarazem stanowiącą syntezę jego twórczości, mój wybór padłby na *Victorię-Victorię*, dzieło, które z jednej strony wyprzedza palec Cattelana, a z drugiej – idzie o wiele dalej. Trzeba powiedzieć, że Bednarski nie popada w tradycyjne odchylenie w stronę groteski, którą to skłonność sztuka polska niezmiennie żywi. Jego sztuka niczego nie wyśmiewa, dochodzi w niej za to do głosu pewna postawa, którą odczytuję jako – powtarzając słowa Leona Battisty Albertiego – formę obrony człowieka.

Kiedy mowa o *Victorii-Victorii*, trzeba zauważyć, że na tle całości sztuki międzynarodowej, a jeszcze wyraźniej na tle sztuki powstającej w Polsce, wypracowana przez Bednarskiego antypomnikowa idea pomnika okazuje się niezwykle interesująca. Rzeźba to gatunek, który chce, by mu wybaczono, by wybaczono jej inwazyjność, ale także statyczność; by wybaczono jej to, że zajmuje grunt publiczny. W przypadku Bednarskiego interesujące jest zaś to, że jego prace proszą o wybaczenie, wyrażając ideę skończoności poprzez okaleczenie, ale przy tym nie mówią pesymistycznie o negowaniu możliwości sztuki, tylko przekazują nam – i właśnie to mnie tak interesuje – ideę sztuki niezdecydowanej na wszystko. W ostatecznym rozrachunku na tym polega złożoność sztuki: nie chodzi o to, by coś potwierdzała lub celebrowała samą siebie, ale o to, by stanowiła formalny wyraz ducha oporu artysty mierzącego się z rzeczywistością. Tu się też kryje związek plastyczności dzieł Bednarskiego z rzeźbą klasyczną. Bez wątpienia *Victoria-Victoria* nie jest rzeźbą, która chce nadać formalny wymiar samookaleczeniu artysty lub sztuki. Pragnie raczej udokumentować jakby przywracanie właściwych rozmiarów. Jest to rzeźba antyromantyczna, subiektywność zostaje w niej utemperowana, a rozmiar daje się ogarnąć. Jest to zatem sztuka, która przede wszystkim jest procesem poznawczym. W rzeźbie tej odnajduję ideę sztuki utemperowanej, ideę antyretoryczną. I także kiedy myślę o Bednarskim pracującym nad *Moby Dickiem* i innymi performansami, dostrzegam pewien rys, który choć wygląda antyromantycznie, jest w gruncie rzeczy romantyczny. Przykładając do *oeuvre* Bednarskiego słowa Goethego mówiącego, że ironia to namiętność, która uwalnia się w oderwaniu, możemy dostrzec w dziełach tego artysty laicką, nowoczesną ideę sztuki jako wartości relatywnej, a nie absolutnej, sztuki posuwającej się do samookaleczenia jako formy obrony, która wystawiona zostaje przeciwko zniewagom płynącym ze świata.

Przełożył **Mateusz Salwa**

* Tekst (w trzech wersjach językowych) pochodzi z książki *ABO → KMB (sztuka jest formą obrony). Achille Bonito Oliva o Krzysztofie M. Bednarskim i nie tylko*, red. Mateusz Salwa, Officyna, Łódź 2010.

Krzysztof M. Bednarski, *Święto Ziemi*, zakończenie 7-dniowej akcji podczas XI Międzynarodowego Festiwalu Teatru Ulicznego, Santarcangelo di Romagna, 12 VII 1981.
Fot. Marek Musiał.

041_ABO-KMB_CONFERENZA.indd 201 08.09.2022 21:12:31

ACHILLE BONITO OLIVA

ABO → KMB:

Krzysztof M. Bednarski: L'ARTE E' UNA FORMA DI DIFESA

Nel libro che raccoglie i miei scritti sull'arte di Bednarski c'è nel titolo il mio nome *versus* quello dell'artista. In latino *versus* significa contro, un termine che ben rappresenta la mia mancanza di fiducia negli artisti mentre, al contrario, è grande la mia fiducia nelle loro opere. Personalmente ho sempre considerato l'artista un errore biologico in rapporto alla sua opera, e infatti l'artista muore mentre l'opera resta. Per parlare di Bednarski comincerei proprio da questa domanda: la sua opera resterà? Direi senz'altro di sì, e provo a spiegare perché.

Io seguo Bednarski da moltissimi anni, si potrebbe dire che sono il suo "medico di fiducia", e noto che il suo lavoro, oltre a iscriversi molto bene nel sistema dell'arte internazionale, ha una spiccata particolarità, in un contesto artistico come quello polacco che trovo molto ricco, vitale e complesso. Diciamo che negli ultimi anni l'arte polacca si è rivelata sempre più un'arte "puntata sul mondo" secondo la definizione di Picasso, ma nello stesso tempo mi fa pensare a ciò che diceva Baudelaire sull'arte che persegue la bellezza la quale è una promessa di felicità. Me lo fa ricordare soprattuto certa scultura di artiste polacche che affermano la loro individualità in modo esasperato nei lavori più recenti. In relazione a queste artiste si può considerare la scultura di Bednarski come una "scultura maschile", che ha attinenza con l'idea del monumento, nel monumento funebre, o nel gioco con la testa di Karl Marx che diventa una sorta di colonna infinita alla Brancusi. Tuttavia se dovessi segnalare l'opera che più caratterizza l'importanza di Bednarski e ne rappresenta la sintesi creativa, indicherei quella di *Vittoria-Vittoria*, un'opera che viene prima del dito di Cattelan, e si spinge anche molto più avanti. Bisogna dire che Bednarski sfugge alla tradizionale declinazione verso il grottesco che l'arte polacca nel tempo ha sempre conservato, poiché non c'è sbeffeggiamento nell'arte di Bednarski, ma c'è un altro atteggiamento che io desumo da una definizione di Leon Battista Alberti, che vedeva l'arte come una forma di difesa dell'uomo.

Krzysztof M.Bednarski, *Vittoria non finita*, 2008, (Sympozjum „Ortus Artise Fresco Bosco") cement, metal, bloczki Ytong, rury budowlane, wys. około 5,5 m, Międzynarodowa kolekcja sztuki w Certosa di Padula (Salerno).
Fot. Krzysztof M. Bednarski.

Parlando di *Vittoria-Vittoria*, nel panorama complessivo dell'arte internazionale e ancor più in Polonia, è molto interessante questa idea anti-monumentale del monumento che ha Bednarski. La scultura è un genere che vuol essere perdonato, per la sua invadenza, ma anche per la sua staticità, per la sua occupazione di suolo pubblico, e nel caso di Bednarski è interessante che la sua opera chieda scusa, riuscendo a dare un'idea di finito attraverso una mutilazione, in qualche modo trasmettendoci un messaggio non di pessimismo o negativo sulle possibilità dell'arte, ma trasmettendoci – ed è questo che mi interessa – l'idea di un'arte indecisa su tutto. Questa è in definitiva la complessità dell'arte, non produrre un messaggio assertivo, né di autocelebrazione di se stessa ma essere la formalizzazione di uno spirito resistenziale dell'artista nei confronti della realtà. In questo c'è anche un legame tra la plasticità di Bednarski e la scultura classica. Sicuramente *Vittoria-Vittoria* non è una scultura che vuole formalizzare l'automutilazione dell'artista o dell'arte, ma vuole documentare invece una sorta di ridimensionamento. E' una scultura anti-romantica, dove la soggettività viene temperata, dove la dimensione è a portata di mano, esprimendo quindi un'arte che è soprattutto processo di conoscenza. In questa scultura trovo un' idea dell'arte temperata, un'idea antiretorica, e anche pensando al lavoro di Bednarski su *Moby Dick* e alle sue varie performance realizzate, trovo fortemente presente un elemento che risuona antiromantico ma è romantico. Applicando all'opera di Bednarski la definizione di Goethe secondo cui l'ironia è la passione che si libera nel distacco, noi vediamo in questo artista un' idea laica, moderna dell'arte come valore relativo e non assoluto, che arriva all'automutilazione come forma di difesa contro le offese del mondo.

©Achille Bonito Oliva, giugno 2011

041_ABO-KMB_CONFERENZA.indd 202 08.09.2022 21:12:31

1–2. Krzysztof M. Bednarski, *Miejsce urodzenia,* work in progress, IV Międzynarodowe Sympozjum Rzeźby, Carrara 1982. Fot. z archiwum autora.
3. Krzysztof M.Bednarski, *Święto ziemi*, work in progress, XI Międzynarodowy Festiwal Teatru Ulicznego, Santarcangelo di Romagna, 1981. Fot. z archiwum autora.

ACHILLE BONITO OLIVA

ABO → KMB: Art is a form of defence

In the book of my collected writings on Bednarski's art, the title shows my name appearing *versus* the artist's name. In Latin *versus* means "against", a word which excellently expresses my lack of faith in artists while, on the contrary, my faith in their work is big. Personally, I have always considered the artist a biological mistake in relation to his/her work, in fact the artist dies while the work remains. Talking about Bednarski, I would start exactly with this question: will his work remain? I would most certainly say yes, so let me try to explain why.

I've been following Bednarski for a good many years, you could say that I'm his "personal doctor"; and I note that his work, as well as fitting very well into the international art system, has a distinctive quality, in an artistic context like the Polish one, which itself is, I think, very rich, lively and complex. Let us say that as of late Polish art has increasingly appeared as an art "aimed at the world" according to Picasso's definition, but at the same time it makes me think of what Baudelaire used to say about art, that it seeks the beauty which is a promise of joy. I am especially reminded of this by a certain kind of sculpture by Polish women artists, who in their more recent work assert their individuality in an exasperated manner. In relation to these artists, we can consider Bednarski's sculpture a "male sculpture", which bears on the idea of the monument – in the funeral monument, or in the game with the Karl Marx head which becomes a sort of endless, Brancusi-style column. However, if I had to single out the work which more than any other defines Bednarski's importance and is its creative synthesis, I would choose *Victoria-Victoria,* a work which comes before Cattelan's finger and also forges much further ahead. It has to be said that Bednarski steers clear of the traditional inflection towards the grotesque which Polish art over the years has always kept to, because there is no derision in Bednarski's art, but there is another attitude which I can infer from a definition of Leon Battista Alberti's, who saw art as a form of defence of man.

Speaking of *Victoria-Victoria,* in the overall panorama of international art, and even more so in Poland, this anti-monumental idea of the monument that Bednarski has is very interesting. Sculpture is a genre which asks to be forgiven for its invasiveness, but also for being static, for taking up public space; and in Bednarski's case it is interesting that his work asks for forgiveness, achieving an idea of finiteness through a mutilation, somehow conveying to us not a pessimistic or negative message regarding the possibilities of art, but rather conveying to us – and it is this which interests me – the idea of an art that is undecided about everything. This is, finally, the complexity of art – not to produce an assertive message, nor a celebration of itself, but to give form to the artist's spirit of resistance vis-à-vis reality. In this there is also a link between Bednarski's plastic sense and classic sculpture. Surely *Victoria-Victoria* is not a sculpture that seeks to formalize the self-mutilation of the artist or art, but instead seeks to put things back into perspective. It is an anti-Romantic sculpture, where subjectivity gets tempered, where the size is within reach, expressing in this way an art which is above all a process of knowledge. In this sculpture I find the idea of a tempered art, an anti-rhetorical idea, and also thinking of Bednarski's work on *Moby Dick,* and to his various staged performances, I find the strong presence of an element which rings anti-romantic yet is romantic. Applying to Bednarski's work Goethe's definition that irony is passion which attains freedom through detachment, we see in this artist a secular, modern concept of art as a relative value, not an absolute one, which reaches self-mutilation as a defence against the insults of the world.

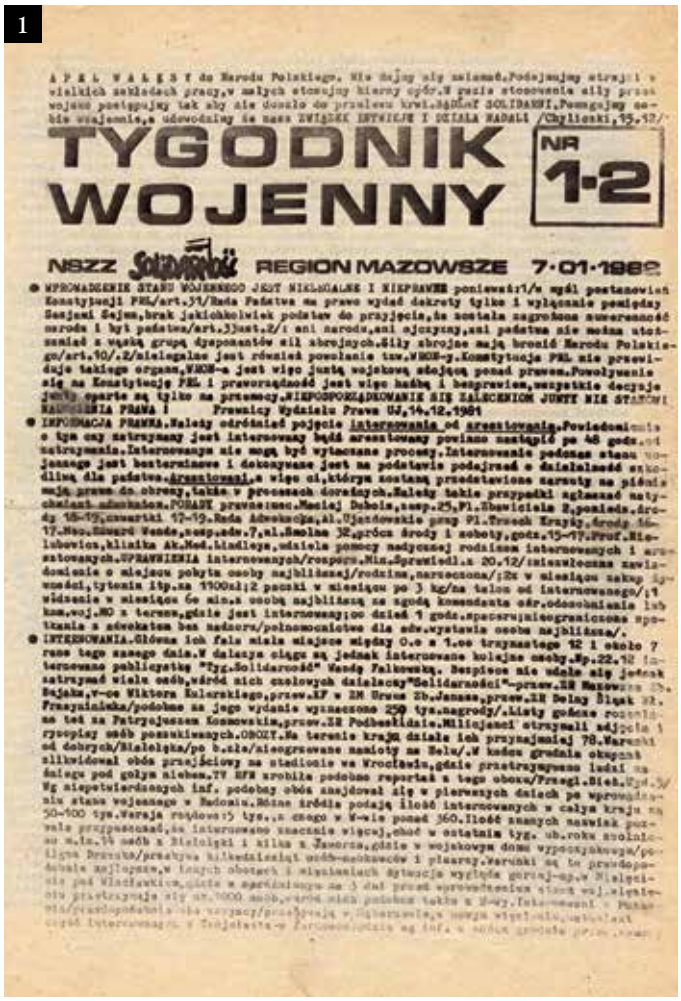
© Translated by Steven Grieco

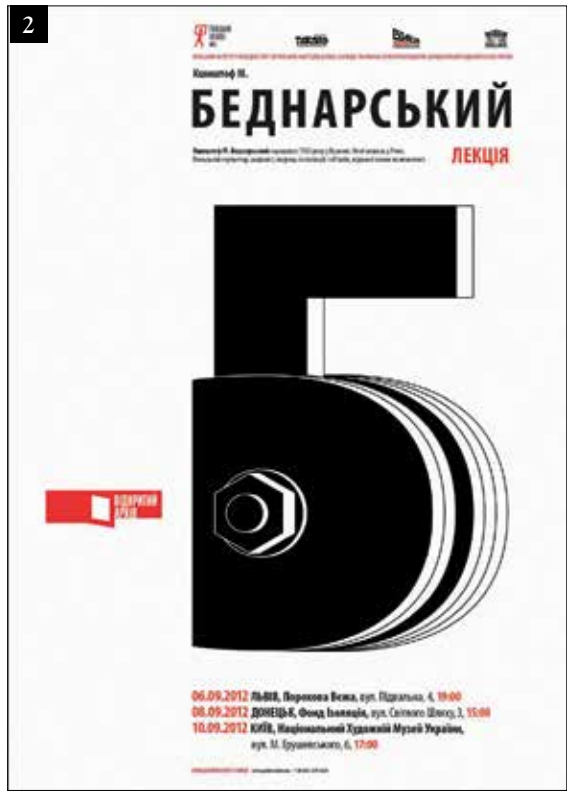
Kiedy wykuwał marmurową *Victorii-Victorię*, nie ulega wątpliwości, że trafił w sedno nastrojów stanu wojennego – pełnych przygnębienia i jednocześnie wojowniczych. W maju 1984 roku, podczas wystawy w na poły zrujnowanej parafii przy ul. Żytniej, która w stanie wojennym gościła wystawy „niezależnych", mniejsza wersja *Victorii-victorii* robiła kolosalne wrażenie – wyeksponowana w niemal kompletnych ciemnościach, w niskim pomieszczeniu, gdzie towarzyszyły jej dramatyczne, „poszarpane" obrazy Jacka Sempolińskiego. To wystarczyło. Niczym dobry pomnik utrwaliła się w pamięci – a opiniotwórcza publiczność odwiedzająca Żytnią wychwytywała w lot wszystko, co służyło poszerzeniu świadomości politycznej i wzmocnieniu oporu (fotografia *Victorii-victorii* na wystawie, wykonana przez Erazma Ciołka i opatrzona ręcznie wyciętym stemplem „Żytnia", była sprzedawana jako cegiełka na rzecz podziemia). Jak wiele swych prac, również *Victorię-victorię* Bednarski wielokrotnie poddawał powtórzeniom i przeróbkom, które dodawały jej nowych sensów.

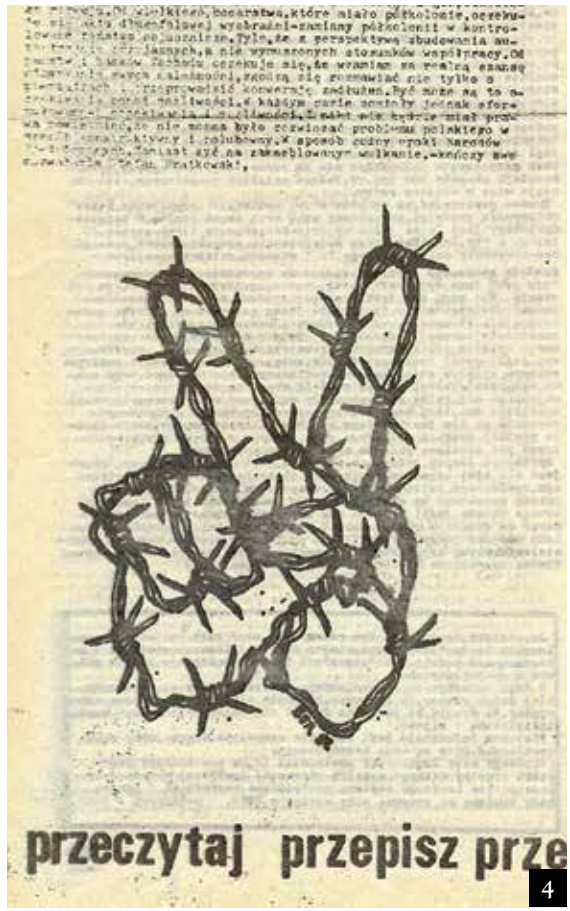
Maryla Sitkowska, *Krzysztof M. Bednarski – Pasaż przez sztukę* wyd.: Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2009, str. 20–22).

Krzysztof M. Bednarski w latach 1978–989 był autorem wielu prac politycznych, z których najsłynniejsze są wariacje związane z *Portretem totalnym Karola Marksa* (od 1978 do dzisiaj), oraz *Portret zbiorowy* (wiosna 1980), w stanie wojennym m.in zrobił winietę Tygodnika Wojennego i opracowywał wydawnictwa Biblioteki TW (1982).

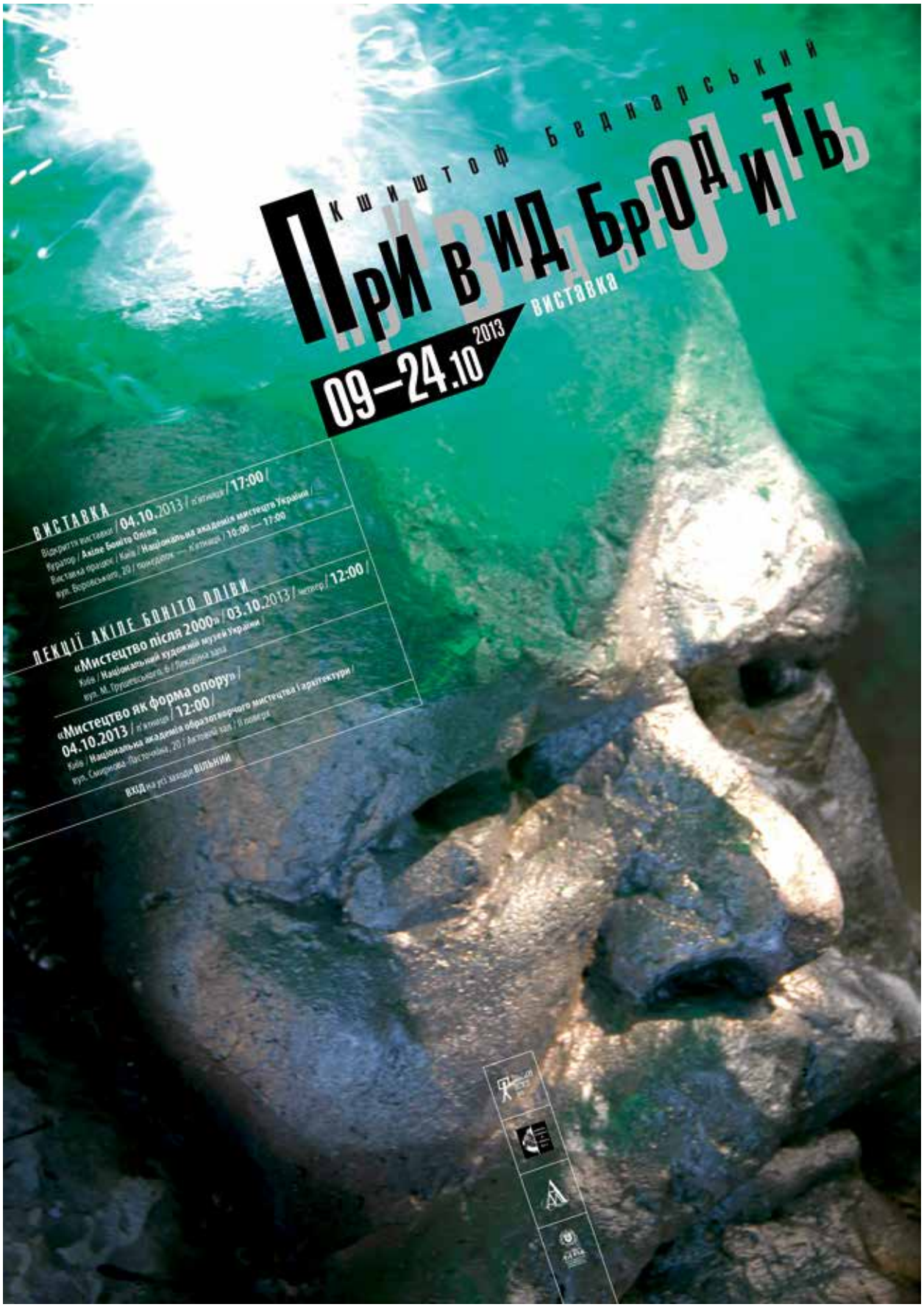
041_ABO-KMB_CONFERENZA.indd 204 08.09.2022 21:12:32







1. Winieta Tygodnika Wojennego, projekt Krzysztof M. Bednarski, 1982.
2. Plakat wykładów Krzysztofa M. Bednarskiego w Ukrainie, Lwów, Donieck, Kijów, wrzesień 2012.
3. Krzysztof M.Bednarski, *Miejsce urodzenia* (urodzony w Polsce), 1982, marmur karraryjski, klin żeliwny, podkłady kolejowe, 220 x 80 x 70. Fot. Krzysztof M. Bednarski.
4. Krzysztof M.Bednarski, *Victoria z drutu kolczastego*, grafika, 1982.



Plakat do wystawy indywidulnej Krzysztofa M. Bednarskiego *Widmo krąży* w Narodowej Akademii Sztuki Ukrainy w Kijowie. Kurator Achille Bonito Oliva, 2013.

1. Krzysztof M. Bednarski, Performans przed pomnikiem Lenina w Kijowie podczas wystawy *Widmo krąży*, Październik 2013. Kilka tygodni przed obaleniem pomnika Lenina październik 2013. Fot. z archiwum artysty. [„Leninopad" rozpoczął się w grudniu 2013 roku, gdy w Kijowie mieszkańcy obalili najważniejszy na Ukrainie pomnik twórcy ZSRR. Doszło do tego podczas rewolucji godności, która zakończyła się w lutym 2014 roku].

2. Krzysztof M.Bednarski, *Święto ziemi*, work in progress, XI Międzynarodowy Festiwal Teatru Ulicznego, Santarcangelo di Romagna, 1981. Fot. z archiwum autora.

3. Krzysztof M. Bednarski i Achille Bonito Oliva z medalami Gloria Artis, w głębi Jarosław Mikołajewski, Instytut Polski, Rzym, 10 lutego 2011. Fot. z archiwum autora.

4. Krzysztof M.Bednarski, *Ćwiczenia z dialektyki: teza-antyteza-synteza,* 1998, żywica syntetyczna, akryl, 3 głowy, wys. 34 cm każda. Na ścianie plakat do wystawy Krzysztofa M. Bednarskiego *Pasaż buty włoskie. Prace z lat 1976–1999*, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa 1999, oraz prace Józefa Robakowskiego i Macieja Szańkowskiego. Mieszkanie artysty. Fot. Krzysztof M. Bednarski.

Andrzej Łubniewski, projekt plakatu X Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza, Lublin, Drohobycz, lipiec 2022.
Na zdjęciu praca Krzysztofa M. Bednarskiego *Ja, Bruno Schulz*, 1982, asamblaż w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu.
Fot. Krzysztof M. Bednarski.

ZBIGNIEW
BENEDYKTOWICZ

Przetrwać najdłuższe noce

> Tak tedy będziemy zbierali te aluzje,
> te ziemskie przybliżenia,
> te stacje i etapy
> po drogach naszego życia,
> jak ułamki potłuczonego
> zwierciadła. Bruno Schulz, *Księga*

Powyższe słowa z *Księgi*, tak Brunona Schulza tak wiele razy przywoływane na kolejnych edycjach Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, cytowane w referatach i wystąpieniach, wybrzmiewające także w wielu językach w swoistym rytuale, jakim były były wspólne wieczorne spacery połączone z odczytywaniem fragmentów prozy Schulza na ulicach Drohobycza przez uczestników festiwalu, stały się w tym roku, w obliczu rosyjskiej agresji i wojny w Ukrainie, szczególnie znaczące. Towarzyszyły też i były mottem – w istotny sposób obecnym nie tylko na plakacie – tej szczególnej, bo dziesiątej i „wojennej" edycji Schulzfestu 2022, odbywającej się w tym roku (niejako na „wygnaniu") w Lublinie i Drohobyczu.

„Konteksty", które towarzyszą drohobyckiemu festiwalowi od jego VIII edycji (2018), zamieszczały dotąd pełne zbiory tekstów i dokumentacje z jego wydarzeń i historii (nr 1–2/2019 pt. *Planeta Schulz*). W numerze 4/2021 czytelnik znajdzie relację i teksty z IX „pandemicznej" edycji (2020). Relacja z tegorocznej „wojennej" edycji festiwalu, odbywającej się w cieniu i mroku wojennej agresji niosącej cierpienie, zniszczenie i śmierć, siłą rzeczy jest niepełna. Nie może być pełna. Przypomina bardziej – jak zresztą cały ten – zbieranie, jak iskier, ułamków potłuczonego zwierciadła, o czym mówią przywołane w motcie słowa Schulza. To zbieranie fragmentów będziemy kontynuować w kolejnych zeszytach, publikując teksty z tegorocznego spotkania.

Założeniem organizatorów w tych wojennych warunkach było zastąpić dotychczasową formułę konferencji naukowych i wydarzeń artystycznych „pasażami" i „pasmami". Jednym ze wspólnych dla spotkania w Lublinie i Drohobyczu było pasmo zatytułowane *Groza i wyobraźnia*, w którym miejsce naukowych referatów zajęły „eseje mówione"; miały to być w miarę krótkie formy wypowiedzi ludzi nauki i artystów, nieobciążone zbytnio „aparatem naukowym", przypisami i rozbudowaną bibliografią. W publikowanych tu tekstach spełniających jednakże *stricte* formułę artykułów naukowych (gdyby ktoś miał jeszcze wątpliwości w tej sprawie) – tam, gdzie była taka potrzeba i wola – autorzy opatrzyli swoje wypowiedzi złożone do druku zarówno przypisami, jak i bibliograficznymi odnośnikami.

Wyobraźnia – obraz – symbol to niezwykle ważne kategorie dla antropologii kulturowej, a także dla badań nad współczesną kulturą wizualną. Tym zagadnieniom poświęcaliśmy w „Kontekstach" zawsze wiele miejsca i uwagi. Wystarczy wspomnieć studia i prace Mircei Eliadego, semiotyków kultury z kręgu szkoły tartuskiej: Jurija Łotmana, Siergieja Awierincewa, (Paula Ricoeura, Gastona Bachelarda, publikowane na tych łamach), a także m.in. Wiesława Juszczaka, Andrzeja Bartmińskiego, Czesława Hernasa, Jacka Sempolińskiego i wielu, wielu innych autorów.

Warto w tym miejscu raz jeszcze przywołać jakże aktualne dzisiaj słowa Eliadego z jego studiów nad wyobraźnią, obrazem symbolem; uważał mianowicie, że są one „konsubstancjalne z ludzkim bytem – wyprzedzają mowę i rozum dyskursywny… odsłaniają pewne strony rzeczywistości – najgłębsze – które opierają się wszelkim innym środkom poznania"[1]. A także i te z jego przedmowy do *Obrazów i symboli* – jakże bliskich duchem Schulzowskiemu rozumieniu mitu, obrazu i słowa – w których Eliade opisywał i przypominał, jak siła obrazów i symboli potrafiła pomóc przetrwać najgorsze chwile i najdłuższe noce:

> Niech wreszcie przestaną nam powtarzać, że ta mitologiczna warstwa nie obchodzi współczesnego człowieka, że należy ona do „pełnej zabobonów przeszłości", z którą szczęśliwie rozprawił się wiek XIX, że poeci, dzieci i pasażerowie metra mogą się żywić obrazami i tęsknotami, ale ludziom poważnym trzeba wszak pozwolić dalej myśleć i „tworzyć historię" – takie przeciwstawienie „powagi życia" i „marzeń" straciło rację bytu. Człowiek współczesny ma prawo pogardzać mitologiami i teologiami, co nie przeszkadza mu wciąż żywić się upadłymi mitami i zdegradowanymi obrazami. Najpotworniejszy kryzys historyczny świata współczesnego – druga wojna światowa oraz wszystko to, co ona przyniosła i co nastąpiło po niej – w wystarczający sposób pokazał, że wykorzenienie mitów i symboli jest niemożliwe. Nawet w najbardziej beznadziejnych „sytuacjach historycznych" (w okopach Stalingradu, w hitlerowskich obozach koncentracyjnych, i w sowieckich łagrach) kobiety i mężczyźni śpiewali pieśni, słuchali opowieści (gotowi oddać za nie część głodowych racji żywnościowych); opowieści te po prostu zastępowały im mity, pieśni zaś nasycone były „tęsknotami". Ta niezwykle istotna i ponadczasowa część istoty ludzkiej zwana w y o b r a ź n i ą, skąpana jest w symbolizmie, wciąż karmiąc się mitami i archaicznymi teologiami.
> Jak już powiedzieliśmy, tylko od człowieka współczesnego zależy, czy „ożywi" ten bezcenny skarb w sobie; czy obudzi obrazy, by kontemplować je w ich nieskazitelności i by zaakceptować ich przesłanie. Mądrość ludowa wielokrotnie zwracała uwagę na znaczenie wyobraźni dla samego zdrowia człowieka, a także dla równowagi i bogactwa jego życia wewnętrznego[2].

Z powodu wojny w Ukrainie (i godziny policyjnej) w tym roku wieczorny spacer z odczytywaniem fragmentów prozy Brunona Schulza na ulicach Drohobycza w miejscach z nim związanych nie mógł się odbyć. Ale jego festiwal się odbył – w Drohobyczu i w Lublinie. Śpiewano pieśni, mówiono wiersze, wygłaszane były eseje mówione i przywoływane były wielokrotnie słowa i fragmenty prozy Brunona Schulza. Jesteśmy szczególnie za to wdzięczni ukraińskim i polskim współorganizatorom X Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu. Relacje i teksty z tego wydarzenia będziemy publikować w następnych numerach naszego kwartalnika[3].

Przypisy

1 Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia*, 1970, s. 33. Por też: Zbigniew Benedyktowicz, *Symbol w etnografii*, [w:] *Elementarz tożsamości*, Czarne, Wołowiec 2016, s. 88–104.

2 Mircea Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, (1952, 1980), przeł. Magda i Paweł Rodakowie, KR, Kraków 1998, s. 21–23.

3 W tym roku „Konteksty" i Instytut Sztuki PAN w Warszawie były współorganizatorami festiwalu. Redakcja składa podziękowania wszystkim uczestniczącym i współpracującym z nami osobom ze środowiska polskiego PEN Clubu oraz Stowarzyszenia Autorów ZAIKS. Specjalne podziękowania kierujemy do osób z Muzeum Narodowego we Wrocławiu, które przyczyniły się do powstania filmu o pracach Krzysztofa M. Bednarskiego *Ja, Bruno Schulz* (1982) oraz *Dom mojego ojca* (2003) znajdujących się w kolekcji tej placówki. Dziękujemy zwłaszcza Panu dyrektorowi MN we Wrocławiu prof. Piotrowi Oszczanowskiemu oraz Paniom kuratorkom Iwonie Dorocie Bigos, Dominice Jeżewskiej i Agacie Iżykowskiej-Uszczyk. Autorowi dokumentacji filmowej Michałowi Mroczkowskiemu oraz osobom z Nowych Horyzontów za udzielone nam wsparcie w tym przedsięwzięciu – Romanowi Gutkowi i Michałowi Wekslerowi. Film Michała Mroczkowskiego pokazaliśmy podczas prezentacji prac Krzysztofa M. Bednarskiego *Mi senti?* podczas festiwalu w Lublinie. Specjalne podziękowania składamy też dyrektorowi Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN" Tomaszowi Pietrasiewiczowi i Joannie Zętar za gościnność i współpracę przy realizacji spotkania autorskiego z Krzysztofem M. Bednarskim w Sali Czarnej Ośrodka.

042_festiwal_Lublin_Drohobycz 2022.indd 209 08.09.2022 21:09:45

Przestrzeń spotkania

Program X Międzynarodowego Festiwalu im. Brunona Schulza

Lublin (30 czerwca – 10 lipca 2022),
Drohobycz (12 lipca – 17 lipca 2022)

Główną ideą SchulzFestu – jako wydarzenia artystycznego, intelektualnego i duchowego odbywającego się cykliczne od dwudziestu lat w Drohobyczu – jest budowanie przestrzeni dla ruchu wolnej myśli i wyobraźni, dla pracy pamięci i twórczych poszukiwań. Ta przestrzeń stanowi miejsce spotkania, które ma głęboko ludzki wymiar, jest bowiem pogłębionym wyobraźniowo i poznawczo, otwartym na nieznane spotkaniem ludzi różnych światów, języków i wrażliwości, a jednocześnie spotkaniem z tajemnicą dzieła Schulza i z tajemnicą miejsca tego dzieła – Drohobycza. SchulzFest od początku jego istnienia wspierali i współtworzyli ludzie kultury, pisarze i naukowcy z Lublina; dzisiaj – w obliczu rosyjskiej napaści na Ukrainę, w jubileuszowym roku festiwalu – miejscem SchulzFestu również stał się Lublin, gdzie odbyła się pierwsza część X edycji festiwalu. Część druga miała miejsce w Drohobyczu i rozpoczęła się 12 lipca – w dniu 130. urodzin autora *Sklepów cynamonowych*.

Groza i wyobraźnia

Lublin, 30 czerwca, 7–10 lipca 2022; Drohobycz, 12–17 lipca 2022

Związany ze słowem komponent tegorocznego SchulzFestu tworzą dwa główne pasma: *Groza i wyobraźnia* oraz *Ukraina wierszy* (a w ich obrębie wątki: *Artyści walczą* i *Wiersze w schronach*), których dopełnieniem są koncerty, rozmowy, prezentacje, działania artystyczne i wystawy na różne sposoby wpisujące się w ideę festiwalu jako Schulzowskiej „arki wyobraźni" i korespondujące z aktualnymi wydarzeniami w Ukrainie – z wojną i jej grozą, ale też z działaniami artystów i poruszeniami wyobraźni, które mierzą się z wojenną rzeczywistością.

Spotkanie grozy i wyobraźni było ważne dla autora *Sanatorium pod Klepsydrą* – na różne sposoby rozpisywał je i zgłębiał w swoich tekstach i w pracach plastycznych. Co wynika ze spotkania grozy i wyobraźni? Czy to spotkanie może stać się zarzewiem suwerennej sztuki? Czy groza ożywia wyobraźnię? Czy przeciwnie – paraliżuje ją? Czy okiem wyobraźni widzimy prawdę jako grozę? Czy prawda grozy jest prawdą wyobraźni? Czy wyobraźnia potrzebuje grozy? Czy jest zdolna grozie się przeciwstawić? Czy potrafi sprostać nagiej grozie okrucieństwa, śmierci, metafizycznej ciemności? Czy jest w stanie grozie odpowiedzieć? Również tej, która wydarza się dziś, na naszych oczach – w Ukrainie?

Kwestii wywoływanych przez te pytania dotyczyć będzie cykl mówionych esejów, które w trakcie SchulzFestu wygłoszą badacze literatury, pisarze i ludzie kultury. Elementem pasma *Groza i wyobraźnia* będzie cykl rozmów i działań artystycznych zatytułowany *Artyści walczą*, nawiązujący do wojny w Ukrainie i realizowany głównie w Drohobyczu.

Ukraina wierszy

Podczas SchulzFestu wybrzmi też komentowana antologia wierszy mówiących o Ukrainie, dotykających kwestii z Ukrainą związanych, na różne sposoby współtworzących – zainicjowany przez poezję Tarasa Szewczenki – fenomen ustanawiania Ukrainy słowem, budowania wierszem jej podwalin, poszerzania wspierających się na tym fundamencie duchowych i wyobraźniowych przestrzeni, które stanowią o sile i bogactwie tamtejszej kultury. Wiersze przeczytają i skomentują poeci, krytycy literaccy i eseiści. Ważnym wątkiem będzie pasmo *Wiersze w schronach* – realizowane w Drohobyczu, gdzie utwory składające się na antologię odczytane zostaną w schronach przeciwlotniczych funkcjonujących obecnie w mieście.

LUBLIN:

30 czerwca – 31 lipca 2022

Iść przez bezmiar nocy lipcowej do jasnej smugi świtu – wystawa zbiorowa. Autorzy prac: Stanisław Baj, Lucjan Demidowski, Mariusz Drzewiński, Roman Holuka (1882–1952), Dima Krasnyi, Loli Kantor, Włodko Kaufman, Janusz Knorowski, Laura Makabresku, Yana Makukh, Leszek Mądzik, Bartłomiej Michałowski, Tadeusz Mysłowski, Stanisław Ożóg, Bertold Schenkelbach (1893–1942), Alina Skiba; a także dokumentacja Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu – zapisy foto i video, artefakty dawne i współczesne. Kurator: Grzegorz Józefczuk. Centrum Spotkania Kultur

7 lipca

Zawsze Drohobycz (4) – performance Ewy Zarzyckiej. Centrum Spotkania Kultur

Arka wyobraźni / Lublin – Drohobycz. Ośrodek „Brama Grodzka-Teatr NN":

W ułamkach zwierciadła / in memoriam: Władysław Panas – Małgorzata Kitowska- Łysiak, Zdzisław Kudelski

Brama dla Schulza – schulzowskie działania Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN" – Witold Dąbrowski

Rozmowa z Wierą Meniok, teoretyczką literatury i krytyczką literacką, inicjatorką i dyrektorką Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu – rozmawiają Ewa Zarzycka i Bohdan Zadura

Ukraińska Mater Dolorosa, mi senti? – prezentacja prac Krzysztofa M. Bednarskiego

042_festiwal_Lublin_Drohobycz 2022.indd 210 08.09.2022 21:09:45

Pasmo *Groza i wyobraźnia* (eseje mówione). Lublin, Centrum Kultury, 8–10 lipca 2022. Na zdjęciach Od góry, od lewej do prawej, w kolejności pojawiania się: Wiera Meniok i Paweł Próchniak; Paweł Próchniak, Piotr Śliwiński i Grzegorz Gauden; Jacek Podsiadło i Piotr Śliwiński; Michał Klinger, Dariusz Czaja, Katarzyna Kuczyńska-Koschany; Paweł Drabarczyk, Agnieszka Giszterowicz, Tomasz Wiśniewski; Paweł Próchniak i Jacek Leociak. Podsumowanie dnia, rozmowa o wygłoszonych esejach, od lewej: Józef Olejniczak, Agnieszka Giszterowicz, Jacek Leociak, Tomasz Wiśniewski, Andrzej Tyszczyk, Zbigniew Benedyktowicz, Paweł Drabarczyk. Fragmenty z dokumentacji wideo. Fot. Ryszard Ciarka.

Groza i wyobraźnia – z Krzysztofem M. Bednarskim rozmawiają Martyna Sobczyk, Zbigniew Benedyktowicz i Paweł Próchniak

Koncert Babooshki (Karolina Beimcik, Dana Vynnytska, Dawid Lubowicz, Jan Smoczyński, Michał Jaros, Igor Hnydn), support Krzysztof „Rudy" Sawicki (harmonijka): *You gotta move* – Missisipi Fred McDowell. Centrum Spotkania Kultur

8 lipca 2022

Arka wyobraźni – Schulzowskie echa. Ośrodek Alliance Française:

Berlin, Przemyśl, Drohobycz. Iskry – Lothar Quinkenstein

Schulz w Paryżu – Jacek Giszczak i Elżbieta Łazowska-Cwalina czytają fragmenty noweli Dominique'a Hérody à Paris, égaré *(Bruno Schulz août 1938)*

Historia amerykańskiego przeboju „Daisy, Daisy" – Grzegorz Józefczuk

Bruno Schulz / Groza i wyobraźnia. Centrum Kultury:

Groza i wyobraźnia – wykład inauguracyjny: Bogumiła Berdychowska; eseje mówione: Paweł Próchniak, Grzegorz Gauden, Janusz Majewski (tekst nadesłany), Piotr Śliwiński, Wiera Meniok

Ukraina wierszy – *komentowana antologia poetycka*: Paweł Próchniak, Sara Akram, Marcin Baran, Natalia Belczenko, Jurij Fedczuk, Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Marcin Sendecki

Słup ze słów – koncert: Jacek Kleyff, Nasta Niakrasava, Jacek Podsiadło

9 lipca

Bruno Schulz / Groza i wyobraźnia. Centrum Kultury:

Groza i wyobraźnia – eseje mówione: Dariusz Czaja, Michał Klinger, Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Paweł Próchniak

Artyści walczą – z Wierą Meniok rozmawia Paweł Próchniak

Człowiek, który pojechał – z Jackiem Podsiadło rozmawia Piotr Śliwiński

Noc Helvera – Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu przedstawia spektakl w języku ukraińskim na podstawie dramatu Ingmara Villqista. Reżyseria Jurij Fedczuk i Ołeksandr Korol, przeł. Lesia Ratyńska

10 lipca

Bruno Schulz / *Groza i wyobraźnia*. Centrum Kultury:

Groza i wyobraźnia – eseje mówione: Jacek Leociak, Zbigniew Benedyktowicz, Paweł Drabarczyk, Tomasz Wiśniewski, Agnieszka Giszterowicz, Józef Olejniczak, Andrzej Tyszczyk

Pisanie Ukrainy – z Kateryną Babkiną i Wiktorią Ameliną rozmawia Katarzyna Kuczyńska-Koschany

Ukraina wierszy – komentowana antologia poetycka: Kateryna Babkina, Hanna Janczak, Małgorzata Lebda, Lothar Quinkenstein, Krzysztof Siwczyk, Bohdan Zadura, Paweł Próchniak

Wyobraźnia grozy: Bruno Schulz, Wichura – czytanie performatywne opowiadania w języku polskim i w ukraińskim przekładzie Jurija Andruchowycza: Zoya Baranovska, Anna Próchniak

DROHOBYCZ:

12 lipca

Inauguracja X Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu. Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu

SchulzFest: prolog – uroczyste otwarcie festiwalu

Artysta w czasach wojny: Schulz zaginiony i ocalony Serhij Żadan – esej inauguracyjny

Schulz czyli świat – połączenie wideo z tłumaczami Schulza i schulzologami ze świata (m.in. z Brazylii, Chorwacji, Czech, Francji, Hiszpanii, Grecji, Gruzji, Japonii, Serbii, Tajwanu, USA, Węgier, Wielkiej Brytanii, Włoch); wirtualna podróż po miejscach życia i dzieła Brunona Schulza w 130. urodziny artysty

Spacer wernisażowy / oprowadzanie kuratorskie: Grzegorz Józefczuk

Bartłomiej Michałowski i akwareliści polscy: *Dedykowane Schulzowi* (akwarele), Laura Makabresku (Kamila Kansy): wybór prac (fotografie), Lewko Mykytycz: *Lublin. Po plenerze* (malarstwo olejne), Stanisław Ożóg: *Farfarelle* i *Dziewczyny z Drohobycza* (tempery), Wojciech Walkiewicz: *Druga Jesień* (fotografie), Piotr Wójcik: *Romowie z obu stron Karpat* (fotografie); ekspozycje zbiorowe; prace wizualne i dokumentacje ze zbiorów Muzeum Pokoju Brunona Schulza w Drohobyczu. Galeria DiA, Willa Bianki

Pokaz projektu ***Ławeczka dla Schulza*** z Bytomia – miasta partnerskiego Drohobycza; performans: Włodko Kaufman, Galeria Sztuki Szkoły Plastycznej, Centrum Kulturalno-Oświatowe im. Iwana Franki

Wielogłos kultury – koncert Drohobyckiego Miejskiego Chóru Kameralnego „Legenda", Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu

13 lipca

Groza i wyobraźnia – eseje mówione: Jurij Wynnyczuk, Taras Prochaśko, Jewhen Nachlik, Jurko Prochaśko. Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki

Łódka z kory – teatr wiersza Ryszarda Krynickiego, czytają i komentują Paweł Próchniak i Jurko Prochaśko. Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki

Ukraina wierszy / wiersze w schronach – komentowana antologia poetycka: Marcin Baran, Jacek Podsia-

042_festiwal_Lublin_Drohobycz 2022.indd 212 08.09.2022 21:09:48

1. Uczestnicy połączenia wideo z tłumaczami Schulza i schulzologami z dziewięciu krajów, 12.07.2022, Teatr Muzyczno-Dramatyczny w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak.
2. Serhij Żadan wygłasza esej inauguracyjny X Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, 12.07.2022 (u dołu na scenie: Wiera Meniok). Teatr Muzyczno-Dramatyczny w Drohobyczu, Fot. Igor Feciak.
3. Przemówienie rektorki Uniwersytetu w Drohobyczu prof. Walentyny Bodak podczas inauguracji X Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, 12.07.2022, Teatr Muzyczno-Dramatyczny w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak.
4. Przemówienie Konsul RP we Lwowie Natalii Rudczyk podczas inauguracji X Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, 12.07.2022, Teatr Muzyczno-Dramatyczny w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak.

dło, Marcin Sendecki, Hryhorij Semenczuk. Centrum Kulturalno-Oświatowe im. Iwana Franki (schron)

Schulziana: drohobyckie teatralia – wykład Natalii Filewycz: *Historie ukryte i jawne Teatru w Drohobyczu*. Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu

Noc Helvera – spektakl Lwowskiego Akademickiego Obwodowego Teatru Muzyczno-Dramatycznego im. Jurija Drohobycza na podstawie dramatu Ingmara Villqista. Reżyseria Jurij Fedczuk i Ołeksandr Korol. Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu

BRAT – projekt muzyczny Hryhorija Semenczuka; ***war*** – projekt muzyczny Antona Slepakowa i Andrija Sokołowa: koncert. Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu

14 lipca

Groza i wyobraźnia – eseje mówione: Monika Sznajderman, Michał Klinger, Danyło Ilnyćkyj, Wiera Meniok, Józef Olejniczak. Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki

Ukraina wierszy / wiersze w schronach – komentowana antologia poetycka: Ostap Sływyński, Jurij Fedczuk, Paweł Próchniak. Ratusz (schron)

Praca ze snami: kartki przyszłej prozy – Jurij Andruchowycz, premierowe czytanie autorskie. Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu

Gwiazdy prowincji – Nikita Kadan, instalacja artystyczna, działanie *in situ*

Przewoźnik – Andrzej Stasiuk: czytanie, następnie rozmowa Pawła Próchniaka z pisarzem. Biblioteka Miejska im. Wiaczesława Czornowoła

Universum – spektakl według Brunona Schulza w reżyserii Iwana Szarana z udziałem aktorów z Mariupola, Siewierodoniecka, Charkowa, Kijowa i Drohobycza. Dom Ludowy im. Iwana Franki

15 lipca

Groza i wyobraźnia – eseje mówione: Andrij Lubka, Andrij Pawłyszyn, Ałła Tatarenko, Zoriana Rybczyńska, Ostap Sływyński, Aleksandra Naróg. Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki

Ukraina wierszy / wiersze w schronach – komentowana antologia poetycka: Kateryna Kałytko, Józef Olejniczak, Ija Kiwa, Ałła Tatarenko. Centrum Kulturalno-Oświatowe im. Iwana Franki (schron)

Play-off – Ołeksandr Bojczenko: czytanie premierowe, następnie rozmowa Andrija Lubki z pisarzem. Biblioteka Miejska im. Wiaczesława Czornowoła

Willa Bianki – działania artystyczne

Wysoka woda – koncert zespołu Trzy kroki w noc. Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu

Smak słońca – spektakl Lwowskiego Akademickiego Obwodowego Teatru Muzyczno-Dramatycznego im. Jurija Drohobycza w reżyserii Ołeksandra Korola, na podstawie sztuki Ołeksandra Witra. Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu

16 lipca

Schulziana: pobyt studyjny we Lwowie – zwiedzanie Politechniki Lwowskiej śladami Brunona Schulza, pokaz *cliché-verre* w Muzeum Fotografii w Bibliotece Naukowej Politechniki Lwowskiej, pokaz filmu *Osyp Kuryłas. Powrót w historię* i spotkanie z reżyserem Romanem Metelskim, wizyta w Dzydze. Kuratorka: Natalia Filewycz

17 lipca

Dziedzictwo przyszłości – z Pawłem Feldblumem, przewodniczącym Rady Powierniczej Związku Żydowskich Organizacji Religijnych Ukrainy, prezesem Fundacji Dziedzictwo Przyszłości i zastępcą dowódcy jednostki Obrony Terytorialnej w obwodzie Kijowskim rozmawia Wiera Meniok. Biblioteka Miejska im. Wiaczesława Czornowoła

W setną rocznicę urodzin Alfreda Schreyera – koncert orkiestry kameralnej Sinfonietta Kolegium Muzycznego im. Wasyla Barwińskiego w Drohobyczu; dyrektor artystyczny i dyrygent Markijan Szałygin, soliści: Jewhen Żurawczak (fortepian), Irenej Turkanyk (skrzypce). Kolegium Muzyczne im. Wasyla Barwińskiego

Dorosłe dzieci – spektakl dokumentalny; projekt teatralny z ukraińskimi uchodźcami wewnętrznymi – działanie w toku, reżyseria i realizacji Ołena Jurkewycz

Regards: Messiaen, Mykietyn, Crumb, J.S. Bach – recital fortepianowy Olgi Miriam Michałowskiej. Kolegium Muzyczne im. Wasyla Barwińskiego

Panna J. albo Kobieta, która stała się fotografią – monodram, reżyseria i inscenizacja Tetiana Awramenko. Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu

SchulzFest: epilog – rozmowy podsumowujące. Galeria DiA, Willa Bianki

Program festiwalu zamieszczony na stronie: teatrnn.pl/antropologia/schulzfest-2022)

Na zdjęciu obok: Józef Olejniczak podczas dyskusji.

042_festiwal_Lublin_Drohobycz 2022.indd 214 08.09.2022 21:09:50

1. Podczas cyklu esejów mówionych *Bruno Schulz: groza i wyobraźnia*, 13.07.2022, Uniwersytet w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak.
2. Jurko Prochaśko wygłasza esej w ramach cyklu *Bruno Schulz: groza i wyobraźnia*, 13.07.2022, Uniwersytet w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak.
3. Taras Prochaśko wygłasza esej w ramach cyklu *Bruno Schulz: groza i wyobraźnia*, 13.07.2022, Uniwersytet w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak.
4. Wiera Meniok monitoruje wystąpienie Henryka Siewierskiego (Brazylia) podczas połączenia wideo z tłumaczami Schulza i schulzologami ze świata, 12.07.2022, Teatr Muzyczno-Dramatyczny w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak.
5. Jurij Wynnyczuk wygłasza esej w ramach cyklu *Bruno Schulz: groza i wyobraźnia*, 13.07.2022, Uniwersytet w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak.

1. *Universum:* spektakl według Brunona Schulza, reż. Iwan Szaran, z udziałem aktorów z Mariupola, Siewierodoniecka, Charkowa, Kijowa i Drohobycza, 14.07.2022, Dom Ludowy im. Iwana Franki w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak.
2. Hryhorij Semenczuk: w ramach cyklu „Ukraina wierszy / wiersze w schronach", 13.07.2022, Centrum Kulturalno-Oświatowe im. Iwana Franki w Drohobyczu / schron. Fot. Igor Feciak.
3. Po prawej Danyło Ilnyćkyj wygłasza esej w ramach cyklu *Bruno Schulz: groza i wyobraźnia*, po lewej: Józef Olejniczak, 14.07.2022, Uniwersytet w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak.
4. Wiera Meniok wygłasza esej w ramach cyklu *Bruno Schulz: groza i wyobraźnia*, 14.07.2022, Uniwersytet w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak.

PAWEŁ PRÓCHNIAK

SchulzFest 2022: groza i wyobraźnia (introdukcje)

Jechać do Drohobycza[1]

Trwa wojna. Jest niedaleko stąd, bezpośrednio nas dotyczy. Ukraina walczy o swoją wolność, o prawdę swojego istnienia, ale również o wolność nas wszystkich i o prawdę tego, kim jesteśmy jako ludzie. Walczy w obronie własnej suwerenności, ale broni też tego, co jest fundamentem naszej wspólnej kultury – świadomej swoich korzeni, suwerennej, opartej na ludzkiej godności kultury Europy i wolnego świata.

W tym roku drohobycki SchulzFest – wyjątkowo – ma również lubelską odsłonę, rodzaj przedtaktu. To wyraz solidarności z walczącą Ukrainą – akt symboliczny i zarazem realne działanie. Wierzę w rzeczywistą siłę takich aktów. Wierzę w głęboko ludzką wartość tego, że tu jesteśmy, że niektórzy z nas będą niedługo także w Drohobyczu – na głównej odsłonie SchulzFestu.

Obu częściom tegorocznego – jubileuszowego – SchulzFestu udzieliło wsparcia wiele instytucji. Jest wśród nich również Polski PEN Club, który mam zaszczyt reprezentować. Wspominam o wsparciu PEN Clubu, żeby przywołać początkowe zdania Międzynarodowej Karty PEN – przywołać jako motto oświetlające to, w czym uczestniczymy, biorąc udział w SchulzFeście. Początek *Karty P.E.N.* brzmi tak:

Literatura, aczkolwiek w swojej genezie narodowa, nie zna granic i winna pozostać wspólną własnością narodów, bez względu na polityczne czy narodowościowe wstrząsy.

W żadnych okolicznościach, a zwłaszcza podczas wojny, dziełom sztuki i bibliotekom – spuściźnie całej ludzkości – nie powinna zagrażać zaciekłość narodowa czy polityczna.

Członkowie PEN Clubu winni zawsze wszelkim dostępnym im wpływem przyczyniać się do porozumienia i wzajemnego szacunku między narodami. Zobowiązują się czynić wszystko, co w ich mocy, by przeciwdziałać nienawiści rasowej, klasowej i narodowej, i bronić ideału jednej ludzkości żyjącej w pokoju na świecie[2].

To właśnie robimy. Tak widzę SchulzFest. Wierzę, że nasza obecność tutaj to szczególna wartość, że jest symbolicznym aktem, który ma realną siłę.

Jesteśmy ludźmi słowa, ludźmi myśli i wyobraźni. Naszą domeną jest kultura, sztuka, symboliczna tkanka świata. To pozwala nam widzieć ludzką rzeczywistość w jej pełnym spektrum. Nie zamykamy oczu na grozę wojny, na jej okrucieństwo i bezsens. Przeciwnie. Mamy oczy szeroko otwarte. Jest w nich przerażenie i gniew. Jest gryzący dym fosforowych bomb. I są łzy. Ale nie powinniśmy też pozwolić, żeby nasz świat był bez reszty pisany alfabetem wojny, żeby to ona nam dyktowała. Również dlatego wracamy do Schulza, jesteśmy tutaj, jedziemy do Drohobycza.

Ми тут, ми в Дрогобичі[3]

Ukraina jest sercem Europy. To serce dziś krwawi. Dlatego tu jesteśmy.

Ukraina walczy o swoją wolność, o prawdę swojego istnienia, ale również o wolność nas wszystkich i o prawdę tego, kim jesteśmy jako ludzie. Walczy w obronie własnej suwerenności, ale broni też tego, co jest fundamentem naszej wspólnej kultury – świadomej swoich korzeni, suwerennej, opartej na ludzkiej godności kultury Europy i wolnego świata.

Tegoroczny SchulzFest to akt symboliczny i zarazem realne działanie. Wierzę w rzeczywistą siłę takich aktów. Wierzę w głęboko ludzką wartość tego, że tu jesteśmy, że bezsensownej, bestialskiej napaści Rosji na wolną Ukrainę przeciwstawiamy sztukę[4].

Sztuka nie jest słaba i bezradna. Jest w niej realna siła – siła zaklęcia, siła obietnicy. Sztuka nigdy się nie poddaje. Można zabić artystę, ale sztuka przetrwa. Jest w niej życie i prawda. Jest wolność. Tak, żywa sztuka jest wolna – uczy nas wolności, przypomina, że o wolność trzeba walczyć. I przychodzi nam z pomocą w najtrudniejszych momentach. Jak modlitwa.

SchulzFest jest miejscem sztuki i dlatego jest też formą walki. Tworzymy przestrzeń dla sztuki, ale nie zamykamy oczu na grozę wojny, na jej okrucieństwo i bezsens. Przeciwnie. Mamy oczy szeroko otwarte. Jest w nich przerażenie i gniew. Jest gryzący dym fosforowych bomb. I są łzy. Nie powinniśmy jednak pozwolić, żeby nasz świat był bez reszty pisany alfabetem wojny, żeby to ona nam dyktowała. Również dlatego wracamy do Schulza, jesteśmy tutaj – w Drohobyczu, w krwawiącej Ukrainie, w żywym sercu Europy i wolnego świata. Naszą siłą jest wyobraźnia. Wolna i odważna. Bez niej zwycięstwo byłoby trudniejsze. Wierzę, że SchulzFest do tego zwycięstwa nas przybliża.

Przypisy

1 Tekst wygłoszony jako introdukcja lubelskiej odsłony związanych ze słowem pasm SchulzFestu 2022 (Lublin, 8 lipca 2022 roku).

2 Cytat za witryną internetową Polskiego PEN Clubu: penclub.com.pl.

3 Tekst wygłoszony podczas otwarcia drohobyckiej części SchulzFestu 2022 (Drohobycz, 12 lipca 2022).

4 W trakcie wypowiadania tych słów odezwały się syreny alarmu sygnalizujące zagrożenie rosyjskim bombardowaniem (był to pierwszy z kilku „alarmów powietrznych", które ogłoszono w Drohobyczu podczas trwania SchulzFestu 2022).

043_Próchniak_SchulzFest 2022.indd 217 08.09.2022 21:09:28

WIERA MENIOK

„Świat nigdy nie będzie taki, jak przedtem”

Zobowiązanie etyczne wobec Innego w tekstach Serhija Żadana

Serhij Zadan pisze wiersze o wojnie w sposób szczególny – nie potrzebują one specjalnych komentarzy, ich nerw leży na powierzchni, obnażony, trudno go nie dotknąć czytając, trudno nie poczuć, jak drży niepokojąco. Młodzi mężczyźni, bojownicy, „ogłuszeni i gniewni” grzesznicy idą do spowiedzi. Nie ma żadnego znaczenia, czy są wierzący. Znaczenie ma tylko to, że wojskowy kapelan Igor jest dla nich ostatnią nadzieją, chcą zdążyć włożyć mu w dłonie swoje grzechy-kamienie, boją się spóźnić. I tylko kapelan dokładnie wie, że „Wszyscy zdążą. / Nikt się nie spóźni” (wiersz *Kapelan* z tomu *Drohobycz*[1]). On również się nie spóźni – musi o tym wiedzieć. Poeta tym bardziej – wie na pewno, zapisuje własne, nie cudze historie. Jego wiersze – niczym kartki z pamiętnika, które najtrudniej czytać, więc przeistoczyły się w wiersze.

Niemieckojęzyczne wydanie książki Serhija Żadana *Życie Marii* ukazało się w prestiżowym berlińskim wydawnictwie Suhrkamp pod tytułem *Dlaczego mnie nie ma w sieciach społecznościowych*[2]. Różni się od ukraińskiego wydania tomu poetyckiego *Życie Marii*[3], jest jego rozbudowaną wersją: wiersze zostały dopełnione wstępnym esejem poety pt. *Kapelani i ateiści* oraz pamiętnikiem, czyli zapisem z wojny, refleksją o losach konkretnych ludzi, których przyszło mu poznać. „Pamiętnik – jak wyznaje Żadan – z założenia nie może mieć kulminacji i szczęśliwego zakończenia. Autor nieudawanego pamiętnika zazwyczaj nie ma już czasu na zapisanie finału…”[4].

Olga Czyhryk, ilustracja do wiersza Serhija Żadana *Ma piętnaście lat i sprzedaje kwiaty…* (Serhij Żadan, *Drohobycz*, przeł. Jacek Podsiadło, PIW, Warszawa 2018, s. 48–49).

Trudno się z tym nie zgodzić, tym bardziej, jeśli chodzi o autentyczny zapis wojny. Niemniej jednak esej Żadana *Kapelani i ateiści* kończy się rodzajem optymistycznej prognozy:

> Wojna jednak kiedyś się skończy, nawet jeśli dzisiaj wygląda na nieskończoną. Pozostają miasta, pozostają drogi, pozostają głosy, pozostaje pragnienie mówienia, pragnienie słuchania[5].

Postać kapelana niejednokrotnie pojawia się w tekstach Żadana o wojnie. W wierszu *Znałem duchownego, który kiedyś siedział…* ze zbioru *Drohobycz* czytamy:

> […]
> Wojna nauczyła mnie, że strat nie ma co rachować.
> Z żywymi lepiej. Tych można przynajmniej próbować ratować.
> Jest w nich coś, że do legnięcia w dole się nie zmuszą.
> Zdaje się, że wy, ateiści, nazywacie to duszą.
>
> Myślę czasem, czy zrozumieją nas nasze dzieci.
> Szeroko otwieram ramiona, lekko mi na sercu.
> Moja miłość obejmie wszystkich jak obszerny habit,
> nawet i tych, co chcieli mnie zabić.
> Pójdę już, przypomnę im, co czeka ich po śmierci[6].

W eseju *Kapelani i ateiści* poeta pisze o kapelanach jako o zawodzie, który wcześniej (przed wojną) w ogóle nie był mu znany:

> O kapelanach czytałem tylko w książkach. Nie całkiem rozumiałem ich przeznaczenie. Kapelani kojarzyli mi się ze Szwejkiem – upadłe imperium, beznadziejna wojna, przekupny kościół, bóg, który zmarł i zapomniał zmartwychwstać, księża, którzy symbolizują nie tak wiarę, jak całkowity jej brak. Lecz gdy zaczęła się wojna na Donbasie, przyszło mi poznać niejednego prawdziwego kapelana. Oni pojawili się jakby znikąd – wcześniej, przed wojną, nie było ich po prostu. Ale przed wojną samej wojny też nie było[7].

W tymże eseju Serhij Żadan wyjaśnia pięć nieodzownych i nieodwracalnych zmian zachodzących z powodu wojny:

Zmiana słownictwa:

> Wojna zmienia słownictwo. Aktywuje słowa, które przed tym zdarzały się tylko w powieściach historycznych. Być może dlatego, że wojna tak czy inaczej aktywuje historię. Historia staje się widoczna, można ją poczuć na smak, można poczuć jej zapach. Zazwyczaj jest to zapach popieliska[8].

Zmiana intonacji:

> Wojna zmienia także intonację. W wielu przypadkach sarkazm i ironia tracą swój sens, zbędny staje się patos,

044_ Wiera Meniok_esej_o_Żadanie(wojna).indd 218 08.09.2022 21:09:16

szkodliwy – gniew. Tak czy inaczej, korygujesz swoją wypowiedź ze względu na wojnę, ze względu na to, że niewłaściwie lub nietrafnie wypowiedziane słowo może spowodować nie tylko zakłócenie równowagi semantycznej, ale czyjąś – całkiem realną i autentyczną – śmierć. Śmierć w ogóle zaczyna być tak blisko, że wiele rzeczy zaczynasz oceniać właśnie ze względu na nią[9].

Zmiana kolorów:

Wojna zmienia także kolory. Dla wielu na zawsze znikają odcienie, świat staje się czarno-biały, ściśle określony, wyraźnie zarysowany. Przez to język również staje się dla wielu czarno-biały. Jego ciężkość się zwiększa, lecz zakres użycia znacznie się zmniejsza. Język wojny jest niezrozumiały poza granicami wojny[10].

Zmiana „środka ciężkości tekstu":

Wojna przesuwa środek ciężkości tekstu. Tak czy inaczej, jesteś zmuszony myśleć nie tylko o tych, którzy czytają, ale także o tych, o których piszesz. W końcu, jeśli w spokojnym życiu bez wojny złym biegiem wydarzeń dla bohatera jest nieodwzajemniona miłość lub zepsuta kariera, to w przypadku wojny ten zły bieg wydarzeń kończy się śmiercią[11].

Zmiana bohatera, autora i czytelnika:

Bohatera wojna również zmienia. Być może to najważniejsze – pojawienie się zupełnie nowych głosów, zupełnie innego zachowania, motywacji, psychiki. Do tych bohaterów należy się przyzwyczaić – musi to zrobić zarówno autor, jak i czytelnik. Ale wojna zmienia także autora i czytelnika. Autor musi zrozumieć całkowitą inność nowych okoliczności, ich odmienność od wszystkiego, z czym miało się do czynienia przed wojną. Czytelnik również musi przyjąć, iż oferowane mu pisarstwo polega na zupełnie innych relacjach takich kategorii jak życie i śmierć, na zupełnie innym mechanizmie zmiany mądrości w szaleństwo, miłości w nienawiść, wiary w niewiarę. Wszyscy zaczynają mówić inaczej – i kapelani, i ateiści[12].

***

W tekstach Serhija Żadana ukazujących stosunek do działań wojennych na Wschodzie Ukrainy (tomy poetyckie *Życie Marii*[13], *Templariusze*[14], *Antena*[15], *Lista okrętów*[16] oraz najnowszy tom *Psalm awiacji*[17], a także powieść *Internat*[18]) problem Innego został zarysowany bardzo wyraźnie. Często rozważane w filozofii, socjologii, antropologii oraz w teorii kulturowej, w tym w teorii literatury, dychotomie: „inny / tożsamy", „inny / swój", „inny / obcy" w tekstach Żadana zaczynają mieć szczególne znaczenie w sferze rozważań etycznych.

Autotematyczny podmiot liryczny przyswaja Innego nie po lévinasowsku: jako bycie „wbrew mnie samemu"[19] lub ekspiacyjną „jedną tożsamość z innością"[20], która służyć ma odpokutowaniu, odkupieniu winy przed Innym; czy też cierpienie, które przyjmujemy jako błogosławieństwo i z pokorą nadstawiamy drugi policzek, czyli bierne cierpienie, dzięki któremu spodziewamy się odnaleźć „anarchiczny ślad Boga"[21]. Zarówno dla podmiotu lirycznego Żadana, jak i – w domyśle – dla samego poety Inny jest przede wszystkim bardzo trudnym terenem przyswajania jako z o b o w i ą z a n i e e t y c z n e wobec niego (Innego).

Wojciech Kalaga pisze na ten temat:

> Fundamenty filozofii Lévinasa – wiara w Dobro i Nieskończonego – nie podlegają właściwie dyskusji: można je po prostu przyjąć albo odrzucić. […] działanie etyczne (i etyka) musi wynikać z wyboru świadomego […] odpowiedzialność […] nie może być byciem za-Innego, „wbrew mnie samemu", musi być zaangażowaniem […]. Narodzinom jaźni towarzyszy zatem od samego początku dług, zobowiązanie wobec Innego…[22].

W tomie *Drohobycz* znajdziemy różnorodne, wprost heterogeniczne a zarazem zmetaforyzowane, sytuacyjne rozwiązania kwestii przyswajania Innego oraz, co najistotniejsze, spłacenia długu przed nim, spełnienia wobec niego zobowiązania etycznego. Oto kilka przykładów z wierszy *Długo stoją na peronie…*, *Zdawałoby się, najprościej…* i *Szabrownik*:

[…]
Całuj się z tymi, którzy w nic nie wierzą,
całuj się z tymi, co stracili męstwo.
Podaruj im resztki słodkiego tlenu.
Podaruj powietrze
tym,
którzy się duszą[23].

[…]
Choćby jego słowa nie miały znaczenia,
to z twojej ulicy nikt go nie zabierze,
trzeba będzie słuchać, co ma do powiedzenia
– poważny jak pies na porannym spacerze.

Zdawałoby się – wszystkiego przewidzieć się nie da.
Zdawałoby się – nie można przywyknąć do tego przewiewu.
Ulewy zasypiają, łkając, jak kobiety w wieżach.
Jak nastolatki wyrastają ze swych ubrań drzewa[24].

„[…]
Ty też tu się urodziłeś.
Wiesz, jak to jest.
Powtarzaj za mną:
życie – okrutne i niesprawiedliwe,
życie – beznadziejne i krótkie,
życie – pozbawione radości i podłe.
Ten, kto nie ma nic,

044_ Wiera Meniok_esej_o_Żadanie(wojna).indd 219 08.09.2022 21:09:16

niczego mieć nie będzie,
ten, kto nie ma nic do stracenia,
niczego nie straci".
[…]
„Dzięki, że piszesz – dziękuje –
dzięki, że piszesz".
„Nie ma za co" – odpowiadam.
Poważnie – nie ma za co[25].

Esej Żadana otwierający tomik jego poezji *Drohobycz* nosi tytuł *Drohobycz i okolice* i nawiązuje do Schulza oraz Drohobycza poprzez autopsję i autointerpretację poety. Warto podkreślić, iż to miasto i twórca *Sklepów cynamonowych* również są dla Żadana tym Innym, do którego ma stosunek nie tylko poetycki, co jest oczywiste, ale też wobec którego poczuwa się do obowiązku i na swój własny sposób go spełnia, nie tylko za pośrednictwem wyobraźni:

Co wiem o tym mieście? To miasto, o którym pisał Bruno Schulz, i ile razy bym tu nie przyjeżdżał, ilu ciekawostek i niesamowitości nie zdarzyłoby mi się tu zobaczyć, poczuć i przeżyć, zawsze czytam je, to miasto, literami sklepów cynamonowych, dziwacznymi chimerycznymi zdaniami, z jakich zbudował swój świat Schulz[26].

***

Wartością szczególną w wierszach Żadana jest kategoria „brata", z oczywistą podmiotowością Innego, wobec którego podmiot liryczny usiłuje spełnić swe zobowiązanie etyczne. Z tego powodu właśnie dla uzasadnionej przez Emmanuela Lévinasa[27] „ontologicznej" odpowiedzi Kaina na pytanie Boga: „Gdzie twój brat?" poeta szuka wyjaśnień etycznych: nie odbiera Innego jako „teren bez moralności"[28], lecz traktuje to jako etyczną relację międzypodmiotową nie „za", tylko „dla" Innego /„z" Innym.

Kategoria „brata" jest wybudowana u Żadana na tej właśnie linii – na linii bycia dla Innego i razem z Innym: nic w zastępstwie, nic zamiast, jak też nic z osobna, pojedynczo, autonomicznie – tylko bycie razem z „bratem", bycie niejako w środku niego, wewnątrz, a więc na pytanie: „Gdzie twój brat?" poeta udziela odpowiedzi przeciwnej niż Kain, bo nie ontologicznej, polegającej na tym, że każdy z nas jest bytem odrębnym (Kain odpowiada na pytanie Boga w taki sposób: „Ja jestem ja, a on jest on. Jesteśmy odrębnymi bytami"[29]), lecz etycznej, która stanowi o spełnieniu zobowiązania etycznego wobec Innego:

– Gdzie twój brat, słyszysz, gdzie twój brat?
Czemu w ogóle nie przychodzi ostatnio?
Jakież to przynęty ma na niego świat,
że się chowa przy dnie, jak ryba przed matnią?

– W mieście jest sto cerkwi, między nimi tkwią
niezliczone kościoły i liczne synagogi.
Skąd mam wiedzieć, co z nim? Paznokcie podbiegają krwią.
Bóg da sobie radę, jeśli naprawdę jest bogiem.

Krew jak odbicie twarzy wychodzi na odzież,
krew gorzknieje na dziąsłach i w kącikach ust.
Język słońca na niebie jak u wisielca na brodzie.
Na ciężkich wzgórzach stoją czarne woły dżdżu.

Każdy w tym mieście jakiś sekret w sobie nosi,
niczego tu nie brak, jest wino i złoto,
brak może namiętności, tak, jej w szczególności,
a bratu zawsze chodziło właśnie o to.
Prowadził interes z towarem bez wad,
miał oko na wszystko i czujne ucho.
Ja tylko siedziałem i pilnowałem stad
zjaw. Co ja tam wiem? Byłem zwykłym pastuchem.

Co mam dziś powiedzieć o jego koszulach,
które zawsze donosiłem po nim, nawet teraz,
o wszystkich jego nawykach, o jego gadulstwie,
o rodzinie, której byt na nim się opierał?

Co mam teraz powiedzieć na temat wrażeń
z nocy, kiedy przywiódł tę kobietę do nas,
o tym, że nie spotkałem drugiej takiej twarzy –
takiego szału w oczach, jaki miała ona,

że podziwiałem u niej ciężkie zwoje włosów,
że się nie rozsypują, lecz jak miód się leją,
że naczynie w kuchni brałem od niej jak dar od losu,
a jej paszport przechowywałem jak kosztowny klejnot,

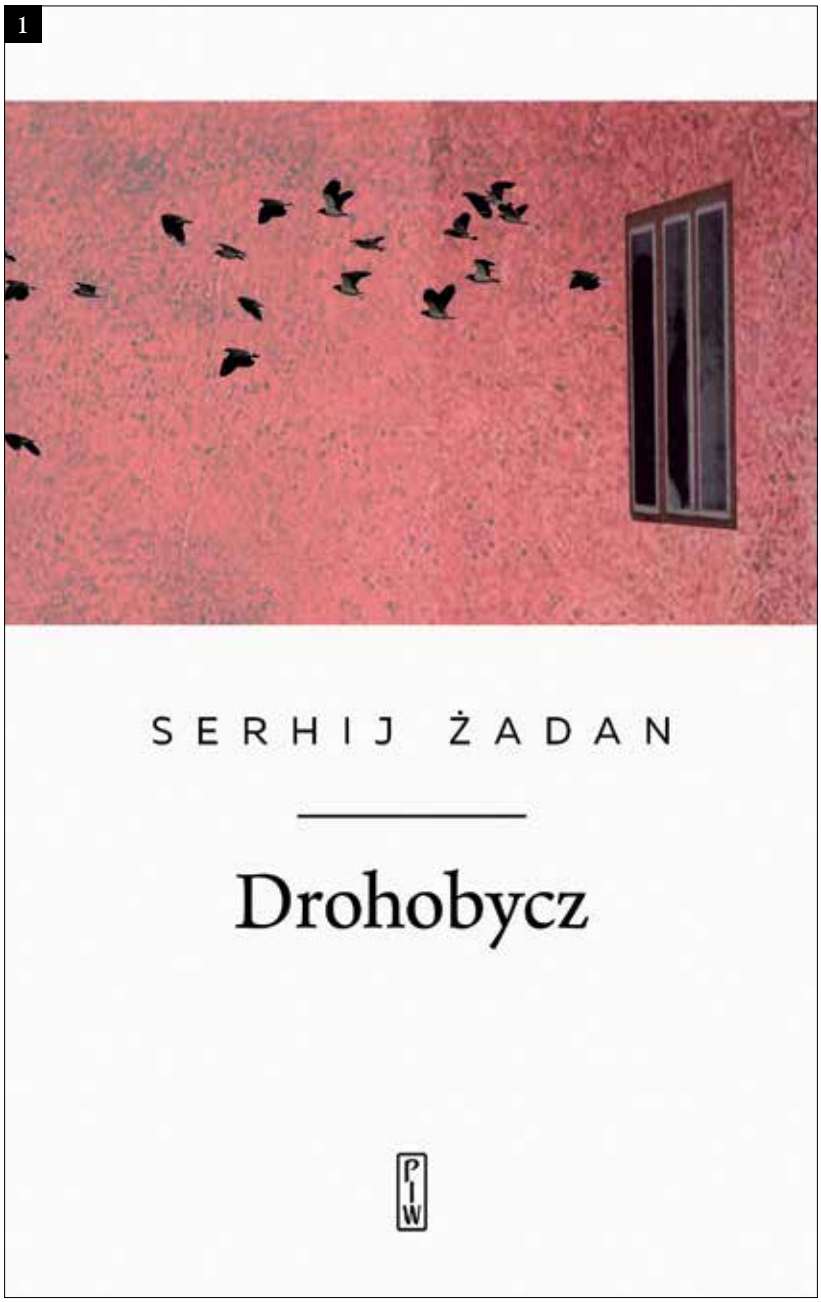
o tym, jak łatwo było z nią stracić
rachubę dni bez końca i nocy namiętnych,
że chciało się zabić każdego, kto się na nią gapił
i bić każdego, kto przeszedł obok obojętnie.

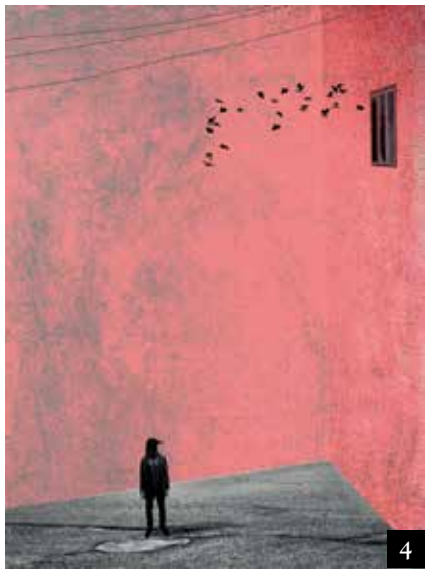
…Rano w mieście sto cerkwi podnosi swój krzyk.
Spłoszona zwierzyna drży w lesie.
Tego, skąd bierze się namiętność, nie wie nikt.
Ona jedna. Lecz tego i ona nie rozniesie[30].

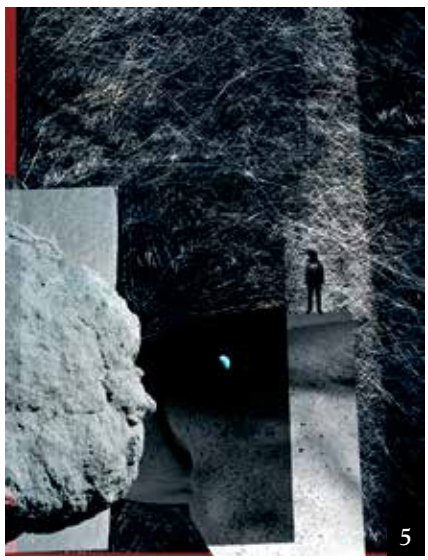
W tym wierszu tkwi ukryta odpowiedź Kaina na pytanie Boga, tylko inna, bardzo osobista i bolesna. Jest nią raczej brak odpowiedzi, albowiem podmiot liryczny, doświadczając utraty swego brata z powodów od niego niezależnych, ale jakże dotkliwie okrutnych, ma zupełnie inny stosunek do Boga: „Bóg da sobie radę, jeśli naprawdę jest bogiem". Podmiotowi lirycznemu – jak i jego bratu, kiedy żył i kochał – najbardziej zależy na namiętności, której właśnie brak i której już raczej nie będzie. Na tym polega jego wyznanie i na tym polega jego spełniony obowiązek moralny wobec brata, którego już nie ma.

Jeszcze dwa przykłady relacji etycznych z bratem, ukazanych w wierszach *Poszukiwacz* oraz *Ma piętnaście lat i sprzedaje kwiaty w dworcowej hali…*

044_ Wiera Meniok_esej_o_Żadanie(wojna).indd 220 08.09.2022 21:09:16







1. Okładka tomu poetyckiego Serhija Żadana *Drohobycz*, rys. na okładce Olga Czyhryk.
2. Prezentacja książki Serhija Żadana *Drohobycz* podczas VIII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, 6 czerwca 2018, Miejska Biblioteka imienia Wiaczesława Czornowoła w Drohobyczu. Na górnych zdjęciach: Serhij Żadan, Wiera Meniok, Paweł Próchniak. Zdjęcie: Igor Feciak (z archiwum Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka Uniwersytetu w Drohobyczu).
3. Olga Czyhryk, ilustracja do wiersza Serhija Żadana *Kapelan* (Serhij Żadan, *Drohobycz*, przeł. Jacek Podsiadło, PIW, Warszawa 2018, s. 93).
4. Olga Czyhryk, ilustracje do wierszy Serhija Żadana.
5. Olga Czyhryk, ilustracje do wierszy Serhija Żadana *Szabrownik* (Serhij Żadan, *Drohobycz*, przeł. Jacek Podsiadło, PIW, Warszawa 2018, s. 33, 85).

Długo jej szukałem. Zmieniła numer,
uciekła z miasta, z sieci społecznościowych
nie korzystała. Szukanie przez znajomych
nie przyniosło efektów, przez cerkiew też nie.
A potem sama napisała: o życiu,
o przeprowadzce, o obecnych warunkach, o przywykaniu.

Opowiedziała o bracie, myślę, że po to napisała –
żeby opowiedzieć o nim, o jego śmierci.
[…]
Brat zajmował się muzyką. Miał dobrą gitarę.
Ciągle ją komuś pożyczał.
I co mam z nią zrobić? – pytała. –
Brałam, próbowałam grać, miałam bąble na nienawykłych palcach.
Naprawdę bolało. I wciąż się nie goi[31].

[…]
Nikt jej nie wyjaśnia przyczyn krok po kroku.
Nikt nie przynosi na grób jej starszego brata kwiatów.
Przez sen słychać, jak ojczyzna formuje się w mroku,
niczym kręgosłup chłopaka z internatu.

Formują się światło i mrok, składają się razem.
Letnie słońce przesącza się w zimy.
Wszystko, co z nimi wszystkimi dziś się dzieje, nazywamy czasem.
Najważniejsze to pojąć, że to wszystko dzieje się właśnie z nimi[32].

Opowiedzieć o śmierci brata to opowiedzieć o ranie, która się nie goi. W tym również tkwi zachowanie etycznej więzi międzypodmiotowej, jak też wyznanie moralne, że ta śmierć zmieniła wszystko, co było przedtem. I wciąż nie wiadomo, co z nią zrobić, jak też nie wiadomo, co zrobić z gitarą, która została po bracie: można spróbować zagrać na niej, ale tylko zrani się nienawykłe palce. „Naprawdę bolało. I wciąż się nie goi" – to najistotniejsze świadectwo przyswojenia Innego poprzez bycie dla niego i z nim. Ponadto – jak w drugim wierszu – „Najważniejsze to pojąć, że to wszystko dzieje się właśnie z nimi", czyli z podmiotem lirycznym i Innym, bez którego od nowa musi sformować się „światło i mrok", ponieważ bez niego świat przestał istnieć. Z takich wyznań najmocniej wyłania się etyczna perspektywa relacji z Innym, spełnienia wobec niego najważniejszego i ostatecznego już zobowiązania etycznego.

***

W wywiadzie udzielonym dla espreso.tv 14 października 2017 roku w związku z ukazaniem się powieści *Internat* Serhij Żadan powiedział:

Są konkretni ludzie, na których spoczywa odpowiedzialność za to, co się odbywa. Dlatego podchodzić do rozwiązania tego problemu należy, kierując się tym, że istnieje prawo i istnieją normy etyczne, zasady. Miałyby one przypominać o tym, że nie można przekładać zbiorowej winy na kilka milionów ludzi, ponieważ w każdym z nich [w każdym człowieku] tkwią własne historie, własna miara włączenia i odpowiedzialności[33].

„Wojna przesuwa środek ciężkości tekstu". Zmienia się perspektywa relacji z Innym. Te przesunięcia i zmiany zachodzą dlatego, że świat już nie będzie taki jak był – nie może być taki, bo nie pozwolimy mu na to, jak stwierdza podmiot liryczny Serhija Żadana w wierszu *Nosorożec*, zamykającym tomik poezji pt. *Drohobycz*:

[…]
Gdzie podziać śmierć?
Nosić ją na plecach
jak cygańskie dziecko:
nikt go nie kocha
i ono nie kocha nikogo.
Tak mało jest miłości,
jest taka bezbronna.

Płacz i rozbijaj ciemność ciepłymi rękami.
Płacz i nie odstępuj go na krok.
Świat nigdy nie będzie taki, jak przedtem.
Za nic mu nie pozwolimy
być takim, jak przedtem[34].

***

Kończę pisać ten esej. Powoli nadciąga świt. Jest 19 marca 2022 roku, dwudziesty czwarty dzień wojny, rozpętanej w Ukrainie przez rosyjskiego agresora – państwo-terrorystę, imperialny reżim zła. Charków jest położony daleko na wschód od mojego Drohobycza, tam świt jest już bardzo przejrzysty, jasny. Myślę o Serhiju Żadanie i jego mieście, które stoi wśród ruin i krwawi, ale przez to staje się jeszcze mocniejsze. Na myśl przychodzą słowa ze znanego wiersza Czesława Miłosza *Który skrzywdziłeś*: „Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta. / Możesz go zabić – narodzi się nowy. / Spisane będą czyny i rozmowy".

Serhij Żadan wciąż jest w Charkowie. Walczy o swoje miasto. Na swojej oficjalnej stronie facebookowej spisuje kronikę wojny. Na każdy jego wpis codziennie czekają dziesiątki, setki tysięcy osób. Pisze, więc żyje. Pisze, więc Charków stoi.

Wczoraj, na rozpoczęcie dwudziestego trzeciego dnia walki o Charków i Ukrainę, poeta napisał:

W Charkowie jest słonecznie i przejrzyście. Na ulicach mało ludzi, w ogóle można pomyśleć, że dzisiaj niedziela. Ostrzały niestety wciąż trwają, gdzieś ciągle dudni. Miasto się trzyma, wszyscy są na swoich miejscach. Przyjaciele wolontariusze pracują od rana – odbierają pomoc humanitarną, układają listę adresatów, rozwożą pomoc. Setki ludzi uprawiają wolontariat. Wszystkich

044_ Wiera Meniok_esej_o_Żadanie(wojna).indd 222 08.09.2022 21:09:17

> łączy wspólny cel – przeżyć i zwyciężyć. Nad miastem powiewają nasze flagi[35].

W Apelu Komitetu Nauk o Literaturze PAN, datowanym 1 marca 2022 roku, Anna Łebkowska i Paweł Próchniak napisali:

> Podjęliśmy […] uchwałę o wysunięciu kandydatury Serhija Żadana do literackiej Nagrody Nobla. Żadan – jeden z najwybitniejszych poetów Ukrainy i znakomity prozaik, tłumaczony i nagradzany na świecie – jest w naszej opinii pisarzem noblowskiej miary. Jego głos jako poety pozostaje od lat szczególnie ważny dla Ukraińców. Wolna Ukraina w znacznej mierze mówi i myśli słowami Żadana, uważnie ich słucha. Dzisiaj poeta jest w swoim Charkowie. I walczy[36].

Myślę o dzisiejszym pierwszym wpisie Serhija Żadana do jego własnej kroniki wojny. O wpisie, na który czekam. Myślę o tym, by w Charkowie nadal było słonecznie i przejrzyście, by nad nim i nad wszystkimi ukraińskimi miastami powiewała niebiesko-żółta flaga. I w tej przeczuwanej przejrzystości poranka echem płyną słowa poety: „Świat nigdy nie będzie taki, jak przedtem".

Przypisy

1 Serhij Żadan, *Drohobycz*, przeł. Jacek Podsiadło, PIW, Warszawa 2018, s. 92.
2 Serhij Zhadan, *Warum ich nicht im Netz bin. Gedichte und Prosa aus dem Krieg*, przeł. Claudia Dathe, Suhrkamp Verlag, Berlin 2016. W opisie zawartości książki na stronie wydawnictwa Suhrkamp czytamy: „Trudno dostrzec, jak powstaje historia. Od lata 2014 roku Serhij Zhadan zapisuje, co przeżył podczas swoich podróży do strefy działań wojennych na Wschodzie Ukrainy. Są to liryczne migawki, które sprawiają, że najistotniejsze stają się niespodziewane, krótkie opowiadania o ludziach, którzy nagle stoją po obu stronach, albo nie wiedzą, gdzie ich miejsce i co z nimi będzie. Kilka wersów przemawia o tragedii milionów osób…" [tłumaczenie moje, W.M.]; www.suhrkamp.de/buecher/warum_ich_nicht_im_netz_bin-serhij_zhadan_7287.html, dostęp: 19.03.2022. W Suhrkamp ukazało się wiele książek Serhija Żadana, między innymi *Internat*, *Mesopotamien*, *Die Erfindung des Jazz im Donbass*, *Big Mäc*, *Hymne der demokratischen Jugend*, *Anarchy in the UKR*, *Depeche Mode*, *Geschichte der Kultur zu Anfang des Jahrhunderts*.
3 Сергій Жадан, Життя Марії, Книги – XXI, Meridian Czernowitz, Чернівці 2015.
4 Tu i dalej tłumaczenia na język polski moje [W.M.], z nieopublikowanego ukraińskiego oryginału eseju Serhija Żadana *Kapelani i ateiści*, udostępnionego przez autora.
5 Z nieopublikowanego oryginału, udostępnionego przez autora, tłumaczenie moje [W.M.].
6 Serhij Żadan, *Drohobycz…*, dz. cyt., s. 52.
7 Z nieopublikowanego oryginału, udostępnionego przez autora, tłumaczenie moje [WM].
8 Tamże.
9 Tamże.
10 Tamże.
11 Tamże.
12 Tamże.
13 Сергій Жадан, Життя Марії, Книги – XXI, Meridian Czernowitz, Чернівці 2015.
14 Сергій Жадан, Тамплієри, Книги – XXI, Meridian Czernowitz, Чернівці 2016.
15 Сергій Жадан, Антена, Meridian Czernowitz, Чернівці 2018.
16 Сергій Жадан, Список кораблів, Meridian Czernowitz, Чернівці 2020.
17 Сергій Жадан, Псалом авіації, Meridian Czernowitz, Чернівці 2021.
18 Сергій Жадан, Інтернат, Meridian Czernowitz, Чернівці 2017.
19 Emmanuel Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. Piotr Mrówczyński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 25.
20 Tamże, s. 200.
21 Tamże, s. 198.
22 Wojciech Kalaga, *Obowiązek Innego. Trzeci*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. Wojciech Kalaga, Universitas, Kraków 2007, s. 42–43.
23 Serhij Żadan, *Drohobycz…*, dz. cyt., s. 32.
24 Tamże, s. 66–67.
25 Tamże, s. 86–87.
26 Tamże, s. 10.
27 Lévinas uzasadnia obojętność odpowiedzi Kaina na pytanie Boga: „Gdzie twój brat?" tym, że Kain myśli i odpowiada z pozycji ontologicznej, a nie etycznej, a mianowicie że on i jego brat Abel są odrębnymi bytami, które z przyczyn ontologicznych mogą być ze sobą, co nie oznacza, że każdy ich byt z osobna wpisuje się w perspektywę etyczną, a więc żaden z nich nie ponosi odpowiedzialności za byt innego i nie ma wobec niego żadnych zobowiązań moralnych, ponieważ są bytami odrębnymi (patrz: Wojciech Kalaga, *Obowiązek Innego…*, dz. cyt., s. 44).
28 Zygmunt Bauman, *Etyka ponowoczesna*, PWN, Warszawa 1996, s. 96.
29 Cyt. za: Wojciech Kalaga, *Obowiązek Innego…*, dz. cyt., s. 44.
30 Serhij Żadan, *Drohobycz…*, dz. cyt., s. 64–65.
31 Tamże, s. 74–75.
32 Tamże, s. 47, 50.
33 Анастасія Герасимова, Сергій Жадан: Цю війну не помістиш в жодну літературу, 2017, https://espreso.tv/article/2017/10/14/sergiy_zhadan_cyu_viynu_ne_pomistysh_v_zhodnu_literaturu, dostęp: 19.03.2019, tłumaczenie moje [W.M.].
34 Serhij Żadan, *Drohobycz…*, dz. cyt., s. 101.
35 Patrz: https://uk-ua.facebook.com/serhiy.zhadan, dostęp: 19.03.2022, tłumaczenie moje [W.M.].
36 Patrz: Apel w formie pliku pdf, https://knol.pan.pl/index.php/pl/news, dostęp: 19.03.2022.

044_ Wiera Meniok_esej_o_Żadanie(wojna).indd 223 08.09.2022 21:09:17

U góry, od lewej: Paweł Próchniak, Martyna Sobczyk, Zbigniew Benedyktowicz i Krzysztof M. Bednarski podczas spotkania i rozmowy z Krzysztofem M. Bednarskim w cyklu *Groza i wyobraźnia*, w Sali Czarnej Ośrodka „Brama Grodzka Teatr NN" w Lublinie. Lublin 7 lipca 2022. Fot. Magdalena Krasuska. Dzięki uprzejmości Joanny Zętar.
© „Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN" w Lublinie.
U dołu: Krzysztof M. Bednarski podczas wykładu i prezentacji swoich prac: *Mi Senti? Ukraińska Mater Dolorosa* w Sali Czarnej Ośrodka „Brama Brama Grodzka – Teatr NN" w Lublinie. Fragmenty dokumentacji wideo. Fot. Ryszard Ciarka.

GRZEGORZ GAUDEN

Wyobraźnia i groza

Janusz Majewski, znakomity reżyser, rodowity lwowianin, opublikował w zbiorze *Maleńka* trzy opowiadania opatrzone dedykacją: „W hołdzie Brunonowi Schulzowi". Bohaterem dwóch z nich jest wielki pisarz z Drohobycza.

Opowiadanie *Ławeczka w Truskawcu* pokazuje bohatera latem 1939 roku. Schulz ulega podszytej erotyzmem fascynacji maturzystką Marianną Jamrógiewicz, która właśnie dostała się na polonistykę we Lwowie. Dziewczyna jest inteligentna, piękna. W dodatku jest wielbicielką jego prozy.

Spotyka się z nią w początkach lipca na promenadzie w Truskawcu. A potem przez kilka tygodni przeżywa to spotkanie. Pragnie ją spotkać ponownie. Cieszy się, że ona także chce go spotkać. Ma nadzieję, że będzie mógł ją zobaczyć we Lwowie na jego wykładzie w Ossolineum planowanym na 17 września 1939 roku.

Opowiadanie kończy się 31 sierpnia 1939, kiedy Schulz wieczorem w swoim domu na Floriańskiej w Drohobyczu stoi w otwartym oknie i czuje, że mija dla niego czas depresji, niemocy i zwątpienia. A potem spokojny zasypia.

***

Daty przemawiają. Tak jest też w drugim opowiadaniu Majewskiego *Operacja „Masada"*. W tej fantastyczno-sensacyjnej historii grupa agentów Mosadu przybywa w okolice Drohobycza, by dotrzeć do tajemniczych podziemi.

Wywożą z nich tablicę, a właściwie fragment tynku, na którym jest lista nazwisk drohobyckich rodzin żydowskich i informacja, że tam ukrywały się od 19 listopada 1942 roku. To dzień zamordowania Schulza na drohobyckiej ulicy przez gestapowca Karla Guenthera.

Jest na niej także informacja: „Twierdzę naszą zaprojektował inż. Schulz Bruno przy współpracy Bergmana Samuela".

Janusz Majewski wskazuje inspirację opowiadania. Jest nią relacja Samuela Bergmana o ostatnich tygodniach życia Schulza, którą znalazł u Anny Kaszuby-Dębskiej w książce *Bruno. Epoka genialna.*

Majewski cytuje fragment relacji Bergmana jako odrębny końcowy przypis:

> W ostatnich tygodniach swego życia Bruno Schulz rozwijał pomysł budowy wielkiej twierdzy „potężnej i bezpiecznej, nie do zdobycia przez wroga. Twierdza – wspaniały wytwór jego fantazji, mieliśmy się tam wszyscy schronić… życie tam miało być szczęśliwe, harmonijne i piękne… Opowiadając o swojej wymarzonej Twierdzy zapominał o rzeczywistości, zapalał się i ożywiał, a jego oczy przygasłe od głodu i udręki, nabierały dawnego blasku. Opisy Twierdzy były tak sugestywne…, że słuchając ich zaczynaliśmy wierzyć po trosze w tę piękną fikcję…".

***

Zachowanie Schulza latem 1939 roku to wytwór wyobraźni Majewskiego. Narrator zna przyszłość bohatera. Wie co się zdarzyło. Zna grozę, która nadeszła.

Wyobraźnię Schulza w pierwszym opowiadaniu całkowicie zawłaszcza młoda dziewczyna, jej rozkwitająca kobiecość. Postać Marianny Jamrógiewicz absorbuje jego myśli przez letnie miesiące 1939 roku.

To czas nadchodzącej wojny. Prasa pełna jest informacji o zbiórkach pieniędzy na uzbrojenie, ogłoszona zostaje mobilizacja.

Schulz w tej opowieści nie zawraca w ogóle uwagi na grozę, która nadciąga. Nie myśli, że świat, w którym żyje, właśnie za chwilę ma się zawalić. Nie dostrzega zbliżającej się katastrofy.

Czy nie chciał o tym myśleć? Nie tylko on. Dziś wiemy, że wtedy nikt nie potrafił sobie wyobrazić tego, co przyniosła przyszłość.

***

Brunona Schulza, bohatera pierwszego opowiadania, dopiero dotknie niewyobrażalna groza. Groza prawdziwa, a nie wyobrażona. Groza rzeczywista, nieznana wcześniej w historii, zabije jego i miliony innych Żydów.

W drugim opowiadaniu Schulz zmiażdżony przez „niewyobrażalne", które nadeszło i zredukowało go do osobnika, który ma być zabity, bo jest Żydem, ucieka w wyobraźnię.

„Piękna fikcja" Schulza w świecie Holokaustu, o której mówi Bergman, a którą rekonstruuje Majewski, jest jego ratunkiem, jest rozpaczliwą ucieczką przed prawdziwą grozą w świat wyobrażony.

Buduje w niej twierdzę ocalenia, miejsce przetrwania, swojego i wielu innych Żydów. Wyobraźnia staje się ratunkiem przed realną grozą. Niewyobrażalną grozą.

***

Słowo „niewyobrażalne" często używane jest *ex post*, kiedy TO STRASZNE już się stało. Zaistniało. Niewyobrażalne są tragedie, cierpienia, zbrodnie, katastrofy. To słowo bliskie znaczeniu „nieprawdopodobne".

Niewyobrażalne przeistacza się w wyobrażalne, dopiero kiedy stało się rzeczywistością, której doświadczamy.

A przecież oglądamy zjawiska obok nas, które przyniosą straszne konsekwencje, także osobiście dla nas obser-

045_Gauden_Wyobraźnia i groza.indd 225 08.09.2022 21:08:54

watorów. I nie potrafimy sobie wyobrazić ich konsekwencji. A może nie chcemy. Może boimy się wyobraźni.

***

Niewyobrażalne były doświadczenia XX wieku.

Taka była I wojna światowa. Poważna prasa wielkich krajów europejskich pełna była analitycznych publikacji, że wojny nie będzie, bo nikomu się nie opłaca. Wojna długo była nieprawdopodobna. A już na pewno nikt nie wyobrażał sobie skali cierpień, jakie przyniesie. Potworna groza tej wojny stała się jednak rzeczywistością.

Zamach stanu bolszewików w Piotrogrodzie w 1917 roku rozpoczął straszliwy terror w Rosji poniesiony potem w świat. Trwał dziesiątki lat. Zabił miliony ludzi. Przy uważnym wczytaniu się w deklaracje komunistów był przewidywalny. Ale był niewyobrażalny.

Tak wielu Niemców nie wyobrażało sobie, że hasła głoszone przez Hitlera staną się rzeczywistością. Także przywódcy i społeczeństwa tylu krajów. Nie stać ich było na wyobrażenie sobie takiej grozy. A ta nadeszła i zabiła dziesiątki milionów ludzi. W tym Schulza.

***

Dziś groza rozpoczęła ponownie swój marsz na Europę. W Ukrainie. Komu brakuje wyobraźni? Może jednak po doświadczeniach dwóch wojen światowych nie wszystkim? Można mieć nadzieję.

Grozy doraźnej już nie trzeba sobie wyobrażać. Dzieje się w innych miejscach, ale na naszych oczach. Można ją oglądać codziennie online, w czasie rzeczywistym. Czy to uruchomi wyobraźnię i każe nam wyobrazić sobie grozę nadciągającą?

***

Nie istnieje twierdza zbudowana w wyobraźni Schulza. Nie ochroni nas. Nikogo nie uratuje. Tak jak nie ochroniła Schulza, który wymyślał ją osaczony, świadomy losu, jaki przeznaczyli jemu i jego narodowi Niemcy.

Zygmunt Bauman, pisząc o Zagładzie, twierdził, że jej doświadczenie nakazuje nam współczesnym starać się wyobrażać sobie niewyobrażalne. Przynajmniej próbować.

To niesłychanie ważne przesłanie w roku 2022.

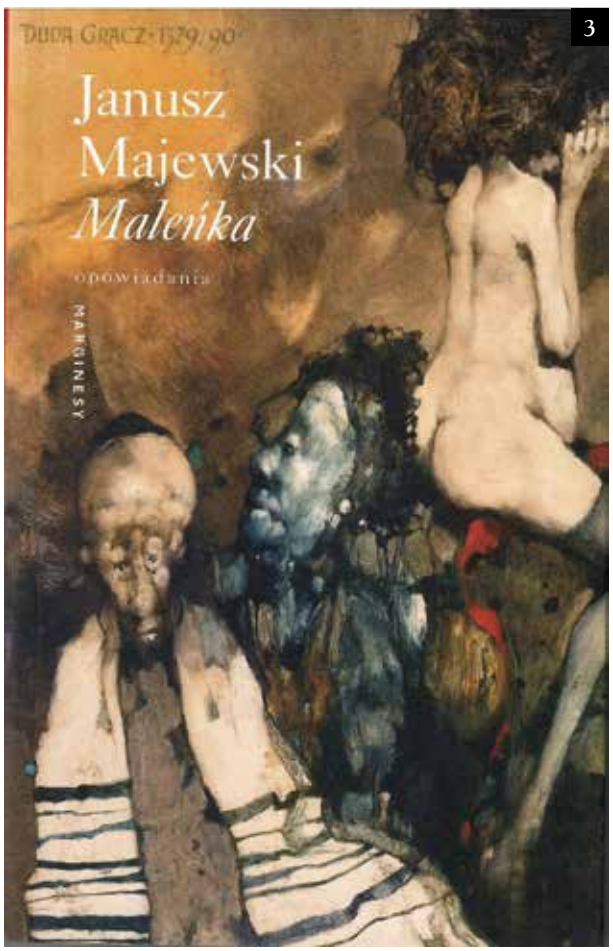
Wyobrażenie niewyobrażalnego może skłonić ludzi obojętnych do uświadomienia sobie grozy, którą Rosja niesie teraz ku Drohobyczowi.

I ku reszcie świata.

Spacer z pochodniami, z odczytywaniem fragmentów prozy Brunona Schulza podczas VIII edycji Międzynarodowego Festiwalu SchulzFest w Drohobyczu (2018). Fot. Igor Feciak. Od lewej na pierwszym planie: Jurij Andruchowycz, Grzegorz Gauden, Olga Tokarczuk.

045_Gauden_Wyobraźnia i groza.indd 226 08.09.2022 21:08:57

1. WARHЯKAHHЯ: projekt muzyczno-poetycki Antona Slepakowa, muzyka elektroniczna Andrija Sokołowa, 13.07.2022, Teatr Muzyczno-Dramatyczny w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak.
2. Marcin Sendecki (czytający wiersze), Jacek Podsiadło (z lewej z latarką): w ramach cyklu *Ukraina wierszy / wiersze w schronach*, 13.07.2022, Centrum Kulturalno-Oświatowe im. Iwana Franki w Drohobyczu / schron. Fot. Igor Feciak.
3. Jurij Fedczuk: w ramach cyklu „Ukraina wierszy / wiersze w schronach", 14.07.2022, Ratusz drohobycki / schron. Fot. Igor Feciak.
4. Andrzej Stasiuk podczas spotkania autorskiego, 14.07.2022, Miejska biblioteka im. Wiaczesława Czornowoła w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak.
5. *Noc Helvera*, spektakl w reż. Jurija Fedczuka i Ołeksandra Korola, na podstawie dramatu Ingmara Villqista, występują Jurij Fedczuk i Ałła Łatyszewa-Kruk, 13.07.2022, Teatr Muzyczno-Dramatyczny w Drohobyczu / scena kameralna. Fot. Igor Feciak.



1. Janusz Majewski. Fot. Zofia Nasierowska.
2. Janusz Majewski na planie filmowym. Fot. Marcin Makowski / MakuFly.
3. Okładka książki Janusza Majewskiego. Wszystkie zdjęcia dzięki uprzejmości autora.

JANUSZ MAJEWSKI

Wyobraźnia i groza

Wyobraźnia i groza – te słowa dziwnie lgną do siebie, wywołują skojarzenia i refleksje. Wyobraźnia jest wielką przestrzenią i wielką siłą ducha, jest wyrazem człowieczeństwa, jej brak jest kalectwem psychicznym, który może siać grozę, może ją tworzyć.

Przykład z dzisiejszych dni: rosyjski żołdak, który morduje, gwałci i rabuje, nie wyobraża sobie, że to samo mogłoby spotkać na wojnie jego matkę, siostrę, dom. Kradnie pralkę, chociaż w jego domu nie ma prądu albo bieżącej wody. Właśnie dlatego zrobili z niego żołnierza, bo wiedzą, że jest pozbawiony wyobraźni i refleksji.

Wyobraźnią można manipulować, wykorzystując jej siłę można wywoływać grozę większą niż wywołują obrazy najokrutniejszych faktów. Wiedzą o tym np. twórcy filmów grozy, popularnych horrorów – często wywołanie poczucia zagrożenia jest silniejsze niż samo zagrożenie.

W filmie Romana Polańskiego *Dziecko Rosemary* jest takie ujęcie: Mia Farrow, wcześniej już dość wystraszona różnymi dziwnymi wypadkami, zapuszcza się w labirynt pokojów i korytarzy mieszkania. Kamera jej towarzyszy, prowadząc ją w bliskim planie, jadąc za jej głową. Pozornie nic się nie dzieje, ale mamy wrażenie, że kamera stwarza dla niej jakieś zagrożenie, że coś strasznego posuwa się za nią i zaraz jej coś zrobi, że wwierca się w jej mózg, przenika jej myśli, wywołuje paraliżujący strach. Tego wszystkiego nie ma na ekranie, to tworzy nasza wyobraźnia podsycana tym ruchem, umiejętnym oświetleniem, przejmującą muzyką i oczywiście kontekstem całej opowieści. I to naprawdę przejmuje grozą większą, niż gdybyśmy zobaczyli potwornego diabła, który idzie za nią z widłami.

Podobnie postąpił Stanley Kubrick w *Lśnieniu*. Kamera jedzie za pedałującym po hotelu małym Dannym. Nasze napięcie rośnie, aż wreszcie chłopiec gwałtownie hamuje. Widzimy dwie bliźniaczki stojące nieruchomo na końcu korytarza. Pozornie to nic strasznego, ale jednak! Hotel jest przecież pusty, są tylko rodzice i on, Danny, obdarzony dziwnym zmysłem „lśnienia". Ten epizod przygotowuje nas do czegoś straszniejszego, przeczuwamy, że to nastąpi. I rzeczywiście, przy następnym rajdzie Danny'ego korytarz zalewa fala krwi. A potem jest już tylko coraz straszniej, bo ten film jest arcydziełem gatunku.

Wielką przestrzenią wyobraźni jest sen. Tam nie obowiązują reguły logiki, przenikają się czasy i wyśnione postacie, mówiąc językiem filmu (który notabene często porównywany jest ze snem), „we śnie wszystko montuje się ze wszystkim". Nie ma żadnych reguł i to jest fascynujące. Może kiedyś będzie możliwa rejestracja wyobrażonych czy wyśnionych obrazów, wtedy my, reżyserzy żerujący na wyobraźni, stracimy pracę.

A propos: ludzie uważają, że abstrakcyjne myślenie, umiejętność przewidywania i marzenia, wyobraźnia itd. to dowody na wyższość człowieka nad innym żywymi stworzeniami zamieszkującymi glob. Czy aby na pewno zwierzęta nie myślą, nie przewidują, nie wyciągają wniosków na przyszłość? Czy nie śnią? Miłośnicy psów nieraz obserwują, jak śpiący pies popiskuje, poszczekuje, porusza łapami, jakby pędził, ścigał czy uciekał.

Mego ukochanego Baxtera, jamnika ostrowłosego, spotkało pod koniec życia nieszczęście: sparaliżowało mu tylne łapy. Sprokurowaliśmy mu specjalny wózeczek z uprzężą i dzielnie sobie radził, nawet z tym biegał. Pewnego dnia na nasze wiejskie podwórze wszedł obcy pies. Gdy zobaczył Baxtera z dzikim skowytem rzucił się przerażony do ucieczki. Jeszcze długo słychać było ten oddalający się krzyk zgrozy. Rzeczywiście, przecież zobaczył stwora, połączenie psa z maszyną, psa na kółkach! Nie mieściło mu się to w głowie, nigdy w życiu nie widział takiego pogwałcenia ładu natury. Można powiedzieć, że ogarnął go lęk ontologiczny.

Czy Bruno Schulz rozważał takie myśli? Nie wiem przecież. Ale mógł. Grzegorz Gauden, w swoim pięknym, przenikliwym eseju odwołuje się do moich dwóch opowiadań o Schulzu. Napisałem jeszcze jedno: już trwa groza wojny, ale jeszcze nie zaczął się Holokaust.

Ojciec i syn siedzą w swym sklepie w oczekiwaniu na klientów, chociaż już prawie nic nie mają do sprzedania. Jednak czekają, tkwią tu, jak na posterunku, bo sklep był sensem ich życia. Tu toczyła się ich codzienność, tu marzyli, tu snuli nierealne, ale piękne plany na przyszłość, więc nie mogą opuścić swego miejsca na ziemi. Ojciec stoi za ladą, bo kupiec powinien stać za ladą, usiąść może tylko na chwilę za kasą. Teraz i za kasą nie może, bo nie ma żadnych transakcji i nie ma też krzesła – już wszystkie spalili, żeby się ogrzać. Wtedy syn, natężeniem swojej woli, swojej miłości do ojca, zamienia się w krzesło, żeby ojciec mógł usiąść, odpocząć.

I teraz pojawia się potwór, dziki, drapieżny kot. Do sztetla wjeżdża złowrogi niemiecki czołg Tygrys. Lufa jego działa przesuwa się po starych krzywych domkach opustoszałego, zamarłego ze strachu rynku w poszukiwaniu celu. Kapryśnie przebiera, zatrzymuje się, zastanawia, niezadowolona błądzi dalej. W końcu zatrzymuje się – wybrała cel: Sklep towarów bławatnych i innych. Rozlega się huk, jak piorun z jasnego nieba, wystrzelony z Tygrysa pocisk pędzi prosto w głowę siedzącego na krześle zmęczonego żydowskiego kupca.

Groza i wyobraźnia? Nie, groza i prawda.

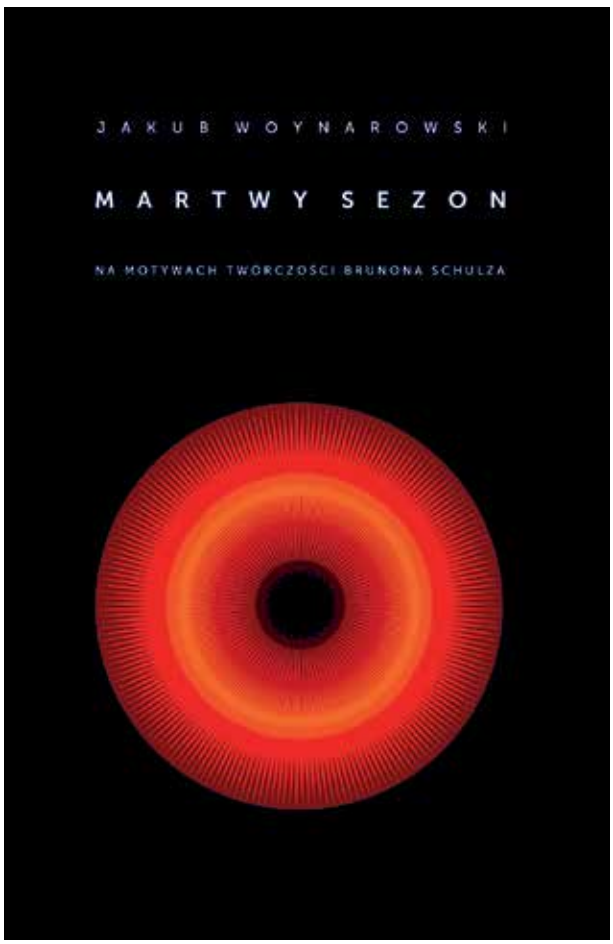
046_Majewski_Wyobraźnia i groza.indd 229 08.09.2022 21:08:40

PAWEŁ DRABARCZYK VEL GRABARCZYK

Wybujałość u końca słów

Tropem wyobraźni w *Martwym sezonie* Jakuba Woynarowskiego

„Oto noworoczny podarek najbardziej upragniony dla miłośnika Niczego i godny, by go ofiarował matematyk, co Nic nie ma i Niczego nie dostaje, bo prezent ten spadł z nieba i podobny jest do gwiazd”[1] – tymi słowy dedykował Johannes Kepler swój krótki traktat o sześciokątnych płatkach śniegu baronowi Johannesowi von Wackenfels, dyplomacie i radcy dworu, a zarazem zapalonemu nihilologowi amatorowi, grając podobieństwem brzmienia niemieckiego *nichts* (nic) i łacińskiego *nix*, oznaczającego śnieg[2]. Odkrywca praw ruchu planet był wtedy w Pradze nadwornym matematykiem dobiegającego już swoich dni Rudolfa II, ponoć zainspirowały go kryształki sypiące się z nieba, gdy pod koniec 1610 roku przechadzał się po Moście Karola.



Jakub Woynarowski, *Martwy sezon*, korporacja ha!art, Kraków 2014, okładka.

Śnieżynka, której sześciokątny kształt według Keplera wynika także z tego, żeby w procesie krystalizacji „nie pozostawało puste miejsce”[3], z powodzeniem może symbolizować strukturę wyobraźni, która wedle klasycznego arystotelesowskiego ujęcia lokuje się między intelektem a zmysłami – to, że zbiór efemerycznych form krystalicznych płatków, z których żaden „dwa razy się nie zdarza”, jest nieskończony, kontrapunktowany jest tym, iż każdy z nich poddany jest ścisłemu reżimowi heksagonalności. Oto *infinitas*, której przychodzi się objawiać *in fines*, w jasno zdefiniowanych geometrycznych granicach. Kojarzące się, nie tylko Keplerowi, z gwiazdami śnieżynki mają zatem – odwołajmy się do biegunów wskazanych przez Aby’ego Warburga – swoje *astra* (aspekt rozumowy) i *monstra* (niech pojęcie wskazuje tu na nieokiełznaną moc wyobraźni)[4]. To właśnie twórca *Atlasu Mnemosyne* parafrazuje Keplerowskie motto *per aspera ad astra*; w jego redakcji droga do gwiazd wiedzie przez potwory, *per monstra ad astra*[5].

Sześciokątem (a może sześcianem, jeśli nasza wyobraźnia nada płaskiemu czarnemu kształtowi trzeci wymiar, w końcu zdaniem Keplera heksaedr jest „wśród regularnych brył pierwszym, pierworodnym i rodzicem pozostałych”[6]) otwiera, a płatkiem śniegu zamyka Jakub Woynarowski *Martwy sezon*[7]. Ta powieść graficzna, w której na każdej stronie wybrane cytaty z twórczości Brunona Schulza wchodzą w emblematyczne, niebezpieczne związki z ilustracjami, powstała, co nie jest bez znaczenia, osiem lat temu, w roku wybuchu wojny w Ukrainie. To rzecz o katastrofie, ale są też przesłanki, by mniemać, że w równym stopniu o wyobraźni. Pomiędzy otwierającym czarnym heksagonem a puentującym śnieżnym płatkiem wydarza się bowiem cały kalejdoskop metamorfoz, w których abstrakcyjne obleka się w materię, geometria napełnia się organicznym życiem, a to znów redukuje się (lub sublimuje!) do bytów niecielesnych. Geometryczne, mineralne, roślinne i owadzie są tu nieustannie wiedzione na pomieszanie. Czerń, biel, oranż[8] – bo w tych trzech jakościach barwnych rozgrywa się ta opowieść – mogą tu znaczyć zarówno hipertroficzne rojowiska form, jak i kosmiczną pustkę. Czarny sześcian to też po trosze *camera obscura*, instrument nazwany tak notabene przez Johannesa Keplera. Ciemnia, która może uchodzić za prosty model ludzkiego umysłu odbierającego bodźce wizualne ze świata[9]. Do powstania obrazu sam zewnętrzny impuls jednak nie wystarcza, potrzebne jest coś na kształt wewnętrznego czułego czarnego ekranu, w którym świetlne informacje zorganizowane zostają w *imago*, a pustka staje się warunkiem progowym nieskończonych możliwości.

W uniwersum *Martwego sezonu*, w którym natrafiamy na późne oznaki ludzkiej aktywności – socmodernistyczne blokowiska, meble, zlewozmywak – nie ma ludzi, zapewne już ich nie ma. Jeśli to rzeczywistość marzenia

048_Drabarczyk_Wybujałość u końca słów.indd 230 08.09.2022 21:08:21

sennego (któż tu jednak śni?), to może nigdy ich nie było. To opowieść o nawiedzających nasze jawę i sen wcieleniach katastrofy – wojnie, epidemii, nuklearnym skażeniu i spustoszeniu, świecie po upadku ostatnich ludzi – ale przede wszystkim katastrofie jako takiej, rozumianej jako formuła metafizyczna. Zresztą – media dostarczają na to aż nadto dowodów – apokaliptyczna potoczna myśl swata zdawałoby się odległe katastroficzne porządki: pandemia ożywiła mit czarnobylski, rosyjska inwazja uruchomiła na nowo nuklearne lęki w obu postaciach (bomba i reaktor) i choć na chwilę na plan dalszy zepchnęła nasze obawy związane z coraz bardziej odczuwalnym kryzysem klimatycznym, to chyba tylko po to, by te, po okresie uśpienia *inter arma*, wybuchły niebawem ze wzmożoną siłą. Katastrofa ma naturę hybrydyczną, a jej źródła tkwią niejednokrotnie w *hybris* rozumu, który w swej pysze nie jest w stanie dopuścić do siebie uczciwego oglądu świata. Spojrzenie na nią z konieczności musi być fasetkowate (niczym oko owada, s. 7), objawi się w nim tylko fragment obrazu.

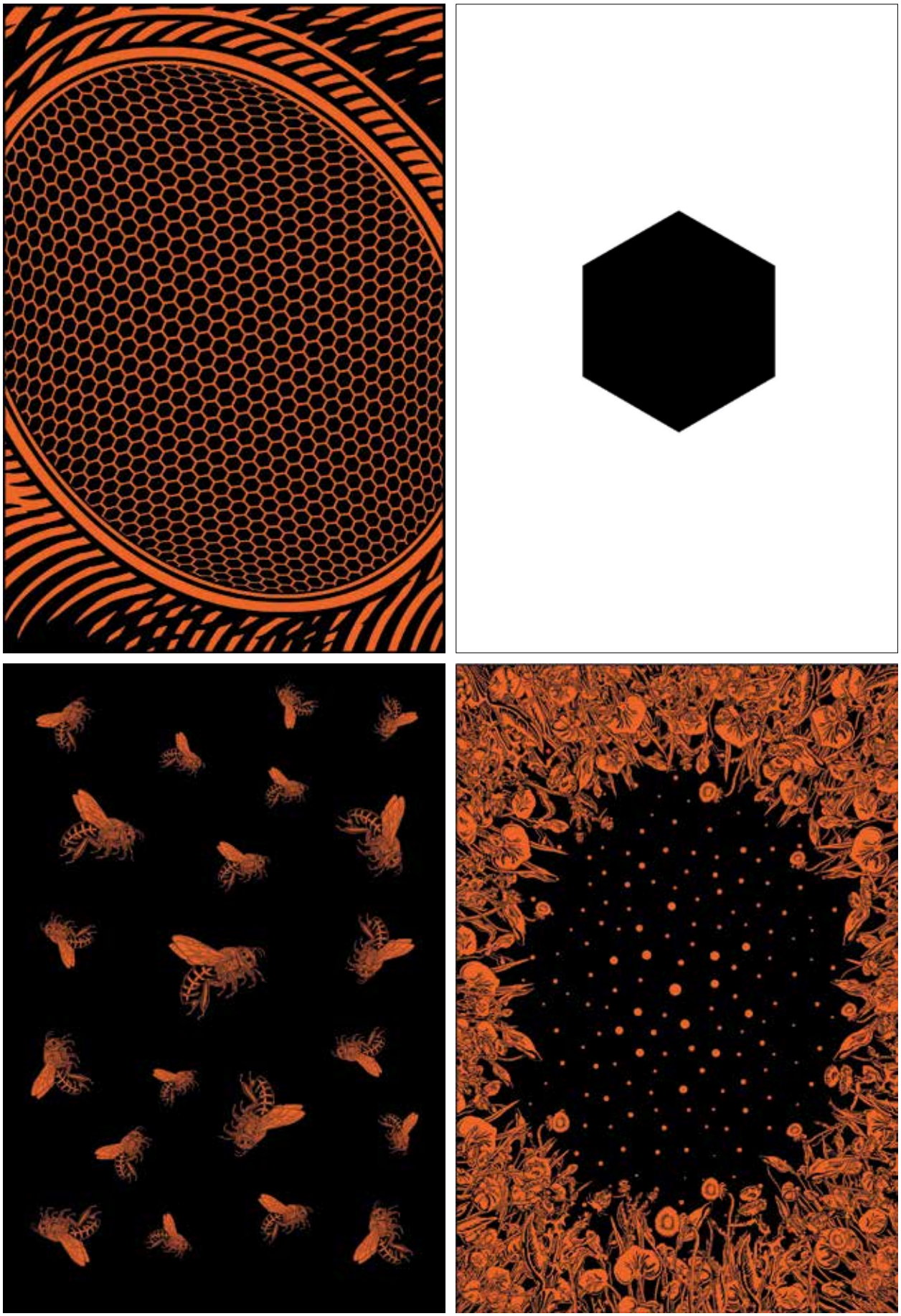
Na wyludnione światy spogląda na kartach *Martwego sezonu* osobliwe oko-nie-wiedzieć-czyje, jakieś oko Demiurgosa na granicy zniknięcia niczym kot z Cheshire, czy też może raczej jakieś spojrzenie nieprzynależne. Raz z bliska, arcybliska, raz z daleka. Raz przez mikroskop, za chwilę przez teleskop[10]. Przejścia od mikrokosmosu do makrokosmosu i z powrotem dokonują się w tej pulsującej perspektywie przy dziwnej zgodności ukazywanych na kolejnych stronach form, które cechuje jakieś wyższe, strukturalne podobieństwo – szalki Petriego pokryte ornamentem wirusoidalnych form stają się otworami w wielkopłytowych prefabrykatach, słoneczna tarcza okazuje się tęczówką okalającą źrenicę, rój pszczół przemienia się w gwiazdy, może płatki śniegu, a najpewniej jedne i drugie, gdyż nie ma tu albo–albo. Ten optyczny „puzoni" ruch może być sygnałem, że wyobraźnia szuka możliwości zramowania, ale napotykając coś, co ją przekracza, nie może znaleźć odpowiedniego kadru. Próby ustanowienia obrazu kończą się więc niepowodzeniem, katastrofa niszczy obiektywny punkt obserwacyjny[11]. Sublimolodzy uczą nas, że skutkiem swego rodzaju „szukania ostrości", czy też manipulowania potencjometrem dystansu może być doświadczenie wzniosłości. „Jeśli zatem sztuka nadaje formę poprzez ograniczenie, a nawet poprzez obramowanie, to możliwy jest parergon piękna […]. Wydaje się jednak, że nie możemy znaleźć parergonu dla wzniosłości"[12] – pisze Jacques Derrida w swej interpretacji poglądów Immanuela Kanta, komentując kilka akapitów wcześniej także dokonane przez królewieckiego filozofa rozróżnienie dwóch władz wyobraźni, ujmowania i zrozumienia:

> Kiedy bowiem wyobraźnia odnosi się w sposób naoczny do *quantum*, aby posłużyć się nim jako miarą lub numeryczną jednostką miary, ma ona do dyspozycji *apprehensio* (*Auffassung*) albo *comprehensio aesthetica* (*Zusammenfassung*). Pierwsza z nich może iść w nieskończoność, tymczasem druga postępuje naprzód z wyraźnym wysiłkiem i w miarę, jak ujmowanie posuwa się, staje się coraz bardziej utrudniona. Szybko dochodzi do swego maksimum – do podstawowego estetycznego miernika oceny wielkości[13].

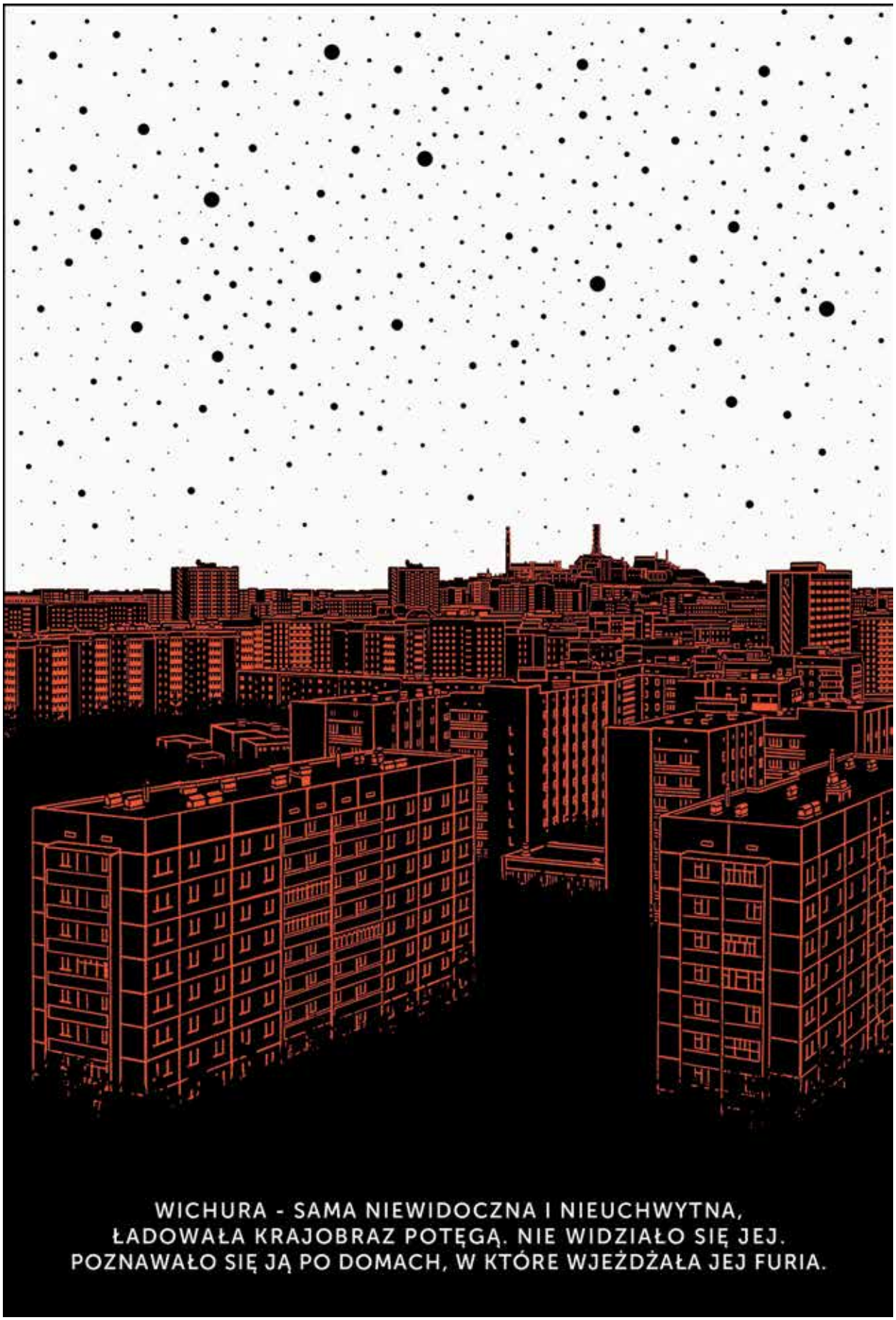
Ujmowanie-*apprehensio*, podpowiadają słowniki, oznacza między innymi pierwsze zetknięcie umysłu z rzeczą[14]. Pierwsze i zawsze jakoś niedokonane. Można odnieść wrażenie, że kolejne obrazy *Martwego sezonu* mają charakter takiego niedefinitywnego ujmowania, ustawicznego zapuszczania sondy. Są nigdy do końca „niewyrzezane" – słowo „obraz" wiązane jest wszak etymologicznie z razami i rzezaniem[15].

Postapokaliptyczne wizje Woynarowskiego cechuje tyleż opustoszenie, co nadobecność. Formy roślinne i zwierzęce roją się, kłębią, ich wegetacja ma skalę astronomiczną i rozmach plagi. Hipertrofia jest organicznie związana z rozkładem tego, co poczłowiecze, napędza ten rozkład i zarazem zdaje się nim żywić, jak drzewko wyrastające z próchniejącej materii krzesła toczonego przez korniki (s. 68–79). Interpretacja idąca tropem „życia tryumfującego nad śmiercią" byłaby jednak naiwnością. Wyczuwamy, że owa turbowegetacja jest jakoś chorobliwa, naznaczona choćby naszą fantazją o nadaktywności życia na skażonych ziemiach czarnobylskiej zony. „Piękno jest bowiem chorobą, jest dreszczem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiedzią rozkładu, wstającą z głębi doskonałości", cytuje Woynarowski autora *Drugiej jesieni*, umieszczając te słowa obok wizerunku kolczastego czarnego słońca, a może wszechchłonnej czarnej dziury (s. 80). U Schulza, jak pamiętamy, profuzyjne wykwity na tkance rzeczywistości zapadają się pod naporem swej pomnożonej raptownie formy, która miast treści ujmuje niejednokrotnie pustkę: „pseudowegetacja kiełkowała szybko i powierzchownie, pasożytowała obficie i efemerycznie, pędziła krótkotrwałe generacje, które rozkwitały raptownie i świetnie, ażeby wnet zgasnąć i zwiędnąć"[16]. Fraz utrzymanych w tym duchu możemy znaleźć u drohobyckiego pisarza więcej. „Witalizm związany jest z wyobraźnią"[17] – czytamy u Jeana Starobinskiego, a skoro tak, to może hiperwitalizm winniśmy uznać za symptom wyobraźni cierpiącej na elefantiasis. Szwajcarski filozof podkreśla, że istnieje „nocna i chorobliwa strona wyobraźni, jej absurdalny, nie zdyscyplinowany aspekt: szalona wolność form wymykających się naszej woli"[18]. To w niej rodzą się horacjańskie *vanae species*, „próżne mary", twory fantastyczne i puste, wydrążone z esencji. Do Keplerowskiej *nix* przychodzi nam więc dodać jednym tchem *nox*; w końcu, jak czytamy u Schulza, „noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracyj"[19]. Rzeczywiście, jeśli wpatrzymy się w kolejne konstelacje form na kartach *Martwego sezonu*, możemy odnieść wrażenie, że jesteśmy świadkami, jak podczas nocnej zmiany jakaś „maszyna metamorfotyczna" zawzięcie pracuje na jałowym biegu; śladem jej aktywności są mnożące się wylinki.

048_Drabarczyk_Wybujałość u końca słów.indd 231 08.09.2022 21:08:21



Jakub Woynarowski, *Martwy sezon,* korporacja ha!art, Kraków 2014, okładka.



Jakub Woynarowski, *Martwy sezon,* korporacja ha!art, Kraków 2014, okładka.

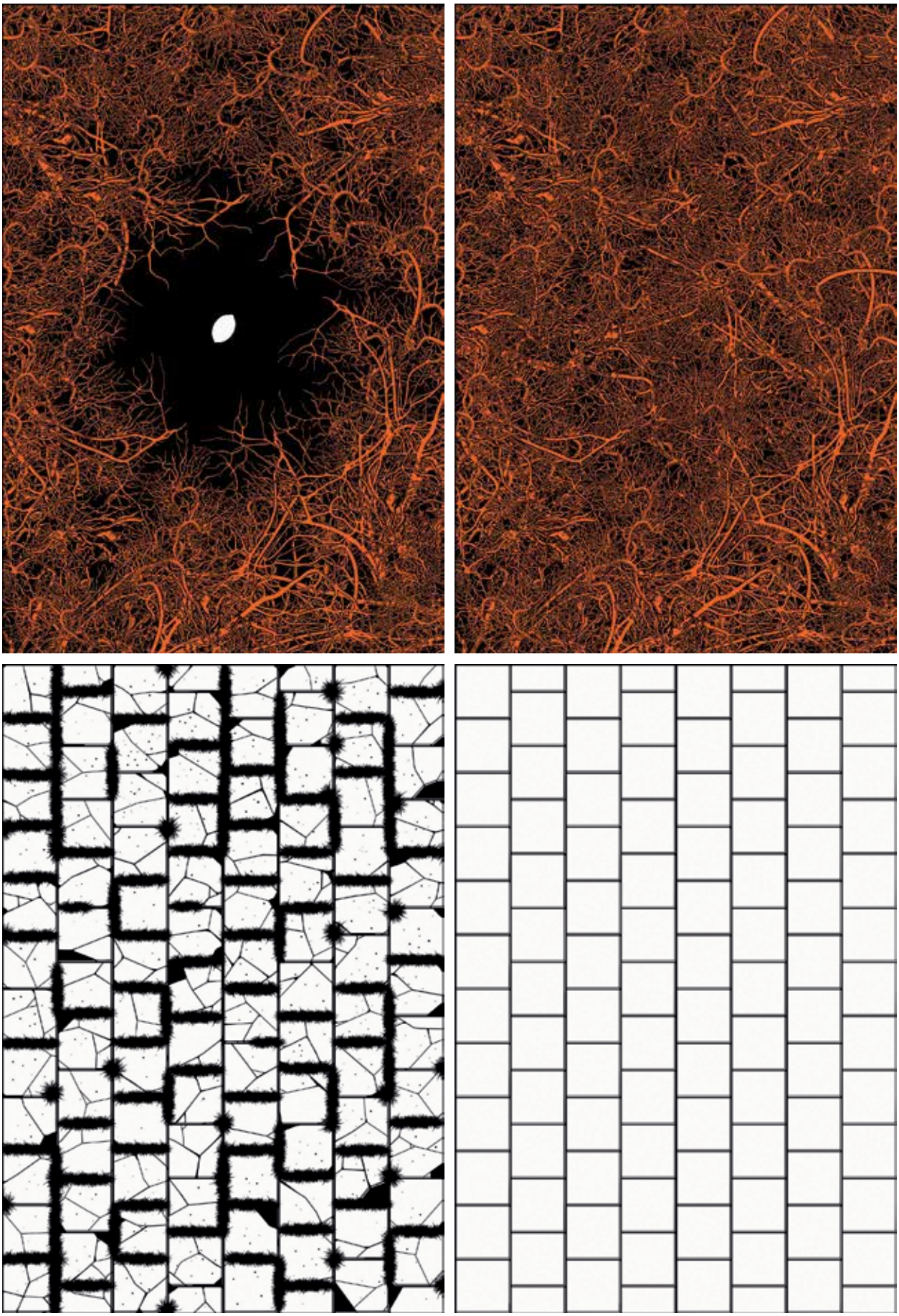
Bo też linienie jest jeszcze jedną figurą, poprzez którą da się spojrzeć na procesy toczące się w książce Woynarowskiego. Gdy wybujałość kulminuje, możemy spodziewać się nagłego przeobrażenia, wypełznięcia świata z dawnych powłok. Z owych powtarzających się resetów wyłania się rzeczywistość radykalnie uproszczona, obnażona i wrażliwa, acz zapowiadająca swą przyszłą brzemienność. Nadmiar poprzedza powrót do elementów pierwszych. Odpowiedzią na horrorwakuistyczne zatrzęsienie roślin jest pomarańczowy słoneczny dysk (s. 12–14); plątanina korzeni, gdy już wypełni kadr po brzegi, musi znaleźć swój rewers w minimalistycznym porządku idealnie kwadratowych płyt chodnikowych (s. 55–56); miasto staje się swym własnym modelem, zamkniętym w czymś na kształt zabawkowej szklanej kuli, w której – gdy potrząsnąć – pada śnieg (s. 25–26). Kto wie, czy właśnie nie z powodu owego linienia „«w zastępstwie» ludzkich bohaterów"[20] występują w *Martwym sezonie* pszczoły i karakony, istoty przechodzące w swym cyklu życiowym cykl przemian od jaj[21] poprzez larwy (*larva* to widmo, jak podpowiada łacina), aż po imago, jak entomologia określa owadzią formę dojrzałą i ostateczną, nazywaną doskonałą. Czy świat *Martwego sezonu* jest w ciągłym ruchu w dążeniu do stadium *imago* – a więc obrazu, w którym można by zastygnąć i odpocząć od nieustannych przepoczwarzeń? Jeśli tak, to nadzieje na taki finał byłyby zapewne płonne, system ten, jak można mniemać, skazany jest bowiem na niekończące się replikowanie swych struktur na kolejnych poziomach. Każda kosmiczna wylinka okazuje się jedynie pozorną ucieczką od własnej formy, ta bowiem, głęboko zakodowana, nieodmiennie daje o sobie znać. Kto wie, czy nie dlatego, że, tak jak w *Mysterium Cosmographicum* Keplera, geometria jest zasadą stworzenia – co obrazuje przedstawiony w tym dziele astronoma model Układu Słonecznego, skonstruowany z pięciu brył platońskich, w którym naprzemiennie, warstwa po warstwie, ułożone są sfery i wielościany[22]. Raz wprawiona w ruch imaginacja zdaje się dążyć do nieskończoności z konsekwencją *perpetuum mobile* w niepokojącej aurze wiecznego powrotu.

„O wyobraźni […] / Kto tobą rządzi, kiedy zmysły śpiące?", pyta bohater *Boskiej komedii*[23] – tu w przekładzie Edwarda Porębowicza. Jarosław Mikołajewski tłumaczy: „kto tobą poruszy, jeśli zmysł ci nie podpowie"[24]? – a nam w tych „zmysłach" pobrzmiewa „rozum", jak we włoskim *senso comune* czy naszym „odejść od zmysłów". Dyskursywny rozum długo traktowany był jako instancja trzymająca wyobraźnię w ryzach, niewątpliwie ograniczenie, ale przede wszystkim gwarant jej dobrostanu. „Fantazja pozbawiona rozumu wytwarza niemożliwe monstra: zjednoczona z nim, jest matką sztuk i źródłem ich wspaniałości" – możemy przeczytać w rękopisie Goi przechowywanym w Prado[25]. Amorficzna, żywiołom natury podobna, nawykowo skłonna do wyskakiwania ze swych racjonalnych stawów musi być zatem nieustannie dyscyplinowana przez swą ideę regulującą. Choć na słynną akwafortę Goi *El sueño de la razón produce monstruos* można przecież spojrzeć inaczej niż tylko przez oświeceniowe okulary – w końcu sen rozumu jest tu warunkiem, by puściły śluzy fantazji i wzbiły się w przestrzeń istoty tak bardzo przecież, co znamienne, przyrodnicze: skrzydlate, uszate, dziobate i szponiaste. Co jednak, gdy to rozum toczy choroba, gdy jego „astralność" to zaledwie pozór, pod którym kłębią się monstra? Może prawdziwe potwory pojawiają się wtedy, gdy rozum stara się zamaskować, że został niejako zainfekowany przez wyobraźnię, że jest w istocie fantazją w racjonalnym kostiumie.

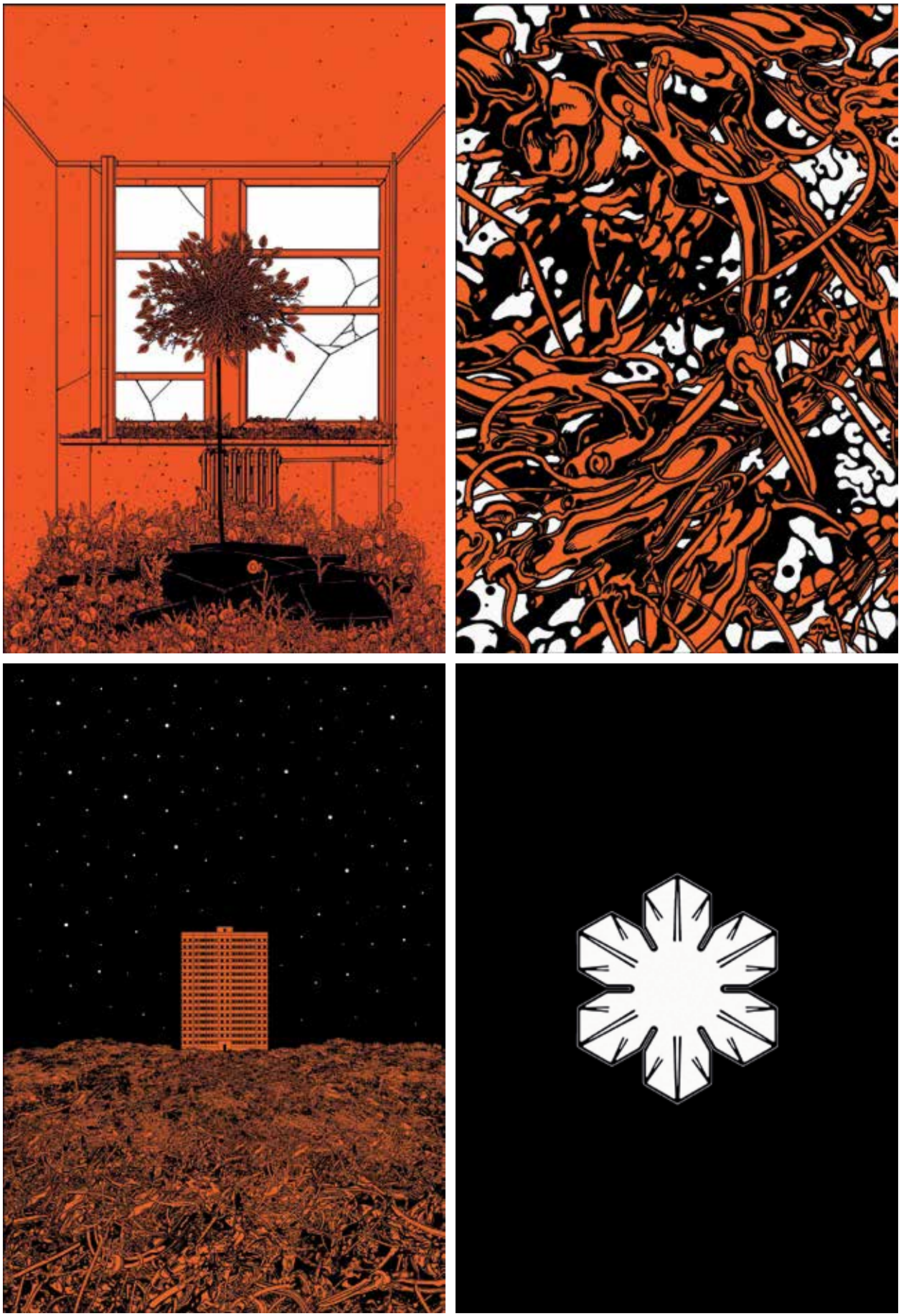
Gdy patrzy się na te dalekie powidoki Prypeci (np. s. 25), jeszcze jednej matrioszkowej inkarnacji idei miasta idealnego, robotniczej arkadii wewnątrz raju klasy pracującej, czuć, że *Martwy sezon* traktuje też o zapaści myślenia utopijnego, w którym wyobraźnia jest instrumentalizowana przez rozum nowoczesny. Nie ma utopii bez wyobraźni, ale też utopia okazuje się dla wyobraźni, od której żąda się „naukowych efektów", pułapką. Dla dromologa Paula Virilio wynaleźć elektrownię atomową to wynaleźć katastrofę nuklearną[26]. Można by dodać, że wynaleźć utopię to zarazem wynaleźć dystopię, a więc rzeczywistość utkaną z bólów fantomowych po utraconej wierze w *eu-topos*. Każda wcielona w życie utopia wydaje się jakimś zawierającym w sobie ziarna katastrofy kompromisem, być może dlatego, że chcąc poprawiać, musi małpować stworzenie; z konieczności jest demiurgią dla ubogich, manekinem, któremu dano, według słów Schulza, „jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę"[27]. „Ztyłu" utopie nie tylko mogą, ale muszą być „poprostu zaszyte płótnem, lub pobielone"[28]. Być może od początku tak naprawdę zamierzone są na bezludne makiety, w końcu nikt nie był większym wrogiem miejsc idealnych niż żywy, „chaotyczny" człowiek; siatki, które grodzą zonę, wykonano z tych samych materiałów, co te rozpięte wokół obozów Kołymy. Katastrofa zatem jest z pewnego punktu widzenia końcem, który wieńczy dzieło.

U Woynarowskiego wyobraźnia, „niewyczerpane źródło form i rodzajów"[29], jak pisał o niej niegdyś Giordano Bruno, nie umiera jednak wraz z ostatnim człowiekiem, i wydaje się, że bierze odwet na rozumie za próby scjentystycznej tresury. Pędzi swój wybujały żywot, a nam zostaje zastanawiać się, czy jest jeszcze jakiś podmiot, któremu „się wyobraża", czy też może widzimy tu proroctwo ostatniego etapu emancypacji – wyobraźnię, która przeżyła swój niewolący umysł i żyje życiem tyleż autonomicznym, co pogrobowym – choć nie wiemy, ile to potrwa, może jest to łabędzi śpiew, a jej późna nadaktywność przypomina legendy o włosach i paznokciach rosnących jeszcze po zgonie. W każdym razie pleni się jak w flora w pokoju z widmowego bloku, którego wytyczona prefabrykatami zdewastowana przestrzeń przypomina nieco wnętrze czaszki (s. 78–79), z oczodołami wypełnionymi popękanymi szybami i kaloryferowym uzębieniem. Oto pokój – *chambre obscure* ludzkiej głowy – po kataklizmie, przez okna (zmysły!) wpada tu „puste", trupie światło, ro-

048_Drabarczyk_Wybujałość u końca słów.indd 234 08.09.2022 21:08:24



Jakub Woynarowski, *Martwy sezon,* korporacja ha!art, Kraków 2014, okładka.



Jakub Woynarowski, *Martwy sezon,* korporacja ha!art, Kraków 2014, okładka.

zumu kiełznającego zapędy imaginacji już tu nie uświadczysz. Da się też pomyśleć wyobraźnię jako jedną z niezależnych od jakichkolwiek świadomości reguł świata, w której, jak w płatku śniegu, znoszą się pozorne przeciwieństwa chaosu i porządku. *Martwy sezon* opowiadałby wtedy (także) o lęku, że wraz z nami wyobraźnia się nie kończy. „Wyobraźnia zamiast być indywidualną modulacją naszej relacji ze światem znowu ma wyznaczoną rolę kosmicznej siły"[30] – pisał Starobinski o psychoanalitycznym przewrocie, tyle tylko, że tu bylibyśmy krok dalej, w świecie bez „marzycieli i poetów", którzy mogliby być w nią wtajemniczeni.

Tymczasem w *Martwym sezonie* panowanie ludzkiego rozumu, jak wszystkie tysiącletnie imperia, okazuje się epizodem, geometryczna siatka płyt chodnikowych eroduje i pęka pod naporem traw, zrazu przypominających „czuprynki chłopców", po chwili jednak „szerzących się jak ogień" (s. 56 i nast). Żywioł jest tu faktycznie *out of joint*, czego niemieckim odpowiednikiem jest, jak przypomina nam patrzącym na fugi owych kafli Derrida – *aus den Fugen*, a więc przemieszczony, rozstrojony, wybity z ram[31]. Być może tak samo dekompozycji ulegają pojęcia – „słowo rozkłada się tu na elementy i rozwiązuje" (s. 45). Zasadą katastrofy jest pospołu niemota i wybujałość. Z drugiej strony pochodną wybujałości świata, zawsze wymykającej się siatce słów, jest permanentna pełzająca katastrofa języka.

Spod materaca, który niepokojąco przypomina płytę nagrobną, wybiegają „w szurgocie tysięcy nóg" karakony (82 i nast.). Ich regularny szyk szybko przemienia się w owadzią superabundację, w której formy „stawonogie" coraz bardziej przypominają roślinne. Zanim detrytus insektowych łodyg i roślinnych pancerzyków szczelnie pokryje ziemię, dostrzegamy osobliwe zestawienie: po lewej pojedynczy karakon (*imago*), po prawej czarna tarczka, dziura lub plama, molekuła otchłani, zapowiedź obrazu (*imago*), a zapewne wszystkie one naraz. Z niej spływa ciecz, może farba, by na następnej stronie stać się niepokojącym kleksem, testującym nas jak plansze Hermanna Rorschacha. Ten zaciek farby przywodzi na myśl fundamentalne związki kategorii wyobraźni ze sztuką – to właśnie ta pierwsza pomogła jeszcze w późnym antyku wyemancypować powtarzalną *techne* do poziomu *ars*, to ona w romantyzmie stała się „inną nazwą dla samego geniuszu"[32]. Łza farby tworzy formę dziurki od klucza, a czarny prostokąt z tego barwnika powstały tyleż broni dostępu, ile otwiera kolejne wszechświaty, bowiem, czytamy, „nie ma pokoju tak zamurowanego, żeby się na takie drzwi zaufane nie otwierał" (s. 95). Może też – ze względu na ujawniające się na kolejnej stronie wizualne pokrewieństwo z porównywanym do klatki filmowej monolitem z *2001: Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka[33] – symbolizować przeskok na inny poziom diegetyczny, tak jakby następował tu swego rodzaju *coming out* dający nam do zrozumienia, że faktyczną domeną, w jakiej rozgrywa się *Martwy sezon*, jest artystyczna fikcja.

Schulz w *Wędrówkach sceptyka*, swej recenzji (czy też, jak zauważają Jan Gondowicz i Eliza Kącka, „żadnej recenzji", tylko raczej eseju, w którym Schulz „snuje własne impresje"[34]) *Muzyki nocą* Huxleya, opublikowanej na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" na trzy lata przed wojną, w której Drohobycz wyrywały sobie z rąk totalitaryzmy powołujące się na rozum i ogłaszające się wcielonymi utopiami, zdaje się wyrażać radość z katastrofy wyzwalającej wyobraźnię z okowów, czyniąc miejsce dla rozmaitych „dziwolągów" – hybryd zrodzonych z fragmentów, resztek i ruin. Pisze, że

> „może dobrze się stało, że wszystko legło w gruzy, że niema już żadnych świętości, więzów, praw i dogmatów, że wszystko jest dozwolone i wszystkiego można się spodziewać, że wolno raz według swego kaprysu odbudować się z gruzów według swego widzimisię, według chimery, której się jeszcze nie przeczuwa"[35].

W zdaniu tym, tak jak w warstwie wizualnej *Martwego sezonu*, intrygują formy bezosobowe. Nie jest pewne, sugeruje autor w sensie ścisłym chimerycznego poematu wizualnego, Woynarowski, kim – o ile w ogóle – będzie ów wędrowiec radujący się, „gdy (tu Schulz) te dziwotwory spierają się ze sobą o zamienienie głowy"[36]. Kto, jeśli w ogóle, odziedziczy ową „zdolność wiązania na nowo wszystkich pojedynczych obrazów – lub kadrów – w konstelacje, w ponowne montaże rzeczywistości"[37]? Pozostaje nam ożywiać spojrzeniem kadry *Martwego sezonu*, owego osobliwego montażu, i wpatrywać się w okładkową kosmiczną tęczówkę. Źrenica bowiem jest zawsze czarną plamą.

Przypisy

1 Johannes Kepler, *Noworoczny podarek albo o sześciokątnych płatkach śniegu*, przeł. Dorota Sutkowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 46.

2 Tamże, s. 46 oraz 75 (przypis 16).

3 Tamże, s 71.

4 Zob. np. Georges Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, przeł. Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 80. Opozycja *astra/monstra* pojawia się na kartach książki Didi-Hubermana wielokrotnie, także w kontekście teorii wyobraźni (s. 129).

5 Słowa Warburga mieszczące frazę w tym brzmieniu cytuje Bernd Roeck, *Der junge Aby Warburg*, C.H. Beck, Monachium 1997, s. 107. Szerzej rozpowszechniona wersja maksymy brzmi *per monstra ad sphaeram*, zob. Aby Warburg, *Die Einwirkung der Sphaera barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes*, [w:] tegoż, *Per monstra ad sphaeram. Sternglaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, red. D. Stimilli, C. Wedepohl, München–Hamburg 2008, s. 89.

6 Johannes Kepler, *Noworoczny podarek…*, dz. cyt., s. 66.

7 Jakub Woynarowski, *Martwy sezon*, korporacja ha!art, Kraków 2014. Dalej w tekście liczby w nawiasach wskazywać będą numery stron tego eseju wizualnego.

048_Drabarczyk_Wybujałość u końca słów.indd 237 08.09.2022 21:08:26

8 Być może powinno się mówić raczej o kolorze rudawoczerwonym, jaki cechował sosny obumarłe na skutek promieniowania w nazwanym tak z tego względu Czerwonym Lesie tuż obok Prypeci. Miejsce to słynie z rozmaitych przyrodniczych anomalii, odnotowuje się między innymi ponadprzeciętną bujność oraz gigantyzm występujących tu roślin.

9 Okazuje się, że są pewne przesłanki pozwalające metaforycznie powiązać strukturę *camera obscura* z nie tylko ludzką wyobraźnią i jej twórczą mocą. Jakub Woynarowski zwrócił mi uwagę na cykl drzeworytów Michaela Wolgemuta z norymberskiej *Kroniki świata* Hartmanna Schedla (1493). Na ilustracji odnoszącej się do czwartego dnia stworzenia boska dłoń powołuje do istnienia ziemski krajobraz, ujęty w koncentrycznych kręgach stworzonych już sfer wszechświata. Krajobraz ten widzimy jednak „do góry nogami", jak w kamerze otworkowej. Niezależnie od intencji autora drzeworytu Stwórca ukazuje się nam jako Ten, którego wyobraźnia do ustanowienia obrazów nie potrzebuje żadnych wyjściowych danych zmysłowych. Co więcej, grafika sugeruje, że Kreator nie zamyka „pomyślanych" obrazów w rzeczywistości swojego umysłu, te od razu transcendują do świata. Boskie wyobrażanie byłoby więc tożsame ze stwarzaniem.

10 Artysta w innym miejscu pisał: „Jedną z zapowiedzi obecnej w oświeceniu «kosmicznej grozy» (a więc stanu napięcia pomiędzy normami natury i nauki – wykreowanej przez człowieka «naturalnej» filozofii) mogłaby być wyrażona przez Blaise'a Pascala myśl o człowieku egzystującym pomiędzy dwoma nieskończonościami (mikrokosmosem i makrokosmosem), co można również potraktować jak metafizyczną refleksję na temat dokonującego się wówczas przełomu technologicznego (a w szczególności wynalazków teleskopu i mikroskopu). W tym ujęciu wielkości («mikro» i «makro») są zależne od punktu widzenia – punktem odniesienia jest ludzka wyobraźnia". Jakub Woynarowski. *Panopticon*, „Autoportret" 2019, t. 65, nr 2, s. 19. Jakub Woynarowski odnosi się tu do rozważań Pascala, w których zachęca on do studiowania coraz mniejszych struktur ciała niewielkiego stawonoga – kleszcza – i poszukiwania „ostatecznej małości w przyrodzie". W niej bowiem może człowiek dojrzeć „nową otchłań. Chcę mu odmalować nie tylko wszechświat widzialny, ale niezmierność tego, co może sobie wyroić w naturze w obrębie tej cząstki atomu. Niechaj ujrzy tam nieskończoność światów, z których każdy ma swój firmament, swoje planety, swoją ziemię"; Blaise Pascal, *Myśli*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań–Warszawa 1921, s. 19–20]. U Pascala odnajdujemy znany też z *Martwego sezonu* oscylacyjny ruch między skalą mikro i makro, dla której pretekstem jest studiowanie ciała stawonoga, a także „otchłanny" aspekt pracy wyobraźni, która w mikrocząstce może „wyroić" wszechświaty.

11 W korespondencji z autorem niniejszego tekstu Jakub Woynarowski przywołał sensy greckiego pojęcia καταστροφή (*katastrofé*), oznaczającego „punkt zwrotny" (jak w tragedii greckiej), „przewrót" lub „obrót" – katastrofa czy też cały ich ciąg jest konieczny, by miało miejsce pulsowanie między skalami mikro- i makrokosmicznymi. Idąc dalej tym tropem, można by rzec, że jakiś rodzaj katastrofy jest konieczny do oswobodzenia sił wyobraźni.

12 Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 149.

13 Tamże, s. 148.

14 Zob. słowniczek łacińsko-polski [w:] Św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. VI, *Człowiek*, cz. 1, przeł. i objaśnieniami zaopatrzył o. Pius Bełch, Veritas, Londyn 1980, s. 181.

15 Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, t. I, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1927, s. 371–372.

16 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój", Warszawa 1934, s. 91.

17 Jean Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, „Pamiętnik Literacki" 1972, t. 63, nr 4, s. 227.

18 Tamże, s. 222.

19 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, dz. cyt., s. 133.

20 Jakub Woynarowski, *Martwy sezon*, dz. cyt., z tekstu na tylnej stronie okładki.

21 Wiele kształtów pojawiających się w *Martwym sezonie* jest idealnie okrągłych, a zarazem w pewnym sensie „owalnych" – jajowatych, na przykład mają plamki mogące się kojarzyć z tarczkami zarodkowymi. Czy można dosłyszeć się tu echa sporu o kształt orbit ciał niebieskich? Kepler był jak wiemy odkrywcą ich eliptycznego kształtu, jego odkrycie budziło sprzeciw obrońców „pitagorejskiego" porządku wszechświata, utrzymujących, że orbity są idealnie koliste. Takim genezyjskim „jajem" jest też nawiązująca do *Stworzenia świata* z zewnętrznej strony skrzydeł tryptyku *Ogród rozkoszy ziemskich* Hieronima Boscha wspomniana powyżej kula z zabudowaniami Prypeci. Wilhelm Fraenger pisał o wizji niderlandzkiego malarza: „Już samą koncepcją kuli Bosch stwarza wrażenie prapoczęcia. Jego glob jest biologicznie jednoznacznym odtworzeniem jaja, w którym Ziemia jako zapłodniona tarcza zarodka pływa po wodach morza i deszczowego nieba"; Wilhelm Fraenger, *Hieronim Bosch*, przeł. Barbara Ostrowska, Warszawa 1987, s. 24.

22 Dziękuję za wskazanie tego tropu Jakubowi Woynarowskiemu.

23 Dante Alighieri, *Boska komedja*, przeł. Edward Porębowicz, Gebethner i Wolff, Kraków 1909; *Czyściec*, Pieśń XVII, wers 13 i 16, s. 332.

24 Tegoż, *Boska Komedia*, przeł. Jarosław Mikołajewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021, *Czyściec*, Pieśń XVII, wers 16., s. 296.

25 Georges Didi-Huberman, *Atlas*…, dz. cyt., s. 119.

26 Paul Virilio, *Wypadek pierworodny*, przeł. Krystyna Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 2007.

27 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, dz. cyt., s. 75.

28 Tamże.

29 Za: Jean Starobinski, *Wskazówki*…, dz. cyt., s. 226. Starobinski odnosi się tu, jak wskazuje w przypisie 23, do analizy Roberta Kleina, *L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno*, [w:] *La Forme et l'intelligible*, Paris 1970, s. 65–88. W tym samym przypisie znajdujemy uwagę, jakże trafną w kontekście *Martwego sezonu*: „Wyobraźnia jest więc koniecznym narzędziem naszej relacji ze wszystkim, więzią między mikrokosmosem a makrokosmosem".

30 Tamże, s. 230.

31 Jacques Derrida, *Widma Marksa*, przeł. Tomasz Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 50.

32 Jean Starobinski, *Wskazówki*…, dz. cyt., s. 227.

33 Trop wskazany w korespondencji z Jakubem Woynarowskim.

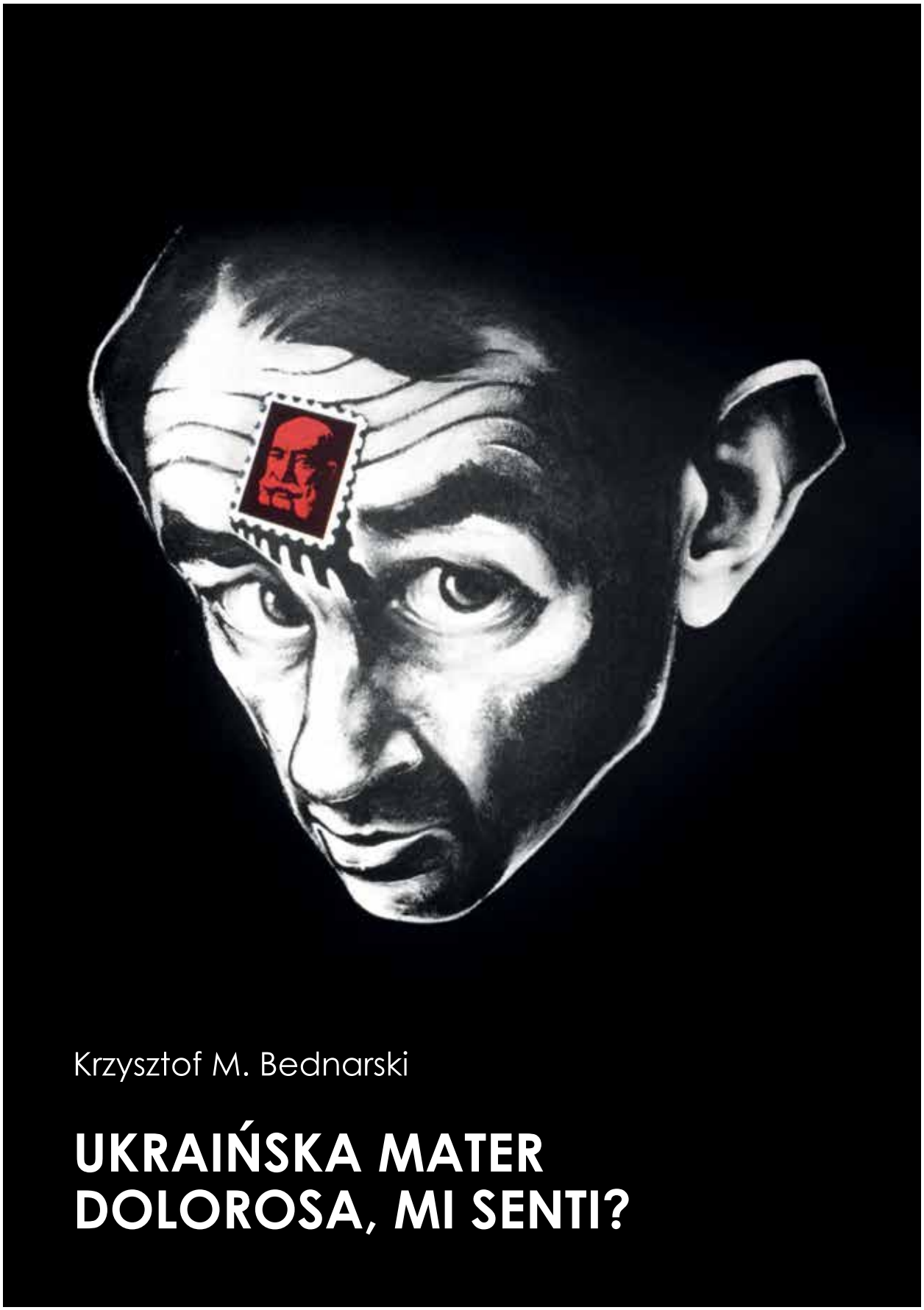
34 Jan Gondowicz, Eliza Kącka, *Schulzowskie dubia*, „Schulz/Forum" 2016, nr 7, s. 232.

35 Bruno Schulz, *Wędrówki sceptyka*, „Tygodnik Ilustrowany", 9 lutego 1936, nr 6, s. 112.

36 Tamże.

37 Georges Didi-Huberman, *Atlas*…, dz. cyt., s. 138.

048_Drabarczyk_Wybujałość u końca słów.indd 238 08.09.2022 21:08:26



Okładka katalogu *Ukraińska Mater Dolorsa. Mi senti?*, towarzyszącego prezentacji prac Krzysztofa M. Bednarskiego w ramach SchulzFestu 2022 w Lublinie. Wydawnictwo: Bunkier Sztuki w Krakowie, „Konteksty", Instytut Sztuki PAN w Warszawie, Granity Skwara. Kamień Naturalny, Lublin 2022. Na okładce wykorzystano plakat: Krzysztof M. Bednarski, *Schulz w Teatrze Studio*, 1983 / papier 93 × 66,5 cm. Dzięki uprzejmości autora.

049_Mi senti.indd 239 08.09.2022 21:08:05

Z ARCHIWUM ARTYSTY (9)

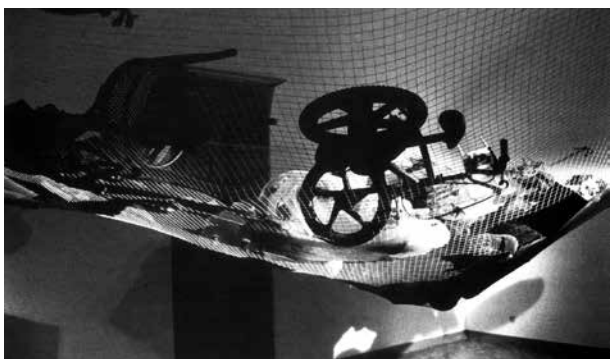
KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

Mi senti?

Mi senti? [Słyszysz mnie?] powstało we Włoszech, gdzie nagrywałem znajomych wypowiadających tytułową frazę w różnych językach. Nagranie premierowo zostało zaprezentowane w 1995 roku w ramach *Pasaży słonecznych* w Muzeum X. Dunikowskiego w warszawskiej Królikarni. Opracowaniem dźwięku zajął się Hubert Westkemper[1], a ja stworzyłem instalację z szybów wentylacyjnych obiegających całe wnętrze palladiańskiej willi. Przejście zaczynało się od projekcji wschodu słońca nad morzem, a kończyło zachodem w górach. Przemierzając przez amfiladę pomieszczeń Królikarni widzowi towarzyszyły głosy „uwięzionych" w szybach ludzi. W sercu instalacji można było wejść między otwarte tuby kanałów i odczuć ten dźwięk z całą jego intensywnością.

Mi senti? stanowiło później element wielu moich pasaży m.in. *Ciemnego pasażu IV* w Gibellinie na Sycylii (1998/1999), *Pustego pasażu* w Fondazione Morra w Neapolu (2001) czy pasażu *Mi senti?* w Galerii Awangarda BWA Wrocław (2016).

W połowie września 1998 roku odbywałem pobyt studyjny w Gibellinie na Sycylii. W mieście, całkowicie zniszczonym w wyniku trzęsienia ziemi w 1968 roku, Alberto Burri w 1984 roku rozpoczął tworzenie monumentu *site-specific* upamiętniającego to wydarzenie. Jego dzieło ma formę otwartą – było rozbudowywane przez wiele lat aż objęło teren, niemal całej miejscowości, o powierzchni 8000 m^2. Artysta zachował układ ulic, a wszystkie zdestruowane domy zacementował do wysokości mniej więcej 160 cm. Skala realizacji wzbudziła we mnie podziw, ale i negatywne uczucia. Pomyślałem, że w choć intencją autora gest zacementowania wszystkiego, co było, wiązał się z chęcią utrwalenia pamięci, tak w moim odbiorze doprowadził do likwidacji tego, co mogło przywołać wspomnienie dramatycznego wydarzenia. W konsekwencji wyeliminowano pamięć miejsca i ludzi z nim związanych. Bezduszność tej realizacji spowodowała, że w Muzeum w Gibellinie, gdzie przygotowywałem wystawę w ramach 17. edycji festiwalu Orestiadi di Gibellina (kuratorowanej przez Achille Bonito Olivę) stworzyłem kolejny pasaż z użyciem *Mi senti?* Każda z sal muzeum była inaczej urządzona. W pierwszej, w rozwieszonych przy suficie sieciach do zbierania oliwek, umieściłem przedmioty znalezione w kwartale, który nie został jeszcze zacementowany. W ostatniej, która była biblioteką, umieściłem chleby uformowane z piasku – chleb dla umarłych, piasek w ustach. Do ich stworzenia użyłem piachu pozostałego po procesie odlewania rzeźb w brązie. Jest on łatwy w kształtowaniu i naturalnie przypalony. Temu wysypisku chlebów towarzyszyło właśnie *Mi senti?*



Krzysztof M. Bednarski, *Ciemny pasaż IV*, Baglio Di Stefano, Gibellina, 1998/1999, fragment instalacji, sieć do zbioru oliwek, przedmioty znalezione w obrębie pomnika Grande Cretto Alberto Burriego. Fot. autor.

Inną wersję instalacji stworzyłem w 2004 roku, przy okazji uroczystości nadania Romanowi Polańskiemu tytułu doktora honoris causa uniwersytetu La Sapiezna w Rzymie. *Mi senti?*, które żyje kontekstami, zostało tu połączone z instalacją *Trawa, tylko trawa*, w której ciężko odżegnywać się od pamięci Holokaustu. Składają się na nią rośliny wykonane ze 1800 m drutu kolczastego, umieszone w skrzyniach z torfu, który podgrzany lampami silnie oddziałuje na zmysł węchu. Głosy ludzi z *Mi senti?* oraz nasza obecność w tej przestrzeni były bardzo istotne. To wszystko złączyło się w całość, długa rozmowa z Romanem Polańskim, historia jego ucieczki z krakowskiego getta i projekcja *Pianisty* towarzysząca uroczystościom.

W trakcie każdego z pokazów „rzeźbiłem" dźwiękiem *Mi senti?* w przestrzeni, zmieniając percepcję danego miejsca. Najnowsza prezentacja w sali czarnej Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN", gdzie istnieje fonoteka świadectw ocalałych mieszkańców getta w Lublinie, nabiera nowych znaczeń. Jest to idealne miejsce do prezentacji tylko samych głosów, bez obiektów wizualnych, instalacji, rzeźb. Wielu z osób, które nagrałem, już nie ma wśród żywych, zostały tylko głosy – podobnie jak w archiwum Bramy Grodzkiej. W czasie trwającej agresji Rosji w Ukrainie chciałem przywołać głosy tych, którzy nie mogli być fizycznie z nami obecni.

Przypis

[1] Hubert Westkemper jako twórca aranżacji dźwiękowych współpracował z reżyserami takimi jak Luca Ronconi, Robert Wilson, Jérôme Savary, Peter Stein, Mario Martone oraz kompozytorami – Luciano Berio, Luca Francesconi i Fabio Vacchi. Członek założyciel i inżynier dźwięku AGON. Wykładowca w Accademia di Brera i Civica Scuola Di Teatro Paolo Grassi w Mediolanie.

049_Mi senti.indd 240 08.09.2022 21:08:05

1. Kopuła wschodnia w Muzeum Sztuki Współczesnej w Pawilonie Czterech Kopuł, Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu, w której przestrzeni prezentowane są dwie prace Krzysztofa M. Bednarskiego: *Ja Bruno Schulz* (1982) i *Dom mojego ojca* (2003) ze zbiorów MN we Wrocławiu jako część wystawy zatytułowanej *Pamięć wojny*.
2, 3, 4. Krzysztof M. Bednarski. *Dom mojego ojca* (2003, detale). Fragmenty z filmu Michała Mroczkowskiego przygotowanego we współpracy z Muzeum Narodowym we Wrocławiu i prezentowanego na wieczorze autorskim Krzysztofa M. Bednarskiego w ramach SchulzFestu 2022 w Lublinie.
5. Fotografia będąca elementem instalacji Krzysztofa M. Bednarskiego *Dom mojego ojca*. Na zdjęciu ojciec artysty Jerzy Bednarski patrzący na zbombardowany we wrześniu 1939 roku dom rodzinny we Lwowie. Fot. Irena Jakobsche.

Krzysztof M. Bednarski, *Ja Bruno Schulz* (1982), *Dom mojego ojca* (2003). Fragmenty z filmu Michała Mroczkowskiego.
Na sąsiedniej stronie: Krzysztof M. Bednarski. *Ja Bruno Schulz* (1982). *Trawa tylko trawa*, 1996, instalacja: drut kolczasty, powlekany zielonym plastikiem, wata bawełniana, torf, skrzynki drewniane. Fot. Autor.

Tej garstce która nas słucha należy się piękno
ale także prawda
to znaczy – groza

Zbigniew Herbert

Groza i wyobraźnia – w tak zatytułowanym paśmie X edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu realizowanego w Lublinie, w dniach wojny toczącej się w Ukrainie wywołanej bestialską napaścią i agresją Rosji, spotykamy się z dziełami Krzysztofa M. Bednarskiego, wybitnego polskiego rzeźbiarza zamieszkałego i tworzącego w Warszawie i Rzymie. Jest to zaledwie fragment od dawna planowanej wystawy, która miała się odbyć w Drohobyczu w tym roku.

„Inter arma silent Musae" – powiada klasyczna sentencja Cycerona. Myśl, że w czasie wojny Muzy milkną, że twórczość artystyczna (naukowa) i sztuka schodzą na dalszy na plan, nie znajduje tu potwierdzenia. Wręcz przeciwnie, ta „wojenna", „podwójna" tegoroczna X edycja odbywającego się od dwudziestu lat Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu jest najlepszym dowodem na to, że Muzy w czasie wojny nie milczą, nie powinny i nie mogą zamilknąć. A pytanie „Mi senti? Can you hear me? Słyszysz mnie? Ти мене чуєш?" w tym kontekście: w 2022 roku w Drohobyczu, w Lublinie, w miejscu gdzie spotkamy się z artystą: w Sali czarnej Teatru NN – Bramie Grodzkiej, Bramie wypełnionej głosami „historii mówionych", w miejscu narodzonym i stworzonym z potrzeby zaradzenia pustce, nieobecności, brakowi pamięci, biedzie, upokorzeniu, cierpieniu i zgrozie – pytanie „Mi senti?" zabrzmieć powinno szczególnie mocno.

Pozostaje mi jedynie tytułem wstępu do tej prezentacji prac Krzysztofa M. Bednarskiego, spotkania i rozmowy z artystą, a także do przyszłej wystawy w wolnych od ciężaru wojny Ukrainie i Drohobyczu służyć jako przewodnik i wskazać na tropy i teksty niezbędne do lepszego poznania niektórych dzieł. Krzysztof M. Bednarski, *Ja, Bruno Schulz* (2003) – *Dom mojego ojca* (1982), „Konteksty" nr 1–2/2019 pt. „Planeta Schulz" – numer w otwartym dostępie na www.konteksty.pl. Ponadto w numerach tam udostępnionych: Paweł Próchniak, *Tamaryszki – powiedziane w Drohobyczu*, nr 3/2021; w numerze 4/2021 zaś relacja z Festiwalu w Drohobyczu 2020: Wiera Meniok, *Kilka krótkich opowieści o dziewiątym – „pandemicznym" – Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*; oraz w tym samym numerze m.in.: Serhij Żadan, *Schulz: widzenia i echa*, przeł. Wiera Meniok, przejrzał Jacek Podsiadło.

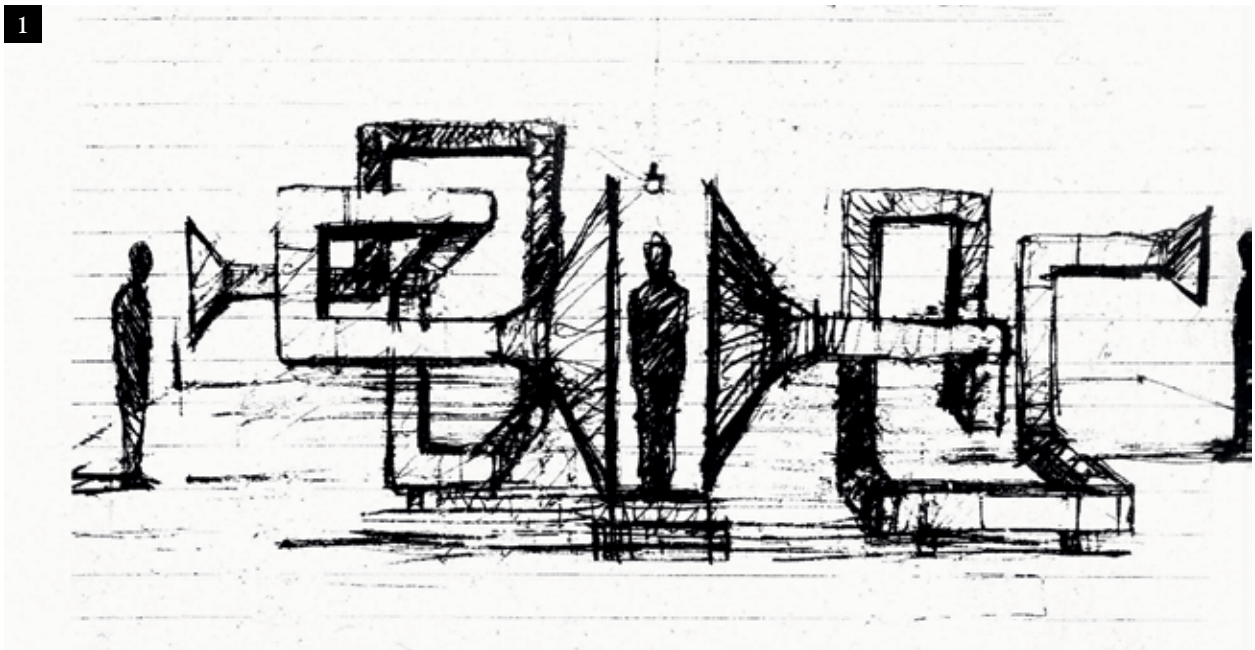
Obok kolejnych odcinków cyklu autorstwa Krzysztofa. M. Bednarskiego *Z archiwum artysty* publikowanych na łamach „Kontekstów" od 2019 roku szczególnie chciałbym zwrócić uwagę na wydawnictwo towarzyszące wystawie Krzysztofa M. Bednarskiego w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK *Symbole życia po śmierci. Rzeźba komemoratywna Krzysztofa M. Bednarskiego | Symbols of Life after Death: Commemorative Sculpture by Krzysztof M. Bednarski* [wydanie dwujęzyczne] pod redakcją Martyny Sobczyk, Kraków 2021.

Ponadto, mając na uwadze wspomniany kontekst miejsca, w którym odbywa się prezentacja *Mi senti?* Krzysztofa M. Bednarskiego, szczególnie zapraszam do czytania numeru 3/2017 „Kontekstów" pt. *Misterium Bramy. Antropologia pamięci. Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN" w Lublinie* w wolnym dostępie na stronie www.czasopisma.ispan.pl/index.php/k.

ZBIGNIEW
BENEDYKTOWICZ

Mi senti? Krzysztofa M. Bednarskiego w Lublinie i Drohobyczu 2022

050_ZB_KMB Mi senti Lublin.indd 243 08.09.2022 21:07:53



1. Krzysztof M. Bednarski, Koncepcyjny szkic instalacji *Mi senti?*
2, 3, 4. Krzysztof M. Bednarski, *Pasaże słoneczne*, 1995, instalacja: rury wentylacyjne, dźwięk, światło elektryczne (Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa 1995).

050_ZB_KMB Mi senti Lublin.indd 244 08.09.2022 21:07:54

MARTYNA SOBCZYK,
KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

O schulzowskich inspiracjach

Martyna Sobczyk: Pamiętasz swoje pierwsze spotkanie z twórczością Brunona Schulza?

Krzysztof M. Bednarski: Nastąpiło ono w liceum. To było dla mnie objawienie, jak Gombrowicz, Witkacy czy Kafka… Zresztą do tej pory ich dzieła stoją obok siebie w mojej biblioteczce. Najintensywniejszy kontakt z jego twórczością miał miejsce w latach 70., wówczas pojawiły się m.in. film *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa (1973), ballada *O śmierci Brunona Schulza* (1975) Jacka Kleyffa czy wydanie *Regionów wielkiej herezji: szkiców o życiu i twórczości Brunona Schulza* Jerzego Ficowskiego (1975). Później Schulz był ze mną obecny bardziej podskórnie. Łączyło się to z faktem, że moi rodzice pochodzili ze wschodu. Refleksje dotyczące jego twórczości drzemały we mnie i wróciły po latach, kiedy tematy te mogły stać się pożywką dla mojej twórczości, bo miałem już pewne narzędzia w ręku.

M.S.: Czyli Schulz, podobnie jak Melville, czekał tylko na odpowiedni moment?

K.M.B.: Przymiarki do Schulza wyglądały podobnie jak te do *Moby Dicka*. To musiało się odleżeć, żeby powrócić ze wzmożoną siłą. Dopiero z czasem znalazłem dla swoich literackich inspiracji odpowiednią formę. Te tematy trwale nałożyły się na moją dziecięcą wyobraźnię. Czasem pewne lektury zostają w tobie, przygasają, a ty potrzebujesz czasu, aby znaleźć odpowiedzi na pytania, które zostały ci po ich przeczytaniu.

M.S.: Pierwsze prace poświęcone Schulzowi to był trochę przypadek, ponieważ wykonywałeś je na zamówienie.

K.M.B.: Tak, zaczęło się od propozycji zaprojektowania plakatów do spektaklu w Teatrze Studio oraz do *Kartki z podróży*. Waldek Dziki zaproponował mi najpierw realizację do *Kartki z podróży*, filmu, którego fabuła osadzona jest w getcie, gdzie główny bohater Jakub Rosenberg stara się opanować strach towarzyszący oczekiwaniu na wywózkę (transport był równoznaczny z wyrokiem śmierci). Stąd w plakacie pojawia się motyw pustej walizki, która jest symbolem Zagłady.

Drugi plakat powstał do spektaklu w Teatrze Studio, który reżyserować miał również Dziki. Projekt przyjął ode mnie jednak już Jerzy Grzegorzewski, który przejął po Waldku prowadzenie zespołu. Ten plakat został odebrany z dużym entuzjazmem. Stworzyłem go na bazie autoportretu Schulza, który u mnie wyłania się z ciemności. Na jego czole umieściłem znaczek z portretem Franciszka Józefa, który reprezentował bezduszny świat. Było to także odniesienie do strzału w głowę – przyczyny śmierci Brunona.

M.S.: Plakaty stanowiły bezpośrednie nawiązanie do Brunona Schulza, ale pośrednio inspirację nim przerabiałeś już we wczesnych pracach, w których silnie obecny był motyw Zagłady.

K.M.B.: Tematyka moich młodzieńczych prac krążyła wokół Holokaustu, gdyż moje pokolenie było bombardowane tymi obrazami. W dzieciństwie bawiliśmy się w wojnę na gruzach Warszawy, a jedyne filmy, jakie pamiętam z tego okresu, dotyczyły martyrologii.

W trakcie rekrutacji do Liceum Plastycznego w Warszawie nie przyjęto mojej teczki, zarzucając, że prace są niesamodzielne, bo za dużo w nich śmierci. Znalazły się wśród nich m.in. rysunki z cyklu *Żydom i psom*… Kilka moich młodzieńczych prac na papierze odnalazłem w 2008 roku, porządkując rzeczy w szafie w rok po śmierci mojej mamy. Najstarsze były z 1968 roku, kiedy miałem 14 lat. Widać ukryła je, pragnąc, żeby ocalały, wbrew mojej woli. Nigdy nie byłem nimi dość usatysfakcjonowany, choć wykonywałem je z wielkim zaangażowaniem, powtarzając wielokrotnie te same motywy związane z Zagładą, obozami koncentracyjnymi – wysypiska szkieletów, przerażone twarze, ciężarne kobiety, cierpienie… Tak powstały *Dymy nad Birkenau*, cykl *Świadkowie* czy *Zdjęcie z krzesła*. To ostatnie było zainspirowane malarstwem Andrzeja Wróblewskiego, które po raz pierwszy widziałem w 1968 roku.

M.S.: Później Schulza mocno związałeś z biografią swojej rodziny. Jak powstały *Ja, Bruno Schulz* i *Dom mojego ojca*?

K.M.B.: Pierwsza z nich wiązała się z odnalezieniem na pawlaczu walizki, która należała do moich rodziców pochodzących ze Lwowa i z nimi po drugiej wojnie światowej, m.in. przez Kraków, miejsce mojego urodzenia, w 1954 roku dotarła do Warszawy. Odkryłem ją w czasie stanu wojennego, zawierała masę radosnych zdjęć z czasów ich młodości. Tylko jedna fotografia odstawała od innych nastrojem: ukazywała ona mojego ojca, który patrzy na zbombardowany w 1939 roku dom rodzinny przy ul. Kulparkowskiej. I odtąd dom ojca i walizka scaliły się w jeden obraz; w mojej wyobraźni dom ten był tekturową walizką skrywającą w swym wnętrzu młodość rodziców wraz z Kresami i zapachem „sklepów cynamonowych", które znałem jedynie z lektury Brunona Schulza. I tak otwierając walizkę, natrafiłem na wielkie oczy Schulza, ewokujące zagładę świata. W *Ja, Bruno Schulz* walizka jest również symbolem ukrywających się Żydów, przywołaniem obrazów porzuconych bagaży, które należały do ludzi wywiezionych do gazu.

051_Martyna S KMB rozmowa Mi senti Lublin.indd 245 08.09.2022 21:07:39

Drugą z prac nawiązujących do zawartości walizki był *Dom mojego ojca*, który powstał na podstawie zdjęcia, o którym wspominałem wcześniej. Odtworzyłem w miniaturze zniszczony dom, który kojarzyć się może ze względu na niewielkie rozmiary z domkiem dla ptaków. Poza tym stoi na drągu wspartym na cegłach. Całość tworzy układ w „chwiejnym stanie równowagi", sprawiający wrażenie, że przy silniejszym podmuchu może się rozlecieć.

M.S.: Do prezentacji w trakcie SchulzFestu w sali czarnej Teatru NN wybrałeś instalację dźwiękową *Mi senti?* Jest to dzieło wyjątkowe, bo w zależności od miejsca i czasu prezentacji każdorazowo zmienia się jego odbiór. Czym jest w kontekście Schulza?

K.M.B.: Wybrałem *Mi senti?* – nagranie głosów przyjaciół i znajomych, którzy zadają w różnych językach to samo pytanie: „Słyszysz mnie?" – upraszają się o posłuch. Są jak bezdomne dusze tworzące negatyw przestrzeni życia, tak jak wypalone wnętrze domu czy wysypisko pustych walizek na rampie pociągu do Nicości, i w ten sposób pośrednio łączą się z moim imaginarium Schulza.

M.S.: Na prezentacji w Lublinie premierowo pokazujesz również cykl *Ukraińska Stabat Mater*. Jak doszło do jego powstania?

K.M.B.: *Dolorosa* to było odreagowanie, spontaniczny impuls. Tak jak w młodości odreagowywałem obrazy związane z Holokaustem, tak z końcem kwietnia stworzyłem kilkanaście prac w reakcji na informacje telewizyjne, które pokazywały coraz większą tragedię na Ukrainie. Wykorzystałem w nich odbicie wizerunku Matki Boskiej z formy, która oryginalne służyła do wykonywania wzorów na tostach. Ta multiplikacja Madonny jest uświęceniem każdej ukraińskiej kobiety. Z jednej strony może być wyrazem bezradności wobec siły myśliwców rosyjskich, agresora, który praktycznie pozostaje bezkarny, z drugiej opowieścią o bohaterskich obrońcach m.in. Mariupola. Nałożyły mi się na to również obrazy takie jak *Guernica* Picassa. Artysta odreagowuje spontanicznie to, co jest trudne do zniesienia, posługuje się dostępnymi środkami. Ja nie posiadałem karabinu, więc użyłem mazaka.

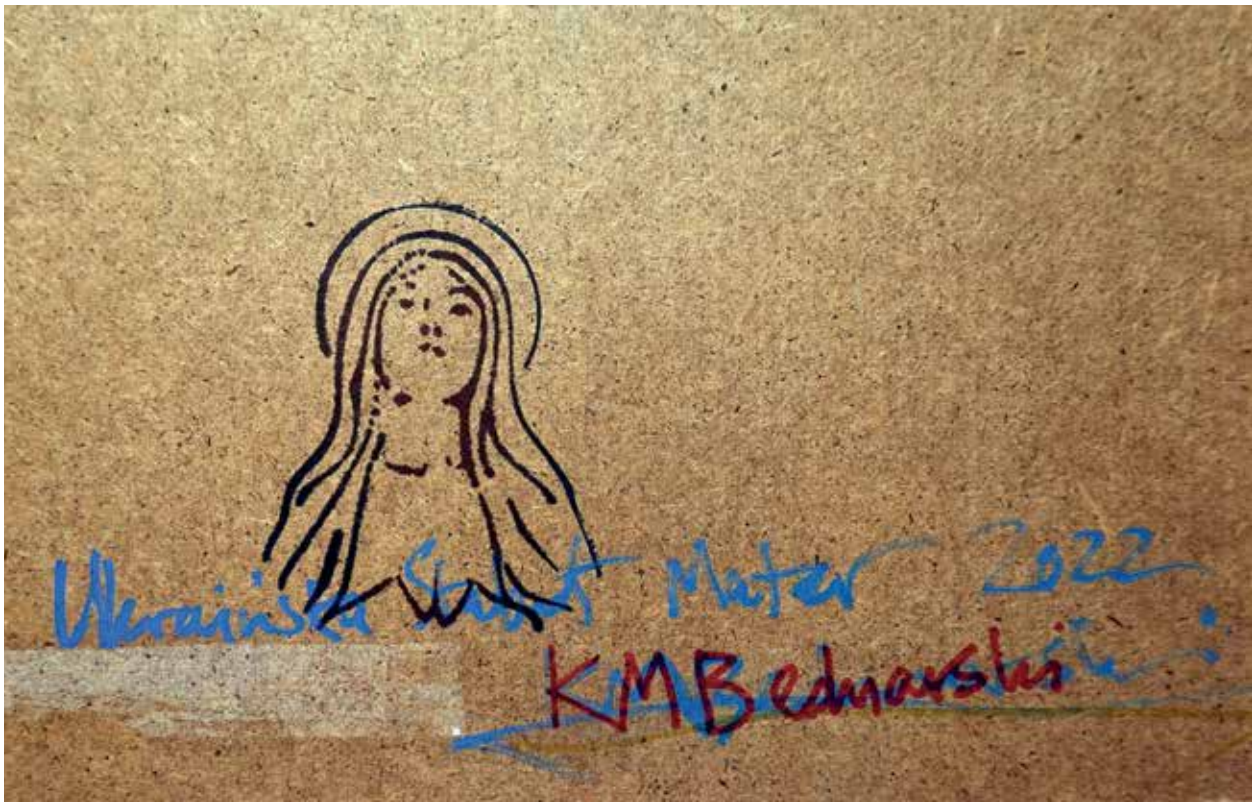
Krzysztof M. Bednarski *Pasaże słoneczne*, 1995, slajdy ze wschodem i zachodem słońca na początku i końcu instalacji.

051_Martyna S KMB rozmowa Mi senti Lublin.indd 246 08.09.2022 21:07:39

Krzysztof M. Bednarski, *Ukraińska Stabat Mater Dolorosa*, 2022, technika mieszana, papier.

1 i 4. Krzysztof M. Bednarski, *Ciemny pasaż IV*, Baglio Di Stefano, Gibellina, 1998/1999, fragment instalacji: Chleb dla umarłych, obiekty z piasku formierskiego użyty w instalacji *Ciemny pasaż IV*. Fot. KMB
2 i 3. Roman Polański i Krzysztof M. Bednarski. Wystawa indywidualna Krzysztofa M. Bednarskiego: *Erba, solo erba – Mi senti? (Trawa, tylko trawa – Słyszysz mnie?)* w Instytucie Polskim w Rzymie. Otwarcie wystawy uświęciło uroczystość wręczenia doktoratu honoris causa Uniwersytetu La Sapiencza Romanowi Polańskiemu, 7.05.2004. Fot z archiwum artysty.

Krzysztof M. Bednarski, *Ukraińska Stabat Mater Dolorosa, 2022*, technika mieszana, papier.



Krzysztof M. Bednarski, *Ukraińska Stabat Mater Dolorosa, 2022*, technika mieszana, papier.

KATARZYNA KUCZYŃSKA-
-KOSCHANY

Fortepian na barykadzie, dzwony na trwogę, hymny – wszędzie

(esej mówiony)

W czasie rewolucji godności w 2013 i 2014 roku w Kijowie, po marszu miliona i podczas starć z Berkutem biły na trwogę dzwony soboru Mychajłowskiego, pierwszy raz od prawie ośmiu wieków (od najazdu tatarskiego i Batu-Chana w 1240 roku)[1]. Przypomnę tu znaczenie dzwonu Zygmunta w Polsce, a także fakt, że Arthur Greiser, Gauleiter wcielonego do III Rzeszy Kraju Warty (Warthegau) jako jedną ze swych pierwszych decyzji podjął tę o zdemontowaniu wszystkich dzwonów Warthegau i pozbawił je serc. Przypomnę również, że demokraci rosyjscy, z Aleksandrem Hercenem na czele – dziś powiedzielibyśmy: dysydenci – stworzyli eksterytorialną przestrzeń wolności w piśmie-instytucji, które nazwali „Kołokoł", czyli „Dzwon").

Hymn ukraiński od 24 lutego śpiewany jest wszędzie; nawet ludzie najbardziej niemuzykalni rozpoznają już tę melodię. Miejsca i miasta Ukrainy tracone i odzyskiwane są nie w ciszy – towarzyszy im hymn. Śpiewany przez chóry, żołnierzy i małe dziewczynki w metrze, przez łamiące się głosy starców i przez tych, na których śmierć już czeka za rogiem. Solidarnie gra się jego melodię w Zamku Królewskim w Warszawie, zamiast hejnału mariackiego w Krakowie i w wielu innych polskich miastach, śpiewa się go razem z naszym hymnem narodowym, tak jak obok siebie wywiesza się flagi: niebiesko-żółtą i biało-czerwoną.

Tak jest teraz, w czasie wojny.

Przywołam też sam początek ukraińskiej rewolucji i słowa piosenki grupy Gryndżoły z Iwano-Frankiwska z pierwszego Majdanu, z roku 2004. Tak pisał o niej polski reportażysta:

> „Razom nas bahato, nas ne podołaty!" (Jest nas razem dużo, nie da się nas pokonać) stało się hymnem ukraińskiej pomarańczowej rewolucji, magicznym okrzykiem, który jednoczył ludzi, zagrzewał do walki i wzmacniał nadzieję na zwycięstwo[2].

Solidarnościowy rytm tamtego rapu może także być rytmem dzisiejszej solidarności polsko-ukraińskiej i europejsko-ukraińskiej. Oby był. „Razom nas bahato, nas ne podołaty!".

Chciałabym do tego właśnie początku ukraińskiej rewolucji powrócić – do tego, co tak rozsierdziło rosyjskiego dyktatora, i upomnieć się o inny instrument niż bijący na trwogę własnym sercem dzwon i wibrujący ze wzruszenia, niesiony odwagą głos. To fortepian. Fortepian, który zresztą towarzyszył uchodźczyniom, uchodźcom i uchodźczątkom na jednym z przejść granicznych między Ukrainą a Polską – niósł nadzieję na życie, podobnie jak niosły ją flagi Mołdawii, Litwy, Polski i Unii Europejskiej.

Chciałabym – za surowym, prostym, i, jak mi się zdaje, wielkim wierszem wiekowego niemieckiego poety Reinera Kunzego – zapytać o fortepian założycielski, fundacyjny dla ukraińskiej niezależności. Chcę również pokazać, jak go – ów fortepian z barykady – budowano w europejskiej poezji ze słów, nim trafił na kijowski Majdan.

Ale najpierw Reiner Kunze i jego *Wiersz rewolucyjny* (cytuję w przekładzie Jakuba Ekiera):

Między frontami stało pianino
malowane w barwy narodowe
K.B., Kijów, zima 2013–2014

Pianino jak błękitne niebo i pole pszenicy
stało przy dwudziestu stopniach mrozu
na ulicy

I jedni grali
hymn i Chopina,
a drudzy w hymn i Chopina
strzelali[3]

Budowa fortepianu i ustawienie go w Alpach to dzieło znanego destruktora europejskiej wyobraźni mieszczańskiej i jednego z pierwszych w Europie performerów, Jeana Artura Rimbauda, który był architektem przedziwnym – wszystko robił inaczej, na wspak; najpierw dużo pisał (destrukcyjnie), a potem dużo podróżował, handlował, budował. Najpierw doświadczał grozy wojny francusko-pruskiej, w tym zbiorowego gwałtu na sobie samym – wtedy to być może po raz pierwszy stał się sobą samym jako innym, co filologowie biorą za solecyzmowy kaprys, a filozofowie za ponury aksjomat. Napisał wiersz o *Śpiącym w dolinie / Le dormeur du val* – gdzie, jak pamiętamy, pozornie zastygły we śnie żołnierz okazuje się dotknięty przez stężenie pośmiertne („W prawym boku ma dwie jamki krwawe"[4] – tak w przekładzie Bronisławy Ostrowskiej; „dwie czerwone dziury w swoim prawym boku"[5] – w spolszczeniu Tomasza Różyckiego; dzięki tłumaczeniu Różyckiego można zauważyć, że „dziura w zieleni, w której śpiewa strumyk śpiewa" z inicjalnego wersu tego sonetu, miejsce po człowieku, „rymuje się" z tymi dwoma śladami śmiertelnego ugodzenia, podobnymi do ran w boku Chrystusa); został zabity i zamarł w tej upozowanej na sen – śmierci[6]. Napisał też Rimbaud – świadek, a niektórzy powiadają, że także ochotnik Komuny Paryskiej – porywającą i chłopięcą jednocześnie *Paryską piosenkę wojenną / Chant de guerre parisien*, wreszcie stworzył gorzki, pełen sardonicznych wyrzutów

052_Koschany_Fortepian na barykadzie_jch.indd 251 08.09.2022 21:06:07

Fragmenty z wideoklipu: Swiatosław Wakarczuk gra przy zrujnowanym Pałacu Pracy w Charkowie, zbudowanym w 1916 roku, piosenkę *Obejmij mnie* (którą zaprezentował na Biennale w Wenecji), 2022.

wiersz *Paris se repeuple* (*Paryż zaludnia się na nowo / Paryż się budzi*) – po pacyfikacji Komuny i zwycięstwie wersalczyków[7].

W wierszu prozą, który mnie tu jednak istotnie interesuje (*Après le déluge*, czyli *Po Potopie*), otwierającym zjawiskowe, olśniewające, nieprześcignione *Iluminacje* (ostatnie znane dzieło Rimbauda jako poety), po tym, jak poetyckie ja „popotopowe" enumeracyjnie nazywa czynności porządkujące (po katastrofie) w świecie ludzi i zwierząt („po każdej wojnie trzeba posprzątać" – rzekłaby Szymborska), pojawia się owo zagadkowe sformułowanie: „Madame*** établit un piano dans les Alpes", co Zenon Przesmycki (Miriam)[8], a później, w ogarniętym rewolucją Kijowie w roku 1917 Jarosław Iwaszkiewicz i Jerzy Rytard[9], wreszcie Artur Międzyrzecki spolszczają zgodnie jako „Pani X / Pani*** ustawiła fortepian w Alpach"[10]. Od tego momentu – nazywam go ś r e d n i ó w k ą i m a g i n a c y j n ą / ś r e d n i ó w k ą w y o b r a ź n i, mieści się bowiem mniej więcej w połowie tekstu, a sygnalizuje nagłą zmianę rytmu i poetyki – ratowany po potopie świat wymyka się logice powtórnego nadawania ładu, przywracania, restytucji. Pojawia się to, co nowe. Nieład po katastrofie? Wyobraźnia po ocaleniu życia[11]? Co czyni pani ustawiająca fortepian w Alpach? Ten gest odczytuje się najczęściej jako poetycki kaprys, presurrealny gest artysty. Jest on jednak przede wszystkim aktem założycielskim: wielka wolność, fantazje o takiej wolności (ocierające się o anarchię, gdyby uruchamiać wyłącznie rozum i zdrowy rozsądek) są antidotum na dyktaturę, lecz także na wersalczyków, na głosicieli mniejszego zła i tych, co wymuszają paskudny rozejm, gdy tylko w świecie Arki Nowego (czytaj: tego, co uda się uratować z wojny, pożogi i potopu; czytaj: pokoju) paradoksalnie znajduje się miejsce dla pojedynczych wyobrażeń, także tych najniezwyklejszych (jak dla pojedynczych gatunków)[12].

Cytuję wiersz prozą Rimbauda w przekładzie Iwaszkiewicza i Rytarda (podkr. K.K.-K.):

> Jak tylko opadła idea Potopu,
> Zając się zatrzymał wśród pola koniczyn i drżących dzwoneczków i zmówił pacierz do tęczy poprzez pajęczyny.
> Ach, jakież drogie kamienie się chowały – jakie kwiaty rozkwitały!
> Na szerokiej, zabłoconej ulicy poczęto ustawiać stragany, ciągniono łodzie ku morzu, spiętrzonemu w górze jak na starych rycinach.
> U Sinobrodego krew popłynęła – w rzeźniach, w cyrkach, gdzie pod pieczęcią Boga bladły jamy okien. Krew i mleko pociekły.
> Bobry zaczęły budować. Mazagrany dymiły w cukierniach.
> W wielkim domu, za oknami ociekającymi jeszcze deszczem, dzieci w żałobie oglądały cudowne obrazki.
> Drzwi skrzypnęły; a na placu wioskowym dziecko wyciągając ręce zakręciło się w kółko jak chorągiewki i kogutki na wszystkich wieżach wśród kaskady deszczu.
> P a n i X u s t a w i ł a f o r t e p i a n w A l p a c h. Odprawiano mszę i pierwszą komunię przy tysiącach katedralnych ołtarzy.
> Karawany wyruszyły. A Splendid Hotel zbudowano pośród chaosu lodów i nocy polarnych.
> I znowu odtąd słyszał Księżyc, jak skomlą szakale wśród pustyni[13] cząbru – i jak eklogi kopyt chrząkają w ogródkach. A później w liliowym rozwijającym się borze Eucharis powiedziała mi, że to już wiosna.
> Rozlej się, stawie; – piano, zalej mosty i wzbierz ponad lasy; – kiry i organy, trony i błyskawice, przybierzcie i roztoczcie się; – wody i smutki, zastąpcie mi dawne Potopy.
> Gdyż od kiedy one opadły – drogie kamienie się skryły, a kwiaty rozkwitły – nuda zapanowała! A Królowa, Czarownica, która rozpala żar w glinianym garnku, nigdy nie powie nam, co wie, a czego my nie wiemy[14].

Zbigniew Herbert na pozór nie zrozumiał Rimbauda – nie miał poetyckich narzędzi, by go zrozumieć – i napisał wiersz będący polemiką z pomysłem ustawiania fortepianu w Alpach. Był bowiem w Herbercie, wbrew niemu samemu, wewnętrzny imperatyw okiełznywania artysty w sobie, nieustanne nakładanie wędzideł wyobraźni zbytnio rozhulanej, samoświadomość, ironia, a przede wszystkim autoironia chroniąca przed zgubnym – jego zdaniem – utożsamieniem z romantyczno-modernistycznym modelem artysty, którego jednym z najbardziej radykalnych wcieleń był przecież Artur Rimbaud.

Tylko jeden raz nazwisko Rimbauda pojawia się w poezji Herberta i ten jeden raz potwierdza istnienie splotu wczesnej fascynacji z brutalną inicjacją, ostrym i nagłym wejściem w dorosłość. W liście do Zawieyskiego Herbert wyznawał, że wiersze pisane w manierze *Statku pijanego*[15] akompaniowały śmierci młodszego brata, natomiast w utworze *Jak nas prowadzono* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* – związanym z przeżyciem raczej pokoleniowym niż jednostkowym[16] – Rimbaud, „mruczany pod nosem", ma siłę złego zaklęcia, przywabia „obłudnych protektorów", którym zadedykowany został wiersz:

> Bawiłem się na ulicy
> nikt mną się nie zajmował
> robiłem babki z piasku
> m r u c z ą c p o d n o s e m R i m b a u d a
>
> raz starszy pan to posłyszał
> jesteś chłopcze poetą
> my właśnie teraz robimy
> oddolny ruch literacki
>
> pogładził po brudnej główce
> dał mi dużego lizaka
> a nawet kupił ubranie
> w ochronnej barwie młodości[17]

Kolejne etapy „wtajemniczenia" w niechcianą dorosłość (dzieje utraty własnego głosu) to uczestnictwo w balu wraz

052_Koschany_Fortepian na barykadzie_jch.indd 253 08.09.2022 21:06:08

z innymi podobnie „przebranymi" chłopcami, wymuszona „zabawa", pierwszy sprzeciw i głód, brutalnie stłumione:

więc zaraz nas posadzono
wokół wielkiego stołu
dano nam wody z sokiem
i po kawałku tortu

teraz wstawali chłopcy
przebrani za dorosłych
grubym głosem chwalili
lub bili nas po łapach

niczegośmy nie słyszeli
niczegośmy nie czuli
wpatrzeni wielkimi oczami
w kawałek tortu który
coraz bardziej się topił
w gorących naszych rękach
i słodycz ta pierwsza w życiu
ginęła w ciemnym rękawie[18]

W wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* z tomu *Raport z oblężonego Miasta* Herbert zdaje się przestrzegać przed konsekwencjami uznania wyobraźni za ostateczną instancję poetycką:

1
Pan Cogito nigdy nie ufał
s z t u c z k o m w y o b r a ź n i

f o r t e p i a n n a s z c z y c i e A l p
g r a ł m u f a ł s z y w e k o n c e r t y

nie cenił labiryntów
sfinks napawał go odrazą

mieszkał w domu bez piwnic
luster i dialektyki

dżungle skłębionych obrazów
nie były jego ojczyzną

unosił się rzadko
na skrzydłach metafory
potem spadał jak Ikar
w objęcia Wielkiej Matki

u w i e l b i a ł t a u t o l o g i e
t ł u m a c z e n i e
i d e m p e r i d e m

że ptak jest ptakiem
niewola niewolą
nóż jest nożem
śmierć śmiercią

kochał
płaski horyzont
linię prostą
przyciąganie ziemi

2
Pan Cogito będzie zaliczony
do gatunku *minores*

obojętnie przyjmie wyrok
przyszłych badaczy litery

u ż y w a ł w y o b r a ź n i
d o c a ł k i e m i n n y c h c e l ó w

c h c i a ł z n i e j u c z y n i ć
n a r z ę d z i e w s p ó ł c z u c i a

pragnął pojąć do końca

– noc Pascala
– naturę diamentu
– melancholię proroków
– gniew Achillesa
– szaleństwa ludobójców
– sny Marii Stuart
– strach neandertalski
– rozpacz ostatnich Azteków
– długie konanie Nietzschego
– radość malarza z Lascaux
– wzrost i upadek dębu
– wzrost i upadek Rzymu

zatem ożywiać zmarłych
dochować przymierza

w y o b r a ź n i a P a n a C o g i t o
m a r u c h w a h a d ł o w y

p r z e b i e g a p r e c y z y j n i e
o d c i e r p i e n i a d o c i e r p i e n i a

n i e m a w n i e j m i e j s c a
n a s z t u c z n e o g n i e p o e z j i

c h c i a ł b y p o z o s t a ć w i e r n y
n i e p e w n e j j a s n o ś c i[19]

Czytelna aluzja pojawia się w pierwszej części przytoczonego wiersza i jest wkomponowana w spór dwóch przeciwstawnych odmian wyobraźni, tej „od sztuczek", kuglarskiej, popisowej, chciałoby się powiedzieć: autotelicznej, skupionej na sobie samej jako wyobraźni, której ekwiwalentem architektonicznym są labirynty, a wizualnym – „dżungle skłębionych obrazów" (to najkrótszy opis poetyki z *Iluminacji* i *Sezonu w piekle* Rimbauda), i tej nie-

052_Koschany_Fortepian na barykadzie_jch.indd 254 08.09.2022 21:06:08

Fragmenty z wideoklipu: Swiatosław Wakarczuk gra przy zrujnowanym Pałacu Pracy w Charkowie, zbudowanym w 1916 roku, piosenkę *Obejmij mnie* (którą zaprezentował na Biennale w Wenecji), 2022.

efektownej, która zawarła nieatrakcyjny pakt z prawdą, tautologicznej, pozbawionej tajemniczości[20].

Wyobraźnia jest w wierszu Herberta i w jego sporze z Rimbaudem zdeleksykalizowana; nie przebiega nieprzewidywalnie, onirycznie, zaskakująco, od obrazu do obrazu, jak w *Iluminacjach*, lecz „precyzyjnie / od cierpienia do cierpienia". Po raz drugi w wierszu używa Herbert formuły nacechowanej negatywnie: „sztuczne ognie poezji" są konsekwencją „sztuczek wyobraźni", a ten, kto podąża za olśnieniami, nie może „pozostać wierny / niepewnej jasności".

Rimbaud i Herbert mają skrajnie różny stosunek do wyobraźni, a jednocześnie identyczny stosunek do dyktatury, przemocy i wojny. Herbert, cytując francuskiego poetę, bada inną sytuację – ideologicznego uwodzenia, a nie porządkowania świata po potopie czy wojnie. Rimbaud bada, kosztem siebie samego, jej granice, dociera do niewyrażalnego, do jądra ciemności semantycznej, daje prymat właśnie wyobrażonemu (w sensie potoku obrazów). Herbert chce wyobraźnię ujarzmić, nie stawia jej na pierwszym miejscu, lęka się niekontrolowanych przewag; postuluje prostotę; jak w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* jego uwagę przykuwa raczej niepojęte niż niewyrażalne / niewyobrażalne.

Można by powiedzieć, że od Rimbauda (i jego gestu, pozornie tylko presurrealistycznego) przez Herberta (i jego gest antytotalitarny) do Kunzego obserwujemy trzy odsłony grozy w konfrontacji z trzema wyobraźniami poetyckimi: wyobraźnią jako wolnością, wyobraźnią jako kołatką („suchy poemat moralisty") oraz wyobraźnią jako jasnowidzeniem[21].

I tu wracam do owego krystalicznego wiersza Reinera Kunzego – przytoczę go jeszcze raz:

Pianino jak błękitne niebo i pole pszenicy
stało przy dwudziestu stopniach mrozu
na ulicy

I jedni grali
hymn i Chopina,
a drudzy w hymn i Chopina
strzelali

Nie jest on ani wynikiem zmagań z feerią własnej wyobraźnią w obliczu wojny i po niej (*casus* Rimbauda), ani poematem moralisty odrzucającego wszelkie pokusy wyobraźni. Kunze, stary poeta, widzi fortepian na barykadzie jasno (fortepian na barykadzie to o wiele więcej niż fortepian w Alpach!) – jako flagę Ukrainy (tę z motta) oraz jako bufor między zwolennikami suwerenności i zwolennikami zależności ich państwa. Ci, co „grali / hymn i Chopina", i ci, co „w hymn i Chopina / strzelali" (oddziela ich i przerzutnia, i różnica szyku – składniowego, bojowego), znajdowali się nie tylko po dwóch stronach barykady, ale i po dwóch różnych stronach świata. Po jednej fortepian w kolorach ukraińskiej flagi i ci, co na nim grali (hymn i Chopina – czyli pochwałę wolności i pochwałę wyobraźni), po drugiej – ci, co chcą rozstrzelać i wolność, i wyobraźnię. Dwudziestostopniowy mróz zatrzymał tę sytuację w kadrze. Ale fortepian jest na barykadzie, jest po stronie tych, co grają hymn i Chopina; fortepian przeważa na stronę wolności i wyobraźni, a jedna bez drugiej jest niemożliwa. Do tego duetu przybywa jeszcze – teraz, w roku 2022 – jako posiłki właściwość nielicznych, lecz w Ukrainie cnota zbiorowa. Jej imię: odwaga. I są już trzy: odwaga, wyobraźnia, wolność. I nie wiadomo, która z nich największa.

Przypisy

1 Wiadomości te podaję za pracą magisterską Macieja Huzarskiego *Wspólnota sensu i Euromajdan*, napisaną pod kierunkiem prof. Aleksandra Wirpszy (Wydział Lingwistyki Stosowanej UW, 2021), s. 52, przyp. 146.

2 Marcin Wojciechowski, *Pomarańczowy Majdan*, W.A.B., Warszawa 2006, s. 254–256.

3 Reiner Kunze, *Wiersz rewolucyjny*, przeł. Jakub Ekier, „Odra" 2020, nr 3, s. 52.

4 Por. Artur Rimbaud, *Poezje*, red. Adam Ważyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 51.

5 Artur Rimbaud, *Śpiący w dolinie*, przeł. Tomasz Różycki, „Kresy Południowo-Wschodnie" 2004, zeszyt specjalny: *Rimbaud w Przemyślu*, s. 7.

6 W niezwykłym manifeście pacyfistycznym Ernsta Friedricha, wydanym niedawno po polsku (*Wojna wojnie. Krieg dem Kriege. Guerre à la guerre. War against war*, koncepcja i przekład Zuzanna Sękowska, Oficyna Wydawnicza Bractwa Trojka, Poznań 2017) są takie postacie zamarłe w stężeniu pośmiertnym po atakach gazowych, na przykład z podniesioną ręką. Wyobraźnia poetycka znów wyprzedza grozę wojenną.

7 Ten wiersz stał się inspiracją *Wiosny* Tuwima. Pisałam na ten temat w szkicu *Tuwim dla dzieci, Tuwim od łobuzów, rimbaudysta Julian T.*, „Porównania" 2019, t. 25, nr 2, s. 313–336. W wersji poszerzonej zob. Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Tuwim. Pęknięcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021, s. 128–144.

8 Tu cytuję przekład Miriama (wielkiej urody), zatytułowany *Po potopie* (za wydaniem: Miriam [Zenon Przesmycki], *U poetów* [1921], wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył Paweł Hertz, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1992, s. 68–69):

Jak tylko idea Potopu sczestwiała:
Zając zatrzymał się śród falujących koniczyn i dzwonków i odmówił modlitwę do tęczy poprzez siecie pajęczyn.
Oh! drogie kamienie kryć się jęły, kwiaty spoglądać już.
W wielkiej brudnej ulicy stanęły stragany, poczęto ciągnąć barki ku morzu piętrzącemu się tam w górze, jak na starych rycinach.
Krew popłynęła u Sinobrodego, w jatkach, w cyrkach, kędy pod pieczęcią Boga bledną otwory okienne. Krew i mleko popłynęły.
Bobry jęły budować, mazagrany parować w kawiarniach.
W wielkim domu, o szybach jeszcze ociekających wodą, dzieci w żałobie oglądały przecudne obrazki.
Drzwi skrzypnęły i na placu wioskowym dziecko obróciło się w kółko z wyciągniętymi rękoma, podobnie jak chorągiewki i koguty na wszystkich dzwonnicach, pod nagłą ulewą.

052_Koschany_Fortepian na barykadzie_jch.indd 256 08.09.2022 21:06:09

Pani *** ustawiła fortepian w Alpach. Odprawiono mszę i pierwsze komunie przy stu tysiącach ołtarzy w katedrze.
Karawany wyruszyły. Pośród chaosu lodów i w mrokach nocy biegunowych pobudowano *Splendid*-hotele.
Odtąd księżyc słyszał znowu szakale sklamrzące w pustyniach cząbrów – i eklogi dwukopytne krząkające w sadzie. Potem, w borze fioletowym, całym w nowych latoroślach, Eucharis powiedziała mi, że to wiosna.
Rozlej się, stawie – piany, zatopcie most i rozfalujcie się nad drzew szczytami – kiry i organy, błyskawice i grzmoty, wzbierzcie i toczcie się – wody i smutki, wzbierzcie i zastąpcie dawne potopy.
Bo odkąd te wyparowały, odkąd – oh! skryły się drogie kamienie a kwiaty otwarły – nuda, nuda bezbrzeżna! – a Królowa Czarownica, utrzymująca żar w garnku glinianym, nie zechce nigdy opowiedzieć nam, co wie, a co nam niewiadome!

9 Por. Artur Rimbaud, *Poezje*, dz. cyt., s. 125–126.

10 Por. Arthur Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. i posłowiem opatrzył Artur Międzyrzecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 91.

11 Nieodparte są skojarzenia z *Europą po deszczu* Maxa Ernsta.

12 „Albert Henry przywołuje sens naturalny *potopu*: Rimbaud, jego zdaniem, kojarzy obraz dyluwialny [potopowy w znaczeniu geologicznym – przyp. K.K.-K.]; «potop meteorologiczny» staje się czynnikiem ludzkiej wyobraźni, a Potop społeczny i historyczny staje się warunkiem wyobraźni i afektu – Rimbauda" (Rimbaud, *Œuvres complètes*. Édition établie par André Guyaux, avec la collaboration D'Aurélia Cervoni. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2009, s. 948, przeł. K.K.-K. – noty do *Iluminacji*). Por. Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles 1998, s. 23. Komentatorzy wydania wzorcowego dostrzegają w Potopie alegorię Rewolucji, zaś „Potop Rimbauda" utożsamiają z Komuną Paryską (Rimbaud, *Œuvres complètes*, dz. cyt., s. 947).

13 Temat szakali i ich asocjacja z pustynią występują w wierszu wojennym Juliana Tuwima pt. *Prośba o pustynię* [Paryż 1939], [w:] tegoż, *Pisma zebrane: Wiersze 2*, oprac. Alina Kowalczykowa, Czytelnik, Warszawa 1986, s. 323. Pierwodruk: „Wiadomości Polskie" 1940, nr 1, s. 2. Osobny szkic interpretacyjny na temat tego wiersza przygotowuję właśnie do druku.

14 Oryginał: zob. Jean Arthur Rimbaud, *Après le Déluge*, [w:] tegoż, Œuvres complètes. Édition établie par André Guyaux, avec la collaboration D'Aurélia Cervoni, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2009, s. 289–290.

15 Być może jakimś refleksem wierszy pisanych w manierze *Statku pijanego*, ale już po Zagładzie, i w tym sensie zerwaniem z manierą, jest *Żegluga*, wiersz odczytany z rękopisu przez Ryszarda Krynickiego i opublikowany w zbiorze *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, wybór i oprac. edytorskie Ryszard Krynicki, a5, Kraków 2010, s. 29–30. W komentarzu na s. 356 wydawca sugeruje, iż ten niedatowany wiersz prawdopodobnie powstał w latach 1949–1950; przypuszczenie owo wysnuwa z datowania całego pliku wierszy w AZH (*Utwory poetyckie różne*, t. 2, plik 2).

16 Chociaż Stanisław Barańczak nazywa ten utwór jednym z „najbardziej autobiograficznych wierszy", w którym Herbert „opowiada historię swojej oficjalnej literackiej inicjacji w latach «odwilży», jest to więc wiersz także autoironiczny". Zob. S. Barańczak, *Ironie*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 387–388.

17 Zbigniew Herbert, *Jak nas wprowadzono*, [w:] *Hermes, pies i gwiazda*, [1957], Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 96, podkr. K.K.-K.

18 Tamże, s. 97–98.

19 Cyt. za: Zbigniew Herbert, *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992, s. 25–27, podkr. K.K.-K.

20 Por. Agata Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję" i „równanie"*, Universitas, Kraków 1998, s. 61. Zob. też Jerzy Kwiatkowski, *Zbigniew Herbert*, [w:] tegoż, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku.*, wybór Maria Podraza-Kwiatkowska i Anna Łebkowska, posłowie Marian Stala, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 324.

21 Polski tłumacz Kunzego Jakub Ekier zauważa, że niemiecki poeta „różni się od Pana Cogito: jego wyobraźnia także wprawdzie przebiega «od cierpienia do cierpienia», on jednak nie kocha «przyciągania ziemi»"; (Jakub Ekier, *Posłowie*, [w:] Reiner Kunze, *Remont poranka*, wybór, przekład i posłowie Jakub Ekier, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 265).

Pisanie Ukrainy – Spotkanie z poetkami Kateryną Babkiną i Wiktorią Ameliną rozmawia Katarzyna Kuczyńska-Koschany, 10 lipca 2022, Centrum Kultury w Lublinie.
Na zdjęciu u góry, od lewej: Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Kateryna Babkina, Wiktoria Amelina, oraz tłumaczka Andżelika Kwolik. Fragmenty dokumentacji wideo. Fot. Ryszard Ciarka.

052_Koschany_Fortepian na barykadzie_jch.indd 257 08.09.2022 21:06:10

PAWEŁ PRÓCHNIAK

Doznanie otchłani

Endorfinowy haj i poezja

1.

Na co dzień – wbrew temu, co nam się wydaje – żyjemy na endorfinowym haju. I dopiero kiedy on ustaje, kiedy gospodarka dopaminą i serotoniną przechodzi w tryb *low*, wtedy widzimy świat taki, jaki jest. Widzimy otchłań istnienia, przepaść otwierającą się we wszystkim. Te momenty przejrzenia zjawiają się niekiedy w wierszach. Tak brzmi moja teza.

2.

W poemacie *Zaślubiny nieba i piekła* Blake zapisał słynne zdanie: „Gdyby oczyścić bramy percepcji, to każda rzecz ukazałaby się człowiekowi taka, jaka jest – nieskończona”[1]. Ta porywająca wizja podpowiada, że żyjemy we wnętrzu otchłani, że każda drobina istnienia jest krawędzią przepaści i samą przepaścią. To dlatego nieraz – jak pisał Nietzsche – czujemy, że jesteśmy odpętani od wszystkich słońc, że spadamy we wszystkich kierunkach. I czujemy wtedy też, że pochłodniało, że nadciąga noc i coraz więcej nocy[2].

3.

Nasze oczy zwykle tej przepaści nie widzą, nasze stopy najczęściej zdają się twardo stąpać po ziemi. Dlaczego tak jest? Dlaczego złudzenie twardego gruntu i względnej stabilności bierzemy za realność? Zawdzięczamy to – powtarzam za Bergsonem i Huxleyem – redukcyjnemu działaniu układu nerwowego i hormonalnego. Zostawiam na boku rzeczywistą czułość naszych zmysłów, ich organiczne i fizjologiczne uwarunkowania, faktyczne możliwości. Interesują mnie te momenty, w których – jak mówi Baudelaire – widzimy jasno „przyrodzoną ciemność rzeczy”[3]. W takim widzeniu jest coś porażającego. Jest w nim groza rzeczy ostatecznych, groza nagiego istnienia.

4.

Wydaje mi się, że takim właśnie widzeniem rzeczywistości jest sztuka w wielu swoich przejawach. Mam też wrażenie, że to poszerzające i pogłębiające widzenie niekiedy daje o sobie znać w poezji lub za jej sprawą. Jak choćby we wspaniałej *Otchłani* Baudelaire’a:

Pascal miał swoją otchłań, szła z nim nieprzerwanie.
Biada! Wszystko – przepaścią, czyn, żądza, marzenie,
Słowo! I nieraz czuję, gdy mi Przerażenie
Podnosi włos na głowie, jej wichru powianie.

W górze i w dole, zewsząd pustka i milczenie,
Przestrzeń straszliwa, w której czujemy spętanie…
Bóg palcem mądrym w nocy mych mglistym tumanie
Kreśli wielokształtnego koszmaru widzenie.

Boję się snu, jak można bać się wielkiej dziury,
Pełnej trwóg, prowadzącej w świat nie wiedzieć który.
Już tylko nieskończoność widzę z wszystkich okien,
I mój duch nawiedzany ciągłymi zawroty
Zazdrośnie tęskni za nicości snem głębokim.
Ach! Nigdy nie wyjść poza Liczby i Istoty![4]

5.

Ta otchłań w jej spętaniu, w jej wielokształtnym koszmarze to realność – wizyjna i materialna zarazem. Bergson pisał, że materia jest „niezliczoną mnogością drgnień powiązanych w nieprzerwanej ciągłości” – drgnień „wzajemnie uwarunkowanych i przebiegających we wszystkich kierunkach niby dreszcze”[5]. To dlatego „percepcja mogłaby być nieograniczona”[6]. Dlatego moglibyśmy ogarnąć nie tylko całą swoją przeszłość, ale również – całość istnienia. Szalona wizja, zawrotna. Ale tak właśnie zdają się widzieć artyści i mistycy.

6.

Można to ująć ostrożniej. Można powiedzieć, że niekiedy w suwerennym akcie wyobraźni, w jej śnie na jawie, potrafimy odrzucić pojęciowy sztafaż, w którym chronimy się na co dzień, i dzięki temu jesteśmy w stanie uchwycić „żywą naoczność”[7]. Trzeba jednak dopowiedzieć, że to przenikliwe widzenie okiem wyobraźni – widzenie, które samo siebie drąży i poszerza, widzenie w nieodpartej wizji – ufundowane jest na biochemii mózgu.

7.

Mózg pracuje jak reduktor, jak filtr. Profiluje postrzeganie. Z natłoku bodźców wybiera te, które z różnych względów są istotne. Resztę wyłącza z pola uświadomionej percepcji. Wciąż nie do końca wiemy, jaką kieruje się przy tym logiką. Wiele jednak wskazuje na to, że filtracja chroni nas przed nadmiarem doznań i informacji, któremu nie bylibyśmy w stanie podołać.

8.

Jak wiadomo pracę ludzkiego mózgu umożliwiają i koordynują – między innymi – procesy biochemiczne generowane przez nasz układ hormonalny. Ważną rolę w tych procesach odgrywa adrenochrom, który jest pochodną rozpadu adrenaliny (jednego z najważniejszych hormo-

053_Próchniak_Doznanie otchłani.indd 258 08.09.2022 21:05:56

nów) i wywołuje zjawiska podobne do tych, które można zaobserwować podczas oszołomienia meskaliną. W eseju o peyotlu i meskalinie Huxley przekonuje, że wyzwalane przez meskalinę reakcje chemiczne – naśladujące jedną ze ścieżek naszej hormonalnej biochemii – pozwalają widzieć tak, jak potrafią widzieć artyści i mistycy. Do pewnego stopnia podobnie rzecz ma się z haszyszem. Jest w tym widzeniu klarowność, która otwiera na głębię i piękno, ale przyprawia też o zawrót głowy, bo uzmysławia, że – cytuję Huxleya – „dana nam rzeczywistość jest nieskończonością, która przekracza wszelkie zrozumienie", a mimo to „może być nam objawiona jako poczucie immanencji, przeżywany udział"[8]. W tym doznaniu udziału wydarza się nasze uczestnictwo – raz jeszcze Huxley – w „rzeczywistości większej od tego, co może znieść umysł przywykły do wygodnego życia w świecie symboli"[9].

9.

Dotknięcie nagiego istnienia jest nagłe i wielkie, poruszające do żywego. I jest też powiewem czegoś nieludzkiego. Często odsłania się jako „ciemność widoma", która nas zagarnia i sprawia, że toniemy w jej otmęcie, w jej płomieniach. Tak, w płomieniach, bo ta ciemność ma w sobie coś z piekła – jest doświadczeniem na wskroś infernalnym. To właśnie dlatego – jak sądzę – metafora „ciemności widomej", wzięta z *Raju utraconego* Miltona, wybrzmiewa w tytule książki Styrona poświęconej depresji[10]. Wspominam o tym, bo u Styrona pojawia się bliska mi intuicja, która podpowiada, że dopiero okiem głębokiego smutku, okiem melancholii zabarwionej rozpaczą, widzimy świat taki, jaki jest naprawdę, a to znaczy, że z realnym światem zestraja nas dopiero to spojrzenie bez dopalaczy, bez dopaminy, bez endorfin i innych endogennych narkotyków, którymi jesteśmy szprycowani przez nasz własny układ nerwowo-hormonalny.

10.

Gospodarka hormonami to biochemiczna podstawa naszych psychicznych zapaści, uderzeń rozpaczy, ćmiącego lęku, smutku trawiącego nas jak rdza. Okiem tych stanów widzimy ciemność rzeczywistości większej i głębszej, intensywniejszej, nie do zniesienia.

11.

Ta sama biochemia odpowiada za tajemnicze momenty klarowności, za wyjęte z czasu chwile przejrzenia – przepastne i trzeźwe jak po haszyszu, jak po meskalinie. Od tych chwil wieje chłodem jakiejś nieodpartej pewności, która potrafi przeszyć – niczym sztych. Wydaje mi się, że coś takiego opisał Wierzyński w wierszu *Przebity światłem*:

a może mi się przywidziało
może to noc i deszcz i potem
lustro naprzeciw okna dniało
i wiatr przewracał się z łoskotem
i nastał świt nieznany drżący
na nowy dzień mnie wołał w śnie tem
i obudziłem się krzyczący
przebity światłem jak sztyletem[11]

12.

Takie doznanie zdarza się rzadko. Częściej hormony robią swoje i „serotonina […] coś właśnie zabija"[12]. W zakończeniu wiersza Katarzyny Zwolskiej-Płusy mówi się o tym w ten sposób:

wyrzut może być gwałtowny. będę się rzucać. ręce
opadają najpierw. potem twarz, łydki, łuski. pif-paf,
serotonina z pewnością coś właśnie zabija, kotku.

kotku?

13.

Tak, serotonina robi swoje i wciąż słyszymy w głowie jej pif-paf. Ale zdarza się też, że oto mamy „głowę […] pełną oksytocyny" i wtedy zapominamy o bożym świecie, o jego porażającej grozie. Jak dzieje się to choćby w wierszu Laury Osińskiej:

nie pamiętam o stanie polskiej ochrony zdrowia
nie pamiętam o stanie polskiego sądownictwa
nie pamiętam o brutalności policji
nie pamiętam o głodzie w Jemenie
nie pamiętam o wojnie w Rożawie
nie pamiętam o oleju palmowym
nie pamiętam o plantacjach kakao
nie pamiętam o rudach kobaltu
nie pamiętam o pożarach buszu
nie pamiętam o Ujgurach
nie pamiętam o Tybecie
nie pamiętam o hodowlach przemysłowych
nie pamiętam o wycinkach lasów
nie pamiętam o odstrzałach dzików
nie pamiętam o kulturze gwałtu
nie pamiętam o mowie nienawiści
nie pamiętam o wzroście temperatur
nie pamiętam o winie w lodówce
nie pamiętam o kolacji na stole
jestem z tobą w łóżku
dłonie mam pełne ciebie usta mam pełne ciebie
głowę mam pełną oksytocyny[13]

Ten erotyk przypomina, że hormony są przeciwko naszym społecznym zobowiązaniom. Biorą je w ironiczny nawias. Kłamią nam w żywe oczy. I jednocześnie ocalają coś prawdziwego, coś prawdziwie cennego – rzeczywistą bliskość, czułą obecność, miłość.

14.

Potrzebna jest mi ta miłość – na koniec. Potrzebuję jej, żeby dopowiedzieć, że to oczyszczenie serca – to cał-

053_Próchniak_Doznanie otchłani.indd 259 08.09.2022 21:05:56

kowite zapomnienie, wytarcie wszystkiego, co serce mogłoby pamiętać – prowadzi w stronę ewangelicznego logionu: „Błogosławieni czystego serca, albowiem oni ujrzą Boga”[14].

15.

Jeśli wyprać to zdanie z katechizmowych naleciałości, jeśli wyprowadzić je z kruchty i uwolnić od teologicznych obowiązków, to – na moje ucho – wybrzmi w nim ta sama intuicja, którą słychać w tezie Blake’a. I tym razem jest to intuicja wypowiedziana w dykcji mesjańskiej obietnicy. W myśl tej obietnicy oczyszczenie serca pozwala osiągnąć taką klarowność widzenia, która umożliwia wejrzenie w osnowę wszystkiego, co jest, a zarazem w jakąś rzeczywistą obecność, która w tej osnowie się manifestuje. W moim odczuciu to miłość jest czystością serca. A skoro miłość, to również jej hormonalna chemia.

16.

Dziwne. Gdzie Bóg, gdzie oksytocyna. Dziwne i nieoczywiste. Jak nasz powszedni endorfinowy haj. I jak groza, którą okrywa. Jak jej przebłyski graniczące z olśnieniem. Nie umiem się w tym połapać. Ale chyba tak właśnie powinno być, skoro – raz jeszcze Bergson – „poznanie nie zna oczywistości”[15].

Przypisy

1 W oryginale: *If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite* (zob. W. Blake, *The Complete Illuminated Books*, wstęp D. Bindman, London 2001, s. 122, 414).

2 Zob. F. Nietzsche, *Wiedza radosna (La gaya scienza)*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 168.

3 Ch. Baudelaire, *Salon 1859*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekł. J. Guze, komentarze i przyp. C. Pichois (w przekł. J.M. Kłoczowskiego), Gdańsk 2000, s. 272.

4 Ch. Baudelaire, *Otchłań* (przeł. M. Jastrun), [w:] tegoż, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, red. i posłowie J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 367.

5 H. Bergson, *Pamięć i życie*, wybór tekstów G. Deleuze, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 72 (retusz w przekładzie cytowanego fragmentu *Materii i pamięci* wprowadzam za: H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. R.J. Weksler-Waszkinel, przekład przejrzał, poprawił i posłowiem opatrzył M. Drwięga, Kraków 2006, s. 165).

6 B. Skarga, *Czas i trwanie. Studia o Bergsonie*, red. naukowa M. Pańków, przedmowa B. Działoszyński, Warszawa 2014, s. 148.

7 Zob. J. Kulczycki, *Problem psychofizyczny w filozofii Henri Bergsona*, Kraków 1996 (tu zwłaszcza rozdział: *Miejsce i rola problematyki psychofizycznej w filozofii Bergsona*, s. 37–43).

8 A. Huxley, *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*, przeł. M. Mikita, Warszawa 2012, s. 60.

9 Tamże, s. 43.

10 Zob. W. Styron, *Ciemność widoma. Esej o depresji*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2012.

11 K. Wierzyński, *Przebity światłem*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wyb., oprac., wstęp K. Dybciak, Wrocław 1991, s. 448.

12 K. Zwolska-Płusa, *będę rzygać*, [w:] tejże, *Daję wam to w częściach*, Warszawa 2021, s. 53; cytat niżej: tamże.

13 L. Osińska [A. Adamowicz], *[ ] nie pamiętam o stanie…*, [w:] tejże, *zmyśl[ ]zmysł*, wybór A. Adamowicz, Kołobrzeg 2021, s. 17.

14 Mt 5, 8.

15 Zob. B. Skarga, *Czas i trwanie…*, s. 171.

Fragmenty wideoklipu Żadan i Sobaki, 2022.

053_Próchniak_Doznanie otchłani.indd 260 08.09.2022 21:05:57

WIERA MENIOK

Artyści walczą

1

Serhij Żadan: post z siódmego dnia wojny, 2 marca, godz. 21:18: „Charkowscy artyści pozostają w mieście. Nie mamy dokąd iść, to jest nasze miasto. Rosjanie na pewno nic o tym nie wiedzą. Oni w ogóle o niczym tu nie wiedzą – to nie jest ich kraj, to nie jest ich historia, są tutaj tylko tłumem barbarzyńców, którzy wszystko niszczą".

23. dzień wojny, 18 marca, godz. 16:46: „Moi przyjaciele trafili dziś w Charkowie pod ostrzał rosyjskich «gradów». Pocisk eksplodował kilkadziesiąt metrów dalej i uderzył w jadący za nimi samochód. Pięć sekund uratowało im życie. Nie są wojskowymi. Są artystami. Młodzi artyści. Przed wojną robili swoje wystawy, żyli życiem artystycznym. Po rosyjskiej inwazji zostali w mieście, zajmują się wolontariatem – rozwożą po mieście żywność i leki, pomagają cywilom. Dziś trafili pod ostrzał. Dziś w Charkowie pod ostrzał może trafić każdy i wszędzie: Rosjanie nieustannie i chaotycznie ostrzeliwują miasto, niszczą dzielnice mieszkalne, szkoły, szpitale i przedszkola. Wybuchy słychać cały czas. Teraz to jest nasza rzeczywistość. Jednak miasto nie boi się, nadal żyje swoim życiem. Tyle, że teraz to życie toczy się pod «gradami»".

32. dzień wojny, 27 marca, godz. 18:59: „Zagraliśmy koncert w bunkrze dla wsparcia obrony terytorialnej. Nieoczekiwanie przyjechało kilkadziesiąt drogich i bliskich sercu osób. Poeci, muzycy, aktorzy – wszyscy są tutaj, wszyscy na miejscu".

2

Post Żadana z 38. dnia wojny, 2 kwietnia, godz. 12:32: „To Cyryl i Tymoteusz, bracia. Cyryl ma 12, a Tymoteusz 9 lat. Na dwóch stacjach metra opiekują się młodszymi dziećmi, mówią na nie malcy. Pytam wczoraj Tymoteusza: co wam przywieźć? Nic, odpowiada. Potem się zastanowił. Przywieź, mówi, dywany, aby malcy nie łazili po zimnej podłodze. Właśnie przywieźliśmy. Zabraliśmy braci z lekcji na chwilkę. Nasze dzieci szybko dorastają i doskonale wszystko rozumieją. Nie trzeba im tłumaczyć, kto do nich przyszedł z wojną. *Russkij mir* nie jest im potrzebny. A ukraiński świat na pewno dla nich ocalimy".

90. dzień wojny, 24 maja, godz. 19:07: „W ciągu tych trzech miesięcy wojny (TRZY MIESIĄCE WOJNY) zdarzyło mi się widzieć wiele charkowskich dzieci. Kogoś wywoziliśmy z miasta, dla kogoś śpiewaliśmy w metrze, komuś przywoziliśmy jedzenie do schronów przeciwbombowych. One były rożne – milczące i przestraszone, wesołe i zdecydowane, ktoś był dziecinnie dzielny, a ktoś w ciągłym stresie.

Ale one nadal pozostają naszymi, charkowskimi dziećmi. Bardzo się chce, by nadal mieszkały w tym fantastycznym, pięknym mieście (lub wróciły do niego, jeśli dorośli ich wywieźli). Bardzo się chce, żeby kochały to miasto. Żeby nie milczały. Żeby była w nich charkowska dzielność i nie było lęku przed tym światem, który pozostawili im dorośli".

Serhij Żadan pisze: „Podczas tej wojny śpiewa się przede wszystkim o dzieciach. Być może dlatego, że w tym wszystkim to one najbardziej potrzebują ochrony" (85. dzień). Po 24 lutego napisał dwie piosenki o dzieciach pt. *Dzieci* i *Metro*.

Дітu (wspólnie z zespołem Wertep):
www.youtube.com/watch?v=ha1FX-fPqGk

3

32. dzień wojny, 27 marca, godz. 18:59: „Rano zadzwonił Sława Wakarczuk, powiedział, że przywiózł Starlink dla Freikorpsa. Poprosił znaleźć gitarę. Spotkaliśmy się pod Tarasem. Podczas gdy Sława śpiewał, zatrzymało się kilka samochodów. Ludzie, nie wysiadając z aut, nagrywali wideo i jechali dalej. Jakaś kobieta filmowała i płakała".

„Spotkaliśmy się pod Tarasem", czyli pod pomnikiem Tarasa Szewczenki w Ogrodzie im. Tarasa Szewczenki w Charkowie. Pomnik był zbudowany w 1935 roku, postument o wysokości ponad 16 metrów i rzeźba o wysokości 5,5 metra, jeden z najbardziej rozpoznawalnych symboli Charkowa.

Swiatosław Wakarczuk zaśpiewał swoją piosenkę *Ewerest* pod pomnikiem Szewczenki w Charkowie:
www.youtube.com/watch?v=mnH-oPaeHvE

4

Swiatosław Wakarczuk gra wśród gruzów w Charkowie, przy zrujnowanym Pałacu Pracy, zbudowanym w 1916 roku, znaną również w Polsce piosenkę *Obejmij mnie*, którą zaprezentował na Biennale w Wenecji:
www.youtube.com/watch?v=tj7bgjirNfQ

5

Polsko-ukraińska wersja tejże piosenki Wakarczuka:
www.youtube.com/watch?v=4asMi_3KRCM

6

Koncert Wakarczuka na Dworcu Głównym we Lwowie (fragment na początku „Я не здамся без бою", do 3:51):
www.youtube.com/watch?v=2RGIB5HeprA

7

Pianista Ołeksij Karpenko przy dworcu we Lwowie pod wycie syreny wykonał utwór Hansa Zimmera *Time*.

054_Artyści walczą _plan rozmowy.indd 261 08.09.2022 21:05:39

Fragmenty wideoklipu Żadan i Sobaki, Wertep, *Dzieci* (*Діти*), 2022.

Po kilku dniach niemiecki kompozytor przerwał swój koncert w Berlinie i pokazał wideo z lwowskiego dworca:

www.youtube.com/watch?v=N-V_m_dA_Ko

Ołeksij Karpenko grał na lwowskim dworcu od trzeciego dnia wojny, aby wspierać ludzi przybywających do Lwowa z innych miast. W najtrudniejszych dniach obok pianisty przechodziły tysiące przesiedleńców i uchodźców. Gdy wyły syreny alarmowe, muzyk grał dalej, głośniej. Młody pianista mówi, że muzyka to język, w którym jest moc walki.

8

Jeszcze jedna piosenka z Charkowa – *Малюй, малий* – pisarza Rusłana Horowego i muzyka Jewhena Turczynowa z zespołu *Żadan i Sobaki*:

www.youtube.com/watch?v=AIV9Rv10mnY

9

Poetka Ludmyła Horowa, żona Rusłana Horowego, jest teraz w USA razem z córką – pisze wyjątkowe wiersze-zaklęcia-klątwy Ukraińców dla wroga. Jeden jej wiersz odniósł sukcesy w sieci i został wykorzystany jako punkt kulminacyjny w spektaklu teatru drohobyckiego *Smak Słońca* (autor sztuki Ołeksandr Viter, reżyser Ołeksandr Korol). To wiersz *Буде тобі, враже, те, що відьма скаже* („Będzie tobie, wrogu, tak, jak wiedźma powie"):

www.youtube.com/watch?v=nbycGRMiFBA

10

Zdumiewająca „kołysanka" dla wroga – piosenka młodego lwowskiego poety i muzyka Palindroma. Palindrom to imię artystyczne Stepana Burbana, ur. 1994, rapera, piosenkarza, kompozytora, reżysera i producenta muzycznego. Jest to w moim odczuciu jeden z najmocniejszych ukraińskich utworów muzycznych powstałych po 24 lutego – piosenka *Śpij* (*Спи*):

www.youtube.com/watch?v=QxVUG5k7hAQ

11

Prezentacja: plakaty ukraińskich artystów na temat wojny. Wybór: Dmytro Meniok.

12

Grupa Pictoric, zrzeszająca ukraińskich ilustratorów i plakacistów, zaprezentowała w kwietniu wystawę plakatów o wojnie przy jednym z najpiękniejszych budynków w Drohobyczu – dawnego Starostwa, obecnie Wydział Historii; fragment z otwarcia wystawy:

www.youtube.com/watch?v=sSDUNSuVTbc

Wystawa tejże grupy Pictoric odbyła się także w Lublinie 11 marca 2022, materiały zostały również zaprezentowane w pierwszym numerze „KulturaEnter" za rok 2022:

https://kulturaenter.pl/article/wystawa-ukrainscy-ilustratorzy/

13

Po 24 lutego Serhij Żadan niejednokrotnie wypowiadał się na temat języka poezji, który, jego zdaniem,

Swiatosław Wakarczuk śpiewa swoją piosenkę *Ewerest* pod pomnikiem Szewczenki w Charkowie.

054_Artyści walczą _plan rozmowy.indd 263 08.09.2022 21:05:40

Koncert Swiatosława Wakarczuka na Dworcu Głównym we Lwowie.

musi zmienić się, musi stać się zupełnie inny, ponieważ rzeczywistość okazała się silniejsza od poezji. Niemniej jednak w 112. dniu wojny, 15 czerwca, opublikował swój najprawdopodobniej pierwszy wiersz napisany po 24 lutego:

+ + +
Może właśnie teraz warto zacząć.

Jak bardzo bym sobie nie wmawiał, że jeszcze nie czas,
że nie trzeba na oślep wypowiadać słów,
których nie złożono w głosie,
których w księgach przeszłego życia nie ma,

jak bardzo bym się nie krztusił pustym i niemym
powietrzem tej wiosny, palącym, bezgłośnym
powietrzem lata,

wychodzi na to, że mowa silniejsza jest od lęku milczenia,
i musi wypełniać sobą kieszenie na piersiach życia,
musi spowijać miejsca, gdzie zbierają się ludzie,
gdzie potrzebują takiego o sobie mówienia,
żeby od teraz można było już zawsze
poznać ich po głosie.

Wychodzi na to, że mowa, jak katar marcowy, zalega
w naszych płucach, gniotąc je niczym ubrania wygnańców
brnących przez zamarznięte koryto rzeki.

Możliwe też, że odarci z głosu, nie stajemy się
bardziej uczciwi wobec siebie we własnym milczeniu.
To tak, jakbyśmy odmawiali sobie prawa do śpiewu we wspólnym chórze,
bojąc się fałszu, bojąc się pomyłki.

I cisza stoi za nami, jak nieobsiane pole.
I bezgłos stoi, jak zasypane kamieniami studnie.

Może właśnie to – nasz strach, nasze zwątpienie
tłumaczy oszalałe milknięcie i gorycz świadków,
którzy wszystko widzieli, którzy muszą zaświadczyć,

śpiewem wskazując morderców,
głosem wołając o prawo.

Dźwięk o północy musi zostać zasiany,
powstać muszą mary śpiewu o świcie.

Jest w tym wszystkim niepokój. Ponieważ w tym wszystkim jest waga.

(przekład W.M., przejrzał Paweł Próchniak)

W oryginale:

+ + +
Може, саме тепер і варто почати.

І скільки б не переконував себе, що не час,
що не слід наосліп вимовляти слова,
які не закладено в голос,
яких немає в книгах із минулого життя,

скільки б не захлинався порожнім, безсловесним
повітрям цієї весни, пекучим, безмовним
повітрям літа,

а виходить, що мова сильніша за страх мовчання,
вона має заповнювати собою нагрудні кишені життя,
вона має огортати місця, де збираються люди,
де вони потребують говорити про себе так,
щоби їх відтепер завжди
упізнавали за голосом.

Виходить, що мова, як березнева застуда, сиділа
в наших легенях, обтяжуючи їх, наче одяг на втікачах,
що долають уплав обморожене річище.

Правдоподібно також, що позбавлені голосу, ми не стаємо
чеснішими перед собою в своєму мовчанні.
Так, мовби відмовляємось від права співу в загальному хорі,
боячись сфальшивити, боячись не попасти.

І стоїть тиша за нами, мов незасіяне поле.
І стоїть німота, мов завалені камінням криниці.

Може, саме це – наш острах, наша зневіра
і пояснюють цю несамовиту мовчанку гірких очевидців,
котрі бачили все, котрі мають свідчити,

співом виказуючи убивць,
голосом озиваючи право.

Має вестись сівба опівнічного звуку,
має творитися марево ранкового співу.

Є в цьому всьому тривога. Оскільки є в цьому всьому вага.

14

Choć rzeczywistość grozy usiłuje stać się silniejsza od wyobraźni poezji, po 24 lutego właśnie w poezji mamy najwięcej świadectw wojny. Są to przede wszystkim świadectwa w poezji kobiet. Drohobycki dziennikarz Leonid

054_Artyści walczą _plan rozmowy.indd 265 08.09.2022 21:05:42

Fragmenty z wideoklipu *Малюй, малий*, Żadan i Sobaki (autorstwa pisarza Rusłana Horowego i muzyka Jewhena Turczynowa).

Океан Ельзи (Okean Elzy), IRA, Stokłosa Collective Orchestra – *Obejmij mnie* (Обійми), 2022.

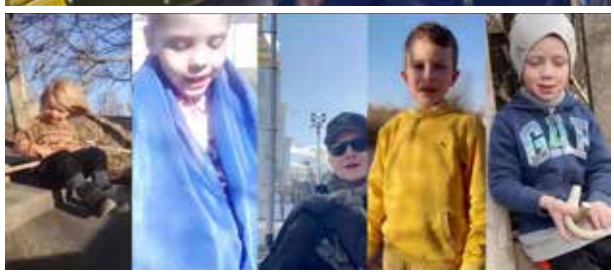
(u góry): *Wiersz Będzie tobie, wrogu, tak, jak wiedźma powie* (Буде тобі, враже, те, що відьма скаже) poetki Ludmyły Horowej w spektaklu *Smak Słońca* (reż. Ołeksandr Korol). (Obok): *Czerwona Kalina* z oryginalnego wideoklipu Pink Floyd i Andrija Chływniuka, lidera zespołu Boombox, 2022.

Golberg wiele takich świadectw publikuje na łamach gazety internetowej „Majdan". Statystyka, którą udało się ułożyć, wskazuje, że od początku agresji rosyjskiej wobec Ukrainy na „Majdanie" opublikowano wiersze o wojnie 42 poetek, wśród nich Kateryna Kałytko, Kateryna Babkina, Hałyna Kruk, Mariana Sawka, Ludmyła Horowa, Aneta Kamińska, Elina Świencicka, Anna Bahriana, Ija Kiwa, Natalia Belczenko, Dana Rudyk, Kateryna Hładka, Switłana Powalajewa, Inga Kejwan, Natalia Tkaczyk, Oksana Łucyszyna, moja studentka Kateryna Kutowa i wiele innych poetek. Wiersze poetów o wojnie to raczej rzadkość. Przychodzi na myśl, że mężczyźni walczą na froncie, a kobiety piszą poezję o wojnie… I swoją poezją też walczą.

15

Na zakończenie. Piosenka *Ой у лузі червона калина…* stała się drugim hymnem narodowym Ukrainy. Szczególna jej wersja ukazała się 7 kwietnia w wykonaniu legendarnego zespołu Pink Floyd i Andrija Chływniuka, lidera zespołu Boombox, który idąc na wojnę, zaśpiewał ją *a cappella* w Kijowie na placu Sofijiwskim. Przewodni wokalny motyw zainspirował lidera Pink Floyda Davida Gilmoura, niedługo po tym powstało nowe wykonanie tego utworu. Wydarzenie historyczne: członkowie Pink Floyd zebrali się po raz pierwszy po 28 latach (po 1994 roku), aby nagrać ten utwór z ukraińskim muzykiem Andrijem Chływniukiem, wspierając tym Ukrainę. Piosenka *Och na łące czerwona kalina* to hymn ukraińskich strzelców siczowych. Na okładce utworu umieszczono rysunek słonecznika kubańskiego artysty Yosana Leona:

www.youtube.com/watch?v=saEpkcVi1d4



054_Artyści walczą _plan rozmowy.indd 268 08.09.2022 21:05:44

WIERA MENIOK

Akustyka wojny w wielkanocnych echach drohobyckich

Bóg da sobie radę…

Dzisiaj jest 24 kwietnia 2022 roku. Mija dwa miesiące po rozpoczęciu pełnowymiarowej agresji federacji rosyjskiej wobec Ukrainy. Sześćdziesiąty dzień ludobójczej wojny w moim kraju. Wieczór dobiega końca, powoli przeistacza się w noc. Żadne światła nie palą się na ulicach ani w oknach mieszkań. W mieście panuje całkowita ciemność. Teraz jest tak cały czas. Do tego, jak się okazało, można się przyzwyczaić. Wciąż jednak czuję ten widok niczym czarną otchłań, która wypełnia wszystko dookoła, dotyka mnie mroczną wilgotnością, a nad nią – niedosiężna wysokość gwiezdna. Nigdy wcześniej nie widziałam tak jasno świecących konstelacji na hebanowym nocnym niebie.

Jest Wielkanoc w obrządku wschodnim, nie tylko prawosławnym, ale też greckokatolickim, do którego należy większość wiernych z zachodniej Ukrainy i nie tylko zachodniej. Nie było wielkanocnego czuwania przez całą noc. Godzina policyjna.

O wielkanocnym poranku uroczyście biły dzwony w dwóch cerkwiach, które są w pobliżu mojego domu, na północnej i południowej stronie mojego świata drohobyckiego, Schulzowskiej „wybranej krainy". Poranne bicie dzwonów, które na szczęście nie kontrastowało akustycznie z wyciem syreny przeciwlotniczej (dziś był tylko jeden alarm wieczorem), przypomniało mi wiersz z tomu poetyckiego *Drohobycz* Serhija Żadana:

– Gdzie twój brat, słyszysz, gdzie twój brat?
Czemu w ogóle nie przychodzi ostatnio?
Jakież to przynęty ma na niego świat,
że się chowa przy dnie, jak ryba przed matnią?

– W mieście jest sto cerkwi, między nimi tkwią
niezliczone kościoły i liczne synagogi.
Skąd mam wiedzieć, co z nim? Paznokcie podbiegają krwią.
Bóg da sobie radę, jeśli naprawdę jest bogiem[1].

Od dawnego przyjaciela z Warszawy, którego ponad dwadzieścia lat temu poznałam we Lwowie jako głównego wówczas dyplomatę polskiego, dostałam w tę niedzielę wielkanocną wiersz ks. Jana Twardowskiego *Baranku Wielkanocny*. Wiersz kończy się refleksją próbującą udawać koncept barokowy: *prawda, że trzeba dostać pałą / by wierzyć znowu*.

Pomyślałam od razu o innym baranku z wiersza *Biel* Tadeusza Różewicza. O białym baranku z chorągiewką wbitą w oko i krwią tryskającą z pyszczka, krwią czarnymi rzekami płynącą. O baranku białym, który gładził grzechy tego świata, a teraz – opluty i skazany – leży na sekcyjnym stole, świątecznie przystrojonym zielenią, a wokół siedzi kupka nieczystości w białych pióropuszach. O tym baranku białym myślałam, który nigdy już nie uwierzy, choć jego ciało zostało nadziane nadzieją. Słyszałam echo beczenia tego baranka właśnie. Wśród akustyki wojny, która od dwóch miesięcy bezlitośnie wypełnia cały mój świat i będzie wypełniać go tak długo jak zechce, nikogo o nic nie pytając.

Postanowiłam, że nie świętuję jak zwykle, że zostanę sama w domu, nie siądę przy stole świątecznym, do którego mnie zaproszą. A wieczorem odsłuchałam krótkiego apelu obrońcy Mariupola z pułku Azow. Młody chłopak w wojskowym mundurze mówił bardzo spokojnie, bez żadnego patosu, mówił o śmierci, a na końcu powiedział, aby wszyscy pamiętali o tym, że gdy wysyłają sobie kartki wielkanocne i świętują, to w mariupolskich zakładach Azowstal spadają bomby na niewinne dzieci i cywilów.

Zrozumiałam, jak silnie teraz wiem, o czym napisał ukraiński wieszcz Taras Szewczenko w jego najważniejszym wierszu – *Ostatniej woli* (Заповіт):

I jak z Ukrainy niesie
Do sinego morza
Krew jej wrogów… Wtedy wstanę,
Porzucę step, wzgórza…
Wszystko rzucę i ulecę
Do samego Boga,
By się modlić… Lecz nie wcześniej,
Wcześniej nie znam Boga.

[Przeł. Paweł Próchniak]

Nie wcześniej. Wcześniej nie zna Boga. Nie ma w tym walki mickiewiczowskiego Konrada z Bogiem milczącym i obojętnym. Bliżej przepowiedni Szewczenki jest wizja Serhija Żadana, najważniejszego w obecnych czasach poetyckiego głosu Ukrainy: *Bóg da sobie radę, jeśli naprawdę jest bogiem.* Albo w innym wierszu poety:

Tyś nie winien, że wszystko jest tak dziwnie rozdrożne.
Idź sobie z bogiem, bóg z tobą, mój boże.
Nie zrozumiesz nas nigdy z tą trąbą twoją.
Przecież zawsze powtarzaliśmy tylko za tobą[2].

Spytaj mnie o zmartwychwstanie…

Nie pamiętam dokładnie, z kim rozmawiałam, co komu mówiłam, o czym myślałam 24 lutego. Otworzyłam

055_Wiera Meniok_esej_Pamiętnik Literacki_2022.indd 269 08.09.2022 21:05:24

korespondencję z synem, jaką tego dnia prowadziliśmy. Wracał do Warszawy z Barcelony, był tam na krótkich wakacjach. Nie wiedział, co ma zrobić, gdzie ma się podziać. Mimo to starał się mnie uspokajać, lakonicznie pisał, że zawsze zdążę wyjechać, jeśli się zdecyduję, że teraz na wszystkich przejściach są ogromne tłumy, że warto odczekać, dać sobie chwilę na wyciszenie. Wydawało się wtedy, że cisza i uspokojenie graniczą z cudem.

Odbierałam mnóstwo telefonów z Polski, z wypowiedzianym wprost bądź ukrytym przesłaniem, że powinnam wyjechać, że muszę, krótko mówiąc, uciekać. Nie chciałam uciekać, wiedziałam nawet w tej bardzo akustycznej panice, że nie mogę uciekać i tego nie zrobię, że zostanę, choć kompletnie nie wiedziałam, co będzie jutro czy nawet za godzinę.

Zwrócił się do mnie nasz przyjaciel dominikanin z pilną prośbą, bym wysłała mu kilka zdań o tym, jak przeżywam wybuch wojny, zamierzał napisać felieton. Nie potrafiłam nic sensownego powiedzieć, napisałam dość chaotycznie: „Wiem tylko, że należy zachować spokój, mimo że panika narasta, przekonałam się o tym podczas porannego spotkania on-line pracowników mojego wydziału, umówiliśmy się spotykać dwa razy codziennie, przynajmniej póki jest Internet. Bombardowanie było całkiem blisko Drohobycza. Wyją syreny. Staram się zachować spokój. Więcej nie napiszę, muszę wyjść z domu, załatwić kilka spraw. Radzę przeglądać wiadomości na stronach Radio Swoboda i Ukraińska Prawda. Proszę o modlitwę". Niepokój narastał mocno i intensywnie.

Zostałam w moim świecie drohobyckim. I z moim światem. Syn wrócił do Warszawy. Cały zanurzył się we współtworzenie kanału w Telegramie – Ukraiński Telegraf: podają wiadomości wyłącznie ze sprawdzonych źródeł ukraińskich, tłumacząc treść na język polski.

Kilku osobom z mojego otoczenia zakazałam wysyłania wiadomości sugerujących panikę i histerię. Niemniej akustyka wojny stawała się coraz silniejsza i groźniejsza. Świty, poranki, popołudnia, zmierzchy i noce połączyły się w jeden niekończący się dzień, raczej jedną noc – noc wojny, z jej przerażającymi dźwiękami i apokaliptycznymi obrazami.

Tu było i nadal jest względnie spokojnie, poza atakiem rakietowym – o pierwszym świcie, któremu przyszło zostać świadkiem wojny – jednostki wojskowej w pobliżu Sambora, całkiem blisko, i późniejszymi bombardowaniami w Iwano-Frankiwsku, Jaworowie i Lwowie oraz teraz, na samą Wielkanoc, w pobliżu Lwowa. Ta niekończąca się noc z jej akustyką wcielonego zła stawała się coraz bardziej makabryczna. Trzeba było nauczyć się wytrwałości. Nie nauczyłam się.

Kilka dni po rozpoczęciu wojny w mieście widać już było pierwszych uchodźców. Nie byli to jeszcze ludzie z bardzo dramatycznymi historiami, jakie wkrótce często będziemy słyszeć, także od uchodźców zamieszkałych w uniwersyteckim akademiku, którymi opiekuje się nasz uniwersytet, a nasi przyjaciele i partnerzy z Polski nas w tym wspierają. Wtedy, na początku wojny, zwróciłam uwagę na młodą kobietę – stojąc pod sklepikiem z wędlinami, niedaleko Rynku, głośno rozmawiała przez telefon z koleżanką lub krewną entuzjastycznie sugerując jej, aby przyjechać do Drohobycza, ponieważ jest tu w sklepach sporo wędlin, kiełbas i mięsa.

Tego samego dnia weszłam do innego sklepiku, także w pobliżu Rynku, na Schulzowskiej ulicy Krokodyli, gdzie zastał mnie alarm przeciwlotniczy. Podnosząc głos, by nie zagłuszyło go wycie syreny, zapytałam sprzedawczynię, czy schodzi do schronu w takich wypadkach, na co ona odparła: „Przecież jestem w pracy, jak mogę gdzieś iść?". Zdumiewająca odpowiedź, pomyślałam, nic nie jest oczywiste. I tylko wojna jest oczywista. Oczywiste są śmierci i zniszczenia.

Po dwutygodniowej przerwie, jaka nastąpiła w nauczaniu akademickim po 24 lutego, wróciły zajęcia. Wróciłam do moich studentów ze studiów polonistycznych i oni do mnie wrócili. Zdalna forma zajęć już nie była odbierana tak niechętnie, jak dotychczas w okresie pandemicznym, poza tym wszyscy całkowicie zapomnieli o koronawirusie. Ważne było, że znowu spotykamy się i rozmawiamy. Najbardziej chciałam, by wszyscy studenci byli bezpieczni, a jednocześnie cieszyłam się, że prawie nikt z nich nie wyjechał, że wszyscy są na miejscu. I że ja jestem na moim miejscu. Miałam w sobie wiele entuzjazmu, siły i gniewu, chciałam zrobić ze studentami coś więcej, coś ważniejszego niż tylko wykłady. I udało się. Kilka szczególnych „ech" zostało nam ze studentami z tamtych dni, które teraz wydają się bardzo odległe. Między innymi nagranie czytania przez moje studentki *Ostatniej woli* Tarasa Szewczenki w ukraińskim oryginale i polskim przekładzie Pawła Próchniaka[3]. Za jakiś czas nadeszły zmiany. Intencje i działania wyłaniające się z siły gniewu coraz częściej ustępowały poczuciu bezsilności, mimo to wciąż działamy, trzymamy naszą linię obrony. Wciąż uczę się wytrwałości.

Zakrwawiona zabawka, znaleziona przez ukraińską policję patrolową na dworcu w Kramatorsku zaatakowanym przez rakiety rosyjskich agresorów 8 kwietnia 2022 roku, została wysłana do Organizacji Narodów Zjednoczonych. „Niech ta zabawka przypomina im w ich pracy o losach ukraińskich dzieci, zabitych przez rakiety i bomby raszystów" – napisał Ołeksij Biłoszycki, szef Departamentu Policji Patrolowej Kramatorska[4].

W naszym akademiku mieszka jedna rodzina – pięcioro dzieci, najstarszy syn ukończył niedawno 18 lat, przybyli korytarzem humanitarnym z obwodu donieckiego. Są cali i zdrowi, tylko matki z nimi nie ma. Została zabita przez rosyjski pocisk na oczach starszego syna. Teraz on jest jedynym opiekunem młodszych braci i sióstr.

Te święta wielkanocne przyniosły sentencję, która miała być optymistyczna: „Chrystus zmartwychwstał – zmartwychwstanie Ukraina". Nie opuszcza mnie myśl, że ta sentencja jest smutna. Chrystus musiał umrzeć. Ukraina nie umrze. Muszę to słyszeć wśród akustyki wojny.

055_Wiera Meniok_esej_Pamiętnik Literacki_2022.indd 270 08.09.2022 21:05:24

Echem płyną słowa Serhija Żadana z wiersza *Znałem duchownego, który kiedyś siedział…*:

[…] instytucja cerkwi
spaja nas jak mur pojedyncze cegły,
wypala nas w ogniu, układa, zespala,
choć wszystko to traci sens przy wstępnym ostrzale.

I mówił jeszcze: spytaj mnie o zmartwychwstanie,
a odpowiem – szczęśliwi, którzy mogą liczyć na nie.
Cnotliwym akurat nie szczęści się raczej.
O wrogach chętnie mówię w czasie przeszłym, nie inaczej.

Spytaj o przebaczenie, odpowiedź mam i na to:
przebaczenie zakłada, że ateiści są częścią laikatu.
Przyniosę swoim wrogom na mogiły kwiaty.
Gniew pański dosięgnie wszystkich.
Wy, ateiści, nie znacie się na tym.

Wojna nauczyła mnie, że strat nie ma co rachować.
Z żywymi lepiej. Tych można przynajmniej próbować ratować.
Jest w nich coś, że do legnięcia w dole się nie zmuszą.
Zdaje się, że wy, ateiści, nazywacie to duszą.

Myślę czasem, czy zrozumieją nas nasze dzieci.
Szeroko otwieram ramiona, lekko mi na sercu.
Moja miłość obejmie wszystkich jak obszerny habit,
nawet i tych, co chcieli mnie zabić.
Pójdę już, przypomnę im, co czeka ich po śmierci[5].

Jutro obudzimy się…

Dobiega końca drugi dzień świąt wielkanocnych. Nie było dzisiaj dnia wolnego. Został skasowany w całej Ukrainie. Cztery razy wyła syrena. Miałam cztery zajęcia ze studentami, potem wyszłam na spacer. Miasto było przejrzyście wiosenne, pachniało świeżą zielenią. Na ulicach było sporo ludzi.

„Ty tylko popatrz, jakie piękne budynki!" – z zachwytem mówił pan, pokazując swojej rozmówczyni na wideo w telefonie drohobycką synagogę, którą właśnie razem mijaliśmy. Echem zabrzmiała mi krótka wypowiedź Serhija Żadana, który został w Charkowie i walczy o swoje miasto. Na swojej oficjalnej stronie facebookowej spisuje kronikę wojny[6]. 15 marca, w dwudziestym dniu wojny, opublikował zdjęcia zniszczonej przez rosyjskie ostrzały ulicy Sumskiej w historycznym centrum Charkowa i zapytał: „Czy ktoś wciąż chce porozmawiać o Dostojewskim?"[7].

Tuż przy Rynku, na ulicy Małej z najpiękniejszym widokiem na ratusz, stała dość spora kolejka po lody. Lody wyglądały kolorowo i zachęcająco, ludzie kupowali je z przyjemnością. Serhij Żadan z ekipą wolontariuszy co jakiś czas przywozi smakołyki dzieciom, które przeszło dwa miesiące mieszkają w metrze charkowskim. Także w metrze gra koncerty dla dzieci i organizuje spotkania. Poznał tam dwóch braci – Cyryla i Tymoteusza, 12 i 9 lat, którzy opiekują się młodszymi dziećmi na dwóch stacjach metra i jednocześnie mają zdalne lekcje szkolne. 2 kwietnia poeta przywiózł kilka dywanów – bracia poprosili, by maluchy nie łaziły po zimnej podłodze w metrze[8].

Przy gotyckim kościele św. Bartłomieja, pięknie oświetlonym przedwieczornym słońcem, matka coś łagodnie mówiła do młodszego chłopczyka i starszej dziewczynki śpiewnym ukraińskim językiem. Nikt tutaj nie mówi takim językiem, pomyślałam od razu. Przed chwilą też słyszałam na naszym pięknie wyremontowanym Rynku echa innego, wyraźnie niedrohobyckiego języka ukraińskiego. Ludzie siedzieli na ławkach i rozmawiali sobie spokojnie. Drohobycz ma wielu nowych mieszkańców. Odniosłam wrażenie, że dobrze tu się czują. I to mnie ucieszyło. Przypomniało mi się, jak Serhij Żadan cieszy się, gdy słyszy „uroczy słobożański język ukraiński"[10], którym mówią pracowniczki jednego ze szpitali charkowskich, gdzie poeta z przyjaciółmi przywoził pomoc humanitarną.

Na dawnej ulicy Pańskiej, później Mickiewicza, obecnie Szewczenki, spotkałam znajomą z dwiema córeczkami, każda wesoło jechała na hulajnodze. W Charkowie, w przerwach między ostrzałami, dzieci również tak robią. „Szczególnie cudowne są dzieci, które już poczuły wiosnę i jeżdżą po ulicach na hulajnogach"[11] – opowiada Serhij Żadan.

W ogródku kawiarni na rogu Rynku, naprzeciwko pięknej uliczki Honczarskiej, nie było żadnego wolnego miejsca. Piękna pogoda, świąteczny dzień, ludzie piją kawę, rozmawiają. W Charkowie również można napić się kawy lub nawet poczęstować kawą wojskowych, którzy przyjeżdżają czasem na krótko z linii frontu do miasta, by coś kupić, coś załatwić, z kimś się spotkać. Czytam wpis Żadana z 31 marca: „Niektóre kawiarnie są już czynne. Ludzie wygrzewają się w słońcu, piją kawę z ciasteczkami. Charkowianie i charkowianki próbują poczęstować wojskowych, ci są skrępowani i dziękują, charkowianie i charkowianki znowu zapraszają, z tego powodu kolejka przesuwa się bardzo wolno. Ktoś płacze ze wzruszenia, ktoś radośnie ściska się ze znajomymi, których spotkał. Odnosi się wrażenie, że reprezentacja Ukrainy wygrała mistrzostwa świata w piłce nożnej. Na obrzeżach miasta jest wiele porzuconych psów, kłócą się ze sobą, nie znajdują sobie miejsca. Staliśmy w centrum, nieoczekiwanie mocno uderzyło, dym się rozwiał. Przez kilka już dni takiego nie było"[12].

Od jakiegoś już czasu ostatni wpis każdego dnia w swojej kronice wojny Serhij Żadan kończy zdaniem: „Jutro obudzimy się o jeszcze jeden dzień bliżej naszego zwycięstwa". Jak niesłychanie istotne są dziś te proste słowa. I jeszcze jedno: „Najważniejsze to pojąć, że to wszystko dzieje się właśnie z nimi"[13]. Dzieje się z nami. W Charkowie i w Drohobyczu. W całej Ukrainie. W każdym miejscu. W tym samym momencie, w tej samej chwili.

„Miasto brzmi i nie poddaje się"[14] – pisze poeta. Brzmi w nim muzyka koncertów, które odbywają się w metrze, w szpitalach, w podziemiach. I brzmią w nim ciągłe ostrza-

055_Wiera Meniok_esej_Pamiętnik Literacki_2022.indd 271 08.09.2022 21:05:24

ły. Bardzo odległe od siebie są echa wojny, ale jedno wciąż powraca, również w Drohobyczu i innych miastach, gdzie nie ma [jeszcze] ostrzałów i ataków rakietowych. Powraca i płynie: *jutro obudzimy się…*

* Tekst wygłoszony w Drohobyczu.
Pierwodruk ukazał się [w:] „Pamiętnik Literacki" t. LXIII, Czerwiec 2022, Londyn 2022, s. 11–18.

Przypisy

1 Serhij Żadan, *Drohobycz*, przeł. Jacek Podsiadło, Warszawa: PIW 2018, s. 64.
2 Przekład mój, W.M., w oryginale czytamy: Ти не винен, що все так дивно і так несхоже. / Іди собі з богом, бог із тобою, боже. / Ти нас не зрозумієш зі своєю трубою. / Просто ми все повторювали за тобою (Сергій Жадан, Псалом авіації, Чернівці: Meridian Czernowitz 2021, с. 9).
3 Patrz: https://pl-pl.facebook.com/tekstualia/videos/710162253338667, komentarz do nagrania: „Studentki II roku Wydziału Filologii Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu (Katarzyna Kutowa, Anastazja Kolibek, Iryna Sało, Witalija Kaczmaryk, Andriana Dymińska i Julia Jaruszak) zainspirowane przez dr Wierę Meniok czytają wiersz Tarasa Szewczenki pt. *Zapowit* w oryginale i w tłumaczeniu Pawła Próchniaka. W tle łemkowska pieśń ludowa *Płynie kaczę po Tysynie*, która stała się symbolem Niebieskiej Sotni" (dostęp: 25.04.2022)
4 Patrz: https://suspilne.media/227287-zakrivavlenu-ditacu-igrasku-z-vokzalu-kramatorska-peredadut-oon/ (dostęp: 25.04.2022).
5 Serhij Żadan, *Drohobycz…*, s. 51–52.
6 Patrz: https://uk-ua.facebook.com/serhiy.zhadan (dostęp: 25.04.2022).
7 Tamże, wpis 15.03.2022, godz. 11:28, tu i dalej przekład mój, W.M.
8 Wpis 2.04.2022, godz. 12:32.
9 Wpis 5.04.2022, godz. 15:20.
10 Wpis 5.04.2022, godz. 15:20.
11 Wpis 23.03.2022, godz. 20:00.
12 Wpis 31.03.2022, godz. 18:49.
13 Serhij Żadan, *Drohobycz…*, s. 50.
14 Wpis 28.04.2022, godz. 18:27.

Tu i na sąsiedniej stronie: fragmenty z wideoklipu Żadan i Sobaki, 2022.

055_Wiera Meniok_esej_Pamiętnik Literacki_2022.indd 272 08.09.2022 21:05:25

Ukraina wierszy, wiersze w schronach

Podczas SchulzFestu 2022 wybrzmiała komentowana antologia wierszy mówiących o Ukrainie, dotykających kwestii z Ukrainą związanych, na różne sposoby współtworzących zainicjowany przez poezję Tarasa Szewczenki fenomen ustanawiania Ukrainy słowem, budowania wierszem jej podwalin, poszerzania wspierających się na tym fundamencie duchowych i wyobraźniowych przestrzeni, które stanowią o sile i bogactwie ukraińskiej kultury. Ważnym wątkiem tej mówionej antologii – zatytułowanej *Ukraina wierszy* – było realizowane w Drohobyczu pasmo *Wiersze w schronach*.

Antologię rozpoczęła – w Lublinie – odczytana po polsku i po ukraińsku *Ostatnia wola* Tarasa Szewczenki. Zakończył ją – w Drohobyczu – wiersz bez tytułu Serhija Żadana, rozpoczynający się od słów „Może właśnie teraz warto zacząć…", który publikujemy w oryginale oraz w przekładzie Wiery Meniok. Utwór ten po ukraińsku i po polsku zabrzmiał – podobnie jak wszystkie inne głosy tworzące drohobycką część *Ukrainy wierszy* – w jednym z przeciwrakietowych schronów używanych przez mieszkańców miasta w związku z zagrożeniem rosyjskimi bombardowaniami. Syreny ogłaszające to zagrożenie w Drohobyczu towarzyszyły wydarzeniom SchulzFestu 2022 każdego dnia.

Paweł Próchniak

SERHIJ ŻADAN

+ + +

Може, саме тепер і варто почати / Może właśnie teraz warto zacząć

056_Próchniak_SchulzFest_2022_Ukraina wierszy_intro i wiersz Żadana.indd 273 08.09.2022 21:05:11

Сергій Жадан
+ + +

Може, саме тепер і варто почати.

І скільки б не переконував себе, що не час,
що не слід наосліп вимовляти слова,
які не закладено в голос,
яких немає в книгах із минулого життя,

скільки б не захлинався порожнім, безсловесним
повітрям цієї весни, пекучим, безмовним
повітрям літа,

а виходить, що мова сильніша за страх мовчання,
вона має заповнювати собою нагрудні кишені життя,
вона має огортати місця, де збираються люди,
де вони потребують говорити про себе так,
щоби їх відтепер завжди
упізнавали за голосом.

Виходить, що мова, як березнева застуда, сиділа
в наших легенях, обтяжуючи їх, наче одяг на втікачах,
що долають уплав обморожене річище.

Правдоподібно також, що позбавлені голосу, ми не стаємо
чеснішими перед собою в своєму мовчанні.
Так, мовби відмовляємось від права співу в загальному хорі,
боячись сфальшивити, боячись не попасти.

І стоїть тиша за нами, мов незасіяне поле.
І стоїть німота, мов завалені камінням криниці.

Може, саме це – наш острах, наша зневіра
і пояснюють цю несамовиту мовчанку гірких очевидців,
котрі бачили все, котрі мають свідчити,

співом виказуючи убивць,
голосом озиваючи право.

Має вестись сівба опівнічного звуку,
має творитися марево ранкового співу.

Є в цьому всьому тривога. Оскільки є в цьому всьому вага.

15 czerwca 2022

Serhij Żadan
+ + +

Może właśnie teraz warto zacząć.

Jak bardzo bym sobie nie wmawiał, że jeszcze nie czas,
że nie trzeba na oślep wypowiadać słów,
których nie złożono w głosie,
których w księgach przeszłego życia nie ma,

jak bardzo bym się nie krztusił pustym i niemym
powietrzem tej wiosny, palącym, bezgłośnym
powietrzem lata,

wychodzi na to, że mowa silniejsza jest od lęku milczenia,
i musi wypełniać sobą kieszenie na piersiach życia,
musi spowijać miejsca, gdzie zbierają się ludzie,
gdzie potrzebują takiego o sobie mówienia,
żeby od teraz można było już zawsze
poznać ich po głosie.

Wychodzi na to, że mowa, jak katar marcowy, zalega
w naszych płucach, gniotąc je niczym ubrania wygnańców
brnących przez zamarznięte koryto rzeki.

Możliwe też, że odarci z głosu, nie stajemy się
bardziej uczciwi wobec siebie we własnym milczeniu.
To tak, jakbyśmy odmawiali sobie prawa od śpiewu we wspólnym chórze,
bojąc się fałszu, bojąc się pomyłki.

I cisza stoi za nami, jak nieobsiane pole.
I bezgłos stoi, jak zasypane kamieniami studnie.

Może właśnie to – nasz strach, nasze zwątpienie
tłumaczy ten obłęd gorzkiego milczenia świadków,
którzy wszystko widzieli, którzy muszą zaświadczyć,

śpiewem wskazując morderców,
głosem wołając o prawo.

Dźwięk o północy musi zostać zasiany,
powstać muszą mary śpiewu o świcie.

Jest w tym wszystkim niepokój. Ponieważ w tym wszystkim jest waga.

15 czerwca 2022

Przełożyła **Wiera Meniok**,
przejrzał **Paweł Próchniak**

056_Próchniak_SchulzFest_2022_Ukraina wierszy_intro i wiersz Żadana.indd 274 08.09.2022 21:05:11

KATARZYNA
KUCZYŃSKA-KOSCHANY

Hercen, wolność, my*

Stowarzyszeniu Memoriał – suwerennemu wobec bezprawia, niepodległemu nicości

Wyobraźnię, która zrodziła to wszystko, można nazwać wolnością.

Hugo Friedrich o Rimbaudzie

Odpowiedź Buchot na zapytanie, dlaczego ścięto Ludwika XVI: „Parce qu'il a été traître à la patrie» – zapamiętał Hercen na całe życie.

Samuel Fiszman o Hercenie

Ja to ktoś Inny.

Rimbaud

Ja już nie mam mnie.

Hercen

Tego, że Hercen jest artystą, geniuszem prozy rosyjskiej, Lenin w ogóle się nie domyślał. Nasza inteligencja również…

Lidia Czukowska o Hercenie

Wolność nigdy od, zawsze ku, zawsze dla. Nigdy – od Żydów, muzułmanów, uchodźców, Kurdów, Palestyńczyków, mniejszości. Zawsze dla – uchodźców, Kurdów, Syryjczyków, Żydów, Palestyńczyków, muzułmanów, Łemków, kobiet, dzieci, osób z niepełnosprawnością, osób LGBT (nawet, kiedy język ich / je stygmatyzuje). Wolność nigdy jako wykluczenie, zawsze – jako dążenie. Nigdy ucieczka od wolności, owo alibi bezpieczeństwa, zawsze horyzont wolności zgodny z własnym sumieniem. Wolność samoograniczająca, a nie ograniczająca innych (tak przeżylibyśmy pandemię – uprawiając samoograniczającą się wolność). Wolność, nie hierarchia, nie ranga, nie stanowisko. Nieposłuszny obywatel bywa mądrzejszy i bardziej wolny od prezydenta kraju, w którym żyje, niezależnie od tego, czy ów prezydent jest okrutny, czy tylko głupi.

Rodem z manifestu, więc nieeseistycznie? To może inaczej, bez aluzji do Ericha Fromma i do ekskluzywizmu wolności konserwatywnej. „Wolność zaczyna się od pytania dlaczego" – pisze Primo Levi, który zadał takie pytanie nadzorcy bydlęcego wagonu, w drodze do Auschwitz, gdy zerwał sopel lodowy z okna, by nim ugasić pragnienie – i uderzono go za to pytanie w twarz, z komentarzem: „Hier gibt es kein «warum»". Powtarza to pytanie Fritz Stern, autor *Niemieckiego świata Einsteina*.

Zbyt radykalnie, dając jako przykład Jaspersowską sytuację graniczną, poruszając się z trudem na obszarze stanu wyjątkowego: między życiem a śmiercią?

Zatem cofnę się do wieku XIX, kiedy demony się dopiero kluły i nikt (nikt prócz bezlitośnie przenikliwego Flauberta, który pisał do George Sand w czasie wojny francusko-pruskiej, iż XX stulecie będzie czasem masowych wojen i śmierci ogromnej rzeszy ludzi) nie przypuszczał, że tak świetnie im się to uda. Jak bardzo można się uczyć od nielicznych wielkich XIX wieku, dostrzega Piotr Mitzner, gdy pisze o dialogu polsko-rosyjskim w kręgu paryskiej „Kultury"[1] (poszukując zatraconej solidarności także z Ukraińcami):

> Nie było w historii XX wieku takiego precedensu: dialogu i współpracy przedstawicieli dwóch emigracji, zwłaszcza że każda z nich była wewnętrznie spękana i podzielona. Może analogii trzeba by szukać sto lat wcześniej, gdy w Londynie dla zorganizowania desantu morskiego z pomocą zbrojną powstaniu w Polsce w mieszkaniu Aleksandra Hercena zebrali się: Alexandre Ledru-Rollin, Giuseppe Mazzini, Karol Marks oraz delegat Rządu Narodowego Teofil Łapiński. Tyle tylko, że w 1863 roku statek z ochotnikami i bronią osiadł na mieliźnie i nie dopłynął do celu.

I nieco dalej:

> Państwa bezgrzeszne nie istnieją. Tylko taki grzech polityczny, który zostaje zaakceptowany bez reszty przez świadomość narodową, zapisuje się na konto win. Gdy na Strasznym Sądzie [Sądzie Ostatecznym – przyp. K.K.-K.] Rosja usłyszy: „Coś uczyniła z siostrą – twoją, Polską?" – kto, oprócz Hercena, ośmieli się wypowiedzieć słowo w jej obronie? Hercen – tak, bo zapłacił za rycerską obronę Polski utratą przyjaciół, samotnością, zawaleniem się jego sprawy. Ale czy na ostatecznej szali jego odważna obrona przeważy odę *Oszczercom Rosji?*

Wypatrywał też przybycia nowego Hercena w *Dzienniku pisanym nocą* (25 grudnia 1993) – podczas kryzysu konstytucyjnego, moskiewskich walk stronnictw Jelcynowskiego i parlamentarnego – Gustaw Herling-Grudziński: „Jak bardzo byłby dziś potrzebny Rosji nowy Hercen! Sołżenicyn to za mało".

Aleksander Hercen. To jego chciałabym sobie wyobrazić w Polsce roku 2021 i 2022, w Rosji roku 2021 i 2022, na Białorusi roku 2021 i 2022. W Polsce oficjalnego bezprawia, w Rosji delegalizującej Memoriał i ser-

057_Koschany Hercen, wolność.indd 275 08.09.2022 21:04:50

wującej niepokornym obywatelom truciznę. Hercena, który rzuca rękawicę Rosji mikołajowskiej, ale nigdy nie staje się krwawym anarchistą. Między wierszami swoich pism, w antraktach swych działań przemyca niezgodę na świat zastany, twórczą rewoltę. Nie idzie jednak drogą ani Marksa, ani Bakunina[2]. A dziś idą drogą Hercena Jurij Dmitriew, Aleksiej Nawalny, Andrzej Poczobut, wielu innych więźniów i wiele innych więźniarek w koloniach karnych Rosji i Białorusi, idą tą drogą twórcy Memoriału. Już jako nastolatek – po stłumieniu powstania dekabrystów (14 grudnia 1825) – wiedział Hercen, po jakiej stronie się opowiada, rósł ku własnym dziełom, ku radykalnej odwadze przełomowych przedsięwzięć. Hercen, człowiek serca, celował w samo sedno caratu (bo chyba serce w tym organizmie nie istniało).

Co bowiem oznacza obywatelskie nieposłuszeństwo dzisiaj – i przedtem? Wtedy: założyć Wolną Drukarnię Rosyjską, „Gwiazdę Polarną", „Kołokoł" – szukać sojuszników po obu stronach kanału La Manche; teraz: protestować przeciw prześladowaniom rosyjskiej i białoruskiej opozycji, błądzić po jesiennych i zimowych lasach, by inni ludzie w nich nie cierpieli, nie umierali. Co oznacza obywatelskie posłuszeństwo wobec władzy bezprawnej bądź drastycznie nadużywającej swej legitymizacji? Pozostać biernym, obojętnym. Nie protestować, nie stawiać oporu, nie wychodzić na ulice, „zachować umiar", nie porywać się z motyką na słońce, nie uprawiać donkiszoterii. Wstrzymać oddech, przeczekać, przetrwać.

Hercen i Ogariow zakładają „Kołokoł" w 1857 roku (w Europie pamięta się rok 1857 jako czas narodzin *Pani Bovary* Flauberta i *Kwiatów zła* Baudelaire'a – arcydzieł prozy i poezji, oskarżonych o obrazę „moralności publicznej", wraz z ich autorami). „Kołokoł", pierwsze niezależne czasopismo rosyjskie, „obrażał" imperium, podczas jego lektury wykluwała się samoistnie forpoczta nowej grupy społecznej – inteligencji. Tak pisze o tym Wiktoria Śliwowska:

> Sam tytuł „Kołokoł" nawiązywał do dawnych rosyjskich tradycji wolnościowych republiki Nowogrodu. Nie jest wykluczone, że Hercen podczas bytności na zesłaniu w Nowogrodzie poznał starą legendę, głoszącą, że kiedy Nowogród został krwawo pokonany przez Moskwę, wówczas zdjęto dzwon wiecowy – symbol nowogrodzkich wolności – i zabrano go za karę do Moskwy. Ale po drodze na jednym z „wałdajskich wybojów" dzwon „zeskoczył" z wozu i rozbił się na tysiące „maleńkich dzwoneczków", które od tej chwili towarzyszą trójkom koni powożonych przez rosyjskich *jamszczyków* i mknącym po Rosji, jak długa i szeroka, głosząc chwałę dawnych wolności.

I dalej wyjaśnia:

> Epigraf zaś […] Hercen zaczerpnął z napisu na starożytnym dzwonie, który stał się mottem schillerowskiej *Pieśni o dzwonie*:
>
> Vivos voco (Żywych zwołuję)
> Mortuos plango (Martwych opłakuję)
> Fulgera frango (Błyskawice kruszę)

(Dzwony są raczej prawdomówne, jak nasz Zygmunt – biją na radość i trwogę; potrafią odebrać głos dyktatorom, one jedyne.)

Przypomina jeszcze Śliwowska:

> „Kołokoł" opowiadał się „po stronie wolności – przeciwko przemocy, po stronie rozumu – przeciwko przesądom, po stronie nauki – przeciwko obskurantyzmowi, po stronie rozwijających się ludów – przeciwko zacofanym rządom".

Hercen był przeciwny karze śmierci; Norwid (nadawca pisanego po francusku i wysłanego pod koniec 1853 roku z Nowego Jorku listu do Iskandera[3]) dostrzega obywatela Johna Browna i pisze wiersze ocalające pamięć niezłomnego abolicjonisty. Wracają do mnie w myślach *Bracia Lwie Serce* – śmiertelnie poważna dziecięca baśń Astrid Lindgren; gdy nasila się terror, tępienie tego, co w dorosłej mowie nazwano by prześladowaniem mniejszości albo polowaniem na ostatnich, zmagających się wbrew nadziei z okrutną i bezwzględną władzą, w narracji padają lekkie (zdawać by się mogło: zbyt lekkie) słowa: „Kara śmierci tu, kara śmierci tam". Tylko one mogą jednak, lekkie a straszliwe, unieść ciężar tak beznadziejnego zmagania. Dawid celnie strzelał do Goliata z procy, pokonał olbrzyma dziecięcą zabawką.

Bo było coś z dziecięcej radości i wolności, z pasji wielkiej zabawy i jej ogromnego pożytku, w poczynaniach Hercena. Celność, lecz przede wszystkim inne osobliwe właściwości polemik i oświadczeń, esejów i demaskacji Iskandera doceniał Stanisław Brzozowski, pisząc, iż „pogarda jego nigdy nie była chłodna, wyrozumowana", że był to raczej „bezpośredni krzyk serca, ohyda ujrzana"; i dodawał: „Aleksandra II ścigał on jak Erynia, jak duch Hamleta".

*

Przypomina się dylemat Marka Edelmana, który mówi, że życie jest najważniejsze, że trzeba zawsze ocalać życie, ale kiedy się je ocali, wtedy się okazuje, że wolność jest najważniejsza. I tu rodzi się dylemat, co wtedy najważniejsze: nadal życie czy już wolność?

*

„A to może pani opisać"? – pyta nieznajoma Annę Achmatową, rozpoznawszy ją pośród zmęczonego tłumu w latach 30. Przypominam fragment pt. *Zamiast przedmowy* do *Requiem* (1935–1940, w przekładzie Eugenii Siemaszkiewicz), gdyż nigdy za wiele jego przypominania:

> W strasznych latach jeżowszczyzny spędziłam siedemnaście miesięcy w więziennych kolejkach Leningradu.

057_Koschany Hercen, wolność.indd 276 08.09.2022 21:04:50

> Pewnego razu ktoś „rozpoznał" mnie. Wtedy stojąca za mną kobieta o sinych wargach, która, oczywiście, nigdy nie słyszała mego nazwiska, ocknęła się z odrętwienia, w jakim trwaliśmy wszyscy, i zapytała mnie na ucho (wszyscy tam mówili szeptem):
> – A to może pani opisać?
> I powiedziałam:
> – Mogę.
> Wtedy coś w rodzaju uśmiechu przemknęło przez to, co kiedyś było jej twarzą.

Kiedy lekarka z grupy „Medycy na Granicy" opowiada podczas spotkania w siedzibie Polskiego PEN Clubu o wykonywaniu USG – w środku zimnego lasu – uchodźczyni w 36. tygodniu ciąży, a potem zwraca się do wszystkich obecnych, ludzi pióra, by nadali kształt tej opowieści, przypomina mi się pokazany w reportażu Wojciecha Bojanowskiego *Niech toną* los cudem ocalałej uchodźczyni z północnej Afryki, która już we Francji, gdzie ją przyjęto, dowiaduje się, że oczekuje dziecka i że jej starsza córka (również ocalała dzięki obywatelskiemu patrolowi na Morzu Śródziemnym) będzie miała rodzeństwo. Kobiety przenoszące życie, nie tylko własne, przez morze, przez bagna. Ludzie, którzy mają odwagę, by ratować bezbronnych, uwięzionych we wnykach losu między okrutnym kłusownikiem a bezdusznym strażnikiem; ci, którzy ośmielają się o tym mówić, pisać, krzyczeć. Można ich zabić, narodzą się nowi; można ich więzić – inni wyjdą z domów i będą krzyczeć w imieniu pozbawionych głosu; można torturować – ci, którym uda się przetrwać, zaświadczą o losie tych, którym się to nie uda.

Co odróżnia intelektualistów od inteligencji konformistycznej (wykształconej, oczytanej i tchórzliwej)? – pyta Ewa Bieńkowska w eseju o sprawie Dreyfusa. I odpowiada: to, że od początku byli po jego stronie, po stronie tego, kto stoi sam przeciw machinie państwa, reżimu, munduru, przesądów; że rzucali swe *„j'accuse"* w stronę najwyżej usytuowanych (a tak małych), bezkompromisowo, natychmiast.

Nadieżda Mandelsztam cytuje autora *Byłoje i dumy* (polski przekład tytułu *Rzeczy minione i rozmyślania* nie oddaje celnej lapidarności oryginalnego zapisu rosyjskiego) w pierwszej księdze swych wspomnień (cytuję w spolszczeniu Jerzego Czecha):

> Słysząc wiecznie powtarzające się: „Nas pierwszych powieszą na latarni", wspominam słowa Hercena o inteligencji, która tak się boi ludu, że nie chcąc, by go uwolniono z pęt, woli sama być spętana.

Tylko Hercen wystąpił przeciw carowi (a w obronie Polski) po wybuchu powstania styczniowego, pozostała inteligencja moskiewska, zwłaszcza słowianofilska, zadowoliła się tym, że Aleksander II uwłaszczył chłopów – dwa lata wcześniej. Iskander zapłacił za swą postawę osamotnieniem, niezrozumieniem, końcem „Kołokoła". (By dzwon nie bił, wystarczy pozbawić go serca).

Wolność istnieje wtedy, kiedy nie dajemy spętać samych siebie. I kiedy nie zaniechamy mocnego wyrażania naszego sprzeciwu wobec zniewoleń, własnych i niewłasnych (te z czasem stają się naszymi).

Lidia Czukowska w *Zapiskach o Annie Achmatowej*, 29 grudnia 1962 roku, wyznaje, co przytaczam w przekładzie Halyny Dubyk:

> Cichutko powiedziałam, że czytam teraz Hercena, czytam w każdej wolnej chwili i ciągam ze sobą po tramwajach i trolejbusach. Powiedziałam, że oczarowuje mnie swoją, przez nikogo jeszcze niezbadaną poetyckością. Że, oczywiście, jest politykiem, myślicielem. Ale „Kołokoł" to zbiór artykułów-poematów, artykułów-wierszy, epigramatów, płaczu, mów pożegnalnych, modlitw za dusze zmarłych, pieśni proroczych, formuł brzmiących jak przysłowia – na tyle są pojemne i precyzyjne. I że najwyższy czas zacząć badać słowo Hercena tak, jak się bada słowo poetyckie… […] Wszystkimi możliwymi środkami poetyckimi pracującej myśli zmusza nas do myślenia o przeszłości i przyszłości.

Czytam teraz Hercena: „Trzeba ludziom głosić idee, głosić ciągle, w każdej chwili życia, i to wszystkim ludziom […]. Trzeba im oczy otworzyć, a nie wyłupić, żeby i oni mogli się uratować, jeśli zechcą". To mój prywatny i jednoosobowy Uniwersytet Latający. Moje Towarzystwo Kursów Podtrzymujących na Duchu, zgromadzone na jednej półce. Tej w zasięgu ręki.

Bibliografia

Anna Achmatowa, *Wiersze* [wyd. dwujęzyczne], przeł. różni, Współpraca – Raduga, Warszawa – Moskwa 1989.

Witold Bereś, Krzysztof Burnetko, *Marek Edelman: Życie. Po prostu*, Świat Książki, Warszawa 2008.

Ewa Bieńkowska, *Spór o dziedzictwo europejskie. Między świętym i świeckim*, W.A.B., Warszawa 1999.

Lidia Czukowska, *Zapiski o Annie Achmatowej*, t. 1–3, przeł. Eugenia Siemaszkiewicz, Halyna Dubyk Ewangelina Skalińska, Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia – Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego we Wrocławiu, 2018.

Samuel Fiszman, *Aleksander Hercen*, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.

Hugo Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem Elżbieta Feliksiak, PIW, Warszawa 1978.

Erich Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. Olga i Andrzej Ziemilscy, przedmowę napisał Franciszek Ryszka, Czytelnik, Warszawa 1970.

Aleksander Hercen, *Pisma filozoficzne*, t. 1: *Eseje filozoficzne. Z tamtego brzegu*, przeł. Janina Walicka, tłumaczenie przejrzał oraz wstępem i przypisami opatrzył Andrzej Walicki, PWN, Warszawa 1965.

Aleksander Hercen, *Pisma filozoficzne*, t. 2: *Eseje filozoficzne. Rosja i stary świat*, przeł. Wiera Bieńkowska, tłumaczenie przejrzał oraz wstępem i przypisami opatrzył Andrzej Walicki, PWN, Warszawa 1966.

Aleksander Hercen, *Rzeczy minione i rozmyślania*, t. I, przeł. Eleonora i Włodzimierz Słobodnikowie, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.

057_Koschany Hercen, wolność.indd 277 08.09.2022 21:04:50

Aleksander Hercen, *Rzeczy minione i rozmyślania*, t. II, przeł. Eleonora Słobodnikowa, wiersze – Włodzimierz Słobodnik, Książka i Wiedza, Warszawa 1952.

Aleksander Hercen, *Rzeczy minione i rozmyślania*, t. III, przeł. Krzysztof Andrzej Jaworski, Książka i Wiedza, Warszawa 1952.

Aleksander Hercen, *Rzeczy minione i rozmyślania*, t. IV, przeł. i przypisami opatrzył Jerzy Wyszomirski, Książka i Wiedza, Warszawa 1953.

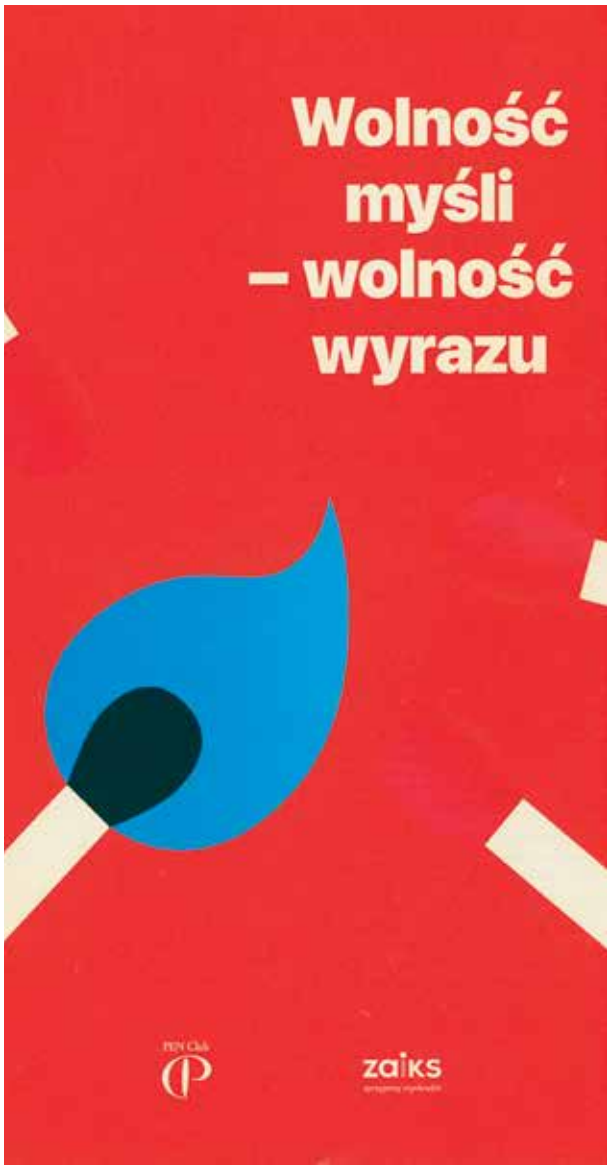
Aleksander Hercen, *Sroka-złodziejka. Z nudów. Czyja wina?*, z rosyjskiego przeł. Natalia Gałczyńska, Czytelnik, Warszawa 1951.

„Kultura" i emigracja rosyjska. W poszukiwaniu zatraconej solidarności, t. 1–2, pod red. Piotra Mitznera, Instytut Literacki Kultura – Instytut Książki, Paryż – Kraków 2016.

Sergiej Lebiediew, *Granica zapomnienia*, z języka rosyjskiego przeł. Grzegorz Szymczak, Claroscuro, Warszawa 2018.

Astrid Lindgren, *Bracia Lwie serce*, przeł. Teresa Chłapowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1985.

Nadieżda Mandelsztam, *Wspomnienia*, przeł. Jerzy Czech, ze wstępem Josifa Brodskiego, Agora, Warszawa 2015.



Okładka (fragment) specjalnego dodatku do kwartalnika „Magazyn Stowarzyszenia Autorów ZAiKS Wiadomości", nr 33, kwiecień 2022. Wydawnictwo: Polski PEN Club i ZAiKS.

Cyprian Norwid, *Do Aleksandra Hercena*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 8: *Listy 1839–1861*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1971.

Cyprian Norwid, *Do Karola Ruprechta*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 9: *Listy 1862–1872*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1971.

Fritz Stern, *Niemiecki świat Einsteina. Eseje z historii Niemiec XX wieku*, tłum. i wybór Łukasz Gałecki, Twój Styl, Warszawa 2001.

Wiktoria Śliwowska, *Aleksander Hercen*, Iskry, Warszawa 2017.

* Utwór literacki nagrodzony w Konkursie „Wolność myśli – wolność wyrazu" zorganizowanym przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS i Polski PEN Club. Autorce i organizatorom konkursu redakcja dziękuje za zgodę na publikację tego tekstu na naszych łamach. Pierwodruk w wersji papierowej ukazał się w specjalnym dodatku do kwartalnika „Magazyn Stowarzyszenia Autorów ZAiKS Wiadomości", nr 33, kwiecień 2022.

Przypisy

1 Gdy Juliusz Mieroszewski przygotowywał się do wywiadu dla BBC (z okazji wydania setnego zeszytu „Kultury"), do hercenowskiego wzoru radził mu odwołać się Jerzy Giedroyć: „Sugerowałbym, by w swoim przemówieniu położył Pan główny nacisk na analogię «Kultury» z Hercenowskim «Kołokołem». Pismo wydawane na emigracji, bezkompromisowe i wolnościowe, redagowane dla Rosji, i przez Rosję, od cesarza do prostego inteligenta czytane i wywierające wpływ na sytuację w Rosji" (list z 23 marca 1956).

2 Na ten temat Śliwowska: „Stara Bakuninowska myśl, że «siła niszczenia jest siłą tworzenia», była mu [Hercenowi – przyp. K.K.-K.] obca. Krwawa rewolucja, rzeź – sądził – to nie święto, lecz straszna ostateczność. Trzeba więc uczynić wszystko, by przebiegała jak najłagodniej, w momencie najbardziej sprzyjającym i rokującym powodzenie – bez zbędnych ofiar".

3 O tym liście pamięta się – niestety – rzadko. Raczej przytaczane są gorzkie, nakreślone, gdy ważyły się losy powstania styczniowego, słowa polskiego poety z listu do Karola Ruprechta, pisanego w Paryżu 1 września 1863 roku. Norwid poznał Hercena w paryskim salonie Emmy Herwegh (1848–1850). W liście z 1853 trzykrotnie powtarza się wezwanie „Monsieur et frère", pojawia się też uczciwa deklaracja: „votre idée je partage jusqu'à un certain point". Mowa zaś o różnicy potencjału narodów wolnych (te pracują dla dobra powszechnego) i zniewolonych (te muszą najpierw odzyskać wolność, by móc wspomagać całą ludzkość). Nacje niepodległe z energii pracy wyprowadzają harmonię, ta daje radość; podległe porzucają pracę (dla walki), co skutkuje dysharmonią i martyrologią.

057_Koschany Hercen, wolność.indd 278 08.09.2022 21:04:51

MARTA LEŚNIAKOWSKA

The War: Ukraine 2014/2022

Sześć czarno-białych fotografii formatu 40×40 cm, wykonanych w ciągu kilku minut 6 i 9 września 2014 roku, tematycznie przynależy do historii fotografii wojennej, jaka od połowy XIX wieku towarzyszy działaniom militarnym, wykształcając specyficzną estetykę wojennego reportażu. Dzisiaj konceptualizuję ten rodzaj fotografii jako „nowy dokument" lub paradokument, opowiadający o rozpoczętej w 2014 roku zbrojnej agresji Rosji na Ukrainę, oglądanej w wiadomościach telewizyjnych. Sceny wojenne, rozsiewane przez niestabilne kadry przekazów medialnych, są tutaj specyficznym rodzajem fotografii jako obrazy obrazów. Monochromatyczne, statyczne kadry zamrażające ruch przekazu telewizyjnego, są świadomie „brudne", operują rozmyciem i nieostrością jako antyestetyką, a zarazem, paradoksalnie, występują jako wyrafinowane medium artykulacji. Ekran telewizora jest membraną, na której pojawiają się obrazy możliwe do zawłaszczenia, by w procesie ich recypowania wytworzyć szczególny rodzaj (nie)realności wojny i jej obrazów. Zamglone, nieostre kadry rodzą poczucie niepewności, niedopowiedzenia, niepokoju, zagrożenia; bliskie doznaniom sennym czy estetyce kina (neo)noir, jednocześnie przybliżają i oddalają dramatyzm scen pokazywanych przez telewizyjny przekaz, stając się nośnikiem konotującym zagrożenie[1]. Obraz obrazu, reprodukujący ekran telewizyjny, ujawnia w ten sposób swoją specyfikę: niestabilny wizualnie, nieoczywisty i wieloznaczny, wprowadza element innej realności, niepewnej tak, jak niepewny jest w ogóle status obu mediów: telewizji i fotografii, których dążenie do pokazania teraźniejszości i realnego jest stale podważane.

Helmuth Lethen, pisząc o obecności obrazów fotograficznych we współczesnym świecie, gdzie „media nigdy nie były oknem w rzeczywistość", a jedynie światem konstruowanym, nie bez przyczyny szczególnie podkreśla funkcję właśnie fotografii nieostrej. Wiąże to z pytaniem o prawdę fotografii wykorzystywanej przez media, między innymi w kontekście wojny:

> Na mediach tak czy owak ciąży podejrzenie, że coś ukrywają. Cokolwiek pojawia się na ekranie, nasuwa podejrzenie, że może być wyłącznie oszustwem, konstrukcją, a przynajmniej zmanipulowaną formą rzeczywistości. Znaczna część medioznawstwa żyje z tego podejrzenia i nieustannie je utwierdza. Od czasu do czasu zasila je nową energią, jak podczas drugiej wojny w Zatoce Perskiej[2],

Marta Leśniakowska, *# The War: Ukraine, 2014/2022* (2014/ life time print 2022): # 3: 06.09.2014 g. 17:29:05

058_Leśniakowska_The War Ukraine.indd 279 08.09.2022 21:04:33

gdy bliskość śmierci żądała powagi i szczerości. Obraz prawdy wojennej utożsamiony więc został z fotografiami nieostrymi i poruszonymi:

> po obrazach przekazywanych przez zaangażowanych dziennikarzy, poruszonych i nieostrych, przypominających filmy duńskiej Dogmy zaczęto się spodziewać tego, czego generalnie odmawia się mediom: że są prawdziwe. […] spoceni żołnierze, wyczerpane reporterki, kurz i łzy pokazują, że rzemiosło wojenne jest morderczą męką[3].

Takie fotografie odsłaniają to, co jest w ogóle konstytutywne dla medium fotograficznego: jego voyeryzm. Paradygmatyczne dla tej postawy są zrobione z ukrycia cztery unikalne zdjęcia nagich kobiet pędzonych do komory gazowej w Auschwitz[4]. Nieostrość, mglistość, będąca cechą tych i takich voyerystycznych zdjęć – mało zrozumiałych, niekonkretnych i przez to niepokojących – ma tutaj wymiar wprost metafizyczny. Wzmaga poczucie dramatyzmu, napięcia, tajemniczości, ujawniania się Zła, a celowo zakłócony obraz o zmętnionym znaczeniu, tracąc swoją realność, staje się sztucznym obrazem rzeczywistości doświadczanej jako nierealne, senne wyobrażenie i doznawane jako rodzaj powtórzonej transmisji[5].

Taką proweniencję mają moje fotografie, wykazujące przy tym powinowactwo z bliską mi estetyką kina (neo-) noir. Zarazem jako obrazy zapośredniczone z ekranu telewizora pozwalają odsłonić ukrytą estetykę obrazu źródłowego z jego pikselową strukturą, która jest zasłoną skrywającą jakąś rzeczywistość. Specyfika obrazu telewizyjnego jest widoczna dopiero na fotografii i dzięki niej.

Cykl *# The War: Ukraine 2014/2022* wpisuje się więc, na różnych poziomach, w znany problem pamięci obrazów, a przede wszystkim aktualizuje wydarzenia z 2014 roku w Ukrainie w kontekście wydarzeń z 2022 roku. Ekran telewizyjny oraz aparat fotograficzny wspólnie realizują tutaj freudowski model pamięci, na którą składają się dwa etapy: rejestracja obrazu oraz jego zachowanie i wywołanie (fotografia jako ślad, indeks). Takim modelem, obiektem teoretycznym, jest mój cykl. Pod wpływem poetyki gatunkowej kina (neo)noir przekształcam zapożyczone z ekranu telewizora fotografie w forensykę, obrazy miejsc zbrodni, „świadków w sprawie", indeks tego, co widziały źródłowe obrazy telewizyjne. Przetworzone w statyczną fotografię, zdjęcia pokazujące grozę wojny, a zarazem jej odwieczną uwodzicielskość[6], stają się wydarzeniem ontologicznym wskazując, że to, co jest i jak jest daje się „czytać" zarówno w warstwie estetycznej, jak i ontologicznej. Dokonując transmediacji między obrazami telewizyjnymi i fotograficznymi, badam ich konteksty i ich usytuowanie w czasie politycznym (*political-timing-specificty)*. Pokazuje to możliwości posłużenia się w dzisiejszej postmedialności obrazem telewizyjnym jako pre-tekstem, który w praktykach międzyobrazowych „nawiedza" fotografię i jako obraz przetworzony, re-/produkcja, konstruuje sieć odniesień i treści naddanych, „znaczących" w danym kontekście.

Obrazy telewizyjne są dla mnie „pożywnym łupem", jak kanibalizm obrazowy określa T.W. Adorno. Wynika to z przyjętej przeze mnie strategii badań opartych na sztuce, czyli formalnego badania jakościowego, które wykorzystuje procesy artystyczne „do zbadania, zrozumienia, reprezentowania, a nawet kwestionowania ludzkiego działania i doświadczenia"[7]. Proces badawczy badacza-artysty (ABR – *art-based-research*) stosującego A/R/Tography, hybrydową formę badań opartych na praktykowaniu sztuki *[(a)rtmaking, (r)esearching, and (t)eaching*)][8], prowadzi do zacierania granic między dyscyplinami (sztuka *versus* nauka) i funkcjonalizuje je w społecznym konstruowaniu wiedzy.

Złożona struktura sześciu kadrów z wojny w Ukrainie jest więc konsekwencją przyjętej przeze mnie strategii badawczej. A fotografia, używana jako praktyka artystyczna, a nie dokumentalizm, pozwala testować i rozpracowywać pojęcia i tropy analizowane przez historię i teorię sztuki. Ich punktem wyjścia i punktem dojścia jest zawsze obraz.

Lipiec 2022

Przypisy

1 Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, 2. Auflage, Berlin 2003 s. 108 i 117, www.unschaerfe.info; Marta Smolińska-Byczuk, *Nieostrość jako (nie)dopowiedzenie*. Poezje obrazowe *Heinza Cibulki*, [w:] *Interpretować fotografię*, red. Magdalena Wróblewska, Zofia Jurkowlaniec, Stowarzyszenie Historyków Sztuki UW, Warszawa 2009, s. 71–79, zwł. s. 76; Wojciech Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Universitas, Kraków 2001.

2 Helmuth Lethen, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, przeł. Elżbieta Kalinowska, Universitas, Kraków 2016, s. 12.

3 Uwe Justus Wenzel, *Das Medium des Verdachts*, „Neue Zürcher Zeitung" 12–13.04.2003, [za:] Lethen, dz. cyt., s. 12.

4 Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.

5 Paweł Leszkowicz, *Susan Sontag i etyka fotografii*, www.obieg.pl/artmix/27823, 13.02.2013, dostęp: 25.07.2022.

6 Por. Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2010.

7 Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, *Metody badań jakościowych*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010; Maggi Savin-Baden, Claire Howell Major, *Qualitative Research. The Essential Guide to Theory and Practice*, Routledge 2013; Maggi Savin-Baden, Katherine Wimpenny, *A Practical Guide to Arts-related Research*, Springer 2014.

8 R. Irwin, A. de Cosson, *a/r/tography: Rendering Self Through Arts based Living Inquiry*, Pacific Educational Press, Vancouver 2002; S. Springgay, R. Irwin, C. Leggo, C., P. Gouzouasis, *Being with a/r/t/ography*, Sense Publishers BV, Rotterdam 2007; P. Gouzouasis, R.L. Irwin, E., Miles, A. Gordon, *Commitments to a Community of Artistic Inquiry: Becoming Pedagogical Through a/r/tography in Teacher Education*, „International Journal of Education & the Arts" 2013, t. 14, nr 1; www.ijea.org/v14n1/v14n1.p

058_Leśniakowska_The War Ukraine.indd 280 08.09.2022 21:04:33

Marta Leśniakowska, # *The War: Ukraine, 2014/2022* (2014/ life time print 2022):
1. # 5: 06.09.2014 g. 17:46:48
2. # 1: 06.09.2014 g. 17:20:19
3. # 4: 06.09.2014 g. 17:35:40
4. # 2: 06.09.2014 g. 17:20:19
5. # 6: 09.09.2014 g. 19:25:43

Krzysztof M. Bednarski, *Ukraińska Stabat Mater Dolorosa*, 2022, technika mieszana, papier.

NATASZA STYRNA

Lwów na fotografiach publikowanych w „Dodatku Ilustrowanym" lwowskiej „Chwili" (1930–1935)

Lwowska „Chwila" była jednym z najważniejszych dzienników żydowskich w międzywojennej Polsce publikowanych w języku polskim. Należała jednocześnie do najpoczytniejszych gazet we Lwowie. Jej pierwszy numer ukazał się 10 stycznia 1919 roku. Inicjatywa założenia gazety wyszła ze strony tworzonej przez syjonistów Żydowskiej Rady Narodowej we Lwowie. Zgodnie z założeniami miała ona stanowić centralny organ przedstawicielski społeczności żydowskiej w Polsce, mający na celu budowanie narodowej i kulturalnej autonomii Żydów. Liczne zajścia antyżydowskie po zakończeniu pierwszej wojny światowej, w tym tragiczny w skutkach pogrom lwowski w listopadzie 1918 roku, dodały do tych celów jeszcze jeden bardzo aktualny – ochronę i pomoc zaatakowanym Żydom. Właśnie w takich okolicznościach, na jednym z posiedzeń Rady, padł pomysł wydawania gazety kierowanej zarówno do Żydów, jak i ludności nieżydowskiej, mającej na celu zajmowanie stanowiska we wszystkich palących kwestiach oraz analizę i wyjaśnianie skomplikowanych problemów natury społecznej i politycznej, z jakimi borykała się okoliczna ludność[1].

Plany przerodziły się w prawdziwy sukces: gazeta ukazywała się w wysokim nakładzie aż do wybuchu drugiej wojny światowej. Przez cały ten czas pismo utrzymywało zdecydowanie syjonistyczny profil. Na jego łamach publikowano teksty dotyczące żydowskiego osadnictwa w Palestynie, związanych z nim perturbacji natury politycznej, informacje o podejmowanych w kraju akcjach wspierających to przedsięwzięcie. Jednocześnie bardzo wiele uwagi poświęcano sprawom lokalnej lwowskiej ojczyzny, życiu kulturalnemu i społecznemu miasta. Regularnie komentowano najważniejsze wydarzenia polityczne w kraju i za granicą.

W ciągu wielu lat wychodzenia pisma pojawiło się sporo różnych dodatków przeznaczonych m.in. dla dzieci, młodzieży studiującej czy kobiet. Wśród nich niewątpliwie najatrakcyjniejszy był „Dodatek Ilustrowany" lwowskiej „Chwili". Wydawano go od 1930 roku, raz w tygodniu, w prawdziwie luksusowej formie – w dużym formacie, na papierze dobrej jakości i w ciekawej oprawie graficznej. Był dość obszerny, liczył osiem stron szczelnie wypełnionych fotografiami.

Zdjęcia, które publikowano w dodatku, miały bardzo zróżnicowaną tematykę i pochodziły z różnych źródeł. Ilościowo na czoło wysuwały się fotografie dotyczące żydowskiego osadnictwa w Palestynie: bardzo sugestywne, mające na celu propagowanie tej idei wśród żydowskich czytelników gazety. Biorąc pod uwagę syjonistyczne przekonania redaktorów gazety oraz znacznej części lwowskich Żydów, była to najbardziej oczywista tematyka, jakiej można by się spodziewać na stronach gazety. Zdjęcia ukazywały osiągnięcia żydowskich pionierów na uzyskanych terytoriach w zakresie rolnictwa i przemysłu, wznoszone przez nich imponujące gmachy użyteczności publicznej oraz szczęście rodzinne, jakim mogli się cieszyć w nowych warunkach, uwolnieni od brzemienia antysemityzmu ciążącego na nich w krajach diaspory – taki był przynajmniej propagandowy wydźwięk publikowanych obrazów.

Jednak na stronach dodatku pojawiały się niemal wszystkie wątki, z jakimi można się było zetknąć na łamach ówczesnej prasy: fotografie dokumentujące wydarzenia z zakresu życia politycznego, osiągnięcia techniczne, zdjęcia obrazujące skutki katastrof naturalnych, portrety gwiazd ówczesnego kina…

Na tym tle wyróżniały się liczne fotografie obejmujące różnorodną lwowską tematykę: od miejskich pejzaży po scenki uliczne. Znajdziemy wśród nich całe panoramy miasta, zdjęcia charakterystycznych miejsc, placów, skwerów, zaśnieżonych ulic, alejek skąpanych w słońcu,

1. Manfred Grossberg, Aleksander Riemer, *„Pod szkołą"… Życie w trzeciej dzielnicy*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1930, nr 32, s. 2.

059_Natasza Styrna_Lwów.indd 283 08.09.2022 21:04:19

romantycznych zaułków, przedstawienia ludzi zajętych rozmową, targujących się handlarzy, dokazujących dzieci, zmęczonych upałem staruszków szukających schronienia w cieniu okolicznych drzew. Wnioski przy ich odbiorze nasuwają się niemal automatycznie. Niezależnie od przekonań politycznych redaktorów gazety i znacznego poparcia ideologii syjonistycznej wśród żydowskich mieszkańców Lwowa lokalny patriotyzm lwowskich Żydów był bardzo silny. Ilość publikowanych zdjęć, wybór tematów, stosowane ujęcia dowodzą ich ogromnego przywiązania do rodzinnego miasta, zarówno autorów zdjęć, jak i redaktorów „Chwili", zapewne także czytelników gazety.

Sporo zdjęć zamieszczanych w dodatku było anonimowych, część z nich kupowano w agencjach fotograficznych, podając w takich przypadkach jedynie ich nazwę. Taka sytuacja dotyczyła przeważającej części fotografii o tematyce palestyńskiej, chociaż w gazecie pojawiały się również zdjęcia wykonywane przez odwiedzających Palestynę przedstawicieli lwowskiego środowiska. W przypadku tematyki lwowskiej sytuacja była znacznie lepsza, gdyż nazwiskiem autora podpisana była większość zdjęć. Niemniej ułatwia to tylko częściowo wypowiadanie się na ich temat. Znakomitą część, bardzo nieraz udanych fotografii, zrobiły osoby, o których nie da się obecnie powiedzieć nic więcej poza tym, że publikowały w lwowskiej „Chwili". Zdjęcia są jedynym śladem, jaki po nich pozostał. Byli to zazwyczaj utalentowani amatorzy z kręgów żydowskich, po których wraz z wybuchem wojny urwał się wszelki ślad.

Ale były też inne przypadki. Należałoby zacząć od Janiny Mierzeckiej (1896–1987), jednej z najważniejszych osobowości twórczych działających na polu fotografii w międzywojennym Lwowie – ośrodku, który we wspomnianym okresie cieszył się ustaloną już renomą w tym zakresie. Talent, aktywność, pracowitość sprawiły, że ranga jej dorobku wykraczała poza środowisko lwowskie – nie bez przyczyny nazywano ją czasem „pierwszą damą polskiej fotografii"[2]. Uczennicę, a później współpracowniczkę Henryka Mikolascha, jednego z najwybitniejszych lwowskich fotografików, obdarzano tym mianem nie tylko ze względu na prace, które wychodziły spod jej ręki, ale również z powodu roli, jaką odgrywała jako zaangażowana organizatorka ruchu fotograficznego w Polsce, a później także jako jego zasłużona historiografka.

Nikt inny z autorów, których fotografie zamieszczano w „Dodatku Ilustrowanym", nie mógł się poszczycić tyloma aktywnościami i osiągnięciami na polu fotografii co Mierzecka. Zaczęła fotografować już jako nastolatka, z czasem przerodziło się to w jej prawdziwą pasję. Licencję zawodowego fotografa uzyskała w 1925 roku, tego samego roku debiutowała na IX Salonie Fotografii Artystycznej we Lwowie. W następnych latach wielokrotnie brała udział w wystawach w kraju i za granicą, zbiorowych i indywidualnych, regularnie pisywała na łamach periodyków poświęconych fotografii. Niedługo po debiucie dostała się do Zarządu Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego, weszła również do komitetu organizacyjnego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Na początku lat 30. została członkiem „ekskluzywnego i snobistycznego nieco", jak pisał Lech Grabowski, Fotoklubu Polskiego[3]. Na trzydziestu jeden jego członków w 1934 roku była jedyną kobietą[4].

Mierzecka przykładała ogromną wagę do spraw warsztatowych i posiadała szeroką wiedzę w tym zakresie. Tendencję tę wzmocniło w niej spotkanie Mikolascha i edukacja pod jego kierunkiem. Specjalizowała się w portrecie i pejzażu. Pozowało jej wiele znanych osobistości, w tym prezydentowa Michalina Mościcka oraz żona i córki marszałka Piłsudskiego. Tworzyła zgodnie z założeniami piktorializmu, w latach 30. coraz większą rolę w jej twórczości zaczęła odgrywać fotografia dokumentalna.

Jej zdjęcia wielokrotnie publikowano w dodatku ilustrowanym „Chwili", zwłaszcza na samym początku lat 30. Często były to pejzaże – lwowskie parki, ulice, miejskie peryferie ujmowane przy rozmaitej aurze, ale zawsze tak samo urokliwe, pobudzające do refleksji nad pięknem otoczenia i zmieniających się pór roku. Pojawiały się też portrety, wizerunki dzieci. Motywy sprawiały wrażenie starannie wybranych, kadrowane były z wielkim wyczuciem i zdradzały rękę wytrawnej mistrzyni aparatu. Zachwycała ją przyroda i obcowanie z nią; często fotografowała motywy o formalnym charakterze. Ale nie brakowało również zdjęć obrazujących trudy życia, ujawniających świadomość społeczną autorki. *Stragany żywnościowe na placu Teodora*, *Ruchome kuchnie polowe „Schroniska" przed wymarszem w dzielnice głodu i chłodu*, *Akcja dożywiania dzieci szkolnych* – to podpisy widniejące pod niektórymi z nich[5]. Stanowiły one część krótkich reportaży fotograficznych Mierzeckiej zatytułowanych *Życie dzielnicy żydowskiej Lwowa*, zapewne bardzo chętnie widzianych na łamach gazety, nie tylko z powodu tematyki, ale również renomy, jaką cieszyła się ich autorka w środowisku lwowskim.

Mierzecka najwyraźniej chętnie zapuszczała się z aparatem fotograficznym w takie rejony, szukała interesujących tematów, przyglądała się ludziom i warunkom, w jakich żyli. Mimo to nie wydaje się, aby jej związek ze środowiskiem żydowskim był szczególnie bliski. Jej prace pojawiały się co prawda na łamach „Chwili", jednak w swoich wspomnieniach opublikowanych po wojnie w ogóle nie odniosła się do tej sprawy – nie wspominała również prawie nic o pozostałych autorach, których prace pojawiały się na łamach gazety. Z uwagi na tragiczny los, jaki spotkał to środowisko, byłoby to bardzo cenne, gdyż pozwoliłoby chociaż częściowo przywrócić pamięć o nieznanym fragmencie lwowskiej historii. Wydaje się, że Mierzecka po prostu funkcjonowała poza takim kategoriami jak środowisko żydowskie czy nieżydowskie. Prawdziwa pasjonatka fotografii, oddana jej sprawom, nie dzieliła ludzi według wyznania czy pochodzenia. Niestety, jej postawa została wystawiona na próbę, i to dosyć szybko, chociaż śladów tych przykrych wydarzeń nie jest łatwo doszukać się, chociażby we wspomnianej książce.

We wspomnieniach opublikowanych na początku lat 80., *Całe życie z fotografią*, o pojawiających się pro-

059_Natasza Styrna_Lwów.indd 284 08.09.2022 21:04:19

blemach i narastających napięciach na tle narodowym we Lwowie pisała bardzo oględnie lub w ogóle pomijała ten wątek. Najpierw ogólnikowo podsumowała, że w latach 30. „zainteresowanie sprawami fotografii amatorskiej we Lwowie i przyjacielski nastrój, który był motorem wspólnych, urozmaiconych działań w LTF, zmieniły się na niekorzyść"[6]. Nieco dalej wyjaśniała:

> Jesienią 1934 roku zgłosili się masowo do towarzystwa uczniowie politechniki o nastawieniu narodowodemokratycznym […] zwarta grupa kilkudziesięciu osób łatwo uzyskała większość w styczniu 1935 roku i wybrała swój zarząd. Nie rozumiałam tego, co się wówczas działo na naszym Walnym Zgromadzeniu w LTF. Polityką się nie zajmowałam i to, co się stało, było dla mnie zaskoczeniem, wręcz szokiem[7].

Były to najmocniejsze słowa, które wyszły na ten temat spod jej pióra. Wyjaśniła jeszcze: „Weszli do zarządu ludzie, których nie tylko nie znałam, ale wręcz nie miałam ochoty z nimi pracować. Usunęłam się więc, do towarzystwa prawie nie przychodziłam"[8].

O tym, co działo się później, prawdopodobnie nie chciała pisać. W pierwszej połowie lat 30., mimo zachodzących zmian, Żydzi nadal uczestniczyli w pracach organizacji. Zmieniło się to w 1938 roku, gdy w Lwowskim Towarzystwie Fotograficznym, jak relacjonował na łamach „Nowości Fotograficznych" Tadeusz Cyprian, „zwyciężyły prądy aryjskie, czego wyrazem były nowe wybory i wycofanie się żydów z pracy organizacyjnej"[9]. Więcej o prawdziwym charakterze tych wydarzeń można się dowiedzieć z przytoczonych przez Jerzego Piwowarskiego słów Bożeny Michalik, związanej z Lwowskim Towarzystwem Fotograficznym od 1936 roku, która określiła je dosadnie – jako pucz, precyzując przy okazji, że nie tyle o „wycofaniu się" Żydów z pracy organizacji należałoby mówić, ale ich – wyproszeniu[10].

Tego wszystkiego ze wspomnień Mierzeckiej się nie dowiemy. Bardzo wyważona osoba, prawdziwa profesjonalistka oddana swej pasji, pomijała milczeniem sprawy, które być może w jej opinii nie były godne, aby o nich wspominać. Taka postawa miała jednak również inne konsekwencje. Gdyby nie tekst Artura Lauterbacha, innego utalentowanego lwowskiego fotografa, zamieszczony w *Almanachu żydowskim*, w którym wymienia Mierzecką na pierwszym miejscu wśród najbardziej utalentowanych żydowskich fotografików we Lwowie, można by pomyśleć, że tak częsta obecność jej zdjęć na łamach „Chwili" była jedynie przypadkiem lub wiązała się wyłącznie z dużym prestiżem, jakim cieszyła się w środowisku lwowskim, niezależnie od narodowych podziałów[11].

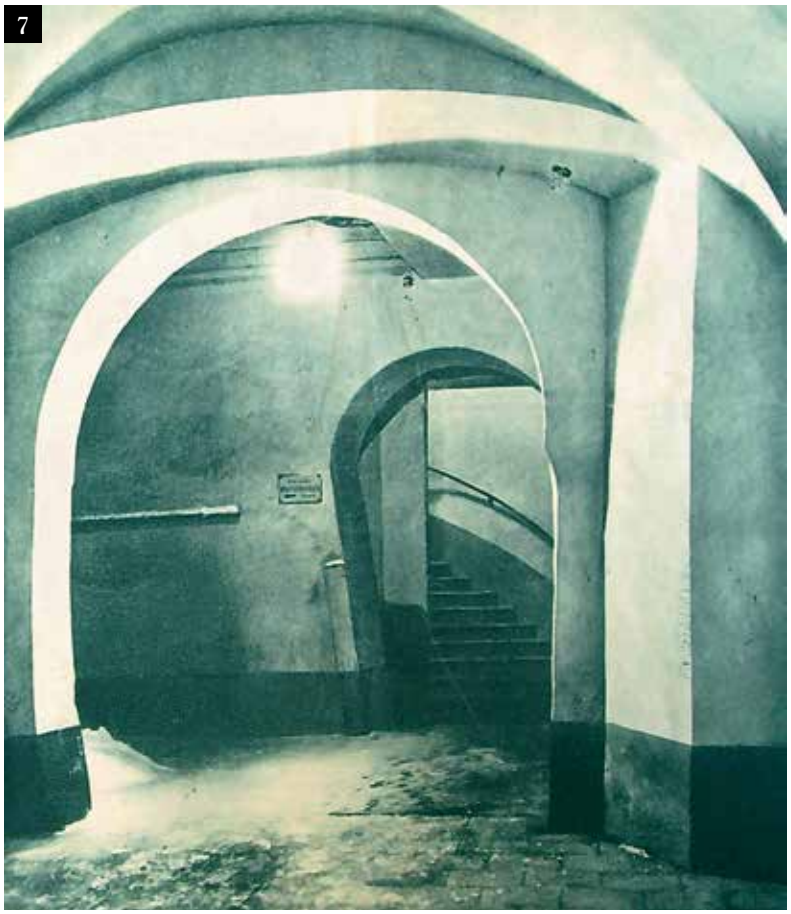
Żaden inny z fotografików, których zdjęcia ukazywały się na łamach „Chwili", nie cieszył się nawet w drobnej części takim uznaniem i popularnością jak Mierzecka. Dość głośną obecnie postacią (po wielu latach zapomnienia) jest pochodzący z Krakowa Wilhelm (Ze'ew) Aleksandrowicz (1905–1992), zagorzały syjonista, którego zdjęcia o tematyce palestyńskiej ukazywały się od czasu do czasu w „Chwili". O pozostałych osobach, które zamieszczały swe zdjęcia w gazecie, jest znacznie trudniej się wypowiadać. Dużym zainteresowaniem badaczy lwowskiej awangardy cieszy się Wanda Diamandówna, jednak w istocie wiadomości na jej temat są bardzo skromne. Prowadziła znany we Lwowie salon artystyczny, utrzymywała kontakty z członkami grupy Artes. Debiutowała prawdopodobnie podczas XIII Wystawy Fotografiki Polskiej we Lwowie w 1932 roku. Działała w strukturach LTF, w 1934 roku weszła do zarządu organizacji. Prowadziła zakład fotograficzny we Lwowie, przy ulicy Mikołajskiego 11[12]. Mierzecka zetknęła się z nią, ale nie zachowała wielu wspomnień, mimo że wywodziły się z tego samego środowiska i publikowały zdjęcia na łamach tej samej gazety, o wspólnych wystawach nie wspominając.

Tematów do swoich zdjęć szukała zarówno w miejskiej scenerii Lwowa, jak i w podmiejskich okolicach. Starała się wybierać najzwyklejsze motywy, unikając tak charakterystycznego dla Mierzeckiej estetyzowania. Interesowały ją prozaiczne sytuacje: ciężarówka zrzucająca śnieg, prace drogowe, posilający się robotnicy, codzienna egzystencja mieszkańców Lwowa, zwłaszcza tych mniej zamożnych. Oprócz zdjęć świadczących o wrażliwości społecznej autorki ważną część jej dorobku stanowiły prace dotyczące żydowskiej tradycji, zwłaszcza wykonywane w czasie rozmaitych świąt żydowskich. Uwagę swą prostotą zwraca choćby obraz skromnej kuczki wzniesionej z okazji święta Sukot[13] przy bóżnicy Złotej Róży we Lwowie opublikowany jesienią 1932 roku[14]. Czuje się, że autorką kierowały nie tyle względy artystyczne, co przede wszystkim chęć zadokumentowania wspomnianego przejawu życia religijnego lwowskich Żydów. Nie znaczy to jednak, że w jej dorobku brakowało zdjęć o wysokich walorach artystycznych czy niepowtarzalnym klimacie. Pod tym względem wyróżnia się zwłaszcza fotografia dziewczynek siedzących na parapecie okna, pochylonych nad zeszytami z serii *Jesienny poranek lwowskiej ulicy*[15]. Bardzo udane jest też zdjęcie zrobione wspólnie z I. Binderem *Przed chederem*, przedstawiające grupę zabiedzonych, bosych dzieciaków w towarzystwie niewielkiego wzrostu, przygarbionego mełameda.

Osiągnięciami zawodowymi oraz w zakresie nauki mogli się poszczycić dwaj inni fotograficy, których zdjęcia pojawiały się w gazecie, Alojzy Oblas (ur. 1889) oraz Norbert Ramer (1911–1996). Pierwszy z nich był adwokatem oraz doświadczonym biegłym sądowym z zakresu grafologii, który konsultował trudne przypadki z całego kraju, pisał i wykładał na ten temat[16]. Działał w strukturach Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego, w 1937 roku prowadził w jego ramach kurs portretowania. Po wykluczeniu Żydów z LTF był, jak się wydaje, jedną z osób najbardziej zaangażowanych w projekt utworzenia w 1938 roku nowej organizacji skupiającej lwowskich fotografików – „Fotoklubu"[17]. Tuż przed wybuchem wojny, w 1939 roku

059_Natasza Styrna_Lwów.indd 285 08.09.2022 21:04:19

2. Janina Mierzecka, *Ruchome kuchnie polowe „Schroniska" przed wymarszem w dzielnice głodu i chłodu*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1930, nr 6, s. 2.
3. Janina Mierzecka, *Bulwar Akademickiej – jeszcze w śniegu*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1930, nr 7, s. 2.
4. Natan Meller, *Jesień ulic i parków lwowskich*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1934, nr 43, s. 2.
5. Dawid Nussbaum, *Obrazki z kąpielisk lwowskich*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1934, nr 21, s. 3.
6. Wanda Diamand, I. Binder, *Przed chederem*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1933, nr 37, s. 2.



7. Adela Wixlowa, *Stary Lwów. W zaułkach ulicy Blacharskiej*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1933, nr 3, s. 1.
8. Juliusz Mehrer, *Listopad*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1933, nr 43, s. 1.
9. Dawid Nussbaum, *Pierwszy głęboki śnieg*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1932, nr 2, s. 3.
10. Filip Freyberger, *W leśnej ciszy… Obrazek z lasu brzuchowickiego pod Lwowem*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1931, nr 37, s. 2.
11. Artur Lauterbach, *Kwitnące drzewa*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1931, nr 21, s. 1.

opublikował podręcznik dla amatorów fotografii[18]. Znacznie od niego młodszy Norbert Ramer zajmował się z kolei medycyną i matematyką, był też rabinem. W czasie gdy ukazywał się „Dodatek Ilustrowany" lwowskiej „Chwili", dopiero zdobywał wykształcenie. Karierę naukową kontynuował po zakończeniu drugiej wojny światowej jako wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz później na Uniwersytecie Warszawskim. Niestety, obaj publikowali swoje fotografie w dodatku „Chwili" jedynie sporadycznie.

Na tym kończą się wiadomości o fotografikach związanych z lwowską „Chwilą". Mimo że było to szerokie grono czasem bardzo utalentowanych osób, które regularnie publikowały swoje prace na stronach gazety, dotarcie obecnie do jakichkolwiek informacji o pozostałych autorach zdjęć jest bardzo trudne, czasem wręcz niemożliwe. Pewną pomocą są międzywojenne periodyki oraz katalogi wystaw, w których odnotowywano nazwiska uczestników odbywających się wówczas prezentacji fotografii. Jednak nie wszyscy autorzy publikujący na łamach „Chwili" brali w nich udział. Nieco lepsza sytuacja dotyczy osób, które studiowały na lwowskich uczelniach, Politechnice Lwowskiej czy na Uniwersytecie Jana Kazimierza, z uwagi na zachowane dokumenty archiwalne dotyczące obu uczelni. To jednak wciąż mała garstka śpośród tych, którzy publikowali swoje fotografie w „Dodatku Ilustrowanym".

Zostają zatem zdjęcia. Biorąc pod uwagę rozmaite fotografie dotyczące Lwowa ukazujące się na stronach gazety, szczególną uwagę przykuwają liczne widoki mające na celu uchwycenie piękna miasta i jego okolic, często eksponowane na okładkach „Dodatku Ilustrowanego". Lwów w śnieżnej szacie – ulubiony wątek wielu fotografików, Lwów w pierwszych promieniach wiosennego słońca, miasto w pełni lata, ulice, place, pomniki: takie tematy fascynowały oprócz wspomnianej Janiny Mierzeckiej również Filipa Freybergera, Dawida Nussbauma czy Juliusza Mehrera. Fotografie komponowane w klasyczny sposób emanowały poczuciem harmonii i równowagi. Uwaga ich autorów była skupiana na problemie światła w obrazie, które najczęściej było miękkie, rozproszone, chociaż czasem nie stroniono też od silnych kontrastów, wykorzystując efekt długich cieni rzucanych przez formy. Unikano w przypadku takiej tematyki jakiejkolwiek niestandardowych rozwiązań czy elementów fotomontażu, który był popularną techniką w środowisku lwowskim i pojawiał się również w pracach wymienionych wyżej autorów obejmujących inne wątki.

Najciekawszym, najbardziej wszechstronnym fotografikiem we wspomnianym gronie wydaje się Filip Freyberger. Wykształcony (z tytułem doktora), debiutował na XIII Wystawie Fotografiki Polskiej we Lwowie w 1932 roku wraz z kilkoma innymi osobami związanymi z lwowską „Chwilą". Wystawiał również w Krakowie, Wilnie i Warszawie. Oprócz wspomnianych pejzaży szczególną uwagę zwracają znakomite studia portretowe jego autorstwa – prostych ludzi, prawdopodobnie chłopów czy robotników, których potrafił scharakteryzować z nie mniejszą wnikliwością niż Mierzecka przedstawicieli lwowskiego establishmentu. Współpracował i, być może, przyjaźnił się z Arturem Lauterbachem, z którym zamieścili w 1930 roku w „Chwili. Dodatku Ilustrowanyn" wspólnie wykonany fotomontaż *Chanuka – święto bohaterstwa. W dniach tego święta pamięta każdy Żyd o wyzwoleniu ziemi w Erec Izrael*[19]. Tego samego roku zdjęcia obu posłużyły do wykonania kompozycji mającej zachęcić do głosowania – „Żydzie obywatelu! Spełnij swój święty obowiązek! Śpiesz do urny wyborczej!"[20].

Juliusz Mehrer, rocznik 1903, uczył się na Politechnice Lwowskiej jako wolny słuchacz (1927/1928)[21]. Być może uczestniczył w kursach fotografii prowadzonych na uczelni przez Henryka Mikolascha? Taką myśl nasuwa widoczny w części jego fotografii wpływ piktorializmu, nurtu ugruntowanego w środowisku lwowskim w dużej mierze właśnie za sprawą Mikolascha. Swoje prace pokazywał na obywających się we Lwowie wystawach, po raz ostatni w 1936 roku w ramach Pierwszej Wystawy Fotografii Robotniczej w Polsce[22]. O Dawidzie Nussbaumie wiadomo jeszcze mniej, wystawiał we Lwowie, Warszawie i Stanisławowie. W jego dorobku przeważały lwowskie pejzaże, chętnie chwytał również obiektywem różne scenki uliczne. Warto dodać, że nazwiska obu twórców pojawiają się na stworzonej przez Artura Lauterbacha liście dziesięciu najzdolniejszych żydowskich fotografików działających we Lwowie[23].

Obecne w dorobku Nussbauma fotografie ukazujące codzienne życie miasta były kolejnym tematem bardzo często pojawiającym się na stronach dodatku ilustrowanego gazety: spieszący gdzieś ludzie, dzieci bawiące się w parkach, starcy przysypiający na ławkach, młodzież zażywająca relaksu w miejskich kąpieliskach… Mają one niewątpliwą wartość historyczną, dokumentując życie miasta niedługo przed tragicznymi wydarzeniami, które zmiotły z powierzchni ziemi środowisko skupione wokół „Chwili". Znajdziemy w nich atmosferę celebrowania życia w jego najzwyklejszych przejawach. Oglądając fotografie, czuje się dobroczynne działanie promieni słonecznych, w których wygrzewali się starcy, rozbryzgi wody, którą orzeźwiała się młodzież w gorące popołudnia, słychać gwar jarmarku, na którym sprzedawcy i klienci dobijają targu. Ale są też inne zdjęcia o znacznie mniej pogodnym wyrazie, dowodzące zainteresowania tematyką społeczną lwowskich fotografów – wizerunki bezdomnych, żebraków, bosych dzieci spędzających życie na ulicy, ludzi pracujących w pocie czoła, aby zarobić na chleb. Ich tytuły czasem wprost odnoszą się do skutków kryzysu, który wówczas dotknął światową gospodarkę. Oprócz Nussbauma taką tematykę podejmował również Arnold Birnfeld, który publikował w dodatku również zdjęcia wykonane na ulicach Tel Awiwu oraz Natan Meller (ur. 1898) całkowicie pochłonięty dokumentowaniem niepowtarzalnej atmosfery Lwowa i życia jego mieszkańców[24].

059_Natasza Styrna_Lwów.indd 288 08.09.2022 21:04:21

Wśród wspomnianych widoków szczególną kategorię zdjęć stanowią obrazy dzielnicy żydowskiej Lwowa, a wraz z nimi wszystkie pozostałe dokumenty fotograficzne poświęcone żydowskiej tradycji i religijności pojawiające się na stronach gazety. Są wśród nich zwykłe migawkowe ujęcia żydowskiej ulicy, ludzie spieszący do synagogi, wykonane z ukrycia zdjęcia tradycyjnych uroczystości. Można odnieść wrażenie, że dla autorów, którzy wykonywali te zdjęcia, był to świat jednocześnie bliski i zarazem nieco egzotyczny. Trudno odgadnąć, co budziło ich największe zainteresowanie wspomnianą tematyką: malowniczość takich scen, czy może świadomość pewnej nieuniknionej schyłkowości takich form życia? Oni sami z nowoczesnymi aparatami fotograficznymi w dłoni pozostawiali ten świat już trochę za sobą, jednocześnie z jakichś powodów wciąż ich pociągał. Przyglądali mu się z sentymentem niepozbawionym czasem nuty humoru, czasem ze współczuciem dla nędzy, którą mieli przed oczyma. Autorami najciekawszych fotografii tego typu byli D. Herschdorfer oraz Jakub Weiss, uczestnik bardzo wielu wystaw fotograficznych w latach 30., który po wykluczeniu Żydów z LTF w 1938 roku dołączył wraz z wieloma innymi żydowskimi fotografikami do nowo utworzonego we Lwowie Fotoklubu[25].

Pod pewnymi względami bliski wspomnianej tematyce jest jeszcze jeden gatunek fotografii obecny na stronach „Chwili" – martwa natura o odniesieniach religijnych, zbudowana z przedmiotów związanych z celebrowaniem kolejnych żydowskich świąt religijnych. Lwowscy fotograficy w ogóle dość chętnie komponowali martwe natury. Janina Mierzecka wspominała o swoistej modzie na ten typ fotografii, inspirowany niemiecką Nową Rzeczowością[26]. Juliusz Mehrer, Filip Freyberger, Artur Lauterbach oraz Adela Wixlowa: to związani z „Chwilą" fotografowie, którzy tworzyli tego typu prace, związane z kalendarzem żydowskich świąt religijnych, ale również inne, martwe natury o bardziej neutralnej tematyce. Kwerenda w lwowskich archiwach, mimo znacznego uszczerbku w przechowywanej tam dokumentacji, pozwala na przytoczenie przynajmniej podstawowych informacji o tej ostatniej, zupełnie nieznanej lwowskiej fotograficzce. Była niemal równolatką Janiny Mierzeckiej – urodziła się w 1897 roku we Lwowie[27]. Oprócz martwych natur fotografowała widoki Lwowa, miejskie sceny w porze zmierzchu, zaułki oświetlone bladym światłem ulicznej latarni, interesowało ją również życie religijne lwowskich Żydów oraz tematyka społeczna. Mieszkała w jednym z najlepszych miejsc we Lwowie, chyba w najpiękniejszej kamienicy przy ulicy Akademickiej 21. Jednak mimo skojarzeń, jakie może to budzić, wiele wskazuje, że fotografia była dla niej czymś więcej niż tylko rozrywką zamożnej kobiety z wyższych sfer. Regularnie uczestniczyła w odbywających się we Lwowie wystawach fotografii, w formularzu zachowanym w lwowskim Archiwum Centralnym zadeklarowała fotografowanie jako swój zawód[28]. Pewną informację dotyczącą jej działalności zawodowej stanowi też fotografia jej autorstwa na okładce „Chwili. Dodatku Ilustrowanego" z czerwca 1933 roku: portret Ireny Eichlerówny[29]. Jeśli swoją podobiznę zamówiła u niej znana już wtedy aktorka, zapewne nie była ona zupełnie nieznaną we Lwowie fotografką… Wiosną 1938 roku starała się o wyjazd za granicę, niestety jej udział w XIX Dorocznej Wystawie Fotografiki Polskiej we Lwowie w lutym 1939 roku może wskazywać, że i ona podzieliła tragiczny los większości lwowskich Żydów.

Na koniec trzeba wspomnieć o jeszcze jednym – może najciekawszym wątku działalności lwowskich fotografików skupionych wokół „Chwili" – fotomontażu. Prace w tej technice, często nawiązujące do aktualnych wydarzeń sceny politycznej, wykonywali między innymi Juliusz Mehrer oraz – jak wspomniano wcześniej – Filip Freyberger i Artur Lauterbach. Jednak do najbardziej udanych zaliczyć należy fotomontaże o tematyce lwowskiej autorstwa Manferda Grossberga. Jeden z młodszych fotografików w omawianym gronie (rocznik 1904), z wykształcenia był prawnikiem, absolwentem Uniwersytetu Jana Kazimierza[30]. Podobnie jak Diamandówna, utrzymywał bliskie kontakty z członkami grupy Artes, najważniejszej formacji artystycznej lat międzywojennych we Lwowie (jeśli nie z wszystkimi, to na pewno z jednym z nich, Aleksandrem Riemerem, z którym czasem współpracował). Wśród twórców tego środowiska fotomontaż był dość popularną techniką, związani z grupą artyści osiągali w tym zakresie bardzo ciekawe efekty, wyróżniające ich na tle pozostałych środowisk artystycznych w Polsce. Bliskość tego kręgu artystów, znajomość ich dorobku zapewne miała wpływ na tak częste sięganie po technikę fotomontażu przez fotografików związanych z „Chwilą". Co zaś do samego Grossberga, biorąc pod uwagę prace prezentowane w „Dodatku Ilustrowanym" gazety, wydaje się, że należałoby na niego spojrzeć nie tylko jako na ciekawego fotografika, ale również obiecującego artystę, który prawdopodobnie nie zdążył rozwinąć skrzydeł. Fotomontaż jego autorstwa *Życie, ulica lwowska, gazeta…* jest ciekawie zakomponowany i dobrze oddaje treść sugerowaną tytułem pracy – uliczny zgiełk[31]. Inna praca, którą wykonał razem z Aleksandrem Riemerem, *„Pod szkołą"… Życie w trzeciej dzielnicy* jest bardziej gęsta od elementów i śmielsza w burzeniu schematów postrzegania rzeczywistości. Obie bardzo sugestywnie oddają atmosferę miasta i chyba to jest ich największą wartością.

Jednocześnie wspomniane fotomontaże bardzo dobrze wpisują się w tematykę najchętniej podejmowaną przez fotografików związanych z „Chwilą". Zdecydowaną większość z nich najbardziej pociągało to, co mieli tuż obok siebie – lwowskie tu i teraz, to, co było im najbliższe i z czym czuli się najbardziej zżyci. Ich fascynacje najwyraźniej podzielali wydawcy gazety dokonujący wyboru zdjęć do publikacji oraz prawdopodobnie czytelnicy, z myślą o których to robiono. Mimo deklarowanego znacznego poparcia ideologii syjonistycznej we Lwowie życie okazywało się silniejsze. Od poglądów politycznych ważniejsza

059_Natasza Styrna_Lwów.indd 289 08.09.2022 21:04:21

była zwykła codzienność. Pejzaże miasta, w którym się spędzało życie, liście żółcące się na drzewach, pierwszy śnieg, ludzie spotykani codziennie na ulicy. Takie wnioski płyną nie tylko z fotografii publikowanych w dodatku ilustrowanym „Chwili", ale również z wierszy, które czasem do nich dołączano. Ich autorem był kilkakrotnie wspominany tu fotografik, a zarazem utalentowany poeta, Artur Lauterbach. Poza „Chwilą" publikował on wiersze również na łamach krakowskiego „Nowego Dziennika" oraz warszawskiego „Naszego Przeglądu", a zatem trzech najważniejszych dzienników syjonistycznych ukazujących się w latach międzywojennych po polsku. Zajmował się również krytyką artystyczną, literacką i teatralną, pracował jako tłumacz. Poza tym, niemal nic więcej o nim nie wiadomo. Być może jest on tożsamy z urodzonym w Stryju w 1899 roku uczestnikiem wojny polsko-bolszewickiej, studentem prawa Uniwersytetu Wiedeńskiego, porucznikiem wojska polskiego zamordowanym w Katyniu[32].

Jako poeta debiutował w połowie lat 20., w pierwszej połowie kolejnej dekady regularnie zamieszczał w dodatku ilustrowanym „Chwili" swoje fotografie oraz wiersze – nostalgiczne, pełne smutku i zadumy, napisane najpiękniejszą polszczyzną. Wszystkie poświęcone były właściwie jednemu tematowi – pięknu otaczającego pejzażu, zmianom następującym w przyrodzie wraz z upływem kolejnych pór roku, nieuniknionemu przemijaniu. Poziom artystyczny jego utworów doceniła badaczka literatury polsko-żydowskiej Eugenia Prokop-Janiec, włączając je do antologii międzywojennej poezji polsko-żydowskiej, którą opracowała[33].

Przypadek Lauterbacha daje do myślenia. Utalentowany twórca z kręgów żydowskich, związany z trzema ważnymi periodykami o profilu syjonistycznym, znakomicie władający językiem polskim, który zamiast, jak można by się spodziewać, poświęcić się sprawie budowanej w Palestynie ojczyzny, zdradzał w swoich wierszach silne przywiązanie do swoich rodzinnych lwowskich stron, piękno okolicznych pejzaży dokumentował również za pośrednictwem aparatu fotograficznego. Jeden z jego wierszy, który ukazał się w 1924 roku na łamach „Chwili", można uznać nawet za dystansowanie się od deklarowanego oficjalnie na stronach gazety poparcia dla syjonistycznego projektu. W wierszu zatytułowanym *Martwe Morze?* poeta się zastanawiał: „Jakże śpiewać ojczyźnie dalekiej i obcej"[34]. Pytanie to z jakichś powodów pozostawił bez odpowiedzi…

Autor urasta do rangi symbolu całego omawianego tu środowiska. Nie tylko on, ale również pozostali fotograficy związani z „Chwilą" zdradzali niewątpliwy, głęboki związek z miejscem, w którym żyli i funkcjonowali. Ujawniał go wybór podejmowanych tematów, sposób ich ujmowania, częstotliwość ukazywania się lwowskich pejzaży i scen na łamach gazety. Bywały chwile, że wieloetniczny Lwów, zamieszkiwany przez Polaków, Żydów i Ukraińców, był miejscem trudnym do życia. W latach międzywojennych nie brakowało konfliktów między przedstawicielami trzech nacji. Wspomniane tu wydarzenia, które miały miejsce w Lwowskim Towarzystwie Fotograficznym, stanowiły tylko drobną część tego, co działo się w tych latach. Jednak dla autorów omawianych tu zdjęć był jednocześnie miejscem jedynym, wybranym, którego nie chcieli opuszczać, gdzie – mimo wszystkich turbulencji – czuli się najlepiej, u siebie. Ich związek z żydowskim syjonistycznym czasopismem dowodzi świadomości własnej odrębności kulturowej, w niektórych przypadkach może nawet chęci jej kultywowania. Zarazem to poczucie kulturowej odrębności było w wieloetnicznym Lwowie czymś zwyczajnym, wpisanym w pejzaż miasta. Poczucie żydowskiej tożsamości nie stanowiło przeszkody dla silnego związku z polską kulturą. Związki z kręgami syjonistycznymi nie wykluczały przywiązania do miejsca, w którym się urodziło i żyło. Dotyczy to nie tylko fotografików, którzy publikowali w „Chwili", ale również wielu aktywnych działaczy politycznych.

Niestety, wraz z wybuchem wojny ów wyjątkowy tygiel kulturowy – miasto, które z rozrzewnieniem wspominali po latach jego dawni mieszkańcy – bezpowrotnie zmienił swoje oblicze. Z jego mieszkańcami los się obszedł okrutnie. Z wymienionych tu osób wojnę przeżyła mała garstka. Janina Mierzecka zamieszkała w Warszawie, w 1949 roku przeniosła się do Wrocławia. Wilhelm Aleksandrowicz jeszcze przed wojną wyjechał do Palestyny. Norbert Ramer osiedlił się w Krakowie, później także trafił do Warszawy. Reszta utalentowanych fotografików przepadła bez wieści w zawierusze wojennej. Los większości z nich jest trudny do odtworzenia. Zostały po nich zdjęcia w „Chwili" oraz książki adresowe, z których można się dowiedzieć, przy jakich lwowskich ulicach kiedyś mieszkali…

Przypisy

1 Barbara Łętocha, *„Chwila" gazeta Żydów lwowskich*, „Rocznik Lwowski" 1995–1996, s. 63–64.
2 Anna Duńczyk, *Janina Mierzecka,* [w:] *Dokumentalistki – polskie fotografki XX wieku*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 215.
3 Lech Grabowski, *Janina Mierzecka*, Wrocław 1969, s. 7.
4 *Almanach Fotografiki Polskiej*, Wilno 1934, s. 115.
5 Janina Mierzecka, *Z życia dzielnicy żydowskiej we Lwowie. Stragany żywnościowe na placu Teodora*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1930, nr 5, s. 2; tejże, *Życie dzielnicy żydowskiej we Lwowie. Ruchome kuchnie polowe „Schroniska" przed wymarszem w dzielnice głodu i chłodu. Akcja dożywiania dzieci szkolnych,* „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1930, nr 6, s. 2.
6 Tejże, *Całe życie z fotografią*, Kraków 1981, s. 115.
7 Tamże, s. 116.
8 Tamże.
9 Tadeusz Cyprian, *Ruch fotograficzny w kraju*, „Nowości Fotograficzne", 1938 nr 2, s. 34.
10 Jerzy Piwowarski, *Lwowskie organizacje fotograficzne w okresie międzywojennym*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie", Seria: Edukacja Plastyczna, 2003, s. 115.
11 Artur Lauterbach, *Żydzi a sztuki plastyczne*, [w:] *Almanach żydowski*, Lwów 1937, s. 69.

059_Natasza Styrna_Lwów.indd 290 08.09.2022 21:04:21

12. Jakub Weiss, *Ruch przedświąteczny „pod szkołą"*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1931, nr 13, s. 3.

12 *Fotografia we Lwowie do roku 1939*, katalog, Muzeum Narodowe, Wrocław 1991, s. 67.

13 Sukot, święto obchodzone jesienią, po zakończeniu zbiorów, zwane też Świętem Kuczek. Celebruje się je w specjalnie wzniesionych w tym celu namiotach (szałasach, kuczkach), które mają przypominać wędrówkę Izraelitów przez pustynię po wyjściu z Egiptu do Ziemi Obiecanej.

14 Wanda Diamandówna, *Do prastarej bożnicy Złotej Róży przytuliła się uboga kuczka*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1932, nr 42, s. 2.

15 Tejże, *Jesienny poranek lwowskiej ulicy*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1934, nr 41, s. 1.

16 *Almanach żydowski*, dz. cyt., s. 329–330.

17 W dokumentach przechowywanych w Państwowym Archiwum Obwodu Lwowskiego figuruje jako przewodniczący Fotoklubu. Dierżawnyj Archiv Lwiwskoj Oblasti, f. 1, op. 54, nr 2363.

18 Alojzy Oblas, *Fotografowanie małym aparatem jak Leica, Contax, Exakta, Rolleiflex, Retina, Robot itp. Podręcznik fotografii małoobrazkowej dla amatora początkującego i doświadczonego*, Lwów 1939. Warto też zauważyć, że zapewne nie bez związku z różnicą wieku i doświadczenia Alojzy Oblas był na polu fotografii nieporównanie bardziej aktywny od Norberta Ramera, czego wyrazem był między innymi jego udział w licznych wystawach fotograficznych. Ramer, mimo że opublikował na łamach „Chwili" kilka udanych zdjęć potwierdzających jego zdolności w tym zakresie, nie brał udziału w prezentacjach lwowskiego środowiska fotograficznego. Zob. Jerzy Piwowarski, *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*, Częstochowa 2002, passim. Na temat Norberta Ramera zob. Jafa Wallach, *Gorzka wolność*, Rzeszów 2012.

19 Filip Freyberger, Artur Lauterbach, *Chanuka – święto bohaterstwa. W dniach tego święta pamięta każdy Żyd o wyzwoleniu ziemi w Erec Izrael*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1930, nr 47, s. 1.

20 Filip Freyberger, Artur Lauterbach, *Żydzie obywatelu! Spełnij swój święty obowiązek! Śpiesz do urny wyborczej!* „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1930, nr 43, s. 2.

21 Student Politechniki Lwowskiej Juliusz Mehrer urodzony w 1903 roku był synem krawca Samuela Mehrera, zamieszkałego pod adresem Rynek 35 we Lwowie, Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego, f. 27, op. 5, nr 10280. W bazie nazwisk ofiar Holokaustu tworzonej w Instytutucie Yad Vashem również pojawia się Julius Mehrer ze Lwowa. Robotnik urodzony w 1908 roku, żonaty ze Stellą Bellak, został deportowany z Belgii do Auschwitz 10 października 1942 roku: https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=7854687&ind=2 (dostęp 30.08.2019).

22 „Przegląd Fotograficzny" 1936, nr 12, s. 228.

23 Artur Lauterbach, dz. cyt., s. 69.

24 Natan Meller był lekarzem, mieszkał we Lwowie, w czasie wojny znalazł sie na Węgrzech: https://yvng.yadvashem.aorg/nameDetails.html?language=en&itemId=6564569&ind=6 (dostęp 30.08.2019).

25 Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego, f. 1, op. 54, nr 2363.

26 Janina Mierzecka, *Całe życie…*, dz. cyt., s. 83–84.

27 Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie, f. 797, op. 1, nr A–B s. 443.

28 Tamże.

29 Adela Wixlowa, *Świetna artystka sceny lwowskiej p. Irena Eichlerówna wyjeżdża do Warszawy*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1933, nr 23, s. 1.

30 Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego, f. 26, op. 1, nr 519.

31 Manfred Grossberg, *Życie, ulica lwowska, gazeta…*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1930, nr 29, s. 2.

32 *Katyń, lista ofiar i zaginionych jeńców obozów Kozielsk, Ostaszków, Starobielsk*, oprac. Andrzej Leszek Szcześniak, Warszawa 1989, s. 98 (lista ofiar zidentyfikowanych); www.ogrodywspomnien.pl/index/showd/11562 (dostęp 30.08.2019); https://timenote.info/pl/Artur-Lauterbach (dostęp: 18.09.2019). Ta sama osoba figuruje też w bazie ofiar Holokaustu Instytutu Yad Vashem: https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=7003980&ind=1 (dostęp 30.08.2019).

33 *Międzywojenna poezja polsko-żydowska*, wybrała, opracowała, wyjaśnieniami i wstępem opatrzyła Eugenia Prokop-Janiec, Kraków 1996, s. 108–111.

34 Artur Lauterbach, *Martwe Morze?*, „Chwila" 1924, nr 1735, cyt. za: *Międzywojenna poezja…*, dz. cyt., s. 109.

059_Natasza Styrna_Lwów.indd 291 08.09.2022 21:04:22

Bruno Schulz, karta tytułowa *Xiegi Bałwochwalczej*, ok. 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie.

JAKUB ORZESZEK

Wszystkie twarze Adeli

Spróbujmy spojrzeć w twarz Adeli. Nie będzie to łatwe. Nie dlatego jednak, że to potworna twarz Minotaura czy Meduzy, której lepiej nie patrzeć w oczy. Rzecz w tym, że Schulz prawie nie nadał jej rysów. Pisarz, którego fascynacja twarzami jest niepodważalna – do tego stopnia, że bywa nazywany „fizjonomistą"[1] – wobec twarzy Adeli zachował zastanawiającą powściągliwość. Inaczej niż ekspresywne twarze Jakuba, człowieka-psa czy choćby defekującego w krzakach Pana, twarz Adeli nie stała się przedmiotem namiętnych studiów narratora. Wzrok Józefa zatrzymuje się na niej ledwie kilka razy, nigdy zresztą na długo. Podążając za jego spojrzeniem – które prowadzi nas przez ciała *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* – co zatem widzimy?

Widzimy „kolorową, uszminkowaną twarz z trzepoczącymi oczyma"[2], gdy Adela wygląda w *Nocy Wielkiego Sezonu* przez okno, szukając skradających się do niej subiektów. Widzimy też, w *Edziu*, jak „śpi głęboko, jej usta są rozchylone, twarz wydłużona i nieobecna"[3].

I nie widzimy już wiele więcej. W tych dwóch okamgnieniach zamykają się rysy twarzy Adeli. Schulz / Józef naszkicował je paroma słowami tak, jakby dopiero przymierzał się do portretu. Ale nieliczne zbliżenia w innych opowiadaniach nie prowadzą dalej. Twarz Adeli jest niezmiennie pociągła i umalowana. Jej repertuar mimiczny ogranicza się do rozchylonych w uśmiechu lub „letargicznie" ust (*Martwy sezon*), do przymkniętych albo znowu „trzepoczących" powiek i długich rzęs, do pogłębionych „lazurem atropiny" oczu (*Traktat o manekinach*).

Nie trzeba przenikliwości, by rozpoznać, że nie jest to jedna z twarzy „biograficznych", o których Schulz pisał w liście do Marii Kasprowiczowej czy w esejach o *Cudzoziemce* Kuncewiczowej. Takie twarze „zawierają w jakiś sposób całą biografię człowieka, bilans jego życia"[4], a jeśli są dostatecznie cierpliwie badane przez oko portrecisty, czasem rozwijają się w głąb: „skamielina, martwy kontur fizjonomii ożywa, pęcznieje życiem, eksplikuje swą całą zawartość"[5]. Literackim marzeniem Schulza było, by napisać powieść osnutą wokół twarzy nieznajomego człowieka, przypadkowego przechodnia: „Powiedzieć fizjonomię słowami, wyrazić ją bez reszty, wyczerpać świat w niej zawarty"[6]. Jaki jednak świat skrywa się pod powierzchnią twarzy Adeli?

Jej sposób istnienia w prozie Schulza jest inny. Także dlatego, że innego typu jest spojrzenie Józefa. Gdy przygląda się Adeli, Józef nie próbuje być Rembrandtem. Nie ulega pokusie esencjalizmu. Ulega innym pokusom. Jej twarz, przedstawiona w kilku grymasach, jest skonwencjonalizowaną maską. Została zredukowana tylko do tych fragmentów, które dla obserwatora mogły mieć erotyczne konotacje: pomalowane, lekko rozchylone usta, zalotny uśmiech, przymknięte powieki, rozszerzone źrenice.

Tak widziana – twarz Adeli nie stanie się bohaterką romansów w wielu tomach. Na pewno nie takich, które Schulz miał na myśli, gdy rozmawiał z Kasprowiczową. Podobna jest raczej do twarzy kobiet reprodukowanych na tylnych stronach Księgi. W reklamach prasowych[7] czy na pornograficznych pocztówkach, które zresztą – jak wiadomo z *Sanatorium pod Klepsydrą* – Józef kolekcjonował.

Literatura orgazmiczna

To jednak, że w prozie Schulza Józef nieczęsto patrzy w twarz Adeli, nie oznacza, że pozostaje ona dla niego niewidoczna. Przeciwnie – Adela jest najintensywniej reprezentowana spośród wszystkich postaci kobiecych. W swojej osobie pojawia się w ponad połowie opowiadań z obu tomów. W domyśle zaś, w tle – w niemal każdym.

Nawet gdy nie znajduje się w zasięgu wzroku, jest obecna. Józef nasłuchuje dźwięków jej „krzątania się, rozwlekłego szukania w różnych szufladach i szafach"[8]. Czujnie określa jej odległość od siebie, słuchając „kłapania jej pantofelków"[9]. W całym domu znajduje ślady jej obecności w postaci „wyczesanych włosów, grzebieni, porzuconych pantofelków i gorsetów"[10]. Gdy nie ma jej w pobliżu, szpera w jej szafkach i znajduje tam „jedwabną suknię Adeli, pudełko ze wstążkami, jej nowe pantofelki na wysokich obcasach"[11]. Wdycha jej zapach („Zapach pudru czy perfumy"[12]) w pokojach, w których przed chwilą była: „Nie zauważyłem jej obecności, gdy przystawała na progu odświętnie ubrana, pachnąc wiosną ze swoich tiulów i fularów"[13]. A kiedy może, pod byle pretekstem przylega do jej skóry i syci się jej wonią: „Nachyliłem się przez jej ramię, nie tyle z ciekawości, ile żeby znowu odurzyć się zapachem jej ciała, którego młody urok objawił się był niedawno obudzonym mym zmysłom"[14].

Znamienne, że to właśnie wtedy, w chwili erotycznego pobudzenia, ocierając się o skrawek ciała Adeli, Józef dokonuje powtórnego odkrycia Księgi: „nagle tknęła mnie myśl, od której uderzenia stanąłem cały w płomieniach. Toż to była Księga, jej ostatnie stronice, jej nieurzędowy dodatek, tylna oficyna pełna odpadków i rupieci!"[15]. Cały ten opis – podobnie jak opis rysowniczego szału z *Genialnej epoki* – kluczowy w kontekście antropologii twórczości Schulza, jest nasycony erotyzmem. Nie tylko sytuacja fabularna, ale i struktura językowa tych fragmentów staje się „orgazmiczna"[16] – by użyć sformułowania Charles'a Gri-

060_Orzeszek_Wszystkie twarze Adeli.indd 293 08.09.2022 21:04:00

vela. W rytmice zdań wyczuwa się stopniowo rosnące erotyczne napięcie. Kulminuje ono w ruchu gorączkowego przewracania przez Józefa kolejnych stronic i kończy się nagłym rozładowaniem: „To było ostatnie słowo Księgi, które zostawiało smak dziwnego oszołomienia, mieszaninę głodu i podniecenia w duszy”[17].

Ta sama struktura narracji powtarza się w *Ulicy Krokodyli*, tyle że jej „orgazmiczność” zostaje odpowiednio przełamana zmienioną perspektywą narratora. Mowa tu nie o inicjacji w erotyzm i twórczość artystyczną, lecz o erotyzmie już dojrzałym, lubieżnym i zahamowanym – spod znaku „fantazji, pędzonej przez szpalty i kolumny pornograficznych druków”[18]. „Przekroczywszy pewien punkt napięcia, przypływ zatrzymuje się i cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości więdną i rozpadają się w nicość, oszalałe, szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół”[19].

Zabarwienie erotyzmu Józefa bywa w ogóle bardzo dwuznaczne. Trudno ocenić – nieraz nawet w ramach jednego opowiadania – w których momentach kończy się chłopięce „obudzenie zmysłów”, a zaczyna uświadomiona i konsekwentna praca pożądania, kiedy narrator przemawia z pozycji dziecka, a kiedy – owładniętego żądzą obsesjonata, który doskonale wie, jak „ogniskować swą rozkosz”[20]. Wystarczy lekko przesunąć w lekturze „kierunki oznaczeń moralnych”, by mały Józef – tropiciel śladów Adeli – stał się dużym Humbertem Humbertem.

> Moja pajęczyna osnuwa cały dom, kiedy siedzę tak w mym fotelu i nasłuchuję, niby chytry czarownik. Czy Lo jest u siebie? Łagodnie pociągam jedwabną nić. Nie ma jej tam. Dopiero co usłyszałem, jak rolka papieru toaletowego zaterkotała, obracając się; a moja napięta nić nie wykryła powrotnych kroków z łazienki do jej sypialni. Czyżby nadal czyściła zęby […]? Nie. Właśnie trzasnęły drzwi łazienki, co znaczy, że gdzie indziej w domu należy tropić śliczną zdobycz w ciepłych kolorach. Wysnujmy jedwabiste pasemko w dół po schodach. Stwierdzam w ten sposób, że nie ma jej w kuchni – że nie huknęła drzwiami lodówki […][21].

I tak dalej, i tak dalej – dopóki „śliczna zdobycz” nie złapie się na jedną z czułych i lepkich nici.

Za zamkniętymi drzwiami

Gdy Józef nie patrzy w twarz Adeli, skupia wzrok na jej ciele. A także na elementach garderoby, które to ciało okrywają i są jego drugą skórą. Są to: jedwabna czarna suknia (*Undula*, *Genialna epoka*), gorsety (*Nawiedzenie*), korale, zegarek na bransolecie (*Manekiny*) i przede wszystkim jedwabne czarne pończochy (*Noc Wielkiego Sezonu*) oraz pantofelki na obcasach, przed którymi Jakub pada na kolana w *Traktacie o manekinach*. Oprócz „zmierzwionych włosów” i długich palców, którymi Adela łaskocze lub „jadowicie” grozi ojcu (*Traktat o manekinach. Dokończenie*), jej ciało pozostaje zazwyczaj zasłonięte – lecz dlatego podkreślone, tak jak sceny masochistyczne z jej udziałem, które Schulz ocenzurował w prozie, by jeszcze bardziej je eksponować[22].

Uprzywilejowane przez narratora są dolne części ciała Adeli. Jej postać, od pasa w górę tylko zasugerowana, nabiera wyrazistości, gdy Józef patrzy na biodra, na których Adela opiera ręce, „przybierając pozór podkreślonej stanowczości”[23]. Innym razem dostrzega pod jej suknią zarys pośladków, które ojciec i jego gość podszczypują w *Martwym sezonie*. Podgląda ją w nocy przez okno, jak leży w łóżku „z rozchylonymi udami, spazmując bezprzytomnie w objęciach snu”[24], jak „Nie ma sił nawet, by wciągnąć kołdrę na obnażone uda”[25]. Patrzy na jej nogi – „smukłe nogi w jedwabnych pończochach”[26], „wysmukłe nogi o łabędzich konturach”[27]. Jeden jedyny raz, w *Traktacie o manekinach*, pełen skupienia widzi jej „stopę, opiętą w czarny jedwab”, naprężoną „jak pyszczek węża”[28]. Otóż Adela we własnej osobie.

Śledząc ruch tych spojrzeń, można postawić co najmniej trzy hipotezy dotyczące tak jej istnienia w świecie *Sklepów* i *Sanatorium*, jak i sposobów ukazywania jej przez Schulzowskiego narratora. Pierwsza wydaje się dość oczywista, choć dopiero w „anatomicznych” zbliżeniach staje się uderzająca – Adela nie jest zwykłą służącą. Świadczy o tym nie tylko jej zachowanie, ale i garderoba – biżuteria, ozdobny zegarek, kosztowne suknie z jedwabiu oraz nowe, zapakowane na prezent („pudełko ze wstążkami”) buty na obcasie. Nie są to raczej rekwizyty zakupione z pensji pokojówki. Nie w bliskim bankructwa domu Jakuba. I wskazują może na jakieś nieopowiedziane w tekście, lecz dostatecznie mocno zainsynuowane pozadomowe zajęcia Adeli. Jakie na przykład?

Jan Gondowicz nie ma wątpliwości, że Adela zarabiała na ulicy Krokodyli lub miewała u siebie mężczyzn, którzy później obdarowywali ją strojami. Swoim zwyczajem dopisał za Schulza ciąg dalszy jej historii. Po tym, jak tracimy ją z oczu w *Ostatniej ucieczce ojca*, gdyż – jak mówiono – pojechała do Ameryki, a „okręt, którym płynęła, zatonął i wszyscy pasażerowie stracili życie”[29], Gondowicz odnajduje ją na liście pasażerów Titanica, co prawda pod przykrywką, jako „*tailoress from Russia*” o nazwisku Bejła Moor. I ustala, że jednak uratowała się z katastrofy razem ze swoim nieślubnym synkiem, z którym wsiadła na statek, a wreszcie zamieszkała w USA w stanie Teksas[30].

Druga hipoteza jest o charakterze historycznoliterackim. Pozwala usytuować pisarstwo Schulza w pobliżu mieszczańskiej powieści *fin de siècle*'u, a szczególnie jej podgatunku, który w literaturoznawstwie anglosaskim bywa nazywany „powieścią buduarową” (*cabinet fiction*). Emily Apter, autorka monografii o obrazach kobiecości w tym nurcie – który „narodził się z flirtu między dziewiętnastowieczną «patologią nowoczesności» głoszoną przez Balzaca i Baudelaire'a a paramedyczną literaturą «psychopatologii seksualnych»”[31] – za jedną z jego konstytutywnych cech uznaje erotyzację i fetyszyzację przestrzeni prywatnych, kameralnych i zamkniętych, czasem pilnie strzeżonych przed spojrzeniem obcego, w których

060_Orzeszek_Wszystkie twarze Adeli.indd 294 08.09.2022 21:04:01

kobiece ciała bywały obnażane: sypialni, garderób, rozmaitych gabinetów lekarskich i pracowni artystycznych czy rzemieślniczych.

> Powieść buduarowa w znacznej mierze sprowadzała się do fetyszystycznego konceptu pokazywania i opowiadania tego, co z zasady było przeznaczone tylko dla nielicznych i trzymane za zamkniętymi drzwiami. Pod tym względem była blisko spokrewniona z tanimi romansami czy pornografią […], które podniecały publiczność obietnicą uchylenia kurtyny, za którą skrywały się zakazane sceny cudzołóstwa i libertyństwa. Bliska relacja łączyła ją także z powieścią burdelową (*prostitution novel*), dla której typowa jest perspektywa męskiego klienta, wybierającego spośród kobiet tak, jakby oglądał przedmioty rozłożone w gablocie. Powieść buduarowa też podkreślała ów aspekt transgresywnego, erotycznego kolekcjonerstwa – zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz chronionego mieszczańskimi konwenansami „domu"[32].

W e w n ą t r z mieszczańskiego domu, ale też w ogóle mieszczańskiego imaginarium przełomu wieków, jak przekonuje Apter na licznych przykładach literackich[33], owym obiektem męskiego pożądania była pokojówka – główna postać kobieca w powieści buduarowej, ale także w krótkich historiach obrazkowych, masowo reprodukowanych na stereoskopowych pocztówkach. N a z e w n ą t r z dopełniała ją druga figura patriarchatu – pracownica seksualna. Ta pierwsza ogniskowała w sobie erotyczne i klasowe fantazmaty ojców, mężów i synów o dominacji w czterech ścianach rodzinnego domu. Druga oferowała ich spełnienie za drzwiami „domu półotwartego"[34]. Obu przypadała w tekstach kultury nie tylko rola inicjujących albo inicjowanych w doświadczenie erotyczne, lecz również ten sam model reprezentacji. „Panny służące" i *filles de noce* „były w wyobraźni *fin de siècle*'u fetyszyzowane jako erotyczny towar na sprzedaż lub przedmiot kolekcjonerski"[35]. Ich literackie ciała zostały podporządkowane – jak nazywa to Apter – „narracjom panów" (*master narratives*) jako „teksty służące" czy „teksty usłużne" (*servant texts*). Służące i c h. Usłużne i m .

Czytając z ciał służących jak z pergaminu, na którym władza pisze swą zwierzchniość – by sięgnąć po znane metafory Foucaulta[36] – Emily Apter próbuje odsłonić zarówno proces „udomowienia męskiego fetyszyzmu w sensie uwewnętrznienia i zarazem oswojenia perwersji seksualnych", jak i same zasady „ekonomii erotyzmu opartego na dominacji i uległości – z jego specyficznymi regułami, kodami lub ikonograficznymi znakami, częściowo zaciemnianymi czy poddanymi «skotomizacji»"[37].

Z repertuarem figur i fantazmatów powieści buduarowej łączyłaby więc Schulza przede wszystkim centralna postać służącej – nacechowana erotycznie i uwikłana w dwuznaczne stosunki z kupcem Jakubem i jego synem Józefem. Podobnie jest też z traktowaniem przestrzeni. Akcja większości opowiadań rozgrywa się w heterotopii drobnomieszczańskiego domu. Kolejne pomieszczenia zostają sfunkcjonalizowane przez narratora nie tyle zgodnie z ich przeznaczeniem, ile jako zamknięte szkatułki z rodzinnymi sekretami czy mitami – zaciemnione czy „skotomizowane" w ruchu jego wyobraźni („Rzecz dziwna, jak te stare wnętrza nie mogą znaleźć spokoju nad wzburzoną swą ciemną przeszłością"[38]), a teraz jedna po drugiej otwierane. Wśród nich są także szkatułki szczególne, których zawartość Józef odsłania połowicznie. Na przykład szwalnia Poldy i Pauliny, zaaranżowana późnymi wieczorami w jadalni. Józef niby pozwala, byśmy z ukrycia („w ciemnych drzwiach przyległego pokoju"[39]) oglądali próby uwodzicielskie Jakuba – ale tylko do chwili, gdy Adela znudzona albo pokonana jego tyradami gotowa jest spełnić jego niewypowiedziany sadomasochistyczny scenariusz. Adela podnosi brzeg sukni. Jakub pada do jej stóp. Lampa gaśnie, drzwi się zamykają.

Luneta Schulza

Kiedy Józef patrzy na ciało Adeli – i to jest trzecia hipoteza – widzi je zawsze w częściach. Rozczłonkowane ciało staje się odrealnione. Włosy, oczy, usta, palce, pośladki, uda, stopy. Wyłaniają się z zaciemnionego obrazu jak niezwykłe, biomorficzne przedmioty oglądane w fotoplastykonie. Czasem osobno, czasem w konfiguracjach, nagie lub przysłonięte jedwabiem. Jeśli raz się na nie spojrzy w ten sposób, trzeba dodatkowego aktu woli, „zawieszenia niewiary", by w lekturze znowu scalić je w postać kobiety o imieniu „Adela".

Ale nie tylko Adeli się to przytrafia. Podobnie ukazują się Józefowi ciała Poldy i Pauli. Ich twarze to „rozpalone policzki" lśniące „emalią oczu". Ich „szczupłe i tandetne ciałka" reprezentowane są „lakiem skrzypiących pantofelków, sprzączkami podwiązek pod wzdętą od wiatru sukienką". To jeszcze „płonące dekolty", „lakierowane, tanie nóżki" w pończochach, a także „zwięzła i szlachetna konstrukcja przegubu" pod kolanem, którą Jakub – jak to określa narrator – „studiuje"[40].

Panienki sklepowe w *Ulicy Krokodyli* mają „smukłe, wężowe ciała", których metonimią są nogi ustawione w kontrapoście[41]. Tamtejsze prostytutki to tylko długie, koronkowe suknie i kroczące „posuwiście", „drapieżnie" nogi. Ale nawet gimnazjalistki „noszą tu w pewien charakterystyczny sposób kokardy, stawiają swoistą manierą smukłe nogi"[42]. Pokojówka w *Sanatorium pod Klepsydrą* objawia się jako koronkowy fartuszek i kołyszące się przed Józefem biodra. Podobnie kobiety mijane przez niego na ulicy: „chroniczny zmrok […] nie pozwala nawet dokładnie rozróżniać twarzy". Zmrok ten rozprasza się jednak, gdy Józef patrzy na ich „nogi, kształtne istotnie i elastyczne nogi w nieskazitelnym obuwiu […]. W kawiarni i w teatrze zakładają nogi wysoko odsłonięte do kolan i milczą nimi wymownie"[43]. Parafrazując Witkacego, można powiedzieć, że nie tylko grafiki Schulza, ale i jego nowele „to są poematy okrucieństwa nóg"[44]. Nogi najczęściej reprezentują cielesność jego kobiecych postaci. Nieraz są jedyną ich manifestacją w tekście.

060_Orzeszek_Wszystkie twarze Adeli.indd 295 08.09.2022 21:04:01

Można więc powiedzieć, że spojrzenie Józefa bywa też typowo fetyszystyczne. Przemienia kobiece ciało w przedmiot pożądania, w zbiór jego zreifikowanych części i substytutów, które zyskują status autonomicznych ikon. I zostają powtórnie nacechowane erotycznie. Jest przy tym spojrzeniem voyeurysty. Józef czerpie rozkosz z samego aktu patrzenia.

Jego opowieści o kobiecych ciałach są historiami oka, a nie historiami dotyku. Proza Schulza, tak bardzo sensualna, kiedy opisuje panerotyzm przyrody – erotyzm „złotego ścierniska", które „krzyczy w słońcu" i „Huczy rojowiskiem much", erotyzm „chwastów, zielska i bodiaków", w których „wrzeszczą świerszcze", a „strąki nasion eksplodują" w „rzęsistym deszczu ognia"[45] – staje się zdystansowana i okulocentryczna, gdy idzie o erotyzm kobiecego ciała. Rzecz znamienna, że do fizycznego kontaktu między ciałami kobiet i mężczyzn dochodzi w nowelach Schulza niezmiernie rzadko. Zresztą te nieliczne sceny nie potęgują erotycznego napięcia. Przeciwnie – w sposób parodystyczny je rozładowują, jak na przykład prztyczek w nos Jakuba w *Manekinach* czy pochwycenie Adeli przez subiektów w *Martwym sezonie*.

Najbardziej intensywnych pobudzeń erotycznych dostarczają narratorowi i jego bohaterom punktowe obserwacje, prowadzone najlepiej z oddalenia i z ukrycia. Metaforą tego spojrzenia jest falliczna luneta z *Sanatorium pod Klepsydrą*, przez którą Józef podgląda pokojówkę, przysłana mu zamiast pornograficznego druku. Niedotykalność kobiecego ciała wydaje się u Schulza konieczna do tego, by potęgować i podtrzymywać stan erotycznego pożądania (Józef o Biance: „Myślę, że dotknięcie jej dłoni musi przekraczać wszystko wyobrażalne"; „Dotknięcie jej ciała musi być aż bolesne od skupionej świętości kontaktu"[46]).

Nie ma tu mowy o konsensualności ciał, która bywa postulowana przez badaczki i twórczynie feministyczne – również reżyserki identyfikujące się z „kobiecą pornografią"[47]. Zasadnicza ambiwalencja dotycząca zarówno prozy Schulza, jak i *Xięgi bałwochwalczej* polega właśnie na tym – mimo że na poziomie fabuł i przedstawień mężczyźni są u niego niemal zawsze w pozycji słabości czy poniżenia wobec postaci kobiecych, sam model reprezentacji kobiecego ciała pozostaje raczej męskocentryczny. Józef, podobnie jak autor grafik, którego twarz pojawia się wśród bałwochwalców, w świecie swoich przedstawień jest „władcą spojrzenia". Jego oko niczym obiektyw kamery przemienia kobiece ciało w ekran, na który projektuje swoje erotyczne imaginarium[48].

Trudno sobie wyobrazić, by Adela i inne postaci kobiece, na których skupia się spojrzenie Józefa, były z krwi i kości. Witkacy zauważył półserio, choć bardzo trafnie, że „damy Schulza […] nie mają nagniotków"[49]. Czasem można odnieść wrażenie, że nie mają też organów wewnętrznych. Że to nie mięśnie nadają rytm ich ciałom, tylko zaszyte pod skórą zębatki i sprężyny – automatyczne mechanizmy nakręcone tak, by posłusznie reprodukować ruch zadany przez konstruktora. Z kolei kobiece ciała, które nie poddają się łatwo fantazmatom podglądacza, jak „płodne" i „mięsne" ciało ciotki Agaty czy zwierzęce ciało Tłui, pozostają poza erotyczną grą Schulza.

Do niej konieczna jest dyscyplina automatu: „osobliwy chód tych panienek. Jest to chód w nieubłaganie prostej linii, nieliczący się z żadnymi przeszkodami, posłuszny tylko jakiemuś wewnętrznemu rytmowi, jakiemuś prawu, które odwijają one jak z kłębka w nić prostolinijnego truchciku, pełnego akuratności i odmierzonej gracji.

Każda nosi w sobie jakieś inne, indywidualne prawidło, jak nakręconą sprężynkę.

Gdy tak idą prosto przed siebie wpatrzone w to prawidło, pełne skupienia i powagi, wydaje się, że przejęte są jedną tylko troską, by nie uronić nic z niego, nie zmylić trudnej reguły, nie zboczyć od niej ani na milimetr. I wtedy jasne się staje, że to, co z taką uwagą i przejęciem niosą nad sobą, nie jest niczym innym, jak jakąś *idée fixe* własnej doskonałości, która przez moc ich przekonania staje się niemal rzeczywistością"[50].

Anatomie pożądania

A zatem kobiety Schulza – erotyczne manekiny, pałuby, automaty?

Na przełomie 1933 i 1934 roku, gdy Schulz debiutował *Sklepami cynamonowymi*, Hans Bellmer kończył prace nad pierwszą wersją Lalki. Kilka miesięcy później opublikował jej fotografie z przedmową w broszurze *Die Puppe*, a niedługo potem w paryskim czasopiśmie surrealistów „Minotaure".

Jej kruche ciało, poćwiartowane i rozłożone przed obiektywem w „konwulsywnie pięknych" pozach, jest – być może – jednym z najbardziej niepokojących, a przy tym „najbardziej wpływowych, najbardziej olśniewających"[51] fantazmatów męskiego pożądania, jaki powstał za życia Schulza. I w ramach jego pokolenia. Zachwycili się Lalką, uwiedzeni od razu, André Breton, Paul Éluard czy Georges Bataille. Z oddalenia kilkudziesięciu lat Konstanty Jeleński pisał nie o jej recepcji, lecz o kulcie: „Znacząc więcej niż obraz, więcej niż przedmiot, zrodziła swoją własną mitologię, stała się fetyszem, idolem"[52].

Schulz raczej nie zetknął się z Bellmerem, choć teoretycznie mógł. Nie spotkali się ani w Berlinie, ani w Paryżu. Prawdopodobnie nie zobaczył też jego dzieła. A przynajmniej nie zostawił w swoich listach i szkicach krytycznych żadnych śladów po tych spotkaniach. Nie musieli się jednak spotkać fizycznie, by być blisko. Obaj należą do tej samej rodziny twórców – „demonologów"[53]. Bellmer, syn znienawidzonego przez siebie ojca, uciekinier z tyranizowanego domu i nazistowskich Niemiec, dla którego „skandaliczna" estetyka przemocy była stałym narzędziem pracy i metodą obnażania „wielkiego skandalu świata"[54], to niewątpliwie powinowaty Schulza[55].

Łączy ich podobny mit dzieciństwa, które Bellmer opisał w przedmowie do *Die Puppe*, a Schulz, nieporównanie

060_Orzeszek_Wszystkie twarze Adeli.indd 296 08.09.2022 21:04:01

obszerniej, w opowiadaniach – z centralną figurą sztukmistrza czy prestidigitatora, z rekwizytornią ulicznego kuglarstwa, z marionetkami, ze szpargałami i płowiejącymi tapetami, które „już tylko ironicznie przypominały o egzystencjach minionej intensywności”[56], wreszcie z fotografiami pornograficznymi, które inicjowały w dziecięcą seksualność. Bellmer pisze o nich wstydliwie „zakazane fotografie” („wystarczy, jeśli wspomnę, że właśnie w ten sposób młode dziewczęta pojawiły się w moich myślach”[57]), a Schulz poświęca im wspaniały akapit w *Sierpniu*.

Łączy ich też ryzykowne zainteresowanie „wielkookimi dziewczynkami o uciekającym w bok spojrzeniu”[58], które stało się tematem przewodnim dla całej twórczości Bellmera, zaś u Schulza, jakby poddane autocenzurze, ujawnia się w kilku planszach z *Xięgi bałwochwalczej*, a w prozie przede wszystkim w postaci Bianki[59].

Łączy ich wreszcie sadomasochistyczna wyobraźnia erotyczna, która staje się imperatywem w pracach plastycznych. Jeśli jednak Schulz w swoich rysunkach i grafikach jest twórcą fantazmatów masochistycznych, a ciała dręczone jego kreską są zawsze ciałami męskimi, Bellmer przeciwnie – czerpie z figur i środków sadyzmu, by eksplorować ciało kobiece. To właśnie różnice i odchylenia, a niekoniecznie punkty styczne, pozwalają lepiej określić stopień ich pokrewieństwa.

Niewykluczone, że Lalka Bellmera, gdyby Schulz ją zobaczył, olśniłaby go – jak surrealistów – ale może byłoby w tym olśnieniu coś ze wstydu lub lęku. Bo też Bellmer nieustannie porusza się na granicy *obscenum*. Zaczyna swoje artystyczne dzieło w miejscu, do którego Schulz nigdy nie dotarł – do którego się nie posunął. Na niektórych fotografiach sfragmentaryzowane ciało Lalki przypomina – bardziej niż adorowanego idola – okaleczone lub storturowane ciało ofiary. W jej ubytkach i dziurach widzimy drewniany stelaż – jak nagi kręgosłup, obnażony spod płatów mięsa. Na jednej fotografii Bellmer podzielił Lalkę na części i pedantycznie poukładał je obok siebie jak eksponaty anatomiczne. Na innej sam korpus i przycięte nad kolanem uda leżą w zmiętej pościeli, która – trudno oprzeć się temu wyobrażeniu – w chwili fotografowania nadal ma w sobie pot kopulujących ciał. Jeszcze inne zdjęcie przedstawia korpus Lalki i jej oddzieloną głowę o pustych oczodołach. Przysłonięte jedwabiem jak żałobną chustą, jej członki stają się erotycznymi fetyszami, ale zarazem – funeralnymi relikwiami lub trofeami.

W tych niezwykle intensywnych aktach kobiecych, w których modelką jest Lalka, Bellmer odsłania – z poruszającą otwartością – coś bardzo wstydliwego o labiryntach swojego pożądania. Ale przecież nie tylko swojego. Tym czymś jest niejasne i mimowolne przymierze między erotyzmem a popędem śmierci lub – jak by powiedział Fromm – nekrofilityczną namiętnością „dotykania zwłok, znajdowania się w ich pobliżu i spoglądania na nie, a w szczególności […] rozczłonkowywania ich”[60]. Nie bez powodu w szkicach krytycznych o jego twórczości stale powracają nazwiska takich postaci jak Gilles de Rais czy Kuba Rozpruwacz[61]. Bellmer bynajmniej nie bronił się przed tymi porównaniami. W *Małej anatomii nieświadomości fizycznej albo anatomii obrazu* opisywał zwłoki ofiary brutalnego morderstwa, które zobaczył kiedyś na zdjęciu – dokładnie takim językiem, jakim zwykł mówić o swojej pracy. Ciało ofiary, udręczone przed śmiercią i skrępowane w nienaturalnych pozycjach, zostało – jak to określił – „przekształcone” w rzeczywistych działaniach oprawcy tak, jak on sam „przekształcał” dziewczęce ciało Lalki w planie wyobrażenia[62].

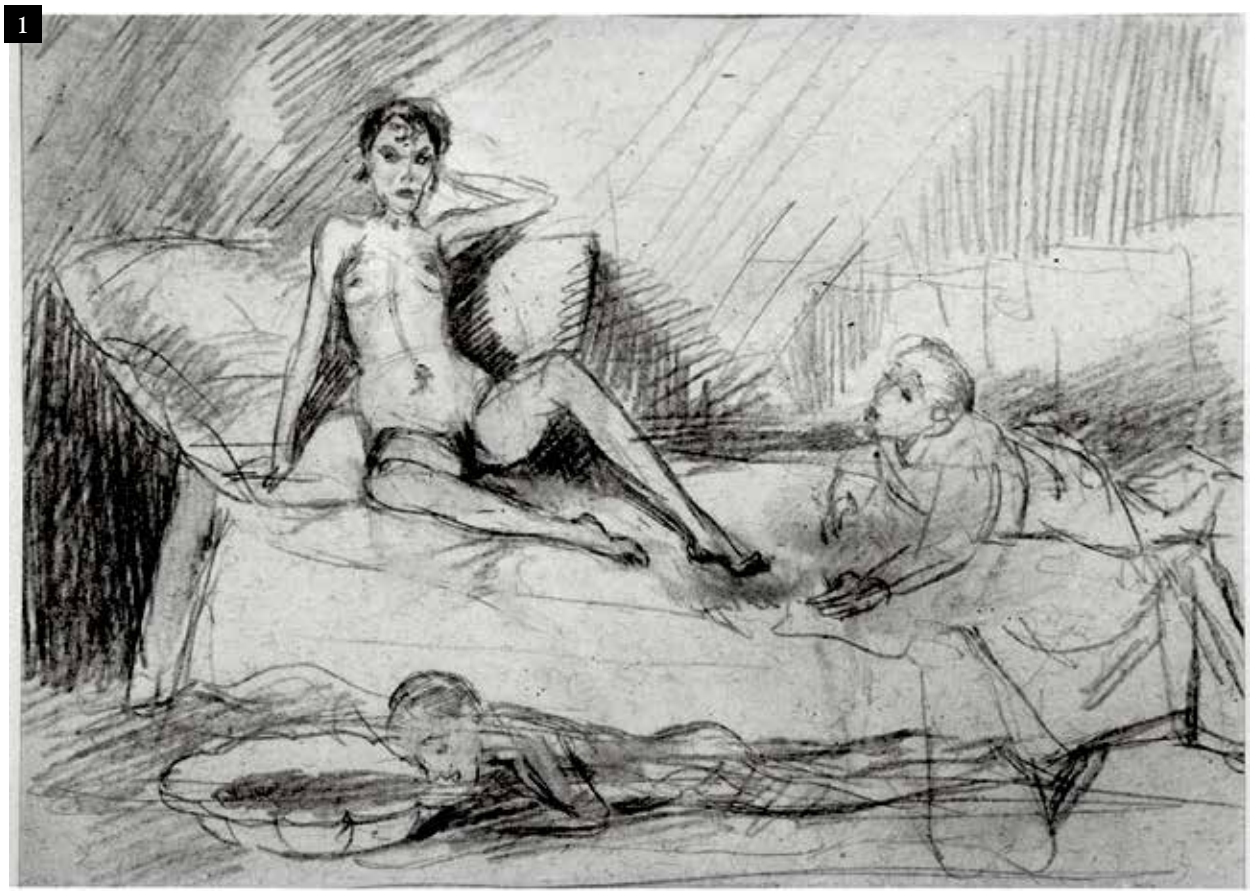
Wydaje się, że Schulz nigdy by sobie nie pozwolił na takie porównanie. Ale też na takie przedstawienie cielesności. Nawet nie z powodów etycznych (bo przecież nie taka była jego kwalifikacja sztuki: „sztuka operuje w głębi przedmoralnej” i „stawia zadania etyce – nie przeciwnie”[63]). Wyobraźnia Schulza jednak inaczej kreowała przedmiot swojego pożądania, innymi ścieżkami próbowała do niego dotrzeć i go posiąść. Ponury radykalizm Bellmera, którego celem było nie tylko opracowanie „graficznej transkrypcji obrazów mentalnych, fantazmatów i doznań, jakie rodzi pożądanie”[64], ale w ogóle „wynalezienie nowych form pożądania”[65], zawierał w sobie utylitarystyczny – jakby „chirurgiczny”, „architektoniczny” lub „anagramatyczny” – stosunek do ciała.

W jednym z najbardziej znanych fragmentów *Anatomii obrazu* czytamy: „Ciało podobne jest do zdania, które pragnie, abyśmy rozłożyli je na poszczególne wyrazy i przy pomocy kolejnych, mnożonych w nieskończoność anagramów odkryli na nowo jego prawdziwy sens”[66]. W innym: „Z chwilą, gdy tylko kobieta osiągnie poziom swego doświadczalnego powołania, gdy podda się kolejnym przemianom, algebraicznym obietnicom i kaprysom przeistoczeń, kiedy jej naskórek i stawy, chronione przed naturalnymi niedogodnościami opóźnionego montażu i demontażu, staną się rozciągliwe i kurczliwe – dopiero wówczas dowiemy się wszystkiego o anatomii pożądania, i to o wiele więcej, aniżeli umożliwia nam samo uprawianie miłości”[67].

W poszukiwaniu nowych form erotycznych Bellmer nie poprzestaje na przekształcaniu kobiecego ciała z zewnątrz. Chce także penetrować jego „wewnętrzny pejzaż”, zaciemniony i niedostępny, jakby tam – w cichym szumie płynów fizjologicznych i drażliwych unerwieniach – miało pulsować pożądanie w najczystszej postaci. Jak na jednym z rysunków, pod tytułem *Rose ou Vert la nuit*, na którym naga dziewczynka otwiera przed obserwatorami i przed samą sobą swoje ciało, odwijając płaty skóry z piersi tak, jakby rozgarniała gorset. Albo jak w pierwszej Lalce, w której brzuchu artysta ukrył „tłumione myśli dziewczynek”[68] – miniaturowe panoramy z fantazmatami budzącego się erotyzmu (były tam jakieś kiczowate pejzaże, chusteczka z kilkoma kroplami śliny, statek tonący między lodowcami). Można je było podglądać przez pępek, naciskając jednocześnie sutek Lalki, który służył za guzik do zmiany obrazka.

U Schulza chyba nie ma podobnego pragnienia. Józef nie próbuje zanurzać się w głąb ciała Adeli w poszu-

060_Orzeszek_Wszystkie twarze Adeli.indd 297 08.09.2022 21:04:01



1. Naga kobieta siedząca na pościeli, u jej stóp zarys mężczyzny, drugi na podłodze przy misce, ok. 1933, ołówek, 13,5×19 cm. Własność prywatna.
2. Dwie kobiety w butach z cholewami, jedna przydeptuje leżącego mężczyznę, przed 1933, ołówek, 14,7×14,3 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.
3. Dwie kobiety siedzące na krzesłach i klęczący mężczyzna (autoportret), około 1935, ołówek, 15,7×19,7 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.
4. Szkice – półleżąca kobieta, dłoń i autoportret, ołówek, 16×18 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

1. Naga kobieta z rózgą stojąca nad mężczyzną, który płaszczy się u jej stóp, około 1930, ołówek, 17×20 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.
2. Akt leżącej kobiety, ok. 1933, ołówek, 16,8×20,2 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.
3. Akt kobiety na łożu z kotarami, trzech starców u jej stóp, około 1933, czarna kredka, 16,5×21 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.
4. Kobieta z psem i szpicrutą podaje stopę klęczącemu mężczyźnie, przed 1933, ołówek, 16×20,3 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Śpiąca Adela – ilustracja do opowiadania *Edzio*, czarna kredka, ołówek. Rysunek zaginiony. Reprodukcja w „Tygodniku Illustrowanym" 1935, nr 40.

kiwaniu życia wewnętrznego. Jej ciało, choć w spojrzeniu narratora także podzielone na części, nie odwija przed nim skóry, by odsłonić swoją nieświadomość fizyczną. Co prawda Jakub w *Traktacie o manekinach* niby „Wwiercał się tą chytrością w swe interlokutorki, gwałcił cynizmem tego spojrzenia najwstydliwsze, najintymniejsze w nich rezerwy"[69], lecz cała praca fantazmatu rozgrywa się w tej scenie na powierzchni. Anatomiczne „badania" Jakuba zaczynają i kończą się na dotykaniu skóry. Ani tu, ani w innych opowiadaniach Schulzowski narrator nie przekracza zewnętrznych granic kobiecego ciała. O ewentualnych jego eskapadach do wewnątrz – na przykład przez pępek – nic przynajmniej nie wiemy.

Inaczej niż w projekcie Bellmera, ciała kobiet nie poddają się też u Schulza łatwym metamorfozom. Przekształcenie, multiplikacja ciał, ich absolutna podatność na reorganizacje były podstawowymi środkami, za pomocą których Bellmer poszukiwał skondensowanych obrazów pożądania. W drugiej Lalce ta metoda została doprowadzona do skrajności. Dzięki użyciu ruchomego stawu kulistego w brzuchu Lalki artysta zyskał niemal nieograniczoną możliwość łączenia ze sobą poszczególnych części ciała. W ten sposób powstawały nieantropomorficzne stwory o zwielokrotnionych korpusach, nogach, waginach, pośladkach i piersiach narosłych na kuli, a potem pączkujących w kolejne fałdy i spiętrzenia polipów.

Wyobraźnia erotyczna Schulza raczej na odwrót – reprodukuje cielesności powtarzalne i ograniczone. „Lalkowate" ciała Adeli, Poldy czy Pauliny są skondensowanymi obrazami pożądania w tym zakresie, w jakim są emblematyczne – unieruchomione w konwencjonalnych, doskonale czytelnych pozach i gestach, do których Schulz z ostentacją powraca i które intensyfikuje właśnie w repetycjach, a nie transformacjach.

Są obrazami skondensowanymi także z tego powodu, że streszczonymi w kilku schematycznych modelach przedstawiania, reprezentatywnych dla estetyk popkultury – powieści buduarowej, reklamy czy pornografii. Gdyby szukać teoretycznego programu dla uzasadnienia kobiecych ciał u Schulza, byłaby nim „Wtóra Demiurgia", a nie „anatomia nieświadomości fizycznej".

Tutaj nie ma miejsca na polimorficzność Lalki. Członki Adeli są skrupulatnie policzone. Jej role – obsadzone w konkretnych częściach ciała. I tylko w nich. Posłuchajmy Jakuba: „Nie zależy nam […] na tworach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia […]. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko j e d n ą s t r o n ę t w a r z y, j e d n ą r ę k ę, j e d n ą n o g ę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. […] Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone"[70].

Schematyczność erotycznych ciał w prozie Schulza pozwala myśleć o pastiszu, o ironii, o prowokacji, o kam-

060_Orzeszek_Wszystkie twarze Adeli.indd 300 08.09.2022 21:04:04

Adela i strażacy – szkic ilustracji do opowiadania *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, ok. 1933, ołówek, 15×19,5 cm. Własność prywatna.

pie. „Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”[71]. To jeszcze jedna, może najważniejsza różnica między nim a Bellmerem.

Milczące ciało Lalki krzyczy. Nie ma w niej śmiechu. O jednym z jej zdjęć Paul Éluard pisał: „Mogłaby umrzeć z litości, którą czuje dla siebie samej”[72]. Siedzi tam na schodach mieszczańskiego domu – mechaniczna dziewczynka z kokardą we włosach. Fotografia jak z rodzinnego albumu. Tylko sznur zawiązany wokół jej kolana nie pasuje do obrazka. I jej spojrzenie. Straszliwie puste i samotne. Zupełnie jak oczy pewnej dziewczynki z *Wiosny* Schulza – „podkrążone i pełne cienia”, „smutne aż do śmierci”[73].

O takich lalkach mówił Jakub w *Traktacie o manekinach*: „Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią?”[74].

Druga strona twarzy

A co z Adelą? Jest przecież „błyszcząca i rozbawiona, trzepocąca z uśmiechem wielkimi rzęsami”[75]. Ale nie zawsze. Gdy przeglądam ilustracje i rysunki Schulza, odkrywam jej twarz na nowo. Tak jakby druga strona twarzy Adeli, zasłonięta w słowie – za słowami, między słowami – mogła zaistnieć dopiero w obrazie.

„Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza” – pisał Schulz do Witkacego[76]. Ale „ciaśniejsze” granice niekoniecznie oznaczają „niedostateczne”. To także większa bezpośredniość i skrótowość „techniki”, która dla „materiału” pewnego typu może okazać się bardziej stosowna.

Jaka jest twarz Adeli? Każdy widzi. Wystarczy popatrzeć na jedną z ilustracji do *Edzia*, która w pierwodruku w „Tygodniku Ilustrowanym” została zatytułowana przez Schulza imieniem bohaterki. Albo na niedokończony szkic ilustracji do noweli *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, który również nie pozostawia wątpliwości, że przedstawiona na nim pokojówka jest Adelą. Pełna atrybucja jest możliwa dzięki tożsamości twarzy z obu rysunków i odczytaniu kontekstu fabularnego.

Co jednak zrobić, gdy ta podwójna zgodność nie zachodzi? Gdy twarz Adeli pojawia się na innych rysunkach, niemających oparcia w prozie? Nagle migruje poza fabularne granice opowiadań – w scenografie ciasnych pokoików z zasłoniętymi firankami i zmiętymi łóżkami. Nosicielką tej twarzy – twarzy Adeli – jest nie tylko służąca

060_Orzeszek_Wszystkie twarze Adeli.indd 301 08.09.2022 21:04:04

ze *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, lecz także kobieta z kilkudziesięciu szkiców masochistycznych, powstałych w latach 30. A może kolejność przeobrażenia była odwrotna? Najpierw była ona – pani z rysunków? Na niektórych jej twarz jest ostrzejsza niż w ilustracjach, choć nie sposób jej nie rozpoznać. Na wielu jest naga lub ubrana tylko w buty na obcasie i pończochy. Czasem trzyma pejcz. U jej stóp zwykle płaszczy się mężczyzna o podobiźnie Schulza.

Spróbujmy więc jeszcze raz spojrzeć w jej twarz – w jej twarz drugą. I wszystkie następne twarze. Czy to n a d a l Adela? Czy to w ł a ś n i e Adela?

Przypisy

1 Zob. S. Rosiek, *Schulz fizjonomista*, [w:] tegoż, *[nienapisane]*, Gdańsk 2008, s. 10.
2 B. Schulz, *Noc Wielkiego Sezonu*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 98. Wszystkie cytaty za tym wydaniem.
3 Tegoż, *Edzio*, s. 291.
4 Tegoż, *Aneksja podświadomości*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017 s. 30. Dalej jako SK.
5 Tamże.
6 Tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 48.
7 Zob. E. Goffman, *Gender Advertisement*, wstęp V. Gornick, New York 1976.
8 B. Schulz, *Manekiny*, s. 27.
9 Tegoż, *Nemrod*, s. 49.
10 Tegoż, *Nawiedzenie*, s. 13.
11 Tegoż, *Genialna epoka*, s. 132.
12 Tamże.
13 Tamże, s. 127.
14 Tegoż, *Księga*, s. 109.
15 Tamże.
16 Zob. C. Grivel, *La place d'amour*, [w:] *Le récit amourcx*, dir. D. Coste, M. Zeraffa, Seyssel 1984, s. 102.
17 B. Schulz, *Księga*, s. 115.
18 Tegoż, *Ulica Krokodyli*, s. 73.
19 Tamże, s. 80.
20 V. Nabokov, *Lolita*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1991, s. 47.
21 Tamże, s. 55.
22 Zob. J. Orzeszek, *Schulz jako pornograf. Spojrzenia / spekulacje*, „Teksty Drugie" 2021, nr 6.
23 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 40.
24 Tegoż, *Martwy sezon*, s. 248.
25 Tegoż, *Edzio*, s. 292.
26 Tegoż, *Noc Wielkiego Sezonu*, s. 100.
27 M. Weron [B. Schulz], *Undula*, „Schulz/Forum" 2019, nr 14, s. 6.
28 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, s. 36.
29 Tegoż, *Ostatnia ucieczka ojca*, s. 312.
30 Zob. J. Gondowicz, *Smukłonoga Adela*, [w:] tegoż, *Duch opowieści*, Warszawa 2014, s. 111. Zob. też internetową *Encyclopedia Titanica*: www.encyclopedia-titanica.org, gdzie znajduje się lista pasażerów i ich biogramy (dostęp: 18 marca 2022).
31 E. Apter, *Cabinet Secrets: Peep Shows, Prostitution, and Bric-a-bracomania in the Fin-de-siécle Interior*, [w:] tejże, *Feminizing the Fetish. Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the Century France*, Ithaca–London 1991, s. 40. Tłumaczenie – J.O.
32 Tamże, s. 41.
33 Apter poświęca najwięcej uwagi literaturze francuskiej – od Lamartine'a, Zoli, Goncourtów, Flauberta, Maupassanta, po Mirabeau, Huysmansa, Prousta czy Geneta.
34 Na temat przemian społecznych związanych z prostytucją oraz ich wpływu na model męskości przełomu wieków zob. na przykład A. Corbin, *Les Filles de noce: misère sexuelle et prostitution, XIXe et XXe siècles*, Paris 1992.
35 E. Apter, *Cabinet Secrets*, s. 43.
36 Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009 (zwłaszcza rozdziały *Ciało skazańca* i *Panoptyzm*).
37 E. Apter, *Master Narratives / Servant Texts: Representing the Maid from Flaubert to Freud*, [w:] tejże, *Feminizing the Fetish*, s. 178. Za autora terminu „skotomizacja" uznaje się Édouarda Pichona lub René Laforgue'a. Bywa określana jako „nieświadoma ślepota" podmiotu. „Skotomizacja to mechanizm obronny, w ramach którego jednostka «nie dostrzega» pewnych typów sytuacji bądź konfliktów ze względu na wywoływane przez nie emocje lub lęk" (A. Freud, *Ego i mechanizmy obronne*, przeł. M. Ojrzyńska, Warszawa 2004, s. 70).
38 B. Schulz, *Wiosna*, s. 194.
39 Tegoż, *Manekiny*, s. 30.
40 Tamże, s. 31.
41 Tegoż, *Ulica Krokodyli*, s. 74.
42 Tamże, s. 79.
43 Tegoż, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 266.
44 S.I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany" 1935, nr 17, s. 321–323. Cyt. za: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, red. P. Sitkiewicz, Gdańsk 2021, s. 187.
45 B. Schulz, *Sierpień*, s. 7.
46 Tegoż, *Wiosna*, s. 168.
47 Zob. M. Szcześniak, *Symulakryczna przyjemność. Obrazy kobiecej przyjemności w filmach pornograficznych*, „Kultura Popularna" 2009, nr 1, s. 68–75; M. Radkiewicz, *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Kraków 2010.
48 Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] tejże, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków–Warszawa 2010, s. 33–47.
49 S.I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, s. 187.
50 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 265.
51 K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, przeł. J. Lisowski, oprac. P. Kłoczowski, Gdańsk 2013, s. 6.
52 Tamże.
53 Witkiewicz zdefiniował ten ponadnarodowy i ponadczasowy nurt twórców w *Wywiadzie z Brunonem Schulzem*: „Według mnie zaczątki tego kierunku widać w niektórych dziełach dawnych mistrzów, jeszcze w nim niejako niewyspecjalizowanych, u Cranacha, Dürera, Grünewalda, gdy malują oni z dziwną pewnością, rozkoszą wyuzdania tematy bardziej piekielne niż niebiańskie, odpoczywając w nich z czystym sumieniem po często przypuszczalnie nudnych i wymuszonych świętościach. Według mnie do demonologów należy także Hogarth. Ale prawdziwym twórcą tego kierunku […] był Goya. Od niego wywodzą się demonolodzy XIX wieku, tacy jak Rops, Munch czy nawet Beardsley.

060_Orzeszek_Wszystkie twarze Adeli.indd 302 08.09.2022 21:04:04

Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej (egoizm, który robi wyjątek tylko dla gatunku, drapieżność, chęć posiadania, żądze płciowe, sadyzm, okrucieństwo, pragnienie władzy, gnębienie wszystkich dokoła), na której dopiero przez odpowiednią tresurę wyrastają inne, szlachetniejsze właściwości, dające się zresztą nawet u zwierząt zaobserwować w formie zarodkowej" (s. 186).

54 „Początkiem mojego skandalicznego dzieła jest to […], że świat jest wielkim skandalem" – miał powiedzieć Konstantemu Jeleńskiemu (s. 23).

55 Bellmera i Schulza porównywała chyba tylko Elżbieta Łojszczyk w trzech znanych mi tekstach: *Obraz ciała bez obrazu. Ćwiartowanie pragnienia w twórczości Brunona Schulza i Hansa Bellmera*, „LiteRacje" 2005, nr 4, s. 12–24; *Wcielenia materii (Schulz i Bellmer)*, „Twórczość" 2009, nr 3, s. 64–92; *Niejasne postanowienie roślinnej natury. Strategie mimikry w twórczości Hansa Bellmera i Brunona Schulza*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2010, nr 1, s. 106–119. W swoim krótkim porównaniu staram się iść jednak innymi tropami. Interesuje mnie tu sama cielesność Lalki, a szerzej – konstrukcja kobiecości u obu artystów. W temacie ich filozofii i antropologii twórczości czy stosunku do materii odsyłam do przywołanych artykułów.

56 H. Bellmer, *Lalka*, przeł. J.S. Buras, s. 50.

57 Tamże, s. 44.

58 Tamże, s. 52.

59 A także w świadectwach biograficznych. Jedno z nich, Ireny Kejlin-Mitelman, było na tyle niepokojące, że Jerzy Ficowski zdecydował się ocenzurować fragment jej listu w zbiorze *Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu* (oprac. J. Ficowski, Kraków 1984). Autorka opisała w nim następujące zdarzenie, które rozgrywało się w 1924 roku, gdy miała około trzynastu lat, a Schulz, który malował jej portret – trzydzieści dwa: „Bruno postanowił zmienić czerwoną różę trzymaną przeze mnie – na bez, który się właśnie ukazał, jako bardziej nadający się «do takiej małej dziewczynki». Przemalował kwiaty, ale nie był pewny ręki, więc zbalansował obraz w owalnej ramie na sztalugach i ja siedziałam do ręki. Mama wyszła gdzieś na posiedzenie. Nagle Bruno odkłada paletę, klęka przede mną, pochyla się i całuje mnie w nogi, gdzieś koło pęciny, nieruchomy. Tylko dłonie żyją samodzielnym życiem i suną coraz wyżej po łydkach, sięgają kolan. Od pierwszej chwili tak zastygłam, że nawet tego bzu z ręki nie wypuściłam. To było moje pierwsze zetknięcie z mężczyzną". Cyt. za: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk 2022.

60 E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. J. Karłowski, wstęp M. Chałubiński, Poznań 2002, s. 366.

61 Zob. K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*; S. Rosiek, *Ze wstępnych notatek do Lalki*, [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 – Paryż 1975*, wybór i oprac. A. Przywara i A. Szymczyk, Gdańsk 1998; A. Taborska, *Hans Bellmer, Unica Zürn i kobiety bezgłowe*, [w:] *Bellmer / Visat*, teksty A. Jouffroy, N. Kruszyna, K. Łata-Wrona, A. Taborska, G. Visat, H. Waniek, Katowice 2015; H. Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge 1995.

62 Zob. H. Bellmer, *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, przeł. J.M. Kłoczowski, Lublin 1994, s. 40–41: „Zachowaliśmy dokładnie w pamięci pewien dokument fotograficzny: aby przekształcić swą ofiarę, mężczyzna ciasno obwiązał jej uda, ramiona i piersi. Zaciskając drut, krzyżując go na chybił trafił, tworzył wybrzuszenia ciała, nieregularne trójkątne wypukłości, wydłużał załamania i nieczyste wargi, mnożył piersi nigdy niewidziane w tak niewypowiedzianych miejscach". Znamienne, że w 1958 roku Bellmer niemal dosłownie powtórzył to działanie w serii aktów fotograficznych z Unicą Zürn.

63 B. Schulz, *Bruno Schulz do St.I. Witkiewicza*, [w:] SK, s. 10.

64 K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, s. 20.

65 Cyt. za: A. Przywara, A. Szymczyk, *Hans Bellmer. Katowice, 13 marca 1902 – Paryż, 24 lutego 1975*, [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 – Paryż 1975*, s . 9.

66 H. Bellmer, *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, s. 44.

67 Tamże, s. 38–39.

68 H. Bellmer, *Lalka*, s. 52.

69 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, s. 34.

70 Tamże, s. 35.

71 Tegoż, *Bruno Schulz do St.I. Witkiewicza*, [w:] SK, s. 9.

72 P. Éluard, *Mgliste gry lalki*, przeł. G. Szymczyk-Kluszczyńska, [w:] *Gry Lalki*, s. 58.

73 B. Schulz, *Wiosna*, s. 184.

74 Tegoż, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 38.

75 Tegoż, *Noc Wielkiego Sezonu*, s. 98.

76 Tegoż, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 8.

Undula u artystów (fragment), 1920–1922, cliché-verre. W zbiorach Muzeum Literatury wWarszawie.

060_Orzeszek_Wszystkie twarze Adeli.indd 303 08.09.2022 21:04:05

Z ARCHIWUM ARTYSTY (10)

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

Kieślowski bez końca

W 1981 roku wykonałem do *Przypadku* Krzysztofa Kieślowskiego[1] plakat, który ze względu na cenzurę nigdy nie został wydrukowany (film trafił do kin dopiero w 1987 roku). Projekt ten, po śmierci reżysera, stał się jednak przyczynkiem do powstania koncepcji instalacji *Przypadek dla KK*[2], co do której chciałbym, aby w hołdzie reżyserowi stanęła na łódzkim dworcu, gdzie rozgrywa się kluczowa scena jego filmu.

Krzysztofa Kieślowskiego poznałem osobiście na początku lat 90. przez moją żonę Marinę Fabbri. Z reżyserem łączyła ją przyjaźń oraz współpraca. Marina była między innymi tłumaczką na język włoski wszystkich jego filmów. Pewnego dnia Krzysztof, słysząc o idei mojej rzeźby poświęconej Federicowi Felliniemu, zachwycił się i spytał, czy mógłbym zrobić na jego grobie coś równie genialnego. Śmiejąc się, odparłem, że choć nie pora, mogę mu to obiecać. Po jego śmierci w 1996 roku prośba ta została ponowiona przez Marię Kieślowską, wdowę po nim.

Krzysztof był jednym z ostatnich reżyserów, którzy w automatycznym odruchu używali dłoni do kadrowania obrazu. Tak go zapamiętałem i taką rzeźbę dla niego stworzyłem – jego powiększone dłonie wyniesione na wysokość wzroku. Ręce te kadrują życie wokół, przypadkowe zdarzenia na cmentarnej alejce. Umieściłem je zamiast krzyża, bo one mówią wszystko. Nie jest to jednak dosłowne powtórzenie gestu reżysera, gdyż celem jego wizualnego wzmocnienia oraz z przyczyn technicznych są to otwarte dłonie z podniesionymi kciukami. Kanonicznie kadr wyznaczany był między czterema palcami – kciukami i palcami wskazującymi. Co ciekawe, tak zmodyfikowany gest zaczął być kopiowany, co pokazuje, jak nagrobek mistrza inspiruje młodych filmowców, stając się znakiem wspólnoty ludzi kina. Jest to też przykład na to, jak sztuka może reinterpretować gesty symboliczne.

W Boże Ciało 2013 roku dostałem telefon od Marii Kieślowskiej, że ukradziono rzeźbę z grobu Krzysztofa. Wydało mi się to nieprawdopodobne, jest to jeden z najbardziej znanych współczesnych nagrobków, pomnik stał przez 16 lat, a dłonie były solidnie przytwierdzone do cokołu. Kradzież została zgłoszona na policję, która prosiła, aby sprawy nie nagłaśniać – akty wandalizmu na Starych Powązkach to smutna codzienność. Wiadomość o przestępstwie jednak szybko wypłynęła w mediach i funkcjonariusze musieli się wykazać. Jak się później okazało, śledztwo nie wymagało dużego zachodu, gdyż właściciel skupu złomu sam zgłosił, że trafiła do niego rzeźba. Choć dla mnie jej wartość była trudna do oszacowania, uważałem ją za praktycznie bezcenną, pozbawiony skrupułów złodziej otrzymał za materiał 300 złotych. Ważne było jednak to, że udało się uratować dłonie przed przetopieniem.

Powyższa historia kradzieży stanowiła jedną z inspiracji do granego przeze mnie epizodu w *My Italy* – purnonsensowym mockumencie (fałszywym dokumencie) w reżyserii Brunona Colelli. W mojej części wdowa po kamoryście prosi o wykonanie identycznego nagrobka, jaki stworzyłem Kieślowskiemu, i wobec odmowy posuwa się do zlecenia kradzieży. Ta fabuła zakorzeniona jest również w prawdziwym zdarzeniu. Niedługo po tym, jak postawiłem Krzysztofowi nagrobek, zgłosiła się do mnie w Warszawie kobieta, która koniecznie chciała, bym wykonał replikę rzeźby dłoni Kieślowskiego na grób jej męża. Powiedziała, że cena nie gra roli. Oczywiście odmówiłem.

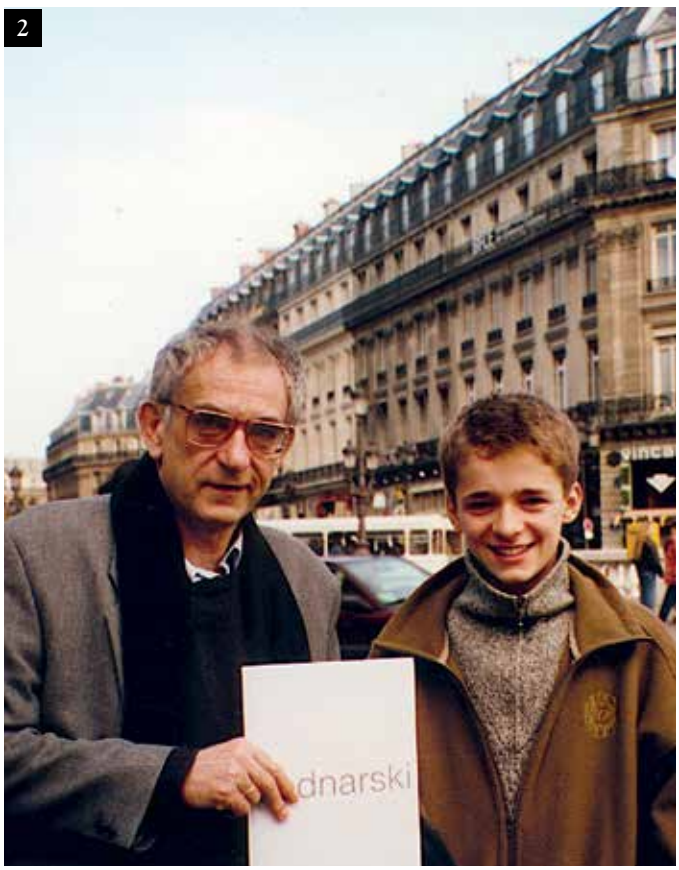
* Odcinek ten jest kontynuacją cyklu rozpoczętego w ramach rozdziału autorskiego Krzysztofa M. Bednarskiego *Z archiwum artysty* (6) *Symbole życia po śmierci* w nr 1–2/2021, w którym zalazły się i inne teksty z katalogu / wydawnictwa MOCAK *Symbole życia po śmierci. Rzeźba komemoratywna Krzysztofa M. Bednarskiego / Symbols of Life after Death: Commemorative Sculpture by Krzysztof M. Bednarski* [wydanie dwujęzyczne] pod redakcją Martyny Sobczyk. Publikacja ta towarzyszyła wystawie pod tym samym tytułem w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie (20 maja 2021 – 13 marca 2022). We wspomnianym odcinku szóstym m.in. ukazały się teksty autora o rzeźbach nagrobnych Konstantego Puzyny (*Konstanty Puzyna – nagrobek 1982*), Adama Zagajewskiego (*Adam Zagajewski – sarkofag 2021*) i Krzysztofa Pendereckiego (*Krzysztof Penderecki – sarkofag 2021*) – (patrz: „Konteksty" nr 1–2/2021, s. 495–517).

Przypisy

1 Krzysztof Kieślowski (1941–1996) – reżyser, scenarzysta, wykładowca. Pracował w Wytworni Filmów Dokumentalnych, a od 1974 roku w Zespole Filmowym „Tor". Debiutował w 1969 roku. Jego początkowa twórczość (m.in. *Blizna*, *Amator*, *Przypadek*) jest ascetyczna w formie, bliska dokumentowi, ale tematycznie tożsama z kinem moralnego niepokoju. Z czasem zaczął tworzyć nastrojowe, przepełnione artyzmem filmy psychologiczne (takie jak *Dekalog*, *Podwójne życie Weroniki* czy trylogia *Trzy kolory*). Jeden z najwybitniejszych twórców w historii kina drugiej połowy XX wieku w 1994 roku zakończył karierę filmową. Zmarł 13 marca 1996 roku.

2 *Przypadek dla KK* ma mieć formę rozłożonej na sześć pól kostki do gry, w której centrum wyrasta młode drzewo. Projekt ten łączy dwa porządki przestrzenno-semantyczne: horyzontalny symbolizuje racjonalność geometrii, wykluczającą wszelki przypadek, a wertykalny odnosi się do transcendencji i niepowtarzalności życia w jego zmienności. Całość ma zostać wykonana ze stali nierdzewnej INOX.

080_KMB ARCHIWUM (10) KIEŚLOWSKI.indd 304 08.09.2022 21:03:38



1. *Passione Kieślowski* – retrospektywa Krzysztofa Kieślowskiego w Palazzo delle Esposizioni, Roma 2016.
Na zdjęciu: Marina Fabbri, Tadeusz Sobolewski, Irène Jacob, Tomasz Wasilewski i Pippo Delbono. Fot. Krzysztof M. Bednarski.
2 Krzysztof Kieślowski z Jakubem - synem Krzyszofa M. Bednarskiego, Paryż, 1993.
Fot. Krzysztof M. Bednarski
3. Achille Bonito Oliva przy grobie Krzysztofa Kieślowskiego na Starych Powązkach, Warszawa, 23 VI 2011. Fot. Krzysztof M. Bednarski.
4. Marina Fabbri, Pippo Delbono i Tadeusz Sobolewski w Instytucie Polskim w Rzymie, podczas konferencji poświęconej K. Kieślowskiemu, 2016. Fot. Krzysztof M. Bednarski.

MARINA FABBRI

Wspomnienia o Kieślowskim bez dystansu

Moje pierwsze spotkanie z Krzysztofem Kieślowskim miało miejsce w kinie. Był rok 1987, miałam drugie stypendium na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie studiowałam teatrologię i prowadziłam badania między innymi nad teatrem Osterwy i tradycją Reduty u Grotowskiego. Zawsze chodziłam do kina, a we Włoszech dopiero zaczynałam praktykę w zakresie organizacji festiwali filmowych. Pewnego dnia poszłam obejrzeć *Przypadek* Kieślowskiego. Filmów tego reżysera nie znałam, ale moi polscy przyjaciele uważali go za jednego z najbardziej interesujących twórców, a przy tym artystę prześladowanego przez reżim komunistyczny – z powodu cenzury jego film trafił na ekrany dopiero sześć lat po nakręceniu. Obejrzałam *Przypadek* i wyszłam z kina oniemiała. Zwariowana fabuła, zupełnie nowy sposób prowadzenia narracji, do tego bohater, z którym nie sposób było się nie utożsamiać, opowieść o historii Polski tamtych niespokojnych czasów, gdy nikt tak naprawdę nie przypuszczał, że są to ostatnie lata komunizmu. Pamiętam, że po powrocie z Polski wspomniałam o Kieślowskim włoskiemu krytykowi Fernaldowi Di Giammatteo. Zapytał, co nowego dzieje się w polskim kinie, a ja powiedziałam stanowczo: Kieślowski. To jest nazwisko do zapamiętania.

Minęły dwa lata. Znalazłam się służbowo na festiwalu w Wenecji, gdy rozeszła się wieść, że wkrótce przybędzie Kieślowski. Publiczność szalała na punkcie *Dekalogu*, każdego popołudnia wiernie gromadziła się w Sala Volpi, by śledzić wydarzenia z życia mieszkańców podwarszawskich bloków z wielkiej płyty, aby cierpieć razem z nimi, kłócić się z nimi, słuchać, co mówią, aprobować ich wybory lub ich nie akceptować, ekscytować się ich przeżyciami, które wydawały się tak bardzo podobne do naszych, mimo że były osadzone w świecie tak od nas odległym.

Gdy Kieślowski wylądował na Lido, jego ówczesny włoski dystrybutor, Roberto Cicutto z Mikado Film (dziś jest prezesem La Biennale di Venezia), wiedząc o tym, że znam język polski, poprosił mnie o pomoc przy tłumaczeniu, ponieważ okazało się, że reżyser nie mówi w żadnym obcym języku. Miałam więc szczęście poznać go osobiście i spędzić wiele godzin w jego towarzystwie podczas dwóch lub trzech dni jego pobytu w Wenecji. Na początku bałam się wielkiej odpowiedzialności, która tak nagle na mnie spadła; skupiłam się na jego słowach, które starałam się wiernie oddać w moim języku, próbując przy tym jasno formułować nieco czasem mętne pytania niektórych dziennikarzy. A przede wszystkim musiałam się postarać, żeby dobrze przetłumaczyć rozmowy prowadzone zawsze na najwyższym poziomie. Byłam jednak na to przygotowana, bo krótko przedtem miałam wielkie szczęście pełnić funkcję tłumaczki polskiego reżysera teatralnego, człowieka o przytłaczającej osobowości. Doświadczenie to nauczyło mnie, że w takich sytuacjach nie wystarczy użyć głosu, trzeba użyć całego ciała i umysłu, żeby oddać sprawiedliwość każdemu, kto próbuje przekazać nieznajomym coś tak intymnego jak własna praca twórcza.

Pomiędzy wywiadami (prośby reporterów stawały się coraz częstsze, ponieważ publiczność nadal tłumnie przybywała na weneckie pokazy *Dekalogu*) może po to, żeby się nie nudzić, Kieślowski kazał mi opowiadać o sobie i moich relacjach z Polską. Myślę, że był bardzo zaskoczony moim wyborem, ale też trochę poruszony moim entuzjazmem dla polskiego teatru. Zrozumiałam, dlaczego tak się stało, dopiero później, gdy obejrzałam *Personel* – film, którego bohaterem był chłopiec rozpoczynający pracę w teatrze, *alter ego* reżysera. Kieślowski był dla mnie postacią kultową, ale ta wymuszona intymność i jego niesamowita empatia sprawiły, że był mi bliski jako najdroższy z przyjaciół, niezależnie od oczywistego dystansu pokoleniowego i zawodowego, jaki nas dzielił.

Wydaje mi się też, że moje polskie doświadczenia sprawiły, iż poczuł się bardziej bezpieczny, mniej zdany na łaskę cudzoziemców w obcym kraju. Bardzo kochał Włochy, ale uważał je, tak jak wówczas wszyscy Polacy, za inny świat, Zachód, który nigdy nie zrozumie słowiańskiej duszy, za uprzywilejowany świat kapitalistyczny, który nigdy nie będzie mógł usłyszeć krzyku udręki tej części Europy, najpierw zniszczonej przez wojnę, a potem porzuconej na pastwę losu. Tego rodzaju nastroje były częste wśród moich polskich znajomych.

Los sprawił, że w 1989 roku zostałam włoską delegatką na Festiwal w San Sebastián, na którym miała się odbyć pierwsza na świecie retrospektywa filmów Kieślowskiego. Kilka tygodni po Wenecji spotkaliśmy się więc ponownie w San Sebastián. Myślę, że byłam tam włoską delegatką najmniej obecną na pokazach filmów moich rodaków, ponieważ wciąż oglądałam tylko filmy Kieślowskiego! Obejrzałam je wszystkie w ciągu kilku dni i za każdym razem, gdy ponownie oglądałam jakiś film, rósł mój podziw dla tego niesamowitego reżysera, a moja wiedza o jego drodze artystycznej i biografii wzbogacała się o nowe odkrycia. Spotkaliśmy się od razu po jego przybyciu na festiwal; pamiętał o swojej tłumaczce z Wenecji i miałam zaszczyt przebywać z nim przez te dwa dni jego pobytu w Kraju Basków. Zadawałam mu dużo pytań o jego filmy, prowadziliśmy też ożywione rozmowy o Grotowskim, którego Kieślowski uważał, choć tak naprawdę go nie znał, za

081_Marina Fabri Wspomnienia o Kieślowskim.indd 306 08.09.2022 21:03:22

szarlatana (użył tego określenia), ulegając uprzedzeniom bardzo popularnym zwłaszcza w polskim świecie filmowym. Wcale mnie to nie zgorszyło, znałam ten typ myślenia, więc uparcie, cierpliwie i z zuchwałością dwudziestodziewięciolatki wyjaśniałam mu, jak bardzo się myli, ale przede wszystkim jak blisko był on i jego kino myśleniu Grotowskiego o sztuce. Nie wiem, czy go przekonałam, ale w pewnym momencie, chyba z wycieńczenia, przestał oponować przeciwko moim porównaniom… Napisałam o tym dużo później, w tekście zatytułowanym, nie przez przypadek, *Przeglądanie spojrzenia*, który znalazł się w katalogu pierwszej pośmiertnej retrospektywy Kieślowskiego z 1997 roku w Rzymie[1].

Gdy w 2016 roku obserwowałam twarze ludzi przychodzących co wieczór oglądać filmy Kieślowskiego w Palazzo delle Esposizioni w Rzymie w czasie drugiej retrospektywy jego filmów, zorganizowanej dwadzieścia lat po śmierci artysty, znowu widziałam ten sam wyraz twarzy jak mój podczas oglądania jego filmów. Wyczuwałam w tych twarzach to samo pragnienie poznania wszystkich opowieści Kieślowskiego i ich bohaterów oraz podzielenia się emocjami wzbudzonymi przez ten jego głos, melancholijny i głęboko zakochany w życiu. Wciąż można go usłyszeć, gdy ogląda się jego filmy.

Chyba najbardziej poruszyły mnie wówczas dokumenty. Trudno dokonać wśród nich wyboru, ponieważ wszystkie są niezwykle ciekawe, są fenomenalnymi projektami artystycznymi i dokumentem czasów PRL. Największe wrażenie zrobiło jednak na mnie *Zdjęcie*. Tak naprawdę widziałam ten film później, nie w San Sebastián, ponieważ przez wiele lat uważany był za zaginiony. Kieślowski jest w tym filmie bardzo obecny, widać go. *Zdjęcie* podoba mi się dlatego, że reżyserowi udało się zrealizować w nim taki mały *scoop* z zapisem na żywo poruszających reakcji człowieka na wspomnienie z przeszłości przywołane dzięki fotografii ukazującej go jako dziecko na warszawskim podwórku jeszcze w czasie wojny. Kieślowski realizował dokumenty znacznie bardziej wyrafinowane z punktu widzenia artystycznego, takie jak *Gadające głowy* czy *Siedem kobiet w różnym wieku*, ale myślę, że do prawdy pokazanej w *Zdjęciu* nie dotarł w żadnym innym dokumencie.

Wszystkie jego filmy dokumentalne i fabularne były pokazywane na trzech dużych retrospektywach. Pierwsza odbyła się w październiku 1989 roku na festiwalu filmowym w Turynie, jej kuratorami byli Małgorzata Furdal i Roberto Turigliatto, pozostałe w Rzymie w 1997 roku, wkrótce po śmierci Kieślowskiego, i w 2016 roku, czyli dwadzieścia lat po jego odejściu. Dwie ostatnie zorganizowałam ja. Filmy dokumentalne zostały kupione przez dystrybutora włoskiego pod koniec lat 90. i zostały rozpowszechnione, więc znajomość dokumentów Kieślowskiego we Włoszech jest dość duża.

Dla zwolenników dystrybucji *Dekalogu* we Włoszech było czymś naturalnym poprosić mnie o przetłumaczenie dialogów z dziesięciu filmów do wersji włoskiej i zadbać też o adaptację tekstów dla dubbingu. Przez ponad miesiąc moje życie toczyło się wśród bloków osiedla w rejonie ulic Stawki, Dzika i Inflancka, uznanego przez Kieślowskiego i Piesiewicza za najodpowiedniejsze tło tego cyklu. Tymczasem nadszedł październik i na festiwalu w Turynie znów witałam się z Kieślowskim przy okazji pierwszej włoskiej retrospektywy, którą zorganizowali mu Małgorzata Furdal i Roberto Turigliatto. Przy tej okazji poznałam żonę Kieślowskiego, Marię. To wyjątkowa osoba. Narodziła się między nami nadal trwająca przyjaźń. W Turynie Krzysztof opowiedział mi o swoim kolejnym projekcie, „skoku w ciemność", jak to nazwał, pierwszej produkcji poza swoim krajem, z niepolskimi aktorami i fabułą, która dotyczyła nie tylko Polski. Mikado zainteresowało się projektem, więc brałam udział jako tłumaczka w różnych spotkaniach poprzedzających realizację produkcji *Podwójnego życia Weroniki*, podczas gdy Kieślowski nadal promował we Włoszech *Dekalog*, wyświetlany wówczas w kinach całego kraju.

Ze szczególną wyrazistością pamiętam, jak Kieślowski został zaproszony w Rzymie przez wielkiego wtedy producenta Angela Rizzolego, który chciał wyprodukować jego pierwszy film za granicą. Kieślowski opowiadał mi, jak producent, po przyjęciu go z wszelkimi honorami w swojej pięknej willi, wręczył mu podpisany przez siebie czek in blanco i powiedział: „Wstawiasz kwotę". „Uprzejmie odmówiłem" – skwitował Kieślowski. Pamiętam, że słuchałam tego zdumiona; myślałam o tym, ile zapłaciliby niektórzy moi znajomi reżyserzy, aby znaleźć się w domu Rizzolego i dostać taką ofertę, Na moje nieuniknione „dlaczego?" Kieślowski odpowiedział po prostu: „To będzie mały film, nie potrzebuję tak dużo pieniędzy i nie mogę sobie pozwolić na akceptację pomysłów, z którymi mogę się nie zgodzić. Wolę być wolny. Mam już producenta, osobę, której wiele zawdzięczam. Nie mam wielkiego doświadczenia, ale uważam, że to właściwy wybór".

Szczęśliwym wybrańcem, którego wkrótce poznałam, był Leonardo De la Fuente, młody producent, wbrew nazwisku Włoch, naturalizowany Francuz, który odbył praktykę w Gaumont i pracował w dystrybucji firmy Canon, dla której kupił *Bez końca* Kieślowskiego, a potem inne jego filmy do dystrybucji zagranicznej. De la Fuente był pierwszym cudzoziemcem, który uwierzył w jego filmy. Kieślowski czuł wobec niego wdzięczność i nie obdarzyłby zaufaniem nikogo innego. „On nigdy nie wyprodukował ważnego międzynarodowego filmu, a ja nigdy nie pracowałem za granicą, Będziemy towarzyszami tej samej przygody". W ogrodzie hotelu Locarno w Rzymie Kieślowski, Piesiewicz, ja i De la Fuente siedzieliśmy przy jednym ze stolików, rozmawiając o nowym filmie, który ma powstać.

Kieślowski opowiedział nam fabułę *Chórzystki*, bo taki tytuł nosił wówczas scenariusz filmu (mam jeszcze w domu egzemplarz z tym tytułem). Piesiewicz kiwał głową i dorzucał szczegóły albo milczał, od czasu do czasu obaj wymieniali porozumiewawcze spojrzenia, które wyrażały zarówno zgodę („chodźmy dalej!"), jak i aprobatę („to działa"). Pod koniec fabuły następował zwrot akcji.

081_Marina Fabri Wspomnienia o Kieślowskim.indd 307 08.09.2022 21:03:22

Krzysztof zmienił ton głosu, przyspieszył, przerwał i nagle powiedział: „Tu byłby koniec, ale muszę ci powiedzieć, że z Piesiewiczem mieliśmy pomysł. Chcielibyśmy zrobić eksperyment: nagrać siedemnaście różnych zakończeń. W każdym kinie pokazywano by inne, widzowie kłóciliby się o to, który koniec jest najlepszy, może pojechaliby obejrzeć film gdzie indziej, żeby zobaczyć inne zakończenia. Myślimy, że ludzie oszaleją". Przetłumaczyłam te słowa i spojrzałam na bladą twarz De la Fuente; zrobiło mi się go żal. Zaniemówił, prawdopodobnie nie wierzył własnym uszom i już pewnie żałował, że podjął się tego przedsięwzięcia. „Jak by to było, siedemnaście finałów?", zapytał słabym głosem. „Siedemnaście", odpowiedział pewnym tonem Kieślowski. Leonardo był jednak w gruncie rzeczy prawdziwym Francuzem i umiał zrobić dobrą minę do złej gry, uśmiechnął się więc i choć miał zupełnie inne zdanie, powiedział: „Wydaje mi się, że to świetny pomysł…". Potem spojrzał na mnie oszołomiony, a ja, aby go uspokoić, odpowiedziałam mu z lekkim uśmiechem: „Zobaczysz, że później zmieni zdanie".

Potem rozmawialiśmy o bohaterce, a Krzysztof wyznał, że marzy o Andie MacDowell w roli głównej. Obejrzał film *Seks, kłamstwa i kasety wideo* i był oczarowany tą aktorką; za wszelką cenę chciał ją zaangażować. Czekali właśnie na ostateczną odpowiedź, ale Leonardo był w tej sprawie pesymistą; jak sądzę, miał w głębi serca nadzieję, że MacDowell nie będzie wolna. „Musimy poszukać innej, na wszelki wypadek", powiedział Kieślowskiemu, a on odpowiedział, że ma zamiar robić castingi. Dostępnych było wiele francuskich aktorek, jedne wypadły mniej przekonująco, inne bardziej, ale w każdym razie bohaterką musiał być ktoś zupełnie inny niż MacDowell, najlepiej mało znana twarz. Później, już po zakończeniu rozmowy, Kieślowski zapytał mnie, co myślę o wyborze pewnej amerykańskiej aktorki. Odpowiedziałam bardzo naiwnie, ale najwyraźniej z przekonaniem: „Nie jest za wysoka jak na chórzystkę?". Wzrost nie miał tu nic do rzeczy, no dobra, moja odpowiedź była absurdalna, ale nie wiedziałam, jak w łagodny sposób wyrazić wrażenie nieadekwatności, wątpliwość, czy ta aktorka, choć cudowna, sprawdzi się w roli polskiej i francuskiej chórzystki. Kieślowski śmiał się z mojej odpowiedzi, a absurdalności tej wymiany zdań dopełniły jego słowa: „Może masz rację, ale ona ma piękne włosy". Szczęśliwie dla De la Fuente i filmu wybrano Irène Jacob, która pozostała na zawsze w pamięci nas wszystkich jako jedyne możliwe oblicze Véronique / Weroniki, a także Valentine z filmu *Czerwony*.

Krótko po tej rozmowie w rzymskim ogrodzie rozpoczęły się zdjęcia do filmu. Sprytny producent szybko zmienił tytuł na *Podwójne życie Weroniki*, o wiele bardziej przyciągający, z aluzją erotyczną, podążający za obsesją włoskich dystrybutorów i producentów, wśród których dominowała wizja kina jako archetypowego (jak u Felliniego) miejsca zatracenia, gdzie widz, w większości mężczyzna, może dać upust swoim stłumionym pragnieniom. Gdyby De la Fuente mógł przewidzieć, że ten film stanie się kultowy zwłaszcza wśród młodych kobiet, które na całym świecie utożsamiały się z niepokojami i rozczarowaniami miłosnymi Weroniki, być może wybrałby dla filmu oryginalny tytuł scenariusza. Jeśli chodzi o Kieślowskiego, myślę, że problem z tytułem był najmniejszym z jego problemów na planie filmowym, na którym pojawiły się, oczywiście, dużo poważniejsze komplikacje. Jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć okazało się, że Nanni Moretti, nasz najbardziej podziwiany przez Kieślowski reżyser i aktor, który miał grać postać lalkarza – ewidentna aluzja do samego reżysera – nie może być na planie z powodów zdrowotnych. Pamiętam, że Krzysztof już w Wenecji rozmawiał ze mną z wielką sympatią o Morettim i jego filmie *Idźcie, ofiara spełniona* (*La Messa è finita*), który bardzo mu się podobał, podobnie jak pokazywany w Wenecji *Czerwony lobik* (*Palombella rossa*). Myślę, że Kieślowski widział w Morettim siebie młodszego, ten sam rygoryzm moralny i tę samą miłość do ludzi potępionych i uniewinnionych z bolesną ironią.

We wspomnianym wyżej ogrodzie rzymskim Krzysztof zapytał mnie, czy Francuz może nosić nazwisko Fabbri. „Cóż, we Francji jest wielu włoskich emigrantów", odpowiedziałam, a on nazwał lalkarza moim nazwiskiem, Alexandre Fabbri. Kieślowski uwielbiał łączyć, dzielić się, zawsze hojnie odwzajemniać najmniejszy przejaw szczerej sympatii, najmniejszą pomoc, jakiej mu udzielono. Nie można było nie kochać takiego sposobu bycia, szlachetności duszy, a nawet pewnych jego upartych przekonań, które mogły wydawać się naiwne, iluzoryczne, lecz wyrażane przez niego musiały zostać po prostu przyjęte do wiadomości. Nie wspominając o jego bezgranicznej lojalności. Powiedziałam już, że Krzysztof bardzo kochał nas, Włochów, częściowo z powodów rodzinnych (ojciec jego żony pochodził z Neapolu), i być może wybór Morettiego był także wyrazem tej miłości. Nanni pojechał do Paryża na spotkanie z nim. Pamiętam, że przed wyjazdem zadzwonił do mnie, bo chciał się dowiedzieć, jakie są gusta Kieślowskiego odnośnie do ubrań męskich. Jak on ma się ubrać, w jaki garnitur, jakiego koloru. Uśmiałam się, bo w latach 80. mieszkałam w Polsce, w komunizmie, i widziałam te przeraźliwie puste sklepy, więc to pytanie mnie rozbawiło. A Nanni chciał tylko dowiedzieć się trochę więcej o upodobaniach Kieślowskiego. Bardzo się denerwował, bo nie był pewny, czy powinien zagrać w tym filmie, ale los sam zdecydował. Okazało się, że Moretti jest poważnie chory, nie może więc przyjąć tej roli, którą, jak wiemy, zagrał ostatecznie Philippe Volter. W tym samym roku, w którym *Weronika* weszła do produkcji, byłam na planie filmu Carla Mazzacuratiego *Inne życie* – producentem był Moretti – jako trenerka dykcji i tłumaczka Adrianny Biedrzyńskiej grającej główną rolę.

Podczas kręcenia *Podwójnego życia Weroniki* zajmowałam się na zlecenie Mikado Film kontaktami z prasą. Dzięki temu dwa razy pojawiłam się na planie filmowym. Po raz pierwszy w Krakowie, gdzie pojechałam ustalić z Kieślowskim termin wizyty włoskich dziennikarzy na

081_Marina Fabri Wspomnienia o Kieślowskim.indd 308 08.09.2022 21:03:22

Nagrobek Krzysztofa Kieślowskiego, 1997, brąz patynowany, granit, Stare Powązki, Warszawa. Fot. R. Sosin.

planie w Paryżu. Kręcił wówczas sceny w domu ciotki Weroniki i na Rynku. Widziałam, jak spędzał długie przerwy techniczne na szczegółowym omawianiu wszystkich ujęć dnia z operatorem Sławomirem Idziakiem; ich rozmowy bardziej przypominały dyskusje dwóch inżynierów na budowie mostu niż dwóch artystów na planie filmowym. Panowała świetna atmosfera, skupienie, a jednocześnie żarty na planie, z którego centrum promieniała urodą młoda i pełna życia Irène Jacob. W pewnym momencie Kieślowski powiedział do mnie: „Jutro kręcimy na Rynku. Czy możesz przyjść o siódmej rano? Bo potrzebni są statyści…". I tak trafiłam do filmu, choć prawie wszystkie ujęcia ze mną zostały wycięte z wyjątkiem kilku sekund w autobusie z wycieczką do Krakowa, gdzie pojawiłam się obok Véronique.

Scena, o której mowa, była chyba najważniejsza dla całego filmu, bo w niej dwie Weroniki mijały się, przechodząc po zajętym przez demonstrantów krakowskim Rynku. Tak przynajmniej uważano na Festiwalu Filmowym w Cannes w 1991 roku, skoro pokazano tę scenę podczas ceremonii wręczenia Irène Jacob Złotej Palmy dla najlepszej aktorki. Występowałam w tej scenie w grupie francuskich turystów, z którymi podróżowała Véronique; grupa ta pośpiesznie wracała do autobusu podczas coraz burzliwszych zamieszek. Z autokaru Véronique sfotografowała Rynek, a przy tym również Weronikę, znieruchomiałą w centrum tego nagłego chaosu. Wieczorem, przy kolacji, wciąż toczyły się niekończące się dyskusje między Kieślowskim a Idziakiem na temat zdjęć następnego dnia. Kieślowski zawsze mówił, że gdy robił film, cieszył go tylko montaż, ale nigdy w to nie wierzyłam. Nie, bo widziałam ten zapał w dyskusjach z współpracownikami, tę absolutną koncentrację podczas zdjęć, kiedy stał obok kamery, zawsze obserwując grę aktorów i wchłaniając ją ciałem, gestami, nawet grymasami twarzy, jakby on sam był w środku akcji, fizycznie zanurzony w swoich aktorach. To wszystko musiało być dla niego czymś niezwykle istotnym.

Każdy, kto chce sprawdzić prawdziwość mojej opowieści, może to łatwo zrobić – w kilku dokumentach pojawiają się wizerunki Kieślowskiego w trakcie pracy na planie i wszystkie oddają siłę jego osobowości, jego niesamowitą umiejętność zanurzenia się w tworzeniu bez omijania żadnego szczegółu, ze skrajnym chłodem, a jednocześnie olbrzymim zaangażowaniem. Za ten zapał, za ten żar, za to perfekcyjnie opanowanie całej twórczej maszynerii, którą stworzył wraz ze swoimi najbardziej zaufanymi współpracownikami, wszyscy aktorzy uwielbiali Kieślowskiego. „Najbardziej pedantyczny reżyser, z jakim kiedykolwiek się zetknąłem, ale jego wskazówki były zawsze doskonałe", powiedział o nim Jean-Louis Trintignant, który poznał go, gdy był już dojrzałym aktorem, na planie filmu *Czerwony*.

W Paryżu zabrałam grupę włoskich dziennikarzy na plan filmu. Akcja rozgrywała się w romantycznym małym hotelu, gdzie spotykają się Véronique i Alexandre i gdzie Véronique odkrywa, że w Krakowie sfotografowała swoje polskie *alter ego*. Wiedziałam, że Kieślowski będzie równie szczęśliwy, wypełniając obowiązki wobec producenta (reporterzy na planie) jak niedouczony licealista wezwany do odpowiedzi, ale nigdy, przenigdy nie zauważyłam, żeby traktował dziennikarzy z pogardą ani tym bardziej arogancko. Szacunek dla czyjejś pracy był dla niego zasadą, a nie sloganem.

Z obecności na planie *Weroniki* mam tak wiele wspomnień, że aby pomieścić je wszystkie, musiałabym napisać książkę, ale najbardziej utkwiła mi w pamięci nasza późniejsza pogawędka podczas skromnej kolacji pod koniec tego popołudnia wywiadów w Paryżu. Kieślowski miał ponurą minę; myślałam, że jest zmęczony, być może martwi się problemami z produkcją, których z De la Fuentem nigdy nie brakowało. Po kilku wypowiedzianych przez niego zdaniach zrozumiałam, że niepokoiła go sensowność kręconego filmu. „Wcale nie jestem pewny, co z tego wyjdzie. To nie żart opowiadać o podróży na drugą stronę i z powrotem, bo film jest o tym, o podróży w zaświaty". Cisza, jaka zapadła na resztę naszego wieczoru, była jedynym możliwym komentarzem do tego rodzaju wyznania.

Mam w pamięci jeszcze wiele ważnych chwil, takich jak choćby promocja *Weroniki* w Rzymie i obiad z tej okazji w Villi Medici z dyrektorem Akademii Francuskiej Jeanem-Marie Drotem (intelektualista wielkiej rangi, który w tym czasie zrobił dwa kultowe dokumenty o Grotowskim) i polskim ambasadorem Bolesławem Michałkiem, znakomitym krytykiem filmowym i scenarzystą, ważną postacią kina polskiego od lat 60., a na początku lat 90. dyplomatą. Kieślowski przyjechał z córką Martą, debiutującą wówczas w fotografii, niezwykle podobną do ojca nie tylko z wyglądu. Jej gesty i zachowanie przypominały mi o jej ojcu, z tą powściąganą nieśmiałością, od czasu do czasu rozświetloną uśmiechem świadczącym o pewności siebie.

Dobrze pamiętam, jak Kieślowski przewodniczył jury na organizowanym przeze mnie w 1991 roku festiwalu w Viareggio. Impreza miała piękny program, w jego skład wchodziła retrospektywa Fredericka Wisemana, wielkiego amerykańskiego dokumentalisty, który później stał się sławny na całym świecie. Przedstawiłam Wisemana Kieślowskiemu, razem wzięli udział w pamiętnym spotkaniu z publicznością. W Viareggio przedstawiłam mu również Krzysztofa Bednarskiego, polskiego rzeźbiarza, o którym dużo mu opowiadałam i który kilka tygodni później miał zostać moim mężem. Osiągnięcia artystyczne Bednarskiego bardzo go zainteresowały, a osobowość rzeźbiarza, ekstrawertyczna i genialna, bawiła go i intrygowała do tego stopnia, że zawsze dopytywał później, co się u Bednarskiego dzieje.

Z tamtego pobytu w Toskanii pamiętam też niepokój Kieślowskiego z pewnością związany z przygotowaniem *Trzech kolorów*, nowego przedsięwzięcia za granicą, jeśli to możliwe jeszcze bardziej skomplikowanego i ambitnego, ale tym razem powierzonego doświadczonemu producen-

081_Marina Fabri Wspomnienia o Kieślowskim.indd 310 08.09.2022 21:03:24

towi Marinowi Karmitzowi. Pod koniec pobytu na moim festiwalu Kieślowski postanowił pojechać samochodem do Pizy i Florencji na rodzinne wakacje. Samochód był zarezerwowany na szóstą rano następnego dnia, a Krzysztof ciągle mnie prosił o sprawdzenie, czy z kierowcą wszystko jest w porządku i żartował z nierzetelności Włochów – ale też trochę mówił poważnie. Nalegał tak bardzo, że dwukrotnie zadzwoniłam do koleżanki odpowiedzialnej za podróże gości festiwalu, co sprawiło, że ta w końcu kazała mi iść do diabła. Wspominam o tym epizodzie tylko dlatego, że kierowca rzeczywiście nie zjawił się następnego dnia o szóstej rano, trzeba więc było szybko zorganizować inny samochód dla Kieślowskiego, co o świcie wcale nie było łatwe.

Po śmierci Krzysztofa często myślałam o tym zdarzeniu przede wszystkim dlatego, że wieczorem przed wyjazdem z Viareggio Kieślowski powiedział mi, że po ukończeniu trylogii przestanie robić filmy. Ta wiadomość bardzo mnie zaniepokoiła, czułam się tak, jakby mi wyznał, że jest poważny chory. Następnego dnia pomyślałam, że postępek kierowcy jest może dobrym znakiem, że życie, tak niepoddające się kontroli i nieprzewidywalne, chciało potwierdzić swój prymat nad śmiercią. Myliłam się jednak, bo to był znak całkowitego osobistego panowania Kieślowskiego nad rzeczywistością; udało mu się wykorzystać nawet własny pesymizm do wywierania wpływu na rzeczywistość. Są to, czywiście, tylko spekulacje, ponieważ wówczas, jak zawsze, o wszystkim zdecydował przypadek.

Potem był *Niebieski*, który oglądałam w paryskim kinie ze łzami ze oczach, i długa rozmowa telefoniczna – chciałam opowiedzieć Krzysztofowi, jakie wrażenie zrobił na mnie ten film. Znów była Wenecja, a ja cierpiałam, ponieważ musiałam zostawić przyjaciela w przeddzień ceremonii wręczenia nagród (zdobył Złotego Lwa *ex aequo* z Altmanem). Leciałam do Toronto z Nannim Morettim jako kuratorka jego pierwszej amerykańskiej retrospektywy filmowej na tym ważnym festiwalu. Kieślowski prosił mnie, bym została w Wenecji – chciał wygłosić podziękowanie po polsku – ale nie mogłam. Za każdym razem, gdy oglądam nagranie z tej wystawnej ceremonii wręczenia nagród, jedynej od lat zorganizowanej w Palazzo Ducale na Piazza San Marco, czuję głęboki smutek, że mnie tam nie było, ale zawsze pocieszam się myślą, że ten ostatni obraz Kieślowskiego w Wenecji, mówiącego po angielsku, prawdopodobnie zapisał się w historii jako dziedzictwo wszystkich, nie tylko Polaków. A w tym momencie właśnie jego rodacy najmniej go zrozumieli, zajęci atakowaniem go za porzucenie Polski, pójście za francuskimi syrenami. Owszem, Kieślowski w drugiej części trylogii, czyli w filmie *Biały*, dostarczył światu ostatni ze swoich bezlitosnych i jednocześnie nostalgicznych portretów własnego kraju, które dały mu tak wielką sławę. Widziałam ten film w Paryżu, na pokazie prywatnym u Karmitza; był tam także Zbigniew Zamachowski, który zagrał główną rolę. Pamiętam, że podczas seansu popatrywałam na aktora, przyglądałam się jego reakcjom i zauważyłam, że wciąż się śmieje.

Niedługo potem w tej samej siedzibie paryskiego producenta przeprowadziłam długi wywiad z Kieślowskim i Piesiewiczem. Na koniec Kieślowski przeczytał mi wiersz Szymborskiej *Miłość od pierwszego wejrzenia*, który właśnie odkrył i w którym dostrzegł zaskakujące podobieństwo do *Czerwonego* (montaż tego filmu właśnie się zakończył). Wiersz Szymborskiej przetłumaczyłam i opublikowałam wraz z wywiadem w książce ze scenariuszami *Trzech kolorów*, wydanej we Włoszech przez Bompiani. Gdy *Czerwony* trafił na ekrany we Włoszech, fragmenty tego wiersza pojawiły się w reklamach promujących film w prasie. Był styczeń 1994 roku. Dwa lata później poetka otrzymała Nobla, a jej poezja stała się we Włoszech niezwykle popularna.

W lutym tego roku byliśmy na festiwalu w Berlinie, gdzie miał premierę *Biały*, a Kieślowski dostał Srebrnego Niedźwiedzia za reżyserię. Instytut Polski wpadł na pomysł, żeby zorganizować publiczne spotkanie Kieślowskiego z Wimem Wendersem; obaj reżyserzy mieli skomentować swoje debiuty, dwa filmy krótkometrażowe zrealizowane w bardzo różnych – choć dzieliło je tylko dziesięć lat – okresach historycznych. Fantastyczny pomysł i niezapomniane spotkanie dwóch wizji kina, zupełnie odmiennych, lecz w pewnym sensie komplementarnych. Łatwo zgadnąć, kto zwyciężył w tej konfrontacji. Z jednej strony bardzo krótki i intensywny *Tramwaj* Kieślowskiego z 1966 roku, czarno-biały, pogodny, podszyty sentymentalnym, ale już odczarowanym liryzmem, jaki cechował później całe jego kino. Z drugiej żmudna opowieść z gatunku *cinéma vérité*, w której Wenders przez prawie kwadrans pokazywał widzianą z okna budynku mało uczęszczaną ulicę i przejeżdżające po niej samochody; czas mijał i nic więcej się nie działo. Berlińska publiczność (było tam chyba więcej Polaków) gorąco oklaskiwała Kieślowskiego i grzecznie biła brawo niemieckiemu filmowcowi. Moim zdaniem było to zwycięstwo ciała nad myślą, fizyczności nad spekulacjami umysłu.

Filmy Kieślowskiego są dla mnie nie tylko opowieściami o różnych rzeczywistościach, o różnego rodzaju emocjach, ale także długą, poważną refleksją nad tym, co jest sztuką. Jeśli chodzi o mnie, najważniejsza była odpowiedź Krzysztofa na pytanie, co dla niego znaczy być artystą, którą często powtarzał dziennikarzom. Zawsze mówił: „Nie, ja nie jestem artystą, ja jestem rzemieślnikiem". Nauczyło mnie to dwóch rzeczy, które były i nadal są dla mnie najważniejsze. Pierwszą jest pokora, zawsze towarzysząca wielkiej osobowości. Zawsze. Druga to poważny stosunek do pracy, sposobu wykonywania czegoś, co z definicji jest uważane za dzieło niematerialne, czyli kreację artystyczną. Aby to zrozumieć, trzeba było zobaczyć, jak Kieślowski pracuje. Miałam wielkie szczęście i zaszczyt przyglądać mu się na planie *Weroniki*. Stał się fizycznie kamerą, był kamerą, komunikował się ze swoimi aktorami poprzez ciało, gesty, a nie słowa. Kierował aktorami gestami i ciałem.

W styczniu 1996 roku byłam w Warszawie, mój syn miał wtedy dwa lata i dostał silnej gorączki, lecz mimo to chciałam

081_Marina Fabri Wspomnienia o Kieślowskim.indd 311 08.09.2022 21:03:24

Krzysztof Kieślowski, przewodniczący jury *Noir in Festival*, Viareggio 1991 z Mariną Fabbri, organizatorką festiwalu.
Z nagrodą zaprojektowaną przez Krzysztofa M. Bednarskiego.
Fot. Carlo Lanfranchi

za wszelką cenę zobaczyć się z Kieślowskim. Umówiliśmy się na spotkanie szóstego stycznia w kawiarni niedawno wyremontowanego hotelu Bristol. Krzysztof przyjechał z żoną Marią (z Marią i ich córką Martą znałyśmy się bardzo dobrze), ale Maria zostawiła męża w kawiarni, bo miała coś załatwić w mieście. Usiedliśmy więc sami przy dużym oknie. Słońce mocno świeciło. Pamiętam to okno – świetnie by wyglądało w którymś z jego filmów. Widziałam, że był zmęczony. Opowiadał mi o chorobie i przyznał, że bardzo się boi operacji, która go czeka za kilka tygodni. Pamiętam dobrze, że uderzył mnie ton jego głosu i natychmiast zaczęłam się o niego bać; coś takiego zdarzyło mi się pierwszy raz. Pierwszy raz miałam wrażenie, że istnieje powód do obaw. Znałam Krzysztofa jako stoika pogardzającego ludzkimi strapieniami, a teraz wydawał się przestraszonym dzieckiem. Wiedziałam, że coś jest nie tak, czułam się nieswojo i zaczęłam zadawać mu wiele pytań na temat choroby. Odpowiadał monosylabami, mrucząc coś o tym, że Agnieszka Holland i Marin Karmitz upierają się, żeby wyjechał na leczenie gdzieś indziej, na przykład do Paryża, ale on chciał zostać w kraju. Potem on mnie pytał o Krzysztofa Bednarskiego, który, jak myślę, po tej rozmowie i nie tylko został autorem jego nagrobka na Powązkach. Kieślowskiemu bardzo się podobały rzeźby Bednarskiego, opowiadałam mu więc o rzeźbie, którą wykonał dla Tonina Guerry, włoskiego scenarzysty między innymi Felliniego i Antonioniego, przedstawiającej pocałunek Felliniego i jego żony Masiny. Ta rzeźba działała jak zegar słoneczny, grała światłem i cieniem. Kieślowski był bardzo zafascynowany. Prosił mnie też o wiadomości o młodym włoskim kinie; zawsze bardziej interesował się młodzieżą niż znanymi reżyserami. Zwróciłam mu uwagę, dość delikatnie, że rok temu był we Włoszech, w Perugii, na spotkaniu ze studentami szkoły filmowej, ale nie zadzwonił do mnie z prośbą, żebym tłumaczyła. Odpowiedział: „Wiedziałem, że masz małe dziecko, nie sądziłem, że możesz dla mnie pracować". Zawsze był taki troskliwy, zawsze był po prostu przemiłym człowiekiem. Pożegnaliśmy się po około godzinie, może półtorej. Kieślowski poślizgnął się na lodzie przed swoim samochodem, ale w ostatniej chwili, zanim wylądował na ziemi, złapała go Maria. Pamiętam dokładnie, że poczułam wówczas intensywny ból w klatce piersiowej.

Dwa miesiące później pracowałam w telewizji w programie o filmie i mój przyjaciel i partner festiwalu Giorgio Gosetti, dziennikarz największej włoskiej agencji prasowej ANSA, zadzwonił zdyszany z wiadomością, że tego ranka, 13 marca, Kieślowski zmarł w szpitalu podczas operacji. Nie uwierzyłam mu, rzuciłam tylko: „Nie, co ty mówisz?", ale serce zaczęło mi bić jak szalone. Zadzwoniłam na numer domowy Krzysztofa, na Madalińskiego, i gdy odpowiedział jego głos nagrany na sekretarce, uspokoiłam się. Pomyślałam: „Odpowiada, to jego głos, więc żyje". Było to, oczywiście, absurdalne, bo ten głos mówił coś w rodzaju: „Jestem w szpitalu, nie wiem, czy wrócę, ale i tak proszę zostawić wiadomość". Dosłownie. To było przerażające. Przez wiele lat Kieślowski przychodził do mnie we śnie i mówił, że jest po drugiej stronie, zapraszał mnie tam i powtarzał, żebym się nie bała. Nie wiem, co te sny znaczyły. Wiem tylko, że we śnie próbowałam go złapać, aby przyjechał tutaj, do nas. Udało mi się to raz czy dwa, przy okazji dwóch wspaniałych retrospektyw. Pierwsza odbyła się, jak wspominałam, rok po śmierci Kieslowskiego; zaprosiłam wszystkich, którzy z nim pracowali, aby opowiedzieli o tej współpracy publiczności w Rzymie. Druga miała miejsce w 2016 roku, w dwudziestą rocznicę śmierci. Zainaugurowaliśmy tę retrospektywę przypadkowo – nie wiem, czy zupełnie przypadkowo, bo z Kieślowskim nigdy nie wiadomo – w dniu moich urodzin; znowu razem ze starymi znajomymi, takimi jak Tadek Sobolewski i Irène Jacob, oraz z nowymi naśladowcami takimi jak Delbono. Tomasz Wasilewski pokazał film z Berlinale, *Zjednoczone stany miłości*, według mnie najbliższy wówczas duchowi Kieślowskiego polski film.

To, co napisałam, to tylko mała wycieczka, lot balonem nad tymi wspaniałymi latami, gdy miałam szczęście współpracować i przyjaźnić się z jednym z najwybitniejszych współczesnych reżyserów na świecie. Trudno zawrzeć wszystkie moje wspomnienia o tym artyście w kilku linijkach. Nigdy nie zapomnę o Krzysztofie Kieślowskim, podobnie jak nie zapomną jego przyjaciele, a także widzowie jego filmów, ci, którzy jeszcze dwadzieścia lat po śmierci reżysera zapełniali sale, gdzie wyświetlano jego filmy podczas retrospektywy, tak jak się stało w Rzymie pod koniec maja 2016 roku. Dzięki swoim niezapomnianym filmom Kieślowski ciągle żyje w nas.

© Marina Fabbri, 2016–2022

Przypis

1 W: *O Kieślowskim… refleksje, wspomnienia, opinie*, katalog sympozjum „Kieślowski znany i nieznany", Warszawa, 2–13 marca 1998, s. 30–31.

081_Marina Fabri Wspomnienia o Kieślowskim.indd 312 08.09.2022 21:03:26

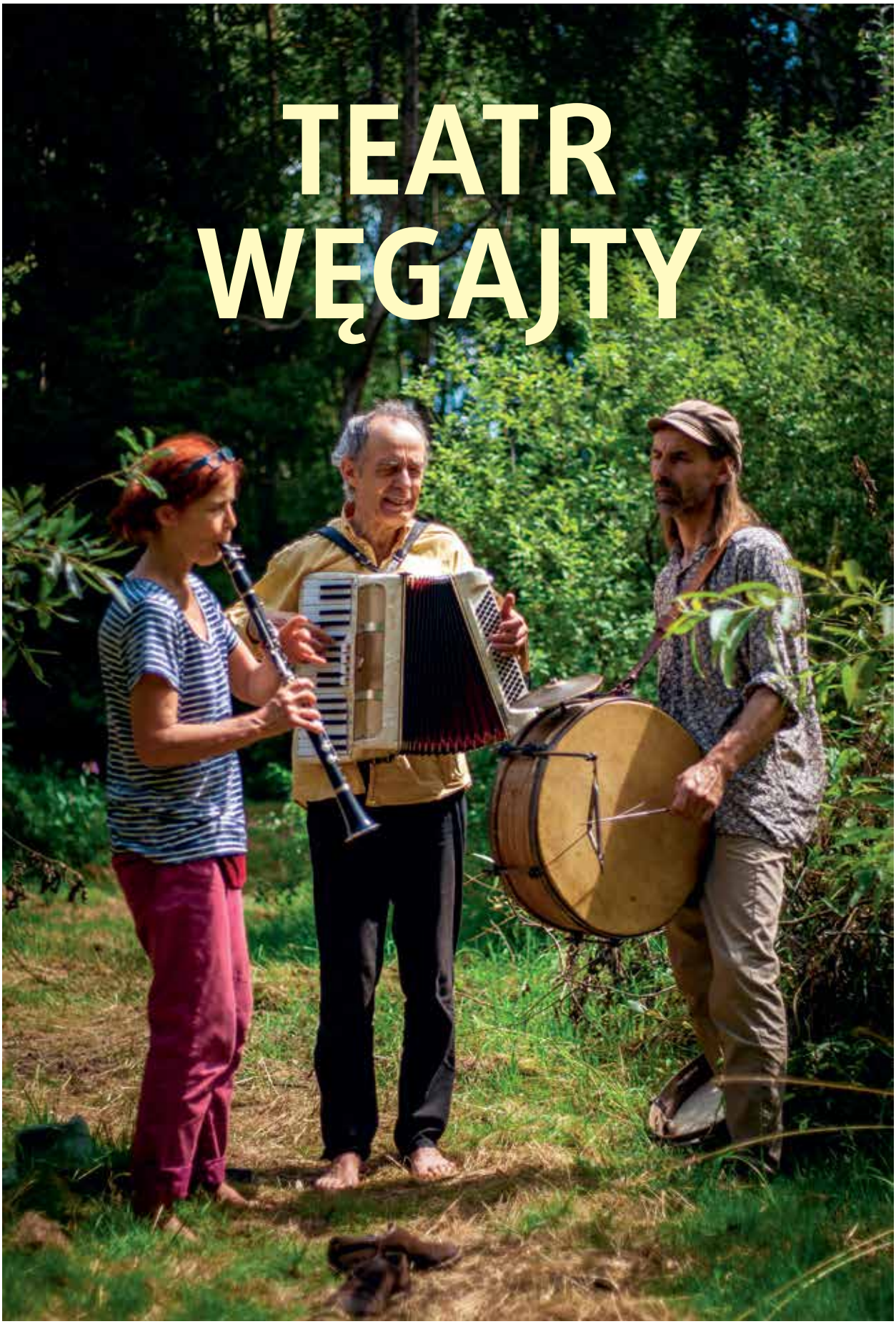
Krzysztof M. Bednarski: Instalacja składająca się z repliki dłoni znajdujących się na grobie Krzysztofa Kieślowskiego, oraz epizodu (videoprojekcji) pochodzącego z filmu *Przypadek* (z bohaterem filmu biegnącym za odjeżdżającym pociągiem). Wystawa Krzysztof M. Bednarski: *Symbole życia po śmierci. Rzeźba komemoratywna*, MOCAK, Kraków 2021. Fot. Katarzyna Purchalak.

1. Krzysztof M. Bednarski: *Victoria-victoria*, 2006, marmur kararyjski, w trakcie realizacji w zakładach kamieniarskich Carlo Telara, Carrara. Fot. Krzysztof M. Bednarski.

2. Krzysztof M. Bednarski, *Homage a Krzysztof Kieślowski*, instalacja. Wystawa Krzysztof M. Bednarski: *Symbole życia po śmierci. Rzeźba komemoratywna*, MOCAK, Kraków 2021.

3. i 4. Pomnik Grande Cretto stworzony przez Alberto Burriego jest poświęcony miastu Gibellina (Sycylia), które zostało całkowicie zniszczone przez trzęsienie ziemi w 1968 roku. Artysta zdecydował się stworzyć gigantyczne dzieło in situ, będące dziełem otwartym, które było realizowane od 1984 do 1989, i praktycznie nie zostało skończone. Zdecydował zalać ruiny miasta tysiącami ton cementu, tak aby rzeźba terenu idealnie odzwierciedlała siatkę ulic i domów, które stały tu dawniej. W ten sposób twórca chciał zamrozić pamięć historyczną tego miasta w cementowym sarkofagu. Z daleka dzieło to odbiera się jako widok spękanej ziemi (stąd jego tytuł). Cementowe bloki mają wysokość około 160 cm, cała powierzchnia pokryta przez monument ma ponad 80 000 m2. Na obrzeżu sterczą nadal pozostałości ruin Gibelliny.

TEATR WĘGAJTY



Muzykowanie Kapeli Terenowej: Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Piotr Rogaliński. Festiwal Wioska Teatralna 2013.
Fot. Piotr Magdziarz.

WACŁAW SOBASZEK

Spiski życiowe – ciąg dalszy[1]

16 maja 2020
Piotrowi Romanowskiemu[2]

w maju żyje się lekko
patrzę do góry
podziwiam chmury
białe baranki na niebie
żółte mlecze w dolinie
aż po horyzont
jasna zieleń upaja jak wino
jak bardzo by się chciało
żyć wiecznie
byłoby bajecznie
ale się nie da
stąd wniosek gotowy
by życiu przywrócić
poczucie miary
bo człowiek musi
czy młody czy stary
trzymać się ziemi
głowę mając w chmurach

Przypis:
Mlecz jest rośliną cudownie podobną do ciał niebieskich. Jego kwiat jest jak słońce. Stając się dmuchawcem, upodabnia się do księżyca w różnych fazach, w zależności od tego, jak zostaje zdmuchnięty. I jest jak gwiazdy, gdy zdmuchnięty, ulatuje w powietrze.

20 maja 2020
Doświadczenie pandemii zwraca ponownie uwagę na kwestię głodu. Na to, że głód w pewnym czasie, w pewnych rejonach zjawia się nieuchronnie, jak wirus. I ludzie w tamtych rejonach umierają, tak jakby od wirusa, tylko że bardziej masowo. Co możemy zrobić? Najpierw musimy się otworzyć na to, że sprawa dotyczy nas wszystkich, jak pandemia. To nieszczęście ma źródło w naszych relacjach wzajemnych, w sposobie życia.

Próbujemy wszyscy razem i każdy osobno zaradzić pandemii. Każdy robi coś małego, czasem nawet trochę zmienia styl życia, w poczuciu, że przyczynia się do globalnego rezultatu. Przy okazji odkrywamy swój wpływ na bieg wydarzeń. Jesteśmy zmianą. Możemy więc

Wacław Sobaszek w spektaklu *Przesilenia*, Teatr Węgajty, lipiec 2018. Fot. Piotr Magdziarz.

090_W-Sobaszek-spiski-zyciowe.indd 316 08.09.2022 21:02:55

zmienić też tamto, zmierzyć się wreszcie jako społeczność międzynarodowa z problemem głodu. Napotykamy przy tym inne problemy: pogłębianie się nierówności, podtrzymywanie konfliktów i wojen, wyniszczanie przyrody…

22 maja 2020

Uprawianie sztuki to ocalanie własnej osobowości, a nie wpychanie siebie w kolumnę marszową

(Jan Lebenstein[3]).

23 maja 2020

Kaziowi[4]

patrz
jak życie mieni się
od barw
kasztan
biały w końcu lata
lśni brązowo
gdy króluje
jego pora roku
jesienna
czarny jest wiosną
na brzegu morza
po zimie spędzonej wśród fal
wita przedsezonowych wędrowców
takich jak ja
obroty pór roku
zakreślają spiralę
twojego życia
każdego dnia
stajesz się sobą

6 lipca 2020

Wieczory nad Kamienną są czarowne. Komary się uspokajają, w ich miejsce pojawiają się świetliki i od tej chwili wszystko dzieje się jakby w innym wymiarze. Księżycowa pełnia prześwituje przez las, z drugiej strony w krzakach za rzeką witraż zachodzącego słońca. Stoliczek ustawiony nad samym brzegiem, na nim wino różowe. Wypijamy je nieśpiesznie. Nadchodzi taka chwila, że zrzucamy ubrania, bo chcemy być całkiem nadzy.

20 lipca 2020

Odkrycia.

Piękna sosna rośnie tam za górką. Pień szeroki, leciwy, starodrzewny, jakby z baśni o mądrych zwierzętach, mieszkańcach stumilowego lasu. Zaskoczyła mnie jej obecność. Musiała zawsze tam być, bo przecież nie przyszła skądś, z głębi. Czuwała przy nas, w bliskości, po cichu, rosła.

Brzezina to seans, to przestrzeń jedyna, uciekająca w głąb, skąd światło sączy się między pniami, jakby słońce w nich zachodziło. Przestrzeń plastyczna, namacalna, ale też muzyczna, rytmiczna, słyszalna.

30 lipca 2020

Virus flat ubi vult… wirus wionie kędy chce[5].

Młodzi się boją, starzy się trwożą. Strach jest złym doradcą, lęk jest wampirem. Pandemia to dwuklasowe społeczeństwo, to gerontocyd. Młodzi przeżyją, starzy pójdą na zatracenie.

8 sierpnia 2020

Przypadkowo znaleźliśmy się w Chłopach, bo samochód miał awarię i jest w warsztacie. Do morza było tylko siedem kilometrów. Siedzimy teraz na plaży w porcie rybackim. W tłumie gawiedzi nic nierobiącej. Obok rybacy, na naszych oczach grzebiący przy swoich kutrach. Nagle gwizd, pokrzykiwanie. Mamy się rozstąpić, bo będą spławiać zielony kuter. Stajemy się widownią, ustawieni w rzędach, w nie zawsze bezpiecznych odstępach, wpatrujemy się wszyscy w scenę „rodzajową". Rybacy odpływają, mają sieci zaopatrzone w kolorowe boje, będą łowić. Machają nam na pożegnanie.

Wracając, przejeżdżamy przez Mielno, okazuje się ono turystyczną mekką. Tłumy plażowiczów, korki na szosie dojazdowej. Na peryferiach powstają nowe osiedla. Oto billboard jednego z nich: „Dla celebrytów i pracowników".

5 września 2020

Te tajemnicze i kosmiczne wydarzenia, zwane w języku praktycznym stosunkami płciowymi, nie są tylko czymś, co się wydarza, co się nam przydarza. Oczywiście w tym cały ich urok, że takie lotne wrażenia im towarzyszą. Jednak nie przestajemy przecież sami być architektami tych wydarzeń. Zaczynamy od podstaw, od wybrania i przygotowania gruntu, potem wznosimy fundamenty i dopiero rozbudowujemy je ku górze, aż do nieba, niczym fantastyczne wieże, fatamorgany, dzieła szalonego marzyciela, który nad brzegiem morza rzeźbi pałace z piasku. Otula je słońce, pieści promieniami.

Dwa takie wydarzenia podczas sierpniowej podróży. Jedno w ogrodzie w Gartz, po upalnym dniu, kiedy w trakcie pierwszego upustu miłosnego spazmu zaczął padać deszcz, długie trwanie w nim, przechodzenie przez kolejne progi, komnaty zjednoczenia ciał. „Twoje ciało było moim ciałem". Uczucie opadania kolejnych zasłon, błon oddzielających nas od siebie. Potem chodzenie w ciepłym deszczu po ogrodzie, nago.

Drugie nad Pilicą, po gorącym dniu spędzonym za kółkiem, byciu w korku wśród buldożerów autostradowych i gigantycznych machin rolniczych wielkopolskiego agrobiznesu. Dotarcie do miejsca, gdzie jest całkiem inaczej, ku nadrzecznym błoniom, do królestwa przyrody. W nim powitał nas dudek, śmiesznie podskakując, tuż przed wolno jadącym po nierównej drodze samochodem. Prowadził nas w stronę rzeki, potem odfrunął. Rzeka zapraszała, by zmyć kurz upalnego dnia. Nie wiedziałem, że za chwilę to nastąpi. Tym razem kobieca natura była aktywniejsza. I znowu budowanie wieży od podstaw, brak pośpiechu,

090_W-Sobaszek-spiski-zyciowe.indd 317 08.09.2022 21:02:55

tak jakby powolny wzajemny dotyk i ruch miały się dziać bez końca.

22 września 2020

Nie czyń drugiemu, co tobie niemiłe? Ja bym to przeinaczył. Nie czyń drugiemu, co jemu niemiłe.

23 września 2020

Das Vermächtnis. Gdy umrę, spalcie mnie owiniętego w tęczową flagę.

30 września 2020

Zadrżały mi kolana, gdy szedłem wczoraj przez park Centralny, do szpitala miejskiego po odbiór wyników. Spróbowałem mocniej stąpać, parę razy nawet przytupnąłem, by lepiej poczuć grunt. Pomogło, gdy na karcie z wynikami odczytałem moją diagnozę[6], jakoś zdzierżyłem. Kiedyś wyobrażałem sobie, że w takim przypadku pewnie bym padł. Słyszałem też, że osoby z nadciśnieniem muszą uważać, bo organizm może zareagować gwałtownie.

16 października 2020

Śnił mi się Ojciec, stał przed oknem, tyłem do mnie, jakby sprawdzał temperaturę na termometrze. Na plecach miał tę swoją gulę, co to mu Jacek[7] potem wyciął. Czuło się, że jest, że żyje. Nieprawda, że umarł.

Odwrócił się z uśmiechem.

29 października 2020

To jakaś betonowa pustynia, ten Natolin. Tam bardzo żałościwie się dziś poczułem, jakieś lęki mnie opadły, czy co? Szedłem na badania do szpitala Mazovia. Idę, a wokół ten neoliberalny legoland. Usiadłem na kamieniu, który był dekoracją trawnika, i zacząłem jeść z termosu mój ryż, bo miałem wolne pół godziny, a po południu tomografia i przez cztery godziny nie będę mógł jeść, więc trzeba zjeść teraz. Strasznie smutno i słabo mi się zrobiło, jakby epileptycznie. Myśl przemknęła, że padnę tu albo mnie rozniesie na różne strony, albo uniesie do tego pustego nieba. „To jest moja ojczyzna" – te słowa mi się niespodziewanie wyrwały z ust, wypowiedziałem je półgłosem. Zacząłem się jeszcze raz rozglądać wokół. Ten świat na mnie teraz patrzył jakby przyjaznym wzrokiem. Odetchnąłem.

19 listopada 2020

Próbuję wszystko przemyśleć na nowo. Badam swoje myśli, swoje stany. Czasem nie czuję siebie w ogóle. Potem odzyskuję wewnętrzne zwierciadło, znowu mogę myśleć o sobie. Kim jestem? Gdy zaczynam myśleć o sobie jako o kimś, to chyba wpadam w mistyfikację. Bo nie jestem ani tym, ani tamtym. Ani niezwykłym, ani pospolitym, ani superważnym, ani nieważnym. Powinienem chyba nastawić się na przepływ. To coś we mnie to żywioł, albo różne żywioły, płynne, lotne. Ale i to grozi popadnięciem w psychiczne lenistwo. Muszę nie przystawać, nie ustawać, działać, najlepiej z kimś, w jakimś wspólnym ruchu, dążeniu. Użyć własnego temperamentu, nie bać się zatracenia, właśnie w nieoddzieleniu jest sens.

1 grudnia 2020

Leżę. Od dwóch dni poza szpitalem. Odstawiłem nurofeny, ketofeny, próbuję inaczej radzić sobie z bólem. Niestety, nie wiem, jak daleko zajadę, noc nie była lekka. Poranek słoneczny podciąga mnie trochę do góry. Mieszkanie na Starych Bielanach, napełnione promienną obecnością Krzysia G.[8], w którym jesteśmy dzięki Ewie[9] i Natalce[10] – idealne miejsce do twórczej pracy. Więc leżąc, podpatruję jednym okiem, jak Mutka[11] szlifuje dziś film, który zrobiła wspólnie z Maćkiem Janickim[12], o powstawaniu *Rozziewu*[13]. Strasznie mnie to cieszy, bo cały ten rok był tragicznie niepomyślny dla naszych spektakli. *Beztroska* miała być na Slot Art Festival[14], w czeskim Obozie dla Klimatu, na festiwalu w Monachium[15]. Premiera *Rozziewu* miała być w Prokopskiej Udoli koło Pragi[16]. Wszystko odwołane! Cud, że *Rozziew* mógł mieć swoją sierpniową próbę generalną. Drugi moment optymistyczny to właśnie pomysł, by film przyszedł na pomoc teatrowi. Nie chodzi o kolejny spektakl online. Przyszła chwila, by za pomocą filmu pokazać proces pracy nad spektaklem, w różnych jej aspektach.

Wczoraj wyrwałem się na miasto taksówką, musiałem awaryjnie pędzić trzydzieści kilometrów do szpitala na Natolinie, bo się worek od drenu uszkodził. Omijamy korki, w nieprawdopodobnym labiryncie głównie nowych dla mnie dzielnic, choć myślałem, że dobrze znam Warszawę[17]. Wszędzie Black Friday, tłumy, bilbordy, dziwne kościoły. Radio nadaje o protestach, komentarze z różnych stron, lewej, prawej. Zapowiedź nowej rolniczej Agrounii. Głos Kołodziejczaka[18] przebija wszystko, cały ten gąszcz, jak strzała. Mam wrażenie, że on „upija się własnym głosem". Wreszcie i trafna ilustracja muzyczna. *Przeżyj to sam!* – zespół Lombard. Krystaliczne brzmienie taksówkowych głośników. Szybujemy w przestrzeni. Próbuję łamanym głosem śpiewać refren: „Nie zamieniaj serca w twardy głaz! Póki jeszcze serce masz!".

Gdy cały tydzień byłem w szpitalu, doświadczyłem wielkiej pomocy od ludzi. Pani Bożenka, pielęgniarka, i pani Ania. Inne bezimienne *sisters of mercy*. Kleiki, które mi z miasta donosili Jola[19], Kasia[20], Tanna[21], Leszek[22]. Seba[23], który wieczorem dowiózł oliwę z oliwek, a rano już był znowu, by mnie przetransportować na Bielany. Miu[24] wysłała nagranie, zaśpiewała przepięknie leczniczą, szamańską pieśń, moja siostra zadzwoniła z opowieściami o naszej Mamy zdrowiu, Dżakob[25] wysłał magiczną fotkę z pieskami, w aurze pełni księżyca, Tanna zadzwoniła…

5 grudnia 2020

Pooperacyjna skarga pisemna. Grudzień we mgle, bólu co niemiara. Codziennie inny. Przecierpieć, przeczekać, kogoś się doczekać. Rozmowy przez telefon, głosu w słuchawce, co horyzont rozjaśni. Na szczęście tylu was

090_W-Sobaszek-spiski-zyciowe.indd 318 08.09.2022 21:02:55

mam, całe zastępy przyjaciół w biedzie. Wieczorem pewnie znowu ktoś zadzwoni.

20 grudnia 2020

Słabość pooperacyjna. Moje anemiczne kroki przez las. Dziś ujrzałem wśród mchu butelkę i nie podniosłem jej. Odłożyłem to na nieco późniejsze, lepsze czasy. I tak to ze mną jest. Na demonstrację nie pójdę, liczę na innych, że pójdą.

27 stycznia 2021

Czytam wywiad z Jane Goodall[26]. Ma ona nadzieję, że tysiące ludzi, którzy z powodu lockdownu w końcu zaczęli oddychać czystszym powietrzem i po raz pierwszy w życiu ujrzeli świecące na niebie gwiazdy, nie zechcą wrócić do starych nawyków, gdy pandemia się skończy.

30 stycznia 2021

ta izolacja
to jakby w więzieniu
się było
było nie było
notatki się robiło
czasu nie traciło
coś się tworzyło

7 lutego 2021

„Wilk!" – woła Mutka z pokoju na górze. Za chwilę oglądamy go razem w promieniach wschodzącego słońca. Wszedł na nasz teren i przechadza się aleją wjazdową na parking teatralny. Na wysokich, giętkich nogach, węszy, rozgląda się, po chwili znika w krzakach. Pojawił się, żeby dać nam siłę w nowym dniu, po wczorajszym, który był ciężki, praca przeciągnęła się późno w noc, wcześnie dwie straszne wiadomości o ofiarach covidu, mojej kuzynki Ani z Rywałdu oraz naszej przyjaciółki Mirki[27]. Mirka, gospodyni kawkowska, prowadziła jedno z ostatnich w okolicy tradycyjnych gospodarstw, do niedawna używała w nim konia, potem przesiadła się na traktor, którym przyjeżdżała do nas, gdy było trzeba, a o to zawsze troszczyła się sama, dzwoniła nawet o siódmej rano, by dopytać. Czasem przywoziła dużą butlę mleka od krowy. Nie bała się prac uważanych za męskie, a po pracy lubiła sobie zatańczyć. Domagała się więc muzyki, a my chętnie dla niej graliśmy. Gorliwie do nas zaglądała, gdy tylko coś się działo w teatrze. Raz był casting do filmu *Papusza*[28]. W rezultacie Mirka dostała rolę sołtyski, która szorstko przyjmuje na swym progu wędrujących taborem Cyganów wycieńczonych srogą zimą… taką jak dziś.

Na termometrze minus czternaście, śnieg błyszczy w słońcu, słońce świeci nad światem boleśnie zdumionym tym, że Mirki już nie ma. Ciężko przychodzi brać się za nasze dzienne sprawy i różne zadania, między innymi film na YouTubie z muzyką, którą przedwczoraj nagraliśmy dla bieszczadzkich „Wilczyc"[29]. A może, wilku, byłeś wilczycą?

13 marca 2021

„Wyżywasz się w słowach, jak kurwa!"[30] (Szekspir).

Dlaczego chodzę i w kółko gadam bez sensu?
Bo jestem samotny?
Bo jestem chory?
Bo jestem zmęczony pandemią?
Bo jestem stary?
Bo jestem zmęczony teatrem, za długo ćwiczyłem role?
Bo znalazłem się we władaniu słowa?
Czemu klnę tyle, lżąc, samego siebie wystawiam na próbę.
Dlaczego durne rymy częstochowskie pchają mi się na usta?
Czemu tak prędko się niecierpliwię i w środku się aż gotuję?
Bo jestem niewyspany?
Bo jestem rozmemłany?
Bo jestem zły, choć na pozór uprzejmy?
Czemu szybko ulegam, idę na łatwiznę, choć się przed tym bronię, pilnuję.
Czemu z rana, gdy tylko staję na równe nogi, korci mnie, by kląć na czym świat stoi.
Czemu znowu wywnętrzam się i wybebeszam?
Może przemieniam się w dziwoląga?
…
Wreszcie, po przypływie tego bełkotu, odpływ. Co za ulga. Przypatruję się i przysłuchuję wszystkiemu, oddycham głęboko.

4 kwietnia 2021

Niedziela wielkanocna. Chodzimy z wołoczebnem[31] po okolicznych wsiach, po południu jesteśmy w Kawkowie. Wahamy się, czy zajść do rodziny Mirki, która odeszła dwa miesiące temu. Bo nie wiadomo, „co ludzie powiedzą". Jednak idziemy, śpiewamy przed domem, przy zachodzącym słońcu. Domownicy witają nas, wszyscy stoją w jednej linii. Promienny, podniosły moment. Niespodziewanie dla nas domownicy proszą, byśmy zaszli też do Mirki, na cmentarz. Byśmy zagrali jej, „niech się ucieszy". Tłumaczą, jak na cmentarzu trafić do jej grobu.

10 kwietnia 2021

Ludzie! Nie szykujcie się do innego, pośmiertnego nieba. Ono jest tu, wokół, wszędzie. Cała Ziemia jest jego pełna. Obyśmy tylko przestali zamieniać je w piekło!

16 kwietnia 2021

Błonia jonkowskie to połać tak rozległa, że wejście w jej środek sprawia wrażenie niemal oceaniczne, albo takie, jakby się chodziło po berlińskim lotnisku Tempelhof. Trawy teraz w kwietniu nie za wysokie, jest dostęp

090_W-Sobaszek-spiski-zyciowe.indd 319 08.09.2022 21:02:56

do miejsc niezwykłych, dzikich i urokliwych. Na wzgórzu piękne lisie domostwa, poniżej wąska strużka strumienia, dalej ślady posesji w pachnącym zagajniku przylaszczek i zawilców porastających skorupy naczyń i przerdzewiałą miskę. Pilnie czytamy linie życia, zarys fundamentów domu, obory i bramy wjazdowej, po cichu, by nie zakłócić drgnień powietrza, ech bardzo odległych. Odchodzimy. Chmury nadciągające ze wschodu, przynoszące na zmianę deszcz i przejaśnienia. I ponad wszystko skowronki, których śpiew odejmuje ciemnym chmurom grozę, czyni nasze kroki lekkimi. Nawet wtedy, gdy przekraczamy zaorany pas tłustej ziemi, w której nogi grzęzną jak w bagnie, a potem idziemy po łące, gdzie leży świeżo rozrzucony gnój. Śladów rolniczej działalności jest niewiele, to raczej świat pasterski, przyroda używana, ale nie za bardzo zmieniana, niepodporządkowana, mogąca istnieć, jak chce.

30 kwietnia 2021

Leśna symfonia, po roku.

Od końca zimy i na przedwiośniu roku 2020 trwały u nas prace leśne, wołania, słuchania, zaśpiewy do echa, badanie głosów ptaków, zapisywanie partytur, odtwarzanie, imitowanie ptasich fraz. Długie przygotowania przestrzeni, do której mieliśmy zaprosić ludzi pogrążonych w głębokim lockdownie, z początku z jakże opacznym zakazem wchodzenia do lasu. Penetrujemy miejsca leśne, drogi, prześwity, polanki, miejsca sceniczne, naturalne amfiteatry. Głosem, uchem, węchem szukając właściwości i osobliwości. Za górką, przy drodze „korzennej", po prawej stronie wykrot, miejsce dzikie, urokliwe. Wiemy już, którędy przyjdą ludzie. A co zrobimy tu w wykrocie? Może moglibyśmy zaśpiewać kanon o kukułce, do którego oni się dołączą? Czy raczej po prostu przyjść tu i wspólnie słuchać? Jak długo? Wpadam na pomysł, by były to cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy, miara muzycznego czasu ustanowiona przez Cage'a[32]. Ciekawy pomysł! A więc zaprosimy ludzi do takiego oto wykonania utworu klasyka awangardy… Wychodzimy z wykrotu i wracamy do teatru, nagle słyszymy kukułkę, pierwszą w tym roku! Daje znak, że sprawy przybrały dobry obrót. Uroda jej głosu była tak przejmująca, że nie mogliśmy mieć wątpliwości.

Drugie, równie silne doznanie dźwiękowe miało miejsce wtedy, kiedy już wspólnie z ludźmi „wykonywaliśmy" utwór Cage'a, stojąc w wykrocie – każdy z nas miał przepaskę na oczach, jak podczas gry w ciuciubabkę, by móc się koncentrować wyłącznie na bodźcach dźwiękowych – i nagle gdzieś pod koniec leśnej symfonii usłyszeliśmy daleki odgłos pierwszej wiosennej burzy.

10 maja 2021

Twoje wypalenie zawodowe jest częścią wypalenia się naszej cywilizacji, to zaś jest częścią wypalenia się naszej planety. Zaakceptuj to swoje wypalenie, przestań działać, pomożesz planecie.

11 maja 2021

Gradacja

raz drzazga
raz kleszcz
raz rak
coś włazi
we mnie
w ciało
coś siedzi
i gryzie
od środka
tak to jest
płynę dalej
rozpuści się
wydobędę
wypluję

***

Ustawiam na półkach książki, które wiele lat przeleżały w pudłach. Długo nie mogłem się zdecydować, co z nimi zrobić. Najlepiej – myślałem – oddam do antykwariatu, ale który antykwariat je wszystkie przyjmie? Teraz stoją na półkach, dostępne dla wszystkich, w wioskowej bibliotece. Ależ miałem chandrę przy tej robocie! Miałbym jeszcze większą, gdyby nie to, że udało się przecież wydać *Spiski*[33]. Wydanie ich trochę umniejsza uczucie daremności, które ogarnia mnie na widok dużej ilości książek, daremności życiowych nadziei, marzeń, pomysłów i planów, tak licznych jak te książki.

Jest słońce. Ale i wiatr, który przewraca i rozrzuca wszystko na podwórku. Co to jest, że taki wiatr potrafi doprowadzić człowieka do bólu głowy?

12 maja 2021

I znowu płoną jakieś spiski[34]. Płonie *Wszechwiedza bogów* Pettazzoniego, bo była zbyt zatłuszczona, płonie seria „Myśli i Ludzie", bo lepiej poczytać Pascala niż o Pascalu. Masa innych też. Czuję się jak palacz zwłok. Bo wiadomo, będą płonąć ludzie. Zresztą płoną już teraz. Akurat w tej chwili, w Indiach, zmarli na covid. Wrzucam pudła z makulaturą, w ostatniej chwili coś odławiam, odciągam na bok, ratuję z płomieni: drukowaną odezwę *Support Innu* – wsparcie narodu Innuitów, album staroruskich ikon (reprodukcje…), Biblię po hiszpańsku (nie będę Nergalem[35]). Mógłbym chyba ze spokojem to wszystko spalić, ale widocznie było we mnie w tym momencie więcej optymizmu, że coś się z tym da pożytecznego zrobić. Płoną zapisy nutowe. Jedna karta pusta, ma same pięciolinie i tylko mały zapis: „ref". Za chwilę refren wybrzmiewa, słyszę go w przestrzeni, ptaki śpiewają, słońce pali, ogień trzaska i osmala mi powieki. Wiatr ostry, zmienny, z czterech stron świata. Rano czarne karty spalonych ksiąg, rozrzucone wiatrem po łące, wyglądać będą jak stado wron.

090_W-Sobaszek-spiski-zyciowe.indd 320 08.09.2022 21:02:56

13 maja 2021

Dramat. Okazało się, że chyba spaliłem rękopisy Mutki, dla których była cała ta szalona akcja ściągania ciężkich pudeł ze strychu, przetrząsania, porządkowania, ustawiania na półkach, no i spalania tego, czego już naprawdę nie dało się nigdzie wcisnąć.

Płaczemy oboje, siedząc na progu stodoły. Spoglądam raz na puste klepisko, gdzie jeszcze wczoraj było pełno rozrzuconych szpargałów, raz na pogorzelisko, tchnące teraz złowrogim fatalizmem. Przyszłość czarną dziurą, zginęło coś, co było Mutki częścią, nadzieją przetrwania pamięci najważniejszych zdarzeń naszego życia, tamtego czasu, gdy dzieci były małe. Pustka na klepisku, pustka w domu, do którego Mutka kilka razy zachodzi, by sprawdzić, czy rękopisy nie zdołały jednak tam trafić, pustka czarnych resztek spalonego papieru, które rozgarnia kijem.

Płacz nie ustaje. Nagle Mutka zagląda do skrzyni, do której już wcześniej dwa razy daremnie zaglądała. Są!

1 czerwca 2021

Czasami zaczynamy się krzątać, bo nie wiemy, co robić, albo z jakichś powodów nie możemy pracować. I wtedy okazuje się, jaka to pożyteczna rzecz, to krzątanie, te drobne zajęcia, naprawianie, sprzątanie. Praca, co się zowie! Jej efekty są wymierne, namacalne.

Kiedyś mówił o tym Grot[36].

20 czerwca 2021

Napisałem coś, do śpiewu i do improwizowania, parę lat temu, gdy powstawał u nas „Babel bar"[37].

kwark fraktal
dar
babel bar
babel kar
rabar bar
włosy rwał
skórę darł
darł się
darł
wniebogłosy
grał i żarł
dada dada
znał się znał
serce miał

21 czerwca 2021

Nie, to mi się nie śniło. Wjechałem w pejzaż zieleni lata, upstrzonej czerwienią maków i błękitem chabrów. Z czasem przybywało też bieli w postaci prostokątnych baraków. Zatrzymanie na czerwonym świetle, zdawałoby się w szczerym polu, pozwalało lepiej się przyjrzeć architekturze pejzażu. I poczuć zapach. Dość niemiły. Tak! Drobiarnie i chlewnie nie emanują miłym zapachem. Do tego ten skwar, który stawał się coraz cięższy, bo na długiej trasie do Sierpca ustawiono chyba z osiem stanowisk ze

Wacław Sobaszek i Tomasz Łubieński podczas festiwalu Wioska Teatralna. Teatr Węgajty, lipiec 2017. Fot. Eugenia Wasylczenko.

światłami. Podczas długich postojów na czerwonym mogłem liczyć dookolne baraki. Liczyłem, liczyłem i nie mogłem się doliczyć. Upał niemiłosierny, odór coraz bardziej doskwierający, pomieszany z kurzem i cementem robót drogowych. Trasa lokalna, a jakże, ale gdyby ją tak choć trochę do autostrady upodobnić. Stoję i stoję, wreszcie jadę. Jadę drogą. Drogą do przyszłości, w której, jak pisze Jonathan Foer (2013), nasza planeta ma stać się jedną wielką fermą przemysłową.

Postscriptum.

By dodać na koniec coś pozytywnego: po drugiej stronie Sierpca odwiedzamy wieś Kurówek, w której działa artysta Daniel Rycharski[38]. Obiecał on przyjechać do nas we wrześniu na Wioskę i opowiedzieć o swoim najbliższym projekcie[39].

24 czerwca 2021

Anachronizm.

Koniec czerwca, dojeżdżamy do Warszawy i nagle korek jadących z naprzeciwka.

– Aha, to zapewne jadący na wakacje, ruszyli hurmą w stronę morza. Przypatrujemy się i widzimy, że to jednak znajomy od lat widok samochodowej gęstwiny,

090_W-Sobaszek-spiski-zyciowe.indd 321 08.09.2022 21:02:56

unieruchomionej w letnim skwarze z tą dziwną prawidłowością, że w każdej gablocie jest tylko jedna ludzka postać. Jak to? Tego miało już nie być. Jak długo się już o tym mówi? Kiedy to się skończy? To już naprawdę anachronizm. Wszyscy wiemy o tym, że to inaczej powinno wyglądać. Mieliśmy przesiadać się do komunikacji publicznej, odbudowanej i powiększonej, mieliśmy dzielić się z innymi wolnymi miejscami w naszych samochodach, stosować carsharing etc. Jednak trzyma się ten stan zbiorowej niemocy i wzajemnego niedogadania, zakorkowania mózgów.

10 lipca 2021

Na skraju Kurpiowszczyzny, tuż pod granicą z Prusami Wschodnimi, nad rzeką Omulew. Przystań kajakowa, świeżo zrobione ławki przy miejscu na ognisko, pomost dla kajakarzy, przebieralnia i bardzo piękny mostek. Z krzywych desek, za wąski na samochód, w sam raz dla rowerzysty albo grzybiarza i zbieracza jagód, których pełno w tutejszych laskach. Niedaleko za mostem lasek, za nim wioska Michałowo. My przyjechaliśmy od strony wsi Zaręby. Wczoraj mieliśmy tu taki nasz jubileusz (!). Świetnie smakowało argentyńskie czerwone wino z chlebem z Biedronki, z żółtym serem i ogórkami, które kiszę w czasie podróży. Dziś od rana gramy muzykę, zaczynamy od kawałków kurpiowskich. Nagle nadciągają kajakarze. Jeden z nich wychodzi na brzeg, zainteresowany naszym graniem. Trochę się przysłuchuje i za chwilę ogarnia go entuzjazm. Nakłania nas, byśmy podeszli do brzegu i witali muzyką przypływających. Nie zawahaliśmy się, szczególnie gdy powiedział, że wszystko to jego rodzina, sąsiedzi i mieszkańcy pobliskich domostw. Ich sylwetki wyzierają z okolicznych lasków, oglądamy od wczoraj sporo leśnych siedlisk – jak to na Kurpiach – myśląc, jacy to ludzie w nich mieszkają. I oto są, wszyscy! Nie spodziewaliśmy się, że przybędą kajakami. Opowiadają nam, że to pierwsza taka wycieczka. Zawsze przypatrywali się przybyszom z miasta i wreszcie postanowili sami spróbować. Rozmawiamy, pytamy o nowo zrobioną przystań i o śmieci, których niestety tu pełno. Gmina przygotowała jakieś worki, ale one pękają, ich zawartość wysypuje się. Zawartości jest za dużo i ciągle przybywa, jak choćby po wczorajszych wieczornych wizytach zmotoryzowanej młodzieży. Kajakarze wydają się bezradni. Oczywiście nie podoba im się to śmieciowe nieszczęście. Ktoś opowiada o strasznym zdarzeniu, kiedy rzeka przyniosła ogromną ilość śmieci, bo ktoś wrzucił je do rzeki w innej miejscowości.

11 lipca 2021

Piszę dziennik. A więc jestem diarystą. Sic! Winienem zatem coś dniowi. Dniowi jako takiemu. Czym jest dzień? Jest naprawdę czymś! *Each day counts*. Każdy dzień się liczy. Jest jednostką, której nie sposób ominąć, prześlepić, przespać. Jeden dzień jest jak całe życie. Budzimy się i od razu wkraczamy w zmaganie z losem. Batalii pewnie nie wygramy, ale przyjdzie nam stoczyć potyczkę, która w ostatecznym rozrachunku może bardzo dużo znaczyć.

12 lipca 2021
Nadszedł już czas, najwyższy czas
Kapitalizm zniszczyć w sobie!
(na melodię Czesława Niemena[40])

13 lipca 2021
pomrowy
idą pokrzywą
krzywo się boczą
boczną aleją
się tłoczą pomrowy
łzy leją
śliskie złociste
pomroki pobliskie
w słońcu zgorzały
krzaki zliniałe
gady i graby
w czarnym kapturze
się w smaku pięcioraj
rozgościł wysoki
i bardzo się złości aj aj
zbutwiały but
sznurówkę schowały
mrówki na szlaku
naziemnym się sypią
w pieleszach
gdzie grzeszy on gad
nad gady
i płazy się zlazły
wypełzły z dziury
po wtórym bogu
u boga w kroku
i zaraz draka
powstaje zwada
we wsi Zawada
rad nie rad
gada tak tak
na sąsiada
bok mu wyjada
zajady się mnogie
złowrogie czają
zagada znajomy
sąsiad sąsiada
bada i gada
długa do rana
się toczy biesiada

14 lipca 2021

„Kocham materię!" – takimi słowami rozpoczynał Pierre Teilhard de Chardin swoje dzieło (1967). Czytałem to, mając osiemnaście lat. Było o teorii ewolucji, o historii naszych praprzodków, którą badał własnoręcznie, odko-

090_W-Sobaszek-spiski-zyciowe.indd 322 08.09.2022 21:02:56

pując ich szkielety w Afryce i w Azji. Był jakimś chrześcijańskim panteistą. Całe życie wracam do tego zdania. Próbuję na tej podstawie myśleć o świecie i o sobie, wyobrażać sobie siebie jako cząstkę wszystkiego, cząstkę aktywną, kochającą. Jak mały bąbel na ogromnym ciele materii, tej kosmicznej, raz twardej, kamienistej, a raz płynnej, gorącej i ognistej. I tej ożywionej, fermentującej, strumiennej, nieogarnionej, chaotycznej i mglistej. Śmiertelnej i wiecznej.

15 lipca 2021

Taczka. Pojazd pierwszy, przedpotopowy. Jest ze mną od początku… Roztkliwiam się i niemal napisałem: „jesteś".

Jesteś, taczko. Byłaś już wtedy, gdy czterdzieści lat temu zamieszkałem w ruinie domu, by go odbudowywać[41]. Z rana wychodziłem rozpalać ognisko, gotować wodę na herbatę. Stałaś obok, czekając na zadania nowego dnia. Przewożenie piasku taczką, mieszanie zaprawy w taczce. Od tamtego czasu dużo się tu zmieniło. Chyba wszystko, oprócz ciebie, wielce zasłużony wehikule!

17 lipca 2021

„Gdy tańczysz – mówiła Halprin – nie myśl, jak to wygląda. Ważne jest to, jak się czujesz"[42].

Niby oczywiste, ale tak naprawdę trudne. Realizowanie tej zasady wymaga ogromnej pracy nad sobą. To zalążek prawdziwej rewolucji w sztuce. Początek wyzwolenia z narzuconych nam form, więzów krępujących nasze istnienie i naszą miłość bliźniego.

18 lipca 2021

Praca w sali, wielodniowa, z grupą IST. Jest Basia, Daria, Mutka, Madzia, Maria i Magda[43]. Ich obecność, codzienne radości, bliskość – wszystko to daje mi otuchę i odwagę. Dziś stwierdziłem, że jako pacjent onkologiczny jestem jedną nogą na tamtym świecie. Powiedziałem to, zdejmując odium, jakie zwykle związane jest z tym wyrażeniem. „Bycie jedną nogą na tamtym świecie" zabrzmiało nutą pozytywną. Jakby to było przywilejem. Tamten świat to świat duchowy, *Jenseits*.

26 lipca 2021

Pragnę zmiany, zmiany naszego życia, stworzenia nowego modelu cywilizacyjnego… napisałem Marcie Andrzejczyk[44]. To moja odpowiedź na pytanie, o czym marzę z okazji urodzin.

1 sierpnia 2021
hipopotamy nosorożce żyrafy
słonie lwy tygrysy wilki
pozabijać
drzewa wyciąć
owady wytłuc wytruć
nietoperze na wszelki wypadek usunąć
ptaki ryby płazy gady same zdechną ich sprawa
zostawić ze cztery gatunki lub pięć
pod ścisłą ochroną
za murami

15 sierpnia 2021

Drażliwość.

Ależ to odkrycie!

Gdy to się dzieje, zaczyna się coś ustawiać między ludźmi.

Regulator… małe dawki trucizny…

Gdzie, kiedy to się zaczyna?

Źródło jej tajemne. Dzieje się „per se". To się odbywa w skali niesłychanie minimalnej, niewidocznej dla oka. To są mikrony.

20 sierpnia 2021

Muzyka kamienna, która powstała nad piękną górską rzeką Wiar.

haha
gaga Ga
raz i dwa

haha
gaga Ga
raz i dwa

haha
gaga Ga
i i kiribiri

Gog i Magog

anagogiczne gradacje
i analogiczne alokacje
twaróg
raróg
pieróg
wnuk mruk

wróg Boga
Swaróg
duch próg

analogiczne degradacje
i anagogiczne dyslokacje

gaga Ga raz dwa
gaga gęgę gęgę gaga
taki to świat
taki to świat
tak tak

28 sierpnia 2021

On wyszedł ostatni, wychodząc, zgasił światło. Ja tak nie wyjdę, raczej wyjdę po angielsku. Wszyscy tam zo-

090_W-Sobaszek-spiski-zyciowe.indd 323 08.09.2022 21:02:56

staną, a ja po cichu opuszczę miejsce. Uprzednio zrobię w nim, co potrzeba. Tyle, ile potrafię. Nie będzie więc specjalnych pożegnań, celebrowania. Zresztą z jakiej racji? Niech potem ktoś rozważy, niech zbilansuje moje uczynki. Zastanowi się może nad sposobem wyjścia, zakończenia.

Tymczasem trwa jeszcze życie. Niech zakończenie będzie jak powrót z wakacji. Ostatni dzień, ostatnia chwila. Przeżyj to z uwagą i korzyścią dla siebie i innych. Drobne wydarzenia to nagrody za wysiłki i trudy życia. Nie śpiesz się, pozwól sobie na trochę nudy. Na tym polega ten wakacyjny czas.

10 października 2021

W dni parzyste unoszę muszlę, przykładam ją do ucha i ulegam dziwnemu złudzeniu. Szum dziejący się w mojej głowie wpada do środka i odbija się echem we wnętrzu muszli.

W dni nieparzyste unoszę muszlę, przykładam ją do ucha i słyszę tam w środku ukryty głos morza, fal uderzających o brzeg.

14 października 2021

Krzyś Ł.[45]

Jerzykowi[46]

Jak szliśmy, to łeb w łeb
A jak biegliśmy ku słońcu
To ramię w ramię
Oko w oko w siebie zapatrzeni
Mogliśmy całe życie konie kraść
a ukradliśmy tylko zabytkowy fotel
Z jednej miski zupę śmy jedli
nocne rozhowory w akademiku wiedli
A o północy biegali na tory stacji Wschodnia
tam do dziś wdychamy wolność
Na fińskiej wyspie sami nocą
z sauny w stanie nieważkości
schodzimy wprost do morza
potem w dół do piwnicy
gdzie w kadziach warzy się piwo

W las warmiński rzucił nas los
w sąsiedztwo szczęśliwe
siedem minut drogi przez las
W pobratymstwo przyszywanych
rodzinnych epoletów
Zachwyt zmierzchów późnego lata

Jesienią przyjechałeś z kasetą VHS
i bólem pleców, w których był rak
ale jeszcze incognito
Potem staczanie się w dół
w objęcia nadludzkiej siły niszczącej
Mir pozostał w oczach ludzkich
odbity Twój blask
lśnił jeszcze lat siedem
i sława na dwa powiaty
jak mówił rolnik spotkany
na placu w Jonkowie

16 października 2021

Antek Soduła[47] podarował nam kiedyś swą rzeźbę z korzenia. Przedstawia ona kruka i była nawiązaniem do sceny z *Kalevali*[48], w której wychodzę w scenie cieni jako Kruk, kraczę i coś mówię. Nagroda, podziękowanie. Podobał mu się ten spektakl, zdawało się niepowierzchownie. Pasował do jego temperamentu, wyobraźni. Antoś żył tym spektaklem. Żył wspólnie z nami, poprzez to, co spektakl pomiędzy nami uruchomił i co Antoni potrafił wzbogacić, wzmocnić. Ważna nagroda. Stoi w galerii naszych trofeów. Podszedłem do niej, dotknąłem, poczułem się, jakbym Go spotkał.

2 listopada będziemy robić w Teatrze Węgajty spotkanie pamięci tych, którzy odeszli: Antoniego, Piera[49], Mirki[50]…

17 października 2021

Z zupą do lasu[51],
tak!
Z lekarstwami, śpiworami
i dobrym słowem,
to najlepsze co można zrobić.
Nie pora na obojętność, zwlekanie.
Nie pora na rozmyślanie, kto ma rację.
Na zabawy w prywatne osądzanie
tych nieszczęśników,
którzy wpadli w pułapkę.
My wszyscy wpadliśmy w pułapkę.
Ktoś mądry potrafiłby może jeszcze zaradzić.
Zapobiec najgorszemu,
które nadchodzi
dzień po dniu
noc po nocy.
Długo nie będzie czekać,
bo musi przyjść
Ten na Białym Koniu
i zebrać żniwo śmierci.

Jeśli teraz nie pójdziemy po rozum do głowy, to kiedy?

Jeśli teraz nie potraktujemy sprawy poważnie, porzucając obłędną filozofię „jakoś to będzie", to kiedy?

18 października 2021

Ten las tam, na granicy, stał się tłem wszystkich naszych rozmyślań i niepokojów. Iwonka Chodorowska[52] wyszukuje antecedensy takich stanów psychicznych w literaturze. Oto co znalazła u Leśmiana, w wierszu *Las*:

Pomyśl, gdy będziesz konał – czym się w tej godzinie
Twoja pamięć obarczy, nim sczeźnie a minie,
Wszystką ziemię ostatnim całująca tchem?

090_W-Sobaszek-spiski-zyciowe.indd 324 08.09.2022 21:02:57

Akcja *Malowanie lasu* Tadeusza Piotrowskiego podczas festiwalu Wioska Teatralna. Teatr Węgajty, lipiec 2017.
Fot. Eugenia Wasylczenko.

(Leśmian 1991, s. 6).

19 października 2021

„Pewien człowiek, przechodząc drogą, ujrzał sforę psów. Ogarnął go taki strach, że przyłączył się do nich" (*Bereszit Rabba* 84 23)[53].

20 października 2021

Nawal Soufi, urodzona w Maroku, od małego mieszkająca we Włoszech; aktywistka, która dokumentuje szlaki uchodźców dostających się do Europy. Towarzyszy im w drodze, stając się uczestniczką różnych ryzykownych przepraw. Stwierdziła, że nigdzie poza Polską coś takiego by się nie zdarzyło, że gdy matka prosi o wodę dla dziecka, które jest spragnione, nie otrzymuje jej. Uchodźca – mówi Nawal – zawsze najpierw prosi o wodę, dopiero potem o azyl.

30 października 2021

U Wiesia Wachowskiego[54]. Opowiada o swojej zapaści chorobowej, neuropatii, cukrzycy, jakichś symptomach, mimo długiej hospitalizacji nadal niewyjaśnionych, o bólach, sztywnieniu nóg, bezwładzie przepony, problemach z oddychaniem. W tle jazgot radiowy, newsy na zmianę z muzyką i reklamami. Na to nakładające się opowieści Basi, partnerki Wiesia, o chorobie starczej jej mamy, lekach od psychiatry-geriatry, o jej żalach, ciężkich nocnych stanach. I wreszcie Wiesia opowieść o tym, jak obudził się pewnej nocy i zobaczył otwarte drzwi na balkon i pomyślał, że Basia rzuciła się z balkonu… To wszystko musiałem przyjąć i udźwignąć, przypłacić bólem głowy – nie mogło stać się inaczej! No bo jeszcze te ciasteczka, zawierały chyba proszek do pieczenia, którego nie trawię. Ale cóż, dobrze się stało, że się spotkaliśmy po paru latach niewidzenia. Po wysłuchaniu tego wszystkiego zapanował nastrój jakiejś ulgi. Powiedzieliśmy sobie na koniec parę słów serdecznych i uścisnęliśmy się na do widzenia.

1 listopada 2021
Odkąd się urodziłem
w tym plemieniu śmiertelnych
pod słońcem, pod gwiazdą i pod księżycem
– tańcząc nad rzeką, śpiewając do rana –
zarazem powoli umierałem

Nie martwcie się proszę
gdy teraz mówię
że powoli umieram
bo to nic nowego
nie zginąłem dotąd ni razu
i życiem nadal się cieszę
gdy tylko humor dopisze
zmienny jak wiatr

4 grudnia 2021
cno
co to?
sedno
gdy do dna

090_W-Sobaszek-spiski-zyciowe.indd 325 08.09.2022 21:02:57

wypruta treść
panbuk
co to?
bóg
do cna wypruty z treści

5 grudnia 2021

Dziś przepiękne, kunsztowne formy, kaligraficzne znaki na niebie. Ruchome, żywe klucze przelatujących gęsi. Podniebna odyseja! Podziw dla tych królewskich ptaków, układających się tak misternie do wspólnego lotu. Falują aerodynamiczne rysunki o delikatnych liniach.

8 grudnia 2021

Celem operacji – oprócz oczywiście celu głównego – było zachowanie mojej zdolności do cielesnego przeżywania miłości. Po roku mogę stwierdzić, że to się udało, płeć została utrzymana przy życiu. Ale ku mojemu zdziwieniu coś się w niej zmieniło. Ta zmiana poszła w stronę większej receptywności i nowych, nieznanych mi dotąd doznań, o zabarwieniu wyraźnie tęczowym. O tej mojej transseksualności, jak również o klaczy trojańskiej, mówiłem w Warszawie na spotkaniu w IKP[55].

19 grudnia 2021

Oblivion

Czemu nie mogę spokojnie przespać nocy? Coś mnie budzi i każe myśleć. To nawet dobrze. Lecz czasem budzi mnie nic. I każe myśleć o niczym, o pustce. To trudniejsze zadanie. Pustka jest nieprzyjemna, zimna i nieludzka.

Delight

Najpierw stoję dłuższy czas na nogach w bezruchu, by poczuć stopy. Potem unoszę się na palcach, wyciągam ręce ku górze, oddycham. Chwytam i wdycham szeroki nurt powietrza. Zachwycam się.

Bibliografia

Foer Jonathan Safran, *Zjadanie zwierząt*, przeł. D. Dymińska, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013.

Leśmian Bolesław, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Sobaszek Wacław, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020*, red. J. Biernat, J. Kocemba-Żebrowska, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2020.

Sobaszek Wacław, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki (fragmenty niepublikowane w książce)*, „Variart.

Pismo kulturalno-literackie" 2021, nr 1, www.wbp.olsztyn.pl/wp-content/uploads/2021/04/variart_01_2021.pdf, dostęp 7.01.2022.

Teilhard de Chardin Pierre, *Człowiek: struktura i kierunki ewolucji grupy zoologicznej ludzkiej*, przeł. J. i G. Fedorowscy, Instytut Wydawniczy „Pax", Warszawa 1967.

Przypisy

1 Tekst stanowi kontynuację dziennika reżysera Teatru Węgajty Wacława Sobaszka. Pierwsza część dziennika została wydana w formie książki *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* (Sobaszek 2020). Część wpisów obejmujących okres między 20 lipca 2020 a 27 stycznia 2021 została opublikowana w czasopiśmie „Variart. Pismo kulturalno-literackie". Pozostałe fragmenty dotychczas nie były publikowane. Opracowanie tekstu i opatrzenie go przypisami zostało zrealizowane w ramach grantu *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych*, finansowanego przez NCN (nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357).

2 Poeta, rolnik, animator kultury, założyciel Stowarzyszenia Ekologiczno-Artystycznego „Ręką Dzieło", współpracuje z Teatrem Węgajty, mieszka w Godkach.

3 Polski malarz, grafik, ilustrator książek.

4 Kazimierz Sobaszek – wnuk Wacława.

5 Trawestacja wersetu z Ewangelii św. Jana: „Wiatr wieje tam, gdzie chce" (J 3,8).

6 Diagnoza dotyczyła choroby onkologicznej.

7 Jacek Sobaszek – chirurg, brat Wacława.

8 Krzysztof Gedroyć – poeta, prozaik, historyk sztuki, przyjaciel Wacława Sobaszka; współzałożyciel Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia" w Olsztynie. Pracował w Ośrodku Działań Teatralnych „Pracownia" w Węgajtach, kierownik artystyczny Pantomimy Olsztyńskiej, wykładowca w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Zmarł w 2020 roku.

9 Ewa Kanigowska-Gedroyć – żona Krzysztofa Gedroycia.

10 Natalia Kowalska-Gedroyć – córka Krzysztofa Gedroycia.

11 Erdmute Sobaszek – aktorka, muzyczka, pedagożka teatru, animatorka i menedżerka kultury, tłumaczka. Pracowała w Interdyscyplinarnej Placówce Twórczo-Badawczej „Pracownia" w Olsztynie oraz w Ośrodku Działań Teatralnych „Pracownia" w Węgajtach, współtwórczyni Teatru Węgajty, prezeska Stowarzyszenia Węgajty, żona Wacława Sobaszka.

12 Filmowiec związany z Olsztynem, współpracownik Teatru Węgajty.

13 Przedstawienie Innej Szkoły Teatralnej (2020) – formacji pedagogicznej Teatru Węgajty, która od 2010 roku każdy sezon pracy pedagogicznej kończy premierą w reżyserii Wacława Sobaszka.

14 Jeden z największych festiwali kultury alternatywnej w Polsce, którego tradycja sięga lat 80. XX wieku, organizowany obecnie w Lubiążu.

15 Obecność Teatru Węgajty ze spektaklem *Przesilenia* na polsko-niemieckim festiwalu „Tu i tam. Hier und dort" zorganizowanym w Pathos Theater w Monachium (22–25.10.2020) z powodu pandemii została zastąpiona warsztatem prowadzonym online przez Erdmute i Wacława Sobaszków.

16 Mieści się tam niezależny ośrodek działań artystycznych prowadzony przez Davida Zelinkę – tłumacza, aktora, reżysera, twórcę teatru Teď nádech a leť, współpracującego z Teatrem Węgajty od 2008 roku.

17 Wacław Sobaszek studiował historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim (1972–1977).

18 Michał Kołodziejczak – rolnik, polityk, założyciel ruchu społeczno-politycznego Agrounia.

19 Jola Wiszowata.

20 Katarzyna Regulska – animatorka kultury, aktorka, tłumaczka, wieloletnia współpracowniczka Teatru Węgajty.

21 Tanna Jakubowicz-Mount – psychoterapeutka zaprzyjaźniona z Teatrem Węgajty.

090_W-Sobaszek-spiski-zyciowe.indd 326 08.09.2022 21:02:58

22 Leszek Sołdan.

23 Sebastian Świąder – pedagog teatru, animator kultury, muzyk i performer, współpracuje z Teatrem Węgajty.

24 Paulina „Miu" Kühling – performerka, projektantka dźwięku, kompozytorka, muzykoterapeutka i instruktorka śpiewu, współpracuje z Teatrem Węgajty.

25 Wojciech Jacob Jankowski – przyjaciel poety Andrzeja „Sulimy" Suryna.

26 Brytyjska badaczka w dziedzinach prymatologii, etologii i antropologii. Od 1966 roku prowadzi badania nad szympansami w Tanzanii.

27 Mirosława Nejman (1965–2021).

28 Polski film biograficzny (2013) w reżyserii Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego.

29 Oddolny kolektyw prowadzący w Bieszczadach protest w obronie Turnickiego Parku Narodowego.

30 William Shakespeare, *Hamlet*, przeł. J.S. Sito.

31 Zwyczaj wiosennego kolędowania praktykowany na pograniczu polsko-litewsko-białoruskim, na Mazowszu i w Rosji. Teatr Węgajty poznał tę tradycję na Suwalszczyźnie, w okolicach wsi Dziadówek na Białostocczyźnie i praktykował od 1990 roku aż do wybuchu pandemii (2020) podczas corocznych wypraw w tamte rejony.

32 4'33" (*Cztery minuty trzydzieści trzy sekundy*, 1952) – utwór muzyczny Johna Cage'a na dowolny instrument muzyczny, skomponowany wyłącznie z pauz.

33 *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* zostały wydane w grudniu 2020 roku.

34 Sformułowanie nawiązuje do słów starszego syna Wacława Sobaszka – Jana, który jako kilkuletni chłopiec słowami „Płoną spiski życiowe" podsumował palenie w ognisku w Węgajtach „bibuły" w latach 80. XX wieku. Dziecięcy komentarz posłużył po latach jako tytuł książki.

35 Adam Darski „Nergal" – lider blackmetalowej grupy Behemoth, w 2008 roku podczas koncertu w Gdyni podarł Biblię.

36 W roku 1981, w czasie sesji Teatru Źródeł w Kolonii, koło Świętajna (Mazury).

37 Nazwa food trucka, w którym pracownicy spółdzielni socjalnej Convivo pracującej przy Teatrze Węgajty sprzedawali potrawy kuchni czeczeńskiej.

38 Artysta audiowizualny, aktywista, wykładowca akademicki. Jego działania artystyczne są związane z przestrzenią wsi.

39 Daniel Rycharski wziął udział w festiwalu Wioska Teatralna 2021, „Wiejskie Innowacje" cz. 2. Podczas seminarium *Muzeum alternatywnych historii społecznych* rozmawiał z Tomaszem Rakowskim o wsi współczesnej, o rolniczych pracach i rolniczym przemyśle oraz o doświadczeniach zmiany (22.09.2021).

40 Chodzi o piosenkę *Dziwny jest ten świat* Czesława Niemena.

41 Wacław Sobaszek odkrył dla teatru gospodarstwo na kolonii wsi Węgajty wiosną 1982 roku. Podczas kolejnych miesięcy prowadził remont domu, by jesienią mogła się do niego wprowadzić jego żona Erdmute z dwójką małych dzieci.

42 Wypowiedź Anny Halprin w filmie Ruediego Gerbera *Breath Made Visible: Anna Halprin* (2009).

43 Warsztat poświęcony był pracy nad spektaklem IST *Cały ten bajzel!* w reżyserii Wacława Sobaszka. Wzięły w nim udział: Barbara Szpunier, Daria Kozłowska-Wrona, Erdmute Sobaszek, Magdalena Gosk, Maria Legeżyńska i Magdalena Hasiuk.

44 Aktorka Białego Teatru w Olsztynie, animatorka społeczno-kulturalna, menedżerka kultury.

45 Krzysztof Łepkowski – przyjaciel, a w latach 1982–2004 sąsiad Wacława i Erdmute Sobaszków, współtworzył Interdyscyplinarną Placówkę Twórczo-Badawczą Pracownia w Olsztynie (1977–1979). Wraz z żoną Dorotą prowadził w Godkach gospodarstwo ekologiczne, które pełniło funkcję ośrodka edukacyjnego dla dzieci, młodzieży i dorosłych.

46 Jerzy Łepkowski – syn Krzysztofa i Doroty.

47 Przyjaciel i współpracownik Teatru Węgajty, autor książek oraz tekstów o teatrze i kulturze. W stanie wojennym osiadł z rodziną w Lutrach na Warmii, gdzie założył teatr. Autor licznych wystaw fotografii, prezentowanych między innymi w Teatrze Węgajty. Pisał o tym zespole, był uczestnikiem jego działań oraz gościem seminariów. Zmarł na covid.

48 Przedstawienie Teatru Węgajty *Kalevala – fragmenty niepisane* (2001).

49 Mariusz „Pier" Papierski – stażysta w Teatrze Wiejskim „Węgajty", autor zdjęć z wypraw i przedstawień teatru, zginął w pożarze mieszkania w Olsztynie w styczniu 2021 roku.

50 Por. wpis z dnia 7 lutego 2021.

51 Odwołanie do kryzysu humanitarnego na granicy polsko-białoruskiej trwającego od sierpnia 2021 roku.

52 Współpracowniczka Teatru Węgajty, antropolożka, autorka reportaży. Od października do grudnia 2021 udzielała pomocy uchodźcom na Podlasiu.

53 *Bereszit Rabba* – najstarszy midrasz do Księgi Rodzaju.

54 Artysta konceptualista, twórca filmów i sztuki performans w Olsztynie. Współpracował z Interdyscyplinarną Placówką Twórczo-Badawczą „Pracownia", Ośrodkiem Działań Teatralnych „Pracownia", a obecnie także z Teatrem Węgajty.

55 Spotkanie z Wacławem Sobaszkiem poświęcone książce *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020* zostało zorganizowane w formie zebrania Zakładu Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, przez zespół grantu *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych*. Z powodu obostrzeń pandemicznych odbyło się ono w formie hybrydowej. Rozmowie z autorem prowadzonej na żywo w Instytucie Kultury Polskiej w Warszawie przez Małgorzatę Litwinowicz-Droździel i Tomasza Rakowskiego towarzyszyła obecność pozostałych uczestników spotkania online.

Fot. z archiwum Teatru Węgajty.

090_W-Sobaszek-spiski-zyciowe.indd 327 08.09.2022 21:02:58

MAGDALENA HASIUK,
ERDMUTE SOBASZEK

Zawsze musi być ktoś, kto jest pomiędzy

Rozmowa[1]

Magdalena Hasiuk: Kiedy w 1977 roku przyjechałaś z NRD na stałe do Polski, nie miałaś doświadczenia teatralnego, a jedynie muzyczne…

Erdmute Sobaszek: Niewielkie. Przerwałam naukę w szkole muzycznej, ponieważ nie odnalazłam w niej przestrzeni do rozwoju. Chciałam na przykład nauczyć się improwizować, a to przerastało moich nauczycieli. Już wtedy miałam przekonanie, że jestem człowiekiem słowa, choć równocześnie interesowałam się muzyką. Jeszcze przed 1977 rokiem wielokro tnie przyjeżdżałam do Polski, między innymi na Jazz Jamboree do Warszawy. Z kolei w Niemczech ogromnym przeżyciem, przekroczeniem socrealistycznej sztampy, była dla mnie inscenizacja *Diabłów z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego w berlińskiej Staatsoper. Należałam do fanów teatru. Chodziłam do teatrów, które wówczas w Berlinie wschodnim były konwencjonalne, bardzo silnie inspirowane Brechtem. Poza tym w moim domu rodzinnym robiliśmy teatr.

M.H.: Grywaliście przedstawienia?

E.S.: Mama inscenizowała, dzieci grały, najważniejszym widzem był ojciec. Skrzynka z dziwnymi ubraniami, wykorzystywanymi jako kostiumy, stanowiła istotny element pokoju dziecięcego. Mieliśmy też teatrzyk lalkowy. Taki styl wychowania funkcjonował w wielu mieszczańskich domach. Grywaliśmy bajki, także przez nas wymyślone. A ja bardzo utożsamiałam się z rolą czarownicy. To jest chyba moja rola życiowa [śmiech].

M.H.: Ale zawodowo zajęłaś się teatrem już w Polsce, w Interdyscyplinarnej Placówce Twórczo-Badawczej „Pracownia" (1977–1981).

E.S.: Nie od początku istnienia Pracowni funkcjonował w niej teatr. Decyzja, by grywając w małych miasteczkach spektakle adresowane do konkretnych społeczności, oddziaływać na rzeczywistość, zapadła w 1979 roku. Od jesieni zamykaliśmy się w sali Olsztyńskiej Pantomimy Głuchych przy ulicy Okopowej, która znajdowała się dwie kondygnacje powyżej pomieszczeń Pracowni, i ćwiczyliśmy.

M.H.: Jak wyglądały te ćwiczenia?

E.S.: Były to różne ćwiczenia fizyczne, których cel stanowiła praca z ciałem. Poza niektórymi członkami i członkiniami Pracowni uczestniczyły w nich także zaprzyjaźnione z nami osoby, między innymi Wiesław Wachowski – bardzo ciekawy i odważny artysta olsztyński, który odegrał ważną rolę w moim życiu. Z tej praktyki narodził się spektakl *Podróże do wielu odległych krajów świata*. Byłam wtedy w ciąży i w przedstawieniu grałam muzykę. Po premierze kontynuowaliśmy ćwiczenia. Zostawiałam wózek ze śpiącym dzieckiem w portierni budynku, a sama pracowałam w sali. Gdy dziecko płakało, karmiłam je i wracałam do ćwiczeń.

M.H.: Kiedy po raz pierwszy wystąpiłaś jako aktorka?

E.S.: W kolejnym spektaklu *Skacząca myszka* zagrałam rolę tytułową. Chcieliśmy przygotować przedstawienie dla dzieci i zachęcić je do aktywnego udziału. Na tym etapie już samodzielnie pracowałam aktorsko. Mieszkaliśmy wtedy z Wackiem [Sobaszkiem] w Uniszewie, a tam w ramach własnej aktywności można było tylko biegać.

M.H.: W jaki sposób przygotowywaliście ten spektakl?

E.S.: Podobny proces powtarzał się podczas pracy nad kolejnymi przedstawieniami. Wacek przyniósł tekst – przetworzoną literacko piękną indiańską baśń o tym, jak myszka, wędrując szczytem gór, oddaje swoje oczy i zostaje pochwycona przez orła. Widzi jego oczami, bo jest w nim. Początkowo, podobnie jak grupa, nie rozumiałam, po co Wacek zaproponował ten tekst. Jednak w trakcie pracy wszyscy bardzo mocno zaangażowaliśmy się w temat. Tekst Briana Pattena jest rzeczywiście bardzo dobry. Wacek prowadził pracę artystyczną, podobnie jak w przypadku wcześniejszych *Podróży*…, aczkolwiek tam więcej miejsca zajmowała kreacja zbiorowa. W tym przypadku praca opierała się na ćwiczeniach. Podczas prób pokazywaliśmy różne elementy ćwiczeń przetworzone w sceny.

M.H.: Jak pracowaliście nad poszczególnymi scenami?

E.S.: W pierwszej scenie odwoływaliśmy się do zdania, z którego wynikało, że rodzina myszy żyje pod korzeniami wielkiego drzewa. Stworzyliśmy obraz myszy, które biegają w półmroku. Z tego, co pamiętam, wyglądało to w ten sposób, że jako grupa tak długo pracowaliśmy nad tym zdaniem, aż znaleźliśmy mysi sposób bycia. Praca poszczególnych aktorów z Wackiem polegała na tym, że na propozycje wykonawcy reżyser odpowiadał sugestiami w stylu: „Tak bardziej, tak mniej". Na pewno aktor nie dostawał instrukcji: „Przejdź z lewej strony sceny do prawej. Stań w tym miejscu i powiedz to zdanie". Jako aktorki i aktorzy próbowaliśmy coś proponować i wspólnie pracowaliśmy nad naszymi propozycjami. Ważna była obecność w grupie Jenny Burniewicz, która w trakcie pracy nad *Skaczącą myszką* nie działała jako eurytmiczka, ale jej wrażliwość estetyczna odcisnęła piętno na tym spektaklu. Dwie moje propozycje weszły do przedstawienia. Było to działanie głównej bohaterki, która wyskakiwała ze skrzynki. Stworzyłam też mysie maski i marionetkę. Myszka, żeby dowiedzieć się ważnych rzeczy, podskakiwała bardzo wysoko. Dlatego postanowiłam, że działając jako Myszka,

091_Erdmute-Sobaszek-rozmowa.indd 328 08.09.2022 21:02:41

wystąpię w masce, a do scen skoków przygotowałam dość dużą mysią marionetkę, którą unosiłam. Nosiła ona identyczną maskę jak ja.

M.H.: Gdzie graliście ten spektakl?

E.S.: W domach dziecka, w szkołach integracyjnych, w miejscach pobytu dzieci i młodzieży z niepełnosprawnościami. Bardzo fajnie zadziałał. Po zakończeniu przedstawień spotykaliśmy się z dziećmi i prosiliśmy je o rysunkowe komentarze. Pamiętam dobre, żywe spotkania. Pozostała we mnie tęsknota za robieniem kolejnych podobnych przedstawień. Losy tego spektaklu były jednak burzliwe. Praca nad nim i jego życie zostały przerwane przez stan wojenny, podczas którego Pracownia została zamknięta. Z kolei w 1984 roku pojawiło się zaproszenie z Holandii i grupa prezentowała tam przedstawienie w różnych ośrodkach antropozoficznych, w których teatr dla dzieci jest bardzo ważny. Spektakle zostały świetnie przyjęte, towarzyszyły im spotkania i rozmowy. Reakcje Holendrów były entuzjastyczne, podkreślali, że choć sami robią spektakle w odmienny sposób, nasz miał inny rodzaj życia i był dla nich ciekawy. Nie wystąpiłam w Holandii. Już wcześniej, gdy spodziewałam się drugiego dziecka, zostałam zastąpiona w roli. Potem z kolei przez jakiś czas koncentrowałam się na życiu rodzinnym.

M.H.: Czy *Skacząca myszka* stanowiła łącznik między pracą prowadzoną w Pracowni oraz w Ośrodku Działań Teatralnych „Pracownia", tworzonym w latach 1982–1986 w Węgajtach?

E.S: Można powiedzieć, że w ostatnim roku działań Pracowni koncentrowały się one na grupie teatralnej. Choć nie wszyscy zaangażowali się w teatr, na przykład Ewa Wołoczko prowadziła własne projekty. Oczywiście Pracownia organizowała też inne wydarzenia, ale to praca Teatru Wehikuł, bo tak się nazwaliśmy, stanowiła podstawę jej działań. W pewnym sensie Pracownia jako grupa teatralna w czasie stanu wojennego przeniosła się do Węgajt. Pracowaliśmy tam wtedy w składzie: Jenny Burniewicz, Krzysztof Gedroyć, Ryszard Michalski, Waldemar Piekarski i ja z Wackiem. My, jako jedyni z grupy, zamieszkaliśmy też w Węgajtach od jesieni 1982 roku.

M.H.: Jak wyglądała praca Ośrodka Działań Teatralnych „Pracownia" w Węgajtach?

E.S.: W pierwszym okresie nie prowadziliśmy codziennej pracy teatralnej. Organizowaliśmy warsztaty. Początkowo nie brałam w nich udziału, gdyż byłam bardzo zaabsorbowana dziećmi. Do pracy warsztatowej zaczęłam dołączać w 1984 roku. Wówczas zrobiliśmy warsztat z grupą teatralną z Holandii, którą gościliśmy. Wacek i Rysiek Michalski prowadzili też bardzo istotną pracę nad uwagą – *Ćwiczenia w postrzeganiu ruchu i samego siebie*. Te warsztaty odegrały ważną rolę w moim życiu artystycznym. Były inspirowane pracą Jerzego Grotowskiego, prowadzoną między innymi przez zespół Teatru Źródeł w Kolonii na Mazurach, w której uczestniczyli Wacek i Rysiek. W *Ćwiczeniach w postrzeganiu ruchu i samego siebie* prowadzący nie przejmowali praktyk Grotowskiego, ale odwoływali się do jego sposobu myślenia o teatrze i pracy z ciałem i uwagą. Struktura działań stanowiła pewien kod. Celem różnych wariantów ćwiczeń fizycznych wykonywanych w powtarzalnym rytmie było studiowanie organiczności ciała, a równocześnie praktykowanie uwagi. Wyglądało to na przykład w ten sposób, że przez godzinę staliśmy w bezruchu albo przez godzinę wirowaliśmy. Żeby to zrobić, trzeba było nad tym dużo wcześniej pracować, bo działania były bardzo wyczerpujące fizycznie.

M.H.: Czy to wówczas, po jednym z warsztatów, Piotr Borowski wypowiedział słynne i powtarzane słowa: „Oni nas tu chcieli zaj…ć"?

E.S.: Tak, to było dokładnie wtedy.

M.H.: Kto tworzył ćwiczenia?

E.S.: Na przykład ćwiczenie *Pająk* stworzył Ryszard Michalski. Nie byłam wtedy współtwórczynią ćwiczeń, ale kilkakrotnie uczestniczyłam w pracy prowadzonej przez Ryśka i Wacka. Potem pracowałam samodzielnie. Na tym zresztą polegał etos, że każdy pracował dla siebie. Widzieliśmy pozostałe osoby działające wokół, ale każde z nas pracowało samo ze sobą bez nawiązywania dialogu z innymi. Prowadzący dawali nam wiele wskazówek, ale Ćwiczenia… polegały na tym, że jeden ruch lub bezruch wykonywaliśmy na tyle długo, że każdy wiedział, co i jak ma robić. W ten sposób sam zamieszkiwał inaczej we własnym ciele i zyskiwał inną jego świadomość. Bardzo głęboko weszłam w tę pracę. Mogę nawet zaryzykować opinię, że ze swoją świadomością ciała weszłam w te ćwiczenia trochę inaczej, „po swojemu" i nieco głębiej niż Rysiek i Wacek. Czułam to. Zawsze na zakończenie Ćwiczeń… łączyliśmy wszystkie ruchy w indywidualną improwizację. Improwizując oddzielnie, widzieliśmy się nawzajem. Spostrzegałam wówczas, że w pewien sposób przekraczam to, nad czym pracowaliśmy. W tym okresie stałam się też osobą współprowadzącą warsztaty. Zdarzyło się, że prowadziliśmy taki warsztat na przykład wspólnie z Ryśkiem.

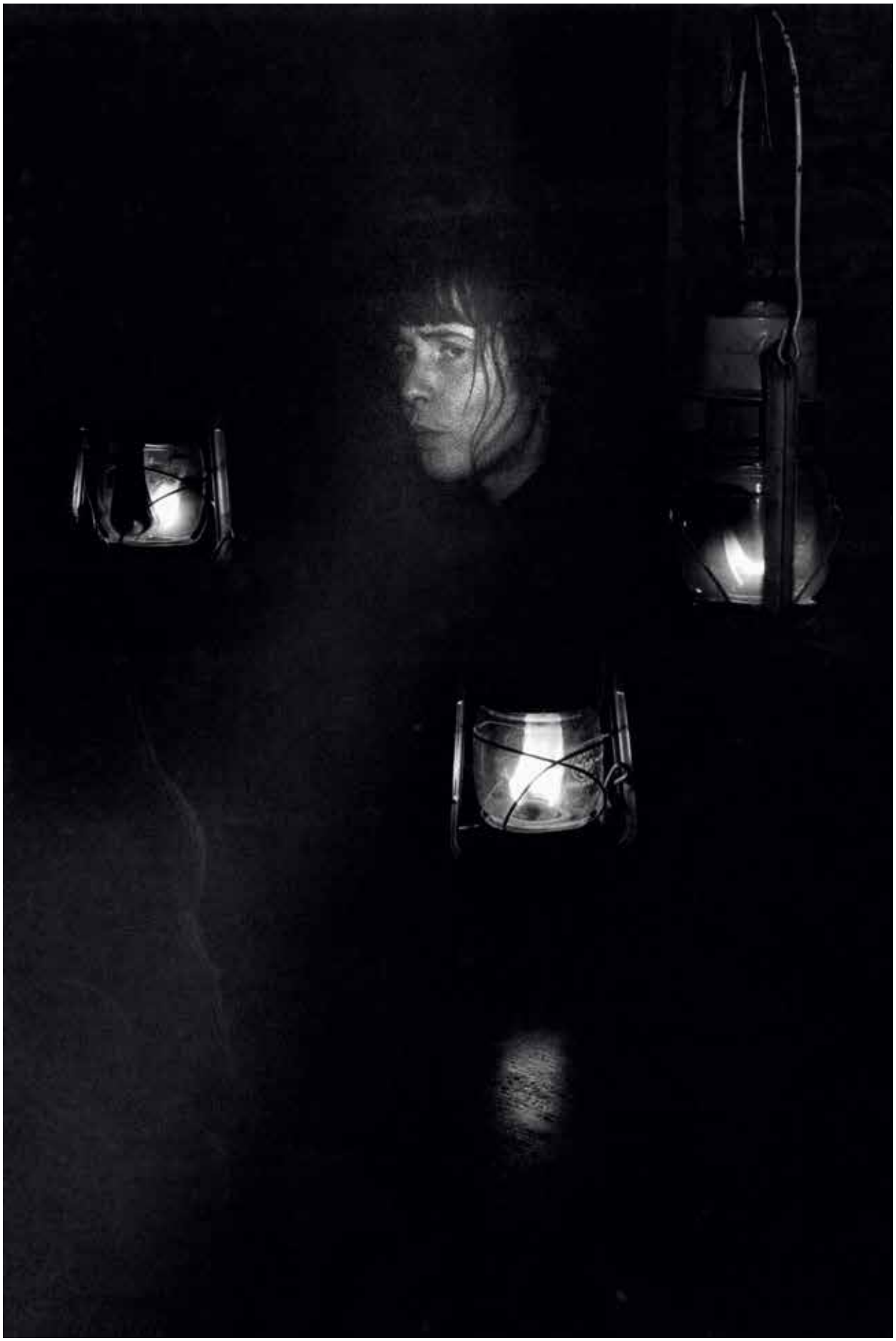
M.H.: Co to znaczy, że weszłaś w te ćwiczenia „po swojemu"?

E.S.: Na bazie tego warsztatu, zachowując proponowany rodzaj koncentracji, wprowadziłam indywidualną pracę ruchową i pogłębiłam to doświadczenie. Znaczące było dla mnie to, że w ramach własnej aktywności i kierowania sobą w pracy ruchowej można przekroczyć coś istotnego. Takie doświadczenie powoduje bardzo mocne zmiany w środku. Potem, podczas dalszych prac teatralnych, spotkań warsztatowych z innymi osobami i grupami prezentowałam swoją własną sekwencję ćwiczeń. Moje pokazy pracy własnej były równocześnie rodzajem performansu.

M.H.: Jak były odbierane?

E.S.: Pamiętam *feedback* Quico – Enrique Bello, naszego przyjaciela z Chile, szefa zespołu El Sur z Krakowa. Powiedział, że zobaczył w mojej pracy, że można być całkowicie zanurzonym w działaniu i zupełnie pozaumysłowym nawigatorem, wolnym od przerabiania tego przez

091_Erdmute-Sobaszek-rozmowa.indd 329 08.09.2022 21:02:41



Erdmute Sobaszek podczas próby teatralnej, ok. 1986 roku. Początki Teatru Wiejskiego Węgajty. Fot. Archiwum Teatru Węgajty.

umysł. Quico używał sformułowania: „przestać myśleć". Mówił, że działając na scenie, próbuje przestać myśleć, ale nie może tego osiągnąć, ja natomiast pokazałam, że to jest możliwe. Sądzę, że jego uwaga dotyczyła czegoś istotnego dlatego, że wejście w ten ciąg ćwiczeń za każdym razem wymagało ode mnie dużej odwagi. Stanowiło przekraczanie granicy, za którą nie wiedziałam, co się stanie. Powodowałam takie wejście w siebie, w ruch własnego ciała – to było dość dynamiczne – że osiągałam inne obroty, zaczynałam postrzegać siebie i swoje działania zupełnie w inny sposób. To była istota tego doświadczenia.

M.H.: Poza uczestnictwem i współprowadzeniem warsztatów prowadziłaś też własny trening połączony z autoobserwacją…

E.S.: Mniej więcej od 1984 roku przez wiele lat prowadziłam własną pracę ruchową i systematyczną introspekcję. Codziennie powtarzałam sekwencje ruchu przejęte z różnych praktyk lub własnego autorstwa, notując za każdym razem spostrzeżenia, na przykład: „W ćwiczeniu *Koziołki* zadziało się to i tamto", „podczas biegania bokiem biodro się uwolniło". Opisywałam, w jakim tempie było realizowane ćwiczenie i zapisywałam moje skojarzenia. Dla zobrazowania rysowałam schematyczne ludziki. Ćwiczenia stopniowo zaczęły się łączyć i wzajemnie z siebie wynikać. Koniec końców przygotowałam trzy sekwencje ćwiczeń do pokazów (jedną w dwóch wariantach i osobną z innego klucza). W pierwszej sekwencji był moment, który konsultowałam z Wackiem. Udzielił mi wówczas ważnych wskazówek, nad którymi pracowałam już samodzielnie.

M.H.: Czego one dotyczyły?

E.S.: Pozbycia się prywatności, znajdowania odpowiedniego wyrazu twarzy, działania bezgłośnego. Podczas wykonywania danej sekwencji działań Wacek proponował, bym powtórzyła to samo bezgłośnie. Kiedy tak robiłam, wszystko natychmiast bardzo się zmieniało.

M.H.: Jak nazwałabyś rolę Wacka w tych twoich działaniach?

E.S.: Superwizor. Zupełnie nie wchodził w to, co robię, ani w to, jakie kryteria stosuję.

M.H.: Jak długo prowadziłaś tę autoobserwację?

E.S.: Nie potrafię dokładnie powiedzieć, ale prawdopodobnie do założenia Teatru Wiejskiego „Węgajty". Wówczas rozpoczęliśmy pracę zespołową. Później wracałam do wykonywania indywidualnych sekwencji działań. Mój trening był zatem kontynuowany, ale od 1986 roku nie stanowił jedynego sposobu mojej pracy. Warto pamiętać, że równocześnie prowadziłam także własne biegi, budowane według innego kanonu niż ten Wacka; praktykuję je do dzisiaj. Większość ważnej pracy teatralnej robiłam właśnie w czasie biegania.

M.H.: Na czym ona polegała?

E.S.: Obejmowała całą paletę działań, między innymi tworzenie własnego słownika. Zastanawiałam się, czym jest dla mnie dany ruch albo dane zachowanie, a przenosząc do lasu refleksję podejmowaną podczas ruchu, tworzyłam bardziej ulotny i wielotworzywowy sposób nazywania. W pierwszej fazie mojej pracy indywidualnej opisy były dosłowne. Zapisywałam, że podskakuję albo robię ruch ręką, i obserwowałam, co ta ręka robi, jak kształtuje się poczucie ciężaru, w którym momencie się otwiera itd. Podczas biegania w lesie sprawy obecności fizycznej mocno wiązały się, i tak jest do tej pory, z pracą nad koncentracją wzroku, stanowiącą żelazny element w ćwiczeniach w postrzeganiu ruchu i samego siebie. Bardzo ważnymi wątkami podczas moich biegów w lesie były także: obserwacja oddechu i praca z głośno wypowiadanym tekstem, który zmienia się pod wpływem wysiłku. Świadomie szukałam wzmożonej pracy oddechowej. Teraz proponuję uczestnikom warsztatów, żeby wypowiadali swoje teksty szeptem. Dzięki temu oddech i praca narządów mowy stają się bardzo intensywne. Związek mowy i oddechu w moim przypadku jest jeszcze bardziej złożony ze względu na to, że praca nad tekstami w języku polskim stanowiła dla mnie zawsze dużą trudność. Kiedy zaczynałam mówić głośniej tekst po polsku, zaraz pojawiały się wszystkie niedoskonałości fonetyczne.

W naszej pracy teatralnej nie przyjmowaliśmy takiego podejścia, że jako cudzoziemka mogłabym mówić na scenie z własnym akcentem i byłoby to postrzegane jako interesujący element mojej tożsamości jako człowieka i artystki. Uważaliśmy, że słowa powinny brzmieć po polsku. W tym nastawieniu ważne są dwa aspekty. Nie miałam poczucia bycia terroryzowaną, że muszę wyćwiczyć język polski w taki sposób, jakbym się tu urodziła. Raczej to wyzwanie zachęcało mnie do poznawania tego języka na różne sposoby. Jego brzmienie było mi od początku bardzo bliskie. W codziennym życiu szybko zaczęłam mówić po polsku bez akcentu. Od początku też bardzo kochałam ten język i wszystko, co mnie do niego przybliżało, było dla mnie ważne. Pracując nad tym aspektem, poznawałam bardziej ciało tego języka. Jedną z tajemnic tego, że ktoś mówi w danym języku, jest to, że od bardzo wczesnych lat wybiera określone typowe dla niego postawy ciała. Istnieje połączenie języka z mikroruchami, mikronapięciami ciała, i to postawa ciała powoduje, że jest nam trudno mówić w innym języku bez akcentu. Ja tego bardzo wyraźnie doświadczałam, gdy wypowiadałam teksty po polsku, biegając. Podczas wysiłku wszystkie problemy wyolbrzymiały się. W pewnym momencie doszło do takiego przeskoku, że pracując nad rolą Matki w *Synczyznie* (2004) na podstawie tekstów Gombrowicza, mogłam być jakby już w tym „polskim ciele", czuć tym ciałem i być tą Matką, w znaczeniu wejścia aktora w rolę i utożsamiania się z kimś innym. Nie we wszystkich spektaklach Teatru Węgajty tak było. W *Synczyznie* dla mnie wydarzyło się to po raz pierwszy. Może dlatego, że w tym przedstawieniu miałam od początku do końca poczucie, że gram konkretną postać. W większości naszych spektakli nie było takiego przyporządkowania.

M.H.: W przedstawieniach Innej Szkoły Teatralnej realizowanych od 2010 roku, składających się z etiud,

091_Erdmute-Sobaszek-rozmowa.indd 331 08.09.2022 21:02:43

rzeczywiście tego nie ma, ale wydaje się, że we wcześniejszych spektaklach to wchodzenie aktora w rolę istniało.

E.S.: W moim przypadku tylko z nazwy. W *Historiach Vincenza* (1988) grałam Etyczkę, która była bytem abstrakcyjnym. Wypowiadała się za pomocą poetyckich zaklęć zapisanych w taki sposób, jakby nie była postacią, która ma swoją historię i osobowość. Z kolei w *Gospodzie ku Wiecznemu Pokojowi* (1992) byłam Magdaleną i znowu mówiłam poezją, tym razem po niemiecku. Właściwie zalążki postaci pojawiły się dla mnie w *Opowieściach kanterberyjskich* (1996), ale jeśli chodzi o tekst, który tam mówiłam, była to bardziej recytacja niż ucieleśnienie postaci. Pewien rodzaj utożsamienia się z rolą zaistniał w tym przedstawieniu na poziomie ruchowym. Dopiero w roli Matki poczułam, że jestem tą kobietą.

M.H.: A jak to wyglądało w *Kalevali – fragmentach niepisanych* (2001)?

E.S.: Dla mnie *Kalevala* była najtrudniejszym spektaklem pod względem aktorskim. Tekst był „poszarpany", próbowałam stworzyć postać za pomocą ruchu. Gdy z pespektywy patrzę na swoją pracę, widzę, że tworzyłam pewien rodzaj tańca. To zadanie było jednak frustrujące. Wtedy jako jedyna z zespołu nie zdecydowałam się też na grę w masce, wszyscy inni wykonawcy je nosili. To sprawiło, że nasz dialog był bardzo trudny, bo postacie w maskach były niesamowicie wyraziste.

M.H.: Gra maskowa zawsze pozwala stworzyć na scenie bardzo silne postacie.

E.S.: Ja tego narzędzia nie miałam. Nie mogłam też cieniować emocji, bo to byłoby niewidoczne dla widzów, wobec czego skoncentrowałam się na ruchu. Miałam też chustę od babci Wacka, wiejskiej kobiety spod Ożarowa. Używałam tej chusty jako przedłużenia ciała i pracowałam z ruchem oraz plastyką postaci. W ten sposób stworzyłam postać, która znajdowała się na granicy nadekspresji, a niekiedy tę granicę przekraczała. Miałam też poczucie, że nie wiem, co robię w tym spektaklu. Wtedy jeszcze nie rejestrowaliśmy pracy i mogłam przejrzeć się jedynie w reakcjach innych aktorów albo w uwagach reżyserskich. Te ostatnie nie były dla mnie czytelne. Wacek jako reżyser nie zawsze potrafił tak przemówić do aktora, żeby ten mógł wykorzystać jego komentarze na własny użytek. Podobnie było w pracy nad *Synczyzną*. Gdy prosiłam o uwagi do roli Matki, pojawiały się trudności komunikacyjne w tym zakresie.

M.H.: Tych uwag w ogóle nie było czy nie były dla Ciebie pomocne?

E.S.: Uwagi były, ale jak na moje potrzeby w tamtym czasie oraz na mój brak pewności siebie jako aktorki było ich za mało. Gdy obecnie pracujemy z grupami młodych ludzi, czasami proszę Wacka, bo dzielił się swoimi uwagami z aktorami, bo zdarza się, że ci całkowicie tracą orientację. Z kolei dla Wacka bardzo ważne jest, żeby człowiek pozostawał w swoim własnym kontekście i uważa on, że we wszystkich działaniach i propozycjach aktorskich można odnaleźć pewien sens. Za taką postawą kryje się jego wykładnia rzeczywistości i relacji międzyludzkich. Wydaje mi się, że choć coraz bardziej potrafimy to nazywać w rozmowach między sobą, to w tym obszarze ciągle jeszcze istnieje wiele tajemnic i niedopowiedzeń.

Słowem kluczem może tu być słowo „monada" i przekonanie Wacka, że człowiek jest monadą. On bardzo broni takiej wizji rzeczywistości, w której człowiek „nie rozpuszcza" swojej indywidualności w tożsamości zbiorowej, a więc nie traci swojej jedyności w działaniu bądź myśleniu. W przedstawieniu *Beztroska* z 2019 roku w scenie z Nancy Reagan, którą stworzyłam, wypowiadam słowa: „Wszyscy jesteśmy od siebie zależni". W naszych osobistych rozmowach z Wackiem ten tekst odegrał w pewnym momencie rolę katalizatora w nazywaniu istotnego problemu. Według Wacka tożsamość wiąże się z tym, co dzieje się w człowieku i czego człowiek powinien i ma obowiązek bronić przed zaborczą zbiorowością.

Dla mnie taka postawa jest tylko częścią prawdy o rzeczywistości, bo ja bardziej jestem tłumaczką. Swoją tożsamość określam raczej przez to, co dzieje się czy powinno dziać się między ludźmi. To wynika z pewnego rodzaju poczucia, że człowiek znajduje się między czymś a czymś. Dla mnie ważną sprawą jest to, że we wszystkich relacjach międzyludzkich istnieje potrzeba tłumaczenia, że zawsze musi znaleźć się ktoś, kto jest pomiędzy. Tego rodzaju postawy często się nie dostrzega, a wydaje mi się, że jest ona bardzo ważna.

M.H.: To taki rodzaj „tkanki łącznej", którą nieco inaczej definiuje Krzysztof Czyżewski?

E.S.: Krzyś mówi o tkance, a ja mówię o człowieku, ale to się bardzo mocno łączy. Człowiek tworzy „tkankę łączną" na różne sposoby: słowami, działaniami, projektami.

M.H.: Wyobrażam sobie, że można ją tworzyć także swoją obecnością. Wróćmy jednak do twojej indywidualnej metody pracy. Jak rozwijałaś ją w kolejnych latach?

E.S.: W pierwszej połowie lat 90. w mojej własnej pracy pojawił się nowy wątek tekstowy. To były *Elegie duinejskie* Rainera Marii Rilkego. Po spotkaniu z tym tekstem nauczyłam się na pamięć dużych fragmentów elegii: pierwszej, dziewiątej i dziesiątej. Zaczęłam od pierwszej i wypowiadałam słowa na głos podczas biegania. Potem przyszedł czas na kolejne elegie. Praktykowałam to bardzo długo, aż słowa zaczęły nabierać własnego życia, trochę na tej zasadzie, jak dzieje się w treningu Grotowskiego, gdy aktor tak długo wykonuje określone działanie, aż zaczyna ono do niego przemawiać. Tak było u mnie z tekstami Rilkego. Początkowo ta praktyka miała przede wszystkim zbawczy wpływ na moją pracę nad polskimi tekstami. Coś wyzwoliła. Okazało się, że gdy rozgadam się po niemiecku w taki sposób, że tekst robi się dla mnie przeźroczysty i zaczynają przepływać przez niego emocje, które do mnie trafiają, zostaje uruchomiony pewien proces i pojawia się tego rodzaju krążenie, które otwiera mi przestrzeń w pracy nad tekstem polskim. Mówienie Rilkego po niemiecku podczas biegu wpłynęło na mój tekst w *Opowieściach kan-*

091_Erdmute-Sobaszek-rozmowa.indd 332 08.09.2022 21:02:43

terberyjskich, które były oparte na tekście. We wcześniejszych spektaklach, nie licząc monologu Wolfa [Wolfganga Niklausa] w *Historiach Vincenza*, operowaliśmy znacznie krótszymi tekstami. W przedstawieniach dominowały działania. W *Opowieściach…*, w których przeważał tekst, ja uzyskałam do niego dostęp. Nie mordowałam się z nim. I to było dla mnie bardzo ważne doświadczenie.

M.H.: A wcześniej miałaś wrażenie, że mordujesz się z tekstami?

E.S.: Tak było.

M.H.: To bardzo interesujące, że język ojczysty / macierzysty otworzył Ci dostęp do tekstu w języku polskim.

E.S.: Teraz lepiej to rozumiem. Wiem, że powstaje ciągłość w środku. Przynajmniej u mnie tak to działa, że poprzez mój język jestem bardziej całością. Łączę się z całym moim stylem życia, z dzieciństwem. A będąc bardziej całością, mogę w większym stopniu liczyć na to, że emocje, które gdzieś się we mnie kryją, otworzą się i zbudują tekst. Gdy emocje znalazły już swoje kanaliki w niemieckim materiale, mogły wpłynąć także na tekst polski.

M.H.: Bardzo porusza mnie twoje spostrzeżenie, że człowiek, żeby mieć do czegoś dostęp, najpierw musi poczuć się całością.

E.S.: Od tamtej pory praca nad Rilkem towarzyszyła mi nieprzerwanie i dopiero po latach pozwoliłam na to, żeby tekst ukształtował się w materiał teatralny: żeby znalazły się powtarzalne gesty, obrazy i tożsamość człowieka, który wypowiada te słowa. Tą odnalezioną tożsamością był wariat. Zainspirował mnie człowiek spotkany w nieistniejącym dziś barze mlecznym Smok w Krakowie, położonym koło dworca kolejowego. Po całej nocy spędzonej w pociągu, w drodze na wyprawę noworoczną do Nowicy, znaleźliśmy się tam rano, oczekując na PKS do Gorlic. Do baru przyszedł klient, który zamawiał jedzenie, zupę i drugie danie, następnie pieczonego kurczaka i potem jeszcze raz zamówił zupę i powtórnie drugie danie. Byliśmy świadkami tego działania. W pewnym momencie załapałam z nim kontakt wzrokowy i zaczął śmiać się do mnie śmiechem, który świadczył o tym, że jest w całkowicie innej rzeczywistości, w odmiennym wymiarze. Poczułam, że taki człowiek może wypowiedzieć tekst Rilkego. Tylko taki. Tak ukształtował się materiał teatralny. Miałam jego śmiech, wprowadziłam rekwizyty, talerz i łyżkę oraz strój – wielowarstwowy, noszony przez osoby w kryzysie bezdomności. W ten sposób powstawał mój Rilke, który przez większość czasu funkcjonował jako szkic dramatyczny. Istniał on równolegle, na marginesie mojej pracy teatralnej nad innymi przedstawieniami, które tworzyliśmy w Węgajtach. Dzięki pracy nad Rilkem zachowałam swój własny dialog ze sobą. Od czasu do czasu pokazywałam ten szkic przy okazjach spotkań roboczych z innymi grupami teatralnymi.

M.H.: Czy istnieje zapis tej pracy?

E.S.: Sprawa jest bardzo dziwna. Dwa ostatnie wykonania miały zostać udokumentowane, jednak to się nie powiodło. Podczas prezentacji Rilkego na Wiosce Teatralnej zepsuł się sprzęt. Następnie na długi czas odłożyłam szkic i postanowiłam do niego wrócić podczas pierwszego spaceru performatywnego pt. *Miasto w drodze*, od 2012 roku cyklicznie organizowanego w Olsztynie. Pokaz odbył się wówczas w plenerze, nieopodal muru cmentarza żydowskiego, koło domu Mendelsohna. W kontekście inscenizacyjnym ważny był zamysł, że postać przychodzi z innego świata. Poza tym zależało mi bardzo na starym bruku położonym na tej ulicy. Wtedy z kolei spóźnił się dokumentalista. Prezentację przy domu Mendelsohna przygotowałam częściowo po polsku. Zmiany języka w trakcie pokazu były dla mnie bardzo dziwnym doświadczeniem. Moje ciało stawało okoniem, nie chciało się tak szybko przełączać. Szkic stanowi strumień tekstu połączony z działaniem, ale to z tekstu płynie cała energia. Przygotowując fragmenty po polsku, odkryłam sposób tłumaczenia tekstu podczas biegania. Nie korzystałam z istniejących przekładów, nie przekładałam tekstu, siedząc przy komputerze, ale postanowiłam, że będę tłumaczyła w taki sposób, jakby osoba, dla której to robię, była przy mnie. Biegałam po lesie i niemiecki tekst, który miałam w głowie, wypowiadałam po polsku. Tak narodziła się wersja polska. W materiale tekstowym fragmenty z pierwszej, dziewiątej i dziesiątej elegii zostały przemontowane. W tej chwili znam całą polską wersję, której rytm i figury myślowe są wpasowane w bieg, bo z niego się narodziły. To jest zupełnie inny rodzaj języka niż język pisany. To język mówiony.

M.H.: Jednak mówiony w dynamicznej przestrzeni, połączony z działaniem i wysiłkiem. Z pewnością język mówiony w spoczynku byłby inny. Myślę, że rytm biegu, rytm organicznej, leśnej przestrzeni, która wciąż się zmienia, również miały wpływ na ten przekład. Zapisałaś polskie tłumaczenie?

E.S.: Jeszcze nie. Na pewno je zapiszę, teraz jednak czekam na nowy impuls do dalszej pracy nad szkicem. Być może tekst *Elegii duinejskich* jest wielosłowiem. Dlatego przed laty musiałam spotkać szaleńca, żeby się na nie zgodzić. W tej chwili potrzebuję na nowo znaleźć dostęp do tego pokręconego, wielokrotnie zapętlonego umysłu, który się wypowiada i wyraża. Jestem na takim etapie, że tożsamości wariata już nie ma, jest ktoś inny, jeszcze dokładnie nie wiem kto. Wiem natomiast, że to ma prawo jeszcze się zmieniać.

Przypis

[1] Tekst jest efektem badań zrealizowanych w ramach grantu *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych*, finansowanego przez NCN (nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357).

091_Erdmute-Sobaszek-rozmowa.indd 333 08.09.2022 21:02:43

JUSTYNA BIERNAT,
MAGDALENA HASIUK,
JOANNA KOCEMBA-
-ŻEBROWSKA,
JOANNA KRÓLIKOWSKA

Od walizki do sieci

Wokół archiwum Teatru Węgajty[1]

I

Wpisujące się w praktyki archiwizacyjne katalogowanie oraz indeksowanie śladów może być postrzegane jako gest ocalający to, co minione. „Pragnienie jednocześnie całkowitej konserwacji teraźniejszości i absolutnego ocalenia przeszłości", pisał Pierre Nora, jest obsesją archiwum, która dotyka naszą epokę. „Czujemy się zobowiązani do wytrwałego kolekcjonowania pozostałości, świadectw, dokumentów, pogłosek, jakichkolwiek widzialnych znaków tego, co było". Nora wskazywał, że nowoczesna pamięć jest przede wszystkim pamięcią archiwalną, ponieważ opiera się na „materialności śladów, bezpośredniości danych i widzialności obrazu". W ujęciu badacza tworzenie archiwów oraz „zachowywanie wszystkiego, ocalanie każdej oznaki pamięci" to imperatyw naszej epoki[2].

Zarówno procedury archiwizujące, jak i kategoria śladowości wiążą się z obszarem badań nad pamięcią[3]. Jacques Lacan wskazywał, że ślad jest nieobecnością desygnatu, warunkuje nietrwałość, wymazywalność i możliwość nieistnienia.

> Lacan ujmuje ten problem w postaci efektownego, lecz trudno przekładalnego – objaśniał Andrzej Zawadzki – chiazmu, wykorzystującego wieloznaczność francuskiego słowa „pas", oznaczającego krok, a także wyznaczającego negację: ślad stopy (*la trace de pas*) jako odcisk, dowodzący jej istnienia, obecności, przeradza się w „brak" śladu (*le pas de trace*). Słowo „krok" [*pas*] może znaczyć to, co znaczy, czyli: „krok" dzięki temu, że zrywa wszelkie związki ze śladem – rzeczywistym odciskiem kroku, że jest jego brakiem [*pas*]. „Miejsce" zatartego śladu zatem to miejsce narodzin znaczenia[4].

Przywołana figura retoryczna wydaje się cennym narzędziem w podejmowanej próbie opisania szczególnego rodzaju archiwum, jakim jest archiwum teatru. Kluczowe pozostają tu bowiem kategorie nietrwałości, wymazywalności, a także efemeryczności. Dokonując myślowej analogii, można uznać, że materialne relikty (teksty, plakaty, maski, fotografie, rekwizyty) są trwałymi śladami odsyłającymi do swych efemerycznych desygnatów – widowisk teatralnych. Dzięki gromadzeniu śladów-reliktów powstaje obraz minionego widowiska. Gest archiwizacyjny byłby tutaj gestem ocalającym pamięć o wydarzeniu teatralnym oraz pamięć o twórcach tego wydarzenia, archiwum byłoby zaś „miejscem narodzin znaczenia"[5].

Według Aleidy Assmann archiwum jako instytucja biernej pamięci kulturowej magazynuje informacje, jest rezerwuarem wiedzy nieaktywnej. Badaczka przekonuje, że wiedza ta „wprawdzie zgromadzona i dostępna, nie jest jednak poddawana interpretacji, ponieważ to wykraczałoby poza kompetencje archiwisty"[6]. Chociaż Assman wskazuje na potencjał wykorzystania materiałów archiwalnych przez naukowców, to jednocześnie podkreśla, że domeną archiwum – w przeciwieństwie do kanonu, aktualizującego wiedzę w teraźniejszości – jest bierność. Jeśli jednak spojrzeć na archiwum z perspektywy jego twórców, to kategoria ta wydaje się problematyczna. Tworzenie archiwum wiąże się bowiem z konceptualizacją jego konstrukcji, kreowaniem sieci, w którą włączane są następnie kolejne dokumenty. Wiedza w archiwum *in statu nascendi*, w przeciwieństwie do twierdzenia Aleidy Assmann, podlega więc interpretacji jego twórców, którzy są więcej niż jedynie archiwistami. Przy takim założeniu archiwum jawi się jako twór ewoluujący i dynamiczny, a bierność przestaje być jego konstytutywną cechą. W tej sytuacji archiwum nie tylko oczekuje na potencjalną aktywność badaczy, ale samo w sobie jest wynikiem tej aktywności.

Wiąże się ona nie tylko z figurą archiwisty-badacza, ale także z figurą twórcy, na co wskazywał Ernst van Alphen. Sztuka prywatnych archiwów to dla niego repetycja praktyk archiwizujących:

> Artyści zazwyczaj zbierają i archiwizują trywialne przedmioty, które normalnie są przeoczane, uznane za niewarte zachowania. Poza tym artystyczny zbiór zmienia dany obiekt dzięki włączeniu go do kolekcji. […] To, co bezwartościowe i niezauważalne, staje się niezwykłe, zostaje powołane do życia i robi się widoczne dzięki łasce zebrania[7].

Zgodnie z tym przekonaniem miejscem gromadzenia może być zarówno instytucja, jak również dom, gdzie „zmiana z bezwartościowego i przeoczonego w wyjątkowe i ważne to rewers zwyczajowych archiwalnych transformacji"[8].

Dom artystów jako archiwum sytuuje się na granicy życia i sztuki oraz tego, co prywatne i publiczne. Analizujący kategorię archiwum Jacques Derrida przypominał jego źródłosłów. Grecki *archeion* oznacza dom, siedzibę, „adres, mieszkanie […] tych, którzy rządzą i wydają nakazy"[9]. Według Derridy zjawisko archiwum wiąże się z dwiema zasadami: zasadą fizyczną zgodną z historią, z tym, co źródłowe, z miejscem, „gdzie rzeczy biorą swój początek", oraz z zasadą nomologiczną związaną z miejscem, w którym „władza, porządek społeczny się realizuje […], z którego porządek jest dany"[10].

092_Archiwa-tekst-wieloautorski.indd 334 08.09.2022 21:02:28

II

Erdmute i Wacław Sobaszkowie, współtwórcy Teatru Wiejskiego „Węgajty", od czterdziestu lat prowadzący pracę w podolsztyńskiej wsi, nie tylko tworzą i reprezentują zasady działania zespołu i nim współkierują, ale także, jak pisał Derrida o wysokich urzędnikach greckich i prawodawcach, „u nich, w ich miejscu, będącym ich domem (domem prywatnym, rodzinnym i wynajmowanym), zostają złożone oficjalne dokumenty"; które – aby mogły wyrażać prawo – „potrzebują zarazem strażnika oraz umiejscowienia. Archiwa […] nie funkcjonują bez podstawy ani bez siedziby […]. Siedziba, owo miejsce, w którym archiwa spoczywają na stałe, zaznacza instytucjonalne przejście od prywatnego do publicznego"[11]. Sobaszkowie – a w sposób szczególny Wacław, gromadząc archiwa Teatru w domu w Węgajtach (numer 18), podobnie jak archonci pełnią w stosunku do archiwum funkcję strażników. Nie tylko strzegą fizycznego bezpieczeństwa dokumentów, ale również „uzgadniają ze sobą prawo [funkcjonowania zarówno zasobu zgromadzonych materiałów, jak i pracy zespołu, których te dotyczą] i kompetencje hermeneutyczne". Jako archonci stosują „zasadę konsygnacji, to znaczy zbierania w jedno"[12]. Tej zasadzie towarzyszy jednak stale nawiedzający archiwum koszmar „jego przypadkowości, heterogeniczności i niekompletności, sekundarności wobec wydarzenia"[13].

Działalność archiwalna stanowiła istotny aspekt pracy Sobaszków od początku istnienia Teatru Węgajty. Już pod koniec lat 80. była ona przedstawiana jako ważna część aktywności zespołu obok praktyki artystycznej i naukowej[14] lub jako składowa działań artystycznych – wspólnie z działalnością teatralną, muzyczną i edukacyjną[15]. Zbiory archiwalne teatru były prezentowane przez Wacława Sobaszka w latach 90. zarówno podczas węgajckich seminariów[16], jak również w ramach filmowego reportażu poświęconego Projektowi terenowemu Teatru Węgajty. Sobaszek opowiadał przed kamerą:

> Jedna rzecz, do której właśnie chciałbym państwa zaprosić, to rekwizytorium, bo to jest bagaż, dorobek tych lat kilkunastu. Mamy oto walizki, futerały i one mają zawartość. To nie jest sprawa sfingowana, przygotowana, ta zawartość jest taka, jaka była, jaka sama się stworzyła przez lata, rzeczy, które się nagromadziły. W tej dużej walizce [znajdują się] – rzeczy dokumentacyjne, to są kasety wideo. Tu jest cała dokumentacja naszej działalności, ale nie tylko […]. Są instrumenty muzyczne w tych oto futerałach, tam są w tej większej walizce rekwizyty widowiska zapustnego, nad którym obecnie pracujemy[17].

W repozytorium Teatru Węgajty znajdują się również maski wykonywane przez uczestników warsztatów i współpracowników teatru. Oto impresje z dokumentowania masek w dniach 25–27 października 2021 roku w Teatrze Węgajty:

> Cała podłoga węgajckiego teatru w odciskach ludzkich twarzy, tych najbardziej indywidualnych, najbardziej osobistych elementach ludzkich obecności. Matrycą masek węgajckich są oblicza konkretnych osób – uczestników warsztatów. Ile osób robiło odlewy swojej twarzy w tej sali? Jak często te osoby docierały tutaj w ważnych, a niekiedy nawet w przełomowych momentach życia? Czym była dla nich ta praca? Maski zdeponowane w węgajckich skrzyniach to nie tylko efekt działania artystycznego charakteryzującego się feerią barw i form – ludzkich i nie-ludzkich, amorficznych i geometrycznych, bogactwem detali: form nosów, oczu, policzków. Maska to nie tylko efekt kreatywnej energii, ale ślad rzeczywistego istnienia, odcisk formy „ciało-ducha"[18].

Archiwalia Teatru Węgajty, jak wyjaśniał Wacław Sobaszek, deponowane są w walizkach. Gromadzone w ten sposób teatralne artefakty, stanowiące rodzaj bagażu, przypominają o statusie samego teatru. Wędrówka to immanentny element działalności artystycznej Sobaszków, ich bogate rekwizytorium musi więc być mobilne, przygotowane do drogi, zdolne do nieustannego ruchu. Dokumentów dotyczących aktywności Teatru Węgajty przybywa sukcesywnie, do zbiorów istniejących już od wielu lat dołączane są kolejne – maski, plakaty, zdjęcia, nagrania filmowe. Dorobek ten jest różnorodny i ukazuje wielość podejmowanych prac twórczych.

III

Idea tworzenia wirtualnego, ogólnodostępnego Archiwum Teatru Węgajty nie narodziła się z inspiracji rozwojem badań archiwalnych, nie powstała w dialogu z rosnącym zainteresowaniem pojęciem archiwum w naukach humanistycznych – jej źródło było czysto pragmatyczne. W momencie formułowania zespołowego projektu badawczego poświęconego Teatrowi Węgajty, który pod nazwą *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych* ostatecznie uzyskał w 2018 roku finansowanie Narodowego Centrum Nauki, u tworzących go badaczek pojawiła się świadomość, że praca nad monografią działalności Teatru Węgajty będzie się wiązała z dotarciem do materiałów archiwalnych. Pomysł, by po ich odnalezieniu, wydobyciu i opracowaniu umożliwić dostęp do tych znalezisk innym osobom – badaczom, widzom i uczestnikom działań, współpracownikom i sąsiadom zespołu, animatorom teatru, członkom i członkiniom społeczności, do których udaje się zespół, osobom zainteresowanym poczynaniami Teatru Węgajty, wydał się naturalny.

Już na koncepcyjnym etapie pracy nad archiwum pojawiły się ważne pytania wyprowadzone z badań Wojciecha Balucha: „Kto i w jakim celu stworzył dane archiwum, w jaki sposób go używał, wreszcie – czyje interesy ono reprezentuje?"[19]. Ze świadomością tych kwestii badaczki podjęły prace nad stworzeniem repozytorium, które zostało zaprojektowane nie tylko jako miejsce aku-

092_Archiwa-tekst-wieloautorski.indd 335 08.09.2022 21:02:28

mulacji wiedzy o Teatrze Węgajty, ale także zaproszenie dla użytkowników do tworzenia nowych narracji. Jest to możliwe dzięki cyfrowej formule archiwum. Jak zauważył Mateusz Borowski: cyfrowe archiwa różnią się od swoich analogowych poprzedników tym, że odpowiedzialnością za własny kształt w większym stopniu niż dotąd obarczają użytkowników, jednocześnie uświadamiając im tę współtwórczą rolę" – użytkownicy samodzielnie dobierają kategorie wyszukiwania za pośrednictwem dostępnych im narzędzi. Dodatkowo archiwum cyfrowe „zarówno rejestruje same wydarzenia, jak i uwypukla wydarzeniowość samego aktu rejestracji, co w efekcie nadaje mu wymiar autorefleksyjny"[20].

Równocześnie jednak, na co wskazywał Krystian Darmach, cyfryzacja niesie pewne ryzyko,

> zmienia istotę samego archiwum. W wymiarze cyfrowym archiwum traci swą aurę tajemnicy, sekretność, zmysłowy nimb, bo przeglądając analogowe teczki, odkrywając karty przyszłości, zanurzamy się w niej niejako fizycznie, dotykamy papieru, książki, dokumentu, czujemy zapach budynku, zawartości, przebywamy w ciszy, na uboczu, doświadczamy heterotopii[21].

Wyprowadzenie pracy Teatru Węgajty poza enklawę w warmińskiej stodole oraz poza miejsce usytuowane w lesie, w niewielkiej kotlinie, to projekt ryzykowny. Teatr Węgajty bowiem, jak mało który zespół, stanowi fenomen zakodowany w konkretnej przestrzeni przyrodniczo-społecznej, pozostający w ścisłej relacji z takim światem, jaki na Warmii go otacza. Inaczej działa teatr w centrum miasta w budynku z centralnym ogrzewaniem, inaczej w środku lasu, do którego nie prowadzi wprost żadna droga, w którym na ciepło trzeba zapracować, opalając salę teatralną drewnem olchowym, inaczej działa się w przestrzeni bez kurtyny i kulis. W pracy Teatru Węgajty zakodowany jest krajobraz[22], relacje ze społecznościami, ku którym teatr wyrusza, wyprawy. Czy i co uda się z tego przenieść w przestrzeń cyfrową?

IV

Intencje, z jakimi przystępowałyśmy do komponowania archiwum, były złożone. W tym miejscu warto wymienić przynajmniej trzy skierowane do potencjalnych badaczy, twórców teatralnych, animatorów oraz przedstawicieli społeczności. Zależało nam, żeby zgromadzić szczątki materialne i wytworzone przez nas dokumenty, które mogą posłużyć innym osobom do wytwarzania / performowania historii „w kolejnych aktach jej przepisywania"[23]. Drugi powód to przekazanie świadectwa działań bardzo konkretnych osób – małżeństwa twórców teatru, kierującego się konkretnymi wartościami, stosującego określone sposoby tworzenia i życia, pracującego w tej, a nie innej sytuacji, w takim, a nie innym środowisku, wobec zmagań i przeciwności. Ich przykład, jak w odniesieniu do Stanisławskiego, Meyerholda i Brechta pisał Eugenio Barba, charakteryzuje się spójnością, oporem, ciągłym rozpoczynaniem od nowa. Postawa Sobaszków, podobnie jak działania wspominanych przez Barbę mistrzów, może przenosić w formie spektakli, książek, działań, wyborów, materiałów archiwalnych wirusy sztuki zdolne zakazić kolejne pokolenia twórców[24]. Trzecia intencja to zaproponowanie, by repozytorium stało się przestrzenią budowania „więzi i wspólnoty, ponad geograficznymi i kulturowymi podziałami. «Ponad» czasem i przestrzenią"[25]. Czy tak się stanie, czy te postulaty zostaną spełnione – o tym zdecydują już użytkownicy.

Zręby struktury archiwum zostały ukształtowane w oparciu o kategorie materiałów udostępnianych przez Sobaszków (tekstowych, ikonograficznych, fotograficznych i filmowych), stopniowo wzbogacanych i uzupełnianych o zbiory współpracowników Teatru Węgajty i jego odbiorców (żeby wymienić tylko niektórych, np. Jana Olędzkiego, Nelę Brzezińską, Mateusza Karwata, Mikołaja Starzyńskiego), a także o fotografie czy filmy wykonane przez Macieja Janickiego w ramach prac badawczych (dokumentacja zdjęciowa masek, kostiumów, rekwizytów, fragmentów scenografii). Część materiałów pozyskałyśmy jednak z innych źródeł lub same je wytworzyłyśmy. Wśród tych ostatnich jest zbiór biogramów i zdjęć osób przez lata związanych z Teatrem Węgajty. Są tam zarówno byli i obecni członkowie teatru, współpracownicy i uczestnicy jego działań, zaprzyjaźnieni gospodarze ze wsi, w których Węgajty kolędują, ale także badacze i publicyści obserwujący aktywność zespołu. Przedstawiony zbiór osób pozwala usytuować Teatr Węgajty w określonym środowisku. Aktywności zespołu podzieliłyśmy na cztery kategorie: „Spektakle", „Festiwale", „Wyprawy" i „Działania" – w tej ostatniej umieszczając wszelkie akcje niemieszczące się w żadnej z wcześniejszych kategorii. Są tam więc zarówno jubileusze, seminaria naukowe, koncerty, akcje ekologiczne (jak ta związana z obroną alei drzew na drodze Jonkowo–Olsztyn), warsztaty, spotkania i wiele innych, niejednokrotnie interdyscyplinarnych, wydarzeń. Wytworzenie takiej bazy danych pozwala usystematyzować aktywności Teatru Węgajty pod względem chronologicznym oraz wyjaśnić, dlaczego zostały podjęte i kto był w nie zaangażowany.

Zdecydowałyśmy się wyodrębnić pięć etapów w historii Teatru Węgajty. Pierwsze dwa obejmują tak zwaną prehistorię Węgajt, okres sprzed powstania teatru. Początkowy, w latach 1977–1981, dotyczy działalności olsztyńskiej Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia", której częścią byli Erdmute i Wacław Sobaszkowie. Drugi obejmuje czas od 1982 roku do 1986 roku, kiedy po zamknięciu pierwszej Pracowni część jej członków utworzyła Ośrodek Działań Teatralnych „Pracownia" we wsi Węgajty. Trzeci etap trwał od 23 września 1986 roku do 1996 roku, czyli w okresie istnienia Teatru Wiejskiego „Węgajty", do jego podziału na Teatr Węgajty / Projekt terenowy i Scholę Teatru Węgajty. Kolejny, czwarty, obejmuje lata 1997–2011, czyli działalność Te-

092_Archiwa-tekst-wieloautorski.indd 336 08.09.2022 21:02:28

atru Węgajty / Projektu terenowego. Ostatni zaczynałby się w roku 2012, kiedy zespół zaprzestał używania dotychczasowej nazwy, stając się Teatrem Węgajty, i trwałby do dziś[26]. Chociaż struktura archiwum wymusza linearne wyobrażenie rozwoju Teatru, to uzasadnione byłoby również myślenie o jego ewolucji jako o rozrastającym się kłączu, które przeplata się samo ze sobą, czasami zawraca, nieustannie meandruje.

Do „podążania za materialnymi śladami działań" dołączyłyśmy inne „drogi", perspektywy oglądu pracy Teatru Węgajty ufundowane na wytwarzanych w trakcie badań dokumentach – biogramach współtwórców i współpracowników zespołu („podążanie za ludźmi"), mapach z oznaczeniem miejsc działań podejmowanych przez grupę („podążanie za miejscami"), budowanej chronologii wydarzeń składającej się na historię Teatru Węgajty („podążanie za działaniami"). Te spojrzenia na historię Teatru Węgajty poprzez materialne szczątki pracy teatralnej i animacyjnej, ludzi, działania oraz miejsca tworzą rodzaj sieci, której poszczególne elementy łączą się z pozostałymi, niekiedy w zaskakujący sposób, w rodzaj pajęczyny. Dostarczając wieloskładnikowy materiał, umożliwiają ogląd danego zjawiska z różnych perspektyw. Struktura tak pomyślanego archiwum pozostaje w ścisłej łączności z rodzajem pracy prowadzonej w Węgajtach – teatralnej, animacyjnej, społecznej, w której podejmowane działania wynikają z relacji z osobami i z miejscami (także z kontekstem przyrodniczym, geograficznym i społecznym).

Monika Sznajderman porównała archiwum do prywatnej opowieści pełnej luk, urwanych wątków i myśli przeskakującej „od obrazu do obrazu, od zdarzenia do zdarzenia, od człowieka do człowieka"[27]. Te wątki i myśli nie tylko umożliwiają, ale i niejako domagają się łączenia. Archiwum staje się generatorem splotów, przestrzenią ujawniania połączeń i sprzeczności, doświadczania odkryć i kwestionowania. Pozwala odsłaniać poszczególne warstwy tekstowe i wizualne oraz zachęca do ruchu w głąb. W tym zakresie uwidacznia sposób pracy Teatru Węgajty. *Modi operandi* zespołu i archiwum przybliżają się. W przypadku Archiwum Teatru Węgajty celem było, by etos porządkowania świata charakteryzujący archiwum pozostawiał możliwość i zachęcał użytkowników do wytyczania własnych ścieżek i przejść, tworzenia własnych rozpoznań i podzbiorów.

V

Archiwum, będąc nie tylko bierną przestrzenią przechowywania dokumentów, jest miejscem różnorodnych relacji zachodzących między zbiorem a jego twórcami czy użytkownikami. W tym kontekście znaczące wydają się słowa Waldemara Chorążyczewskiego: „Archiwum jest […] miejscem spotkań: z ludźmi żyjącymi już tylko w archiwaliach, z innymi ludźmi pochylonymi nad archiwaliami […], z archiwistami"[28]. Pojmowanie archiwum jako przestrzeni spotkania tym bardziej wskazuje na jego aktywny charakter. Co więcej, ujawnia się jego pozamaterialna natura, wykraczająca ponad zmagazynowany zbiór archiwaliów. W tym przypadku idea spotkania jest obecna uprzednio w stosunku do samego archiwum teatru. Spotkaniem jest sama działalność Teatru Węgajty, której pochodną są gromadzone materiały. Spotkaniem jest też proces pozyskiwania dokumentów oraz docierania do niematerialnych śladów. Ich aktywne poszukiwanie, zbieranie, a czasem także współtworzenie jest wynikiem spotkania, zarówno z członkami i członkiniami Teatru Węgajty, jak i z ludźmi towarzyszącymi mu na różnych etapach jego działalności. Spotkaniem jest wreszcie kolektywna praca zespołu badawczego, opracowującego wspólnie internetowe archiwum Teatru Węgajty, stwarzająca pole do wymiany wiedzy i doświadczeń, wspólnych poszukiwań i odkryć. A zatem archiwum jest przesiąknięte ideą spotkania, bo bez spotkania nie mogłoby powstać.

W tej sytuacji zasadne wydaje się, podążając za badaniami prowadzonymi na gruncie zantropologizowanej archiwistyki[29], poddać refleksji relacje między archiwistą a archiwum, czyli między zespołem badawczym a tworzonym przez niego internetowym zbiorem. Gromadzone ślady mogą zostać ujęte nie tylko przez pryzmat naukowych badań, bowiem status twórczyń Archiwum Teatru Węgajty dalece wykracza poza status archiwistek. Dzieje się to za sprawą aktywnego pozyskiwania lub współtworzenia materiałów archiwalnych, co przynależy do porządku działań dokumentalisty. Co więcej, zantropologizowana archiwistyka pozwala na uwzględnienie w archiwum emocji oraz afektywnego stosunku archiwisty do dokumentów[30]. W przypadku Archiwum Teatru Węgajty ma to szczególne znaczenie, ponieważ udział w działaniach teatru wiąże się z zaangażowaniem emocjonalnym, jakie badaczki odczuwają w stosunku do konkretnych wydarzeń artystycznych oraz osób w nich uczestniczących. Przekłada się to następnie na stosunek do węgajckiego rekwizytorium, włączanego do archiwum i stanowiącego pochodną teatralnej aktywności Sobaszków. Choć w pracy badawczej nieustannie obecny pozostaje naukowy dystans, to nie można z niej całkowicie wyrugować sfery afektywnej, uwzględniającej osobisty i często złożony stosunek twórczyń archiwum do kompletowanych śladów. W ten sposób archiwum, będące miejscem spotkania, staje się również przestrzenią emocji, zarówno tych zawartych w konkretnych śladach i dokumentach, jak i tych dopiero rodzących się pomiędzy twórczyniami archiwum a gromadzonymi w nim materiałami, traktowanymi z archiwistyczną czułością.

Przypisy

1 Tekst powstał w wyniku badań prowadzonych w ramach projektu *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych* sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357.

092_Archiwa-tekst-wieloautorski.indd 337 08.09.2022 21:02:28

Erdmute i Wacław Sobaszkowie wśród rekwizytów, masek, kostiumów i instrumentów (z Archiwum Teatru Węgajty). Teatr Węgajty, 27 października 2021. Fot. Maciej Janicki.

2 Pierre Nora, *Między pamięcią a historią: Les lieux de Mémoire*, przeł. Paweł Mościcki, „Tytuł Roboczy: Archiwum" 2009, nr 2, s. 7.

3 Por. Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2007, s. 18.

4 Andrzej Zawadzki, *Obraz i ślad*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 63.

5 Tamże, s. 62.

6 Aleida Assmann, *Kanon i archiwum*, [w:] tejże, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 83.

7 Ernst van Alphen, *Archival Obsessions and Obsessive Archives*, [w:] *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*, red. Michael Ann Holly, Marquard Smith, Yale University Press, New Haven–London 2008, s. 78; cyt. za: Magdalena Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków" Olivera Frljicia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 24.

8 Tamże, s. 79.

9 Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2016, s. 10.

10 Tamże, s. 9.

11 Tamże, s. 11.

12 Tamże, s. 12.

13 Bartosz Dąbrowski, *Przypadłość archiwum. Fikcja dokumentu w narracjach o zagładzie (Mieczysław Abramowicz, „Każdy przyniósł, to co miał najlepszego")*, [w:] *Narracje po końcu wielkich narracji: kolekcje, obiekty, symulakra*, red. Hanna Gosk i Andrzej Zieniewicz, Elipsa, Warszawa 2007, s. 246.

14 J.S., *Teatr wiejski w Węgajtach. Do źródeł kultur etnicznych*, „Gazeta Olsztyńska" 1989, nr 48 (4 kwietnia), s. 5.

15 Aleksandra Domańska, *Teatr cichszy od mysiego pisku*, „Gazeta Wyborcza" 1991, nr 231 (3 października), s. 17.

16 Magdalena Grudzińska, *W stronę tradycji żywej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1996, nr 11, s. 47.

17 Wacław Sobaszek, wypowiedź w programie *Magazyn Elbląsko-Olsztyński*, realizacja TVP SA, oddział w Gdańsku, realizacja: Jarosław Kowalski, Krzysztof Ligęzowski, Jarosław Podolak, Alicja Tomasik, Andrzej Zastawny, Zbigniew Chłopecki, kwiecień 1999.

18 Magdalena Hasiuk, *Notatki z badań terenowych poświęconych dokumentacji masek w Teatrze Węgajty (25–27 października 2021)*, maszynopis.

19 Wojciech Baluch, *Archiwum*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 17.

20 Mateusz Borowski, *Kontr-archiwa i redefinicje dokumentalności*, [w:] *Performatyka poza kanonem. Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, red. Łucja Iwanczewska, Wydawnictwo Wiele Kropek, Kraków 2021, s. 45.

21 Krystian Darmach, *Archiwizacja archiwum. Tworzenie nowego kontekstu archiwizacji na przykładzie cyfrowego repozytorium fotografii – Robotnicy w XIX i XX wieku*, „Konteksty" 2020, nr 1–2, s. 208.

22 Podobnie o pieśni pisał Grotowski.

23 Por. W. Baluch, *Archiwum*, dz. cyt, s. 14.

24 Por. Eugenio Barba, *L'élève est plus important que la méthode*, [w:] *L'école du jeu. Former ou transmettre… les chemins de l'enseignement théâtral*, L'Entretemps Éditions, Saint-Jean-de-Védas 2003, s. 34–35.

25 K. Darmach, *Archiwizacja archiwum*, dz. cyt., s. 209.

26 Por. Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, *Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia. Wielogłos Teatru Węgajty*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2020, nr 156, https://didaskalia.pl/pl/artykul/stowarzyszenie-szkola-spoldzielnia-wieloglos-teatru-wegajty, dostęp: 2.11.2021.

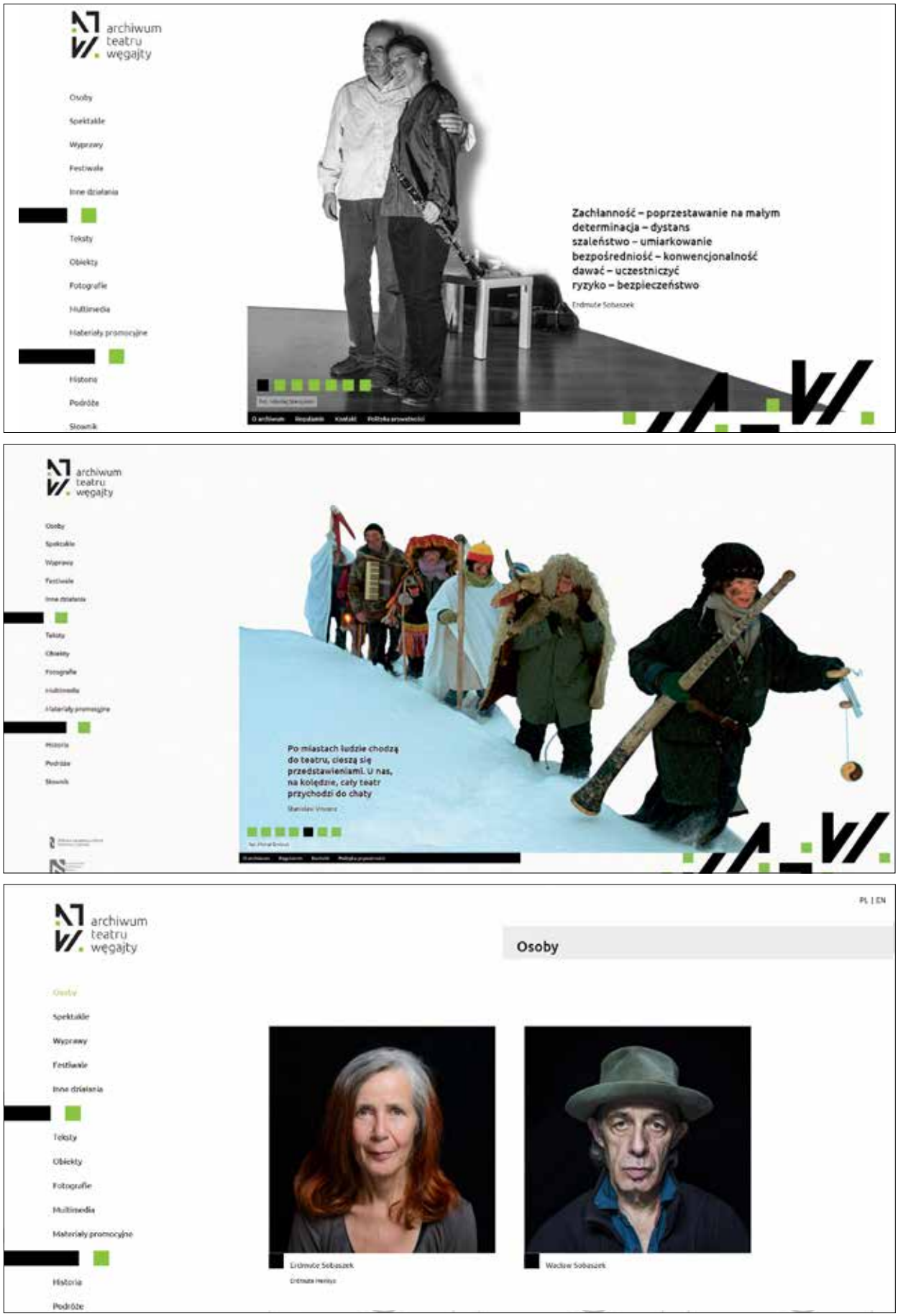
27 Monika Sznajderman, *Nocne wołanie imion. Relacja z pierwszego kroku, refleksje na kanwie kilku lektur*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2020, nr 1–2, s. 153.

28 Waldemar Chorążyczewski, *Uwagi o przedmiocie i problematyce zantropologizowanej archiwistyki*, [w:] *Toruńskie konfrontacje archiwalne*, t. 4: *Nowa archiwistyka – archiwa i archiwistyka w ponowoczesnym kontekście kulturowym*, red. Waldemar Chorążyczewski, Wojciech Piasek, Agnieszka Rosa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 34.

29 Por. Wojciech Piasek, *„Ja" w archiwistyce i archiwum – antropologizowanie archiwistyki. Propozycja toruńskiego środowiska archiwistów*, [w:] *Archiwum, archiwistyka, kultura. Antologia*, red. Waldemar Chorążyczewski, Wojciech Piasek, Agnieszka Rosa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 15–20.

30 Por. Magdalena Wiśniewska-Drewniak, *Archiwum społeczne – archiwum emocji*, [w:] *Archiwum, archiwistyka, kultura. Antologia*, red. Waldemar Chorążyczewski, Wojciech Piasek, Agnieszka Rosa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 125–144.

092_Archiwa-tekst-wieloautorski.indd 338 08.09.2022 21:02:29



Archiwum Teatru Węgajty.

JUSTYNA BIERNAT

W poszukiwaniu Atlantydy[1]

I

Obszar działania pomyślany był bardzo szeroko. Sądziliśmy, że samo powstanie „Pracowni" otworzy możliwości do spełnienia się potrzeb i oczekiwań już zastanych. Wierzyliśmy w istnienie Atlantydy. Stąd wiele naszych działań miało charakter przygotowywania sytuacji, przestrzeni oraz charakter pośredniczenia i łączenia ludzi szukających twórczego kontaktu[2].

Wyłaniająca się z kart programu olsztyńskiej Pracowni mityczna Atlantyda miała być przestrzenią sztuki opartej na aktywnym uczestnictwie, kolektywności i odwadze. Młodzi twórcy Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej deklarowali przyjęcie „postawy odkrywania i rozpoznawania problematyki zawartej w środowisku"[3]. Zamierzali podejmować działania o charakterze eksperymentalnym i koncentrować się na samej twórczości, nie zaś na dążeniu do uzyskania gotowych produktów w formach spektaklowych czy wystawienniczych. Ich prace artystyczne miały stanowić formę „wywołującego gestu", zrywającego z atmosferą nadęcia oraz kierującego się ku prostocie i potoczności. Jednocześnie w trakcie realizacji przedsięwzięć formułowane postulaty ulegały stopniowym przekształceniom. Nastąpił bowiem proces zamykania się stworzonego kręgu, co według twórców skutkowało biernością odbiorców. Pojmowana dotychczas w sposób afirmatywny symboliczna Atlantyda zaczęła być opisywana jako zagrożenie ekskluzywnością i pasywnością. Sygnowany przez twórców Pracowni – Krzysztofa Gedroycia, Ryszarda Michalskiego, Wacława Sobaszka i Ewę Wołoczko – dokument zatytułowany *Geografia działania* stanowił efekt kolejnych rozważań nad sztuką i wspólnotowością, nad kategorią „międzyludzkiego" oraz „żywej kultury". Eksponował przekonanie młodych, że działanie w kulturze to odnawianie międzyludzkiego kontaktu. Żywa kultura powinna zaś być nierozerwalnie związana z miejscem w znaczeniu fizycznym, ponieważ w miejscach wedle przekonań twórców realizują się bezpośrednie więzi: sąsiedzkie, przyjacielskie, pokoleniowe, a niekiedy także etniczne.

Taka perspektywa pozwala włączyć w refleksje nad żywą kulturą nie tylko pamięć mieszkańców, ale także pamięć miejsca czy też pamięć krajobrazu. Krajobraz byłby tutaj widziany, zgodnie z ujęciem antropologa Tima Ingolda, jako trwały zapis i świadectwo życia oraz pracy przeszłych pokoleń, a nie jedynie jako tło działań człowieka[4]. Krajobraz warmiński odsłaniał się twórcom Pracowni przede wszystkim w ich przedsięwzięciach w podolsztyńskich wsiach. W 1979 roku Ewa Wołoczko i Krzysztof Łepkowski przeprowadzili akcję *Podróż do domu*. W centrum ich zainteresowań znalazły się opuszczone gospodarstwa w Nowych Włókach, Plutkach i Sętalu. „Postanowiliśmy przygotować zdarzenie – pisała Wołoczko – które innych skłoniłoby do postawienia sobie pytania: czym jest dom? Nie ten konkretny, mój. Dom w ogóle. Co znaczy dla mnie dom?"[5]. Podczas działania wędrowcy przemierzali drogi pełne gliny i błota, zaglądali do zrujnowanych gospodarstw, przyglądali się rozbitym piecom, wyrwanym futrynom, zerwanym podłogom. W domach znajdowali stare gazety w języku polskim lub niemieckim, zeszyty ze szkół podstawowych, połamane warsztaty tkackie, obrazy i gipsowe figurki świętych. Nieopodal sady, ogrody, zasiane pola i porzucone maszyny[6]. Ostatni odwiedzany dom był zgoła inny – okna zasłonięte, a podłoga wyłożona płótnem. Paliły się tam świece, w kuchni na prowizorycznie przygotowanym piecu gotowała się zupa. Wędrowanie domykał wspólny posiłek, który w symboliczny sposób przywracał opuszczonemu miejscu dawne życie. Ukazywał on, że zarówno gospodarstwo, jak i cała Warmia to obszar naznaczony brakiem ciągłości i trwałości tradycji, że „pomiędzy przeszłością a teraźniejszością otwiera się przepaść"[7]. W tym miejscu historia materializowała się poprzez ruiny i relikty, o których pisała badaczka pamięci Aleida Assman: „Ruiny i relikty odcinają się od otoczenia jako ciała obce, pozostałości minionego czasu. Przerwana historia zastygła w tych pozostałościach i trwa bez związku z życiem lokalnej współczesności, które poszło dalej, a co więcej, wcześniej czy później przeszło do porządku dziennego nad reliktami przeszłości"[8].

Opustoszałe gospodarstwa to dla „lokalnej współczesności" resztki, pozostałości, ślady życia i migracji Warmiaków. Na przełomie lat 70. i 80., kiedy odbywała się akcja *Podróż do domu*, Warmię opuściło 30 tysięcy Warmiaków spośród mieszkających tam wówczas 40 tysięcy[9]. Był to rezultat porozumienia z 1970 roku pomiędzy Polską Rzeczpospolitą Ludową a Republiką Federalną Niemiec. Warmia, kraina regionu historycznego Prusy, pozostawała w procesie intensywnych zmian kulturowych nieustannie od momentu zakończenia wojny, czyli od momentu włączenia jej do państwa polskiego. Krajobraz kulturowy ziem pruskich był kształtowany przez stulecia przez osadnictwo niemieckie, polskie, litewskie, a także w mniejszym zakresie holenderskie, rosyjskie i żydowskie[10]. To krajobraz, który wymagał oswojenia przez osoby przesiedlane lub dobrowolnie zasiedlające te tereny. Po wojnie na Warmię i Mazury przybywali przede wszystkim Polacy z północno-

093_Biernat_w poszukiwaniu Atlantydy.indd 340 08.09.2022 21:02:13

-wschodnich kresów II Rzeczypospolitej, Kurpiowszczyzny i Mazowsza oraz Podlasia i Lubelszczyzny. W regionie zamieszkiwali także przesiedlani Ukraińcy i Łemkowie[11].

„Bagaż kulturowy" przybyszów przyczyniał się do zróżnicowania kulturowego warmińskich miast i wsi, jednocześnie wpływał znacząco na trudności adaptacyjne pojawiającej się tam ludności. Zastany przez nią krajobraz kulturowy nie budził zainteresowania w przeciwieństwie do krajobrazu przyrodniczego – to właśnie on był istotnym faktorem w procesach integracyjnych i tożsamościotwórczych[12]. Przybysze doświadczający początkowo „obcości krajobrazu" z czasem usiłowali odnajdywać krajobrazowe podobieństwa swoich stron rodzinnych[13]. Tworzenie przez nich „obrazów krajobrazowych" odbywało się dzięki bliskości oraz pięknu przyrody, Warmia i Mazury jawiły im się jako „kraj wielkich jezior i lasów przepięknych"[14]. Mimo to jednak, jak wskazują ustalenia socjologiczne Jacka Poniedziałka, w pierwszych latach przesiedleń wśród nowych mieszkańców nie następowała „symboliczna inkorporacja zikonizowanego krajobrazu Prus Wschodnich, która mogłaby wykształcić poczucie «zakorzenienia w miejscu»"[15]. „Zakorzenienie" zaś jest niezbędne, co podkreślał Poniedziałek, odwołując się do badań antropologicznych Marca Augé, aby przestrzeń widziana jako obca czy nawet nieprzyjazna mogła stać się antropologicznym „miejscem"[16]. Wskutek tego historia przesiedleńcza uczyniła Warmię przestrzenią niezakorzenienia oraz niskiego kapitału społecznego. Spowodowała także, że jednostkowa i zbiorowa tożsamość mieszkańców prowincji stała się tożsamością *plurale tantum*, charakterystyczną dla obszarów pogranicznych[17].

Jednocześnie migracje ludności dawnych Prus Wschodnich, niemieckiego kraju pogranicza (Deutsches Grenzland Ostpreussen), przyczyniły się do poddawania tamtejszego krajobrazu prowincji licznym zabiegom mityzacji. Prusy Wschodnie reprezentują coś istniejącego poza czasem, zawsze minionego, quasi-substancjalnego i ponadczasowego. Jak podkreślał pisarz Siegfried Lenz: „W rozpowszechnionych poza ich granicami wyobrażeniach występowały jako region wiejski, zredukowany do wywierających wrażenie krajobrazów, które stanowiły jego znak rozpoznawczy"[18]. Krajobraz Prus Wschodnich jako krajobraz krystalicznych jezior, bezkresnych pól i mrocznych lasów został utrwalony w *Pieśni Prus Wschodnich*[19] i już wówczas, podkreślał Lenz, Prusy przestały być miejscem rzeczywistym, a stały się nostalgiczne, pełne lirycznego piękna za czymś utraconym, czego nikt nigdy nie posiadał. Stały się „światem oszałamiających obrazów, marzeń i metafor, którego świętość graniczy z boskością"[20]. Prusy Wschodnie niczym zielona wyspa przekształcająca się w baśń to topiczny obraz opisywany przez Lenza, natomiast w ujęciu badacza Jürgena Joachimsthalera są one Atlantydą Północy, Graalem ukrytym daleko na wschodzie. On także wpisywał te tereny w sferę imaginacji: „To przesycona marzeniami, lękami i wizjami tekstura, niczym podarty papirus z nieczytelnym tytułem, którego resztki przechowywane są w różnych miejscach, gdzie snuje się fantazje na temat tego, jak mogła wyglądać całość"[21].

Krajobraz pagórków, lasów i opustoszałych gospodarstw, jaki ujrzeli uczestnicy akcji, to przede wszystkim krajobraz utraconej małej ojczyzny, *Heimat*. Tytułowa podróż do domu może być widziana nie tylko z perspektywy „zastygłej przeszłości", ale także „lokalnej współczesności" oraz istniejących pomiędzy przeszłością a współczesnością znaczących impulsów. Pojawiający się bowiem na warmińskiej ziemi twórcy stali się częścią jej przesiedleńczej historii. Zarówno ich prace artystyczno-edukacyjne w Olsztynie, jak i podróże do podolsztyńskich wsi opisywane są przez badaczy jako działalność nowoosadnicza mocno spleciona z ruchem kultury alternatywnej. Kultura ta formowała się w Polsce od końca lat 70. do drugiej połowy lat 90., a jej działacze określani są jako „kontestatorzy konserwatywnych, tradycjonalistycznych wizji rzeczywistości"[22]. Tworzyli oni wspólnoty artystyczne, teatralne, ezoteryczne i religijne, cechowała ich nonkonformistyczna postawa wobec porządku społeczno-politycznego oraz poszukiwanie niestandardowych form ekspresji. Opuszczali tereny miast, aby przestrzenią swoich codziennych działań uczynić przestrzeń wsi.

Alternatywne osadnictwo obejmuje uczestników akcji *Podróż do domu*, bowiem wkrótce olsztyńska prowincja stanie się przestrzenią życia oraz tworzenia nowoosadników. Czas olsztyńskiej Pracowni zatem, a w szczególności okres wypraw w nieznane, to czas poszukiwania Atlantydy. Pojawiająca się w manifeście młodych mityczna kraina, rozumiana przez nich w kategoriach wolności i kolektywności sztuki, jest mocno wpleciona w imaginarium Prus Wschodnich. Ziemia warmińska ponownie została wpisana w porządek wyobrażeń – tym razem miała pozwolić na wypracowanie alternatywnych form sztuki w dobie komunizmu, na względnie niezależną i harmonijną kompilację działań kulturalnych z życiem prywatnym. Bogata i poniekąd dzika przyroda dawnych Prus Wschodnich pobudzała zmysły twórców alternatywnych, dla których fundamentalna była bliskość ziemi, natury, prawdy[23]. Ta triada stworzona przez Tadeusza Nyczka celnie definiuje próby eksplorowania przez młodych artystów obszarów niezurbanizowanych, poszukiwania spontaniczności i autentyczności. Odsłania zarazem częstokroć romantyzujący stosunek nowoosadników do kultury lokalnej. Jednym z kluczowych obrazów zarówno w tradycji romantycznej, jak i w kształtowanej przez stulecia topice Prus Wschodnich był obraz lasu. „Las nabierał znamion landszaftu, wypłukanego z ludzi, ze znamion ludzkich poczynań", pisał Hubert Orłowski[24]. „Las jako azyl, przyroda jako optymalny biotop antycywilizacyjny – oto co wyziera zza tej zwartej definicji swego położenia"[25] – dodaje badacz. Warmińskie lasy otworzyły przed młodymi twórcami obietnicę niezależnej i eksperymentalnej sztuki, oddalonej od cenzuralnych centrów oraz strukturyzujących sieci.

093_Biernat_w poszukiwaniu Atlantydy.indd 341 08.09.2022 21:02:13

Plakat warsztatów *Droga teatru* prowadzonych przez Ośrodek Działań Teatralnych „Pracownia" w Węgajtach w 1982 roku.

II

> Zmierzch, las, leśne ścieżki. Najpierw pod górkę, potem dłuższy czas łagodnie w dół. Leśna przestrzeń wycisza, ale też uaktywnia, pociąga możliwością bogatszego ruchu. Kusi poczucie bliskości zwierząt […]. Choć biegamy od lat, ciągle na tej samej połaci lasu, przylegającej do teatru, znajdujemy stale nowe ścieżki. To zależy bardziej od naszej wyobraźni niż od tego, jaki jest las[26].

Badający polską kulturę alternatywną Xawery Stańczyk podkreślał, że ruch nowoosadniczy nie powinien być sprowadzany jedynie do „zachowań eskapistycznych i antykomunistycznych". Ruch ten według niego wiązał się głównie „z próbą zerwania z dominującym systemem społeczno-kulturowym oraz z wytwarzaniem alternatywnych form wspólnotowości, nie zaś z ucieczką przed organami państwowymi"[27]. Wieś, przekonywał Stańczyk, pozwalała budować wspólnotowość nie tylko z uwagi na swoje walory ekonomiczne czy geograficzne, ale także dlatego, że w przekonaniu nowoosadników oferowała wartościowe wzorce kulturowe. Mimo że fale migracji alternatywnej miały miejsce zarówno w późnych latach 70., jak i w latach 90., przybysze z kręgów alternatywnych zaczęli się pojawiać na polskiej prowincji przede wszystkim po wprowadzeniu stanu wojennego w 1981 roku. Jedną z istotnych dla nich destynacji była wieś warmińska.

Kiedy olsztyńska Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia" zmuszona była zakończyć swoją działalność, jej dawni członkowie zaczęli poszukiwać dla siebie nowych przestrzeni. Bez wątpienia akcje podejmowane na prowincji przyczyniły się do ujrzenia przez nich warmińskiego krajobrazu w „perspektywie zamieszkiwania"[28]. Perspektywę tę przybliżał członkom Pracowni oraz uczestnikom artystycznych przedsięwzięć Krzysztof Łepkowski, który już w latach 70. zamieszkał w nieodległych od Olsztyna Plutkach, zaś w latach 80. stworzył wraz z żoną Dorotą gospodarstwo ekologiczne we wsi Godki. Hipnotyzujący potencjał wsi został również zauważony przez Wacława Sobaszka. Wspominał on swoją aktywność w Pracowni oraz wiejskie inicjatywy Łepkowskiego. Już na początku istnienia olsztyńskiej Placówki Łepkowski zorganizował wyprawę do wsi Trękus, która mocno zapadła w pamięć Sobaszkowi: „Wyjście o zmierzchu z leśnej chałupy i wędrówka do świtu. Przez wpół opuszczone wioski i całkiem puste wioskowe kolonie. Przychodziło zmęczenie, ale Krzyś utrzymywał tempo marszu. Nad ranem szliśmy jak w malignie, jak duchy pośród duchów, właścicieli opuszczonych podwórek"[29]. Zarówno akcja *Podróż do świtu*, jak i wszystkie pozostałe wędrówki okazały się zapowiedzią istotnych przekształceń w prowincjonalnym warmińskim krajobrazie. W 1982 roku Wacław i Erdmute Sobaszkowie zdecydowali się bowiem zamieszkać w opuszczonym gospodarstwie na skraju lasu w Węgajtach.

Zgodnie z ich zamierzeniami miała tam powstać „alternatywna, niezależna placówka, w której ekologia, sztuka i kontrkultura tworzyłyby naturalne środowisko"[30]. Erdmute wspominała: „Postanowiliśmy zejść w artystyczne podziemie, uprawiać partyzantkę teatralną w lesie. Dawny zespół Pracowni zakasał rękawy, wywieźliśmy gnój z obory mieszczącej się w murowanej części stodoły, zaadaptowaliśmy dom, który był właściwie ruiną"[31]. Wspomniana obora została przekształcona w salę teatralną wraz z przylegającym do niej niewielkim foyer. W 1986 roku do Węgajt przybyli kolejni twórcy, Małgorzata Dżygadło-Niklaus i Johann Wolfgang Niklaus. Po pewnym czasie dołączyli do nich Witold Broda i Katarzyna Krupka. Kilka lat później wspólnie założyli Stowarzyszenie Teatr Węgajty, które za cel postawiło sobie działalność w środowiskach wiejskich[32]. W statucie Stowarzyszenia odnotowali, że chcą przekazywać w tych środowiskach „nowe impulsy kulturalne", a także „chronić je przed negatywnymi wpływami kultury masowej"[33]. Rozwijająca się działalność kulturalna została mocno sprzężona z procesami adaptacyjnymi twórców w nowej, prowincjonalnej przestrzeni. Sobaszkowie pozostali w domu przylegającym do stodoły-teatru, osłonięci licznymi drzewami i oddaleni od wiejskich zabudowań. Ten partyzancki gest odosobnienia widziany w ujęciu krajobrazowym to zanurzenie się w leśny biotop, nawiązanie szczególnej więzi z przyrodą, która stała się schronieniem dla podejmowanych przez nich aktywności. Artystyczni partyzanci-nowoosadnicy zawiązali z nią

093_Biernat_w poszukiwaniu Atlantydy.indd 342 08.09.2022 21:02:14

sojusz, ich współdziałanie z naturalnym środowiskiem można nazwać harmonijnym[34] i topofilicznym. Neologizm topofilia, ukuty przez geografa Yi-Fu Tuana, określa emocjonalny związek (grecka *philia*) człowieka z miejscem (grecki *topos*), postrzeganym jako przestrzeń życia[35]. Termin „miejsce" – *topos* – świadczy tutaj o procesie „zakorzeniania", a więc czynienia lasu nie tylko przestrzenią alternatywnych działań teatralnych, ale przede wszystkim swoim domem.

Radykalny zwrot ku przyrodzie, jakiego dokonali Sobaszkowie, z pewnością pozwolił im na stworzenie wspomnianej więzi topofilicznej, która w rozumieniu Tuana jest doznaniem łączącym zwykłą przyjemność zmysłową z estetycznym postrzeżeniem piękna. Równocześnie jednak ukrycie i oddalenie naraziło ich na doświadczenie samotności. Rozpoczynający swoje partyzanckie życie – czy też „spiskowanie"[36] – Wacław Sobaszek notował w sierpniu 1982 roku: „Samotność. Wychodzę na wzgórze za domem. Z uroczyska umykają zające, ale są tam i większe zwierzęta. Widzę to po chwili. Nagle zauważam ptaka nad moją głową. Popielaty, bezszelestny. Krąży. Czyżby chciał wylądować na mnie? Ślepa sowa. «Wylatuje o zmierzchu». I zaraz potem przeraźliwy krzyk kozła – sarny"[37]. Niemal idylliczny opis wsłuchiwania się w krajobraz przyrodniczy splata się w węgajckim dzienniku z opisami intensywnego uczestnictwa w tymże krajobrazie, jakim są biegi Sobaszków przez las. Ich regularny trening aktorski może być widziany jako otwieranie się na całą gamę polisensorycznych doznań, które w swoich filozoficznych rozważaniach Arnold Berleant określił jako „bycie w krajobrazie"[38]. „Bycie w krajobrazie" przeciwstawił zdystansowanemu doświadczeniu wizualnemu, a więc „byciu wobec krajobrazu". Sformułowana przez niego koncepcja „krajobrazu uczestniczącego" zrywa z receptywną, kontemplacyjną postawą obserwatora, charakterystyczną dla „krajobrazu panoramicznego", na rzecz aktywnej postawy uczestnika[39].

W Węgajtach można dostrzec, jak poprzez codzienny rytm kompilowania życia ze sztuką dokonuje się przekształcanie myślenia o krajobrazie, który to krajobraz przestaje być jedynie obiektem. Dzięki temu wszelkie nowoosadnicze procesy adaptacyjne nie odbywały się tam poprzez zawłaszczenie przestrzeni, czyli „zapominanie" lub „zniszczenie"[40]. Sobaszkowie nie naruszyli jej naturalnej tkanki, podjęli jedynie konieczne prace remontowe zastanego, zrujnowanego gospodarstwa. Okoliczna przyroda[41] została przez nich potraktowana z perspektywy nie kolonizatorskiej, ale partnerskiej, co wiązało się z jednej strony z kuszącą możliwością niezależnych praktyk teatralnych, z drugiej zaś strony niosło liczne zagrożenia. Gest zerwania z teatralnym kanonem oraz podążanie ku peryferyjności, choć niezwykle atrakcyjne i powszechne w dobie działań alternatywnych, kryło w sobie ryzyko wytworzenia artystycznych i ideowych kokonów, a także niebezpieczeństwo finansowej oraz administracyjnej banicji. Węgajty bywały zatem nie tylko „artystycznym podziemiem", ale także

Siedlisko Węgajty 18 – siedziba Teatru Węgajty oraz dom Erdmute i Wacława Sobaszków, lipiec 2019.
Fot. Piotr Magdziarz.

„wygnaniem"[42], szczególnie w okresie jesienno-zimowym, kiedy sojusznicza relacja z przyrodą wymagała wiele gospodarczego wysiłku. W październiku 1983 roku Sobaszek notował: „Posyp swą ścieżkę opadłymi igłami sosny, niech nikt się nie dowie, że ktoś tu mieszka"[43]. Doświadczenie izolacji i samotności życia na skraju lasu splatało się wówczas z doświadczeniem pustki w węgajckiej sali teatralnej.

Dawne Prusy Wschodnie, zmitologizowana „kraina krystalicznych jezior" była jednocześnie „krainą mrocznych lasów" i może się wydawać, że Sobaszkowie dostrzegali dychotomiczną naturę tej przestrzeni. Droga do Węgajt prowadziła ich poprzez inne prowincjonalne przestrzenie, które poniekąd wyznaczały kierunek dalszej wędrówki i które podlegały w ich refleksji znaczącej kontestacji. Formującym dla polskiego teatru alternatywnego krajobrazem, można poniekąd powiedzieć: „krajobrazem założycielskim"[44], stała się Brzezinka, leśna baza służąca w latach 70. do parateatralnych działań Jerzego Grotowskiego. Zniszczony budynek gospodarczy wraz z otaczającym go lasem miał być przestrzenią konstytuowania nowego rodzaju wspólnoty artystycznej. Brzezinka pozwoliła przeformułować myślenie młodych twórców zarówno o teatrze, jak i o wiejskim krajobrazie[45]. Równocześnie jednak, przyczyniając się do silnych procesów nowoosadniczych wśród artystów teatralnych, zmusiła ich do namysłu nad kategorią utopijności. Wacław Sobaszek wydarzenia w Brzezince określił po latach „odizolowanymi od rzeczywistości", zaś samą Brzezinkę przestrzenią „zatopioną w bursztynie"[46].

Mimo krytycznego stosunku do wybranych aktywności Grotowskiego Sobaszek uważał Teatr Laboratorium za istotne doświadczenie na swojej artystycznej ścieżce. Podobnie Erdmute, która oglądała we Wrocławiu, wówczas jeszcze jako nastolatka, spektakl *Apocalypsis cum figuris*[47]. Wspominała po latach: „Dla mnie to spotkanie było czymś, czego nie byłam w stanie opisać w kategoriach estetycznych, tylko wyłącznie w kategoriach bytu. To było przeżycie, które dało mi pewność, że już nie

093_Biernat_w poszukiwaniu Atlantydy.indd 343 08.09.2022 21:02:16

wrócę nigdy tam, skąd przyszłam, nie w sensie geograficznym"[48]. Paradoksalnie sens geograficzny jest sensem szczególnym w kreśleniu mapy doświadczeń Erdmute Sobaszek oraz krajobrazowości Węgajt. Warmia stanowi dla niej bowiem symboliczną ojczyznę. Erdmute urodziła się i wychowała pod Berlinem, ale jej ojciec pochodził spod Królewca, stolicy dawnych Prus Wschodnich (pod koniec wojny rodzina uciekła na zachód[49]). Wyznawała, że jest Prusaczką, że należy do „narodu, którego już nie ma"[50]. Jednocześnie po opuszczeniu Niemiec Wschodnich bardzo szybko „wsiąknęła w polski świat"[51]. Warmińska destynacja, czy też destynacja Prus Wschodnich, wydaje się tutaj zatem naturalna. Krajobraz warmiński nie był dla Erdmute krajobrazem wrogim ani obcym, podobnie zresztą dla Wacława. Spod Łukty, pruskiej krainy historycznej, pochodził jego dziadek, zaś jego wujek jawił mu się we wspomnieniach jako „pomnikowy Warmiak", który „używał bardzo dziwnego języka, była to otwarta księga staropolszczyzny"[52]. Warmia funkcjonowała więc w myśleniu Sobaszków na poziomie wyobrażeniowym, podobnie jak Brzezinka czy wreszcie mityczna Atlantyda. Węgajty stały się przestrzenią konfrontacji z wyobrażeniowym; konfrontacji opartej na wieloletnim i konsekwentnym „zakorzenianiu się".

III

> Na wsi ciągle nie ma zachowań anonimowych, które ludzie z miasta traktują jako coś normalnego. Pamiętam taki szok poznawczy, kiedy w jednej z wypraw na Huculszczyznę zauważyłam, że tamtejsi ludzie rozmawiają, patrząc prosto w oczy zupełnie obcym ludziom. To mi uświadomiło, jak ważny jest przepływ między ludźmi, przepływ uczuciowy[53].

W procesie zakorzeniania zarówno krajobraz przyrodniczy, jak i krajobraz kulturowy ulegają stopniowemu oswojeniu. Dzieje się to za pośrednictwem codziennych aktywności, które dla Erdmute i Wacława Sobaszków nierozerwalnie splatają się z pracą teatralną. Praca ta, dalece odbiegająca od pracy rolniczej, musiała mocno wpłynąć

Siedziba Teatru Wiejskiego Węgajty wraz z okolicznymi zabudowaniami. Lata 80. XX wieku. Z Archiwum Teatru Węgajty.

na sposób budowania lokalnej wspólnoty. Zgodnie z ustaleniami socjologicznymi Alfreda Schutza istnieją dwa wspólnotowe moduły. Można tworzyć wspólnotę wyłącznie czasową jako „współmieszkańcy" lub też wspólnotę czasową oraz przestrzenną, stając się wówczas „współtowarzyszami". „Współtowarzysze spotykają się bezpośrednio i znają swoje cechy, zaś współmieszkańcy mogą nigdy się nie zetknąć, pozostają dla siebie anonimowi i niezróżnicowani"[54]. Powinowactwo czasu jednak, zaznaczała badaczka Justyna Laskowska-Otwinowska, „nie odbiera im cech ludzkich, jak to bywa w stereotypie «swój-obcy»"[55]. Odwołując się do badań Arjuna Appaduraia, Laskowska-Otwinowska dodawała, że „teza o wspólnocie lokalnej jako koniecznym warunku dla budowania poczucia więzi społecznej" stanowi anachronizm, ponieważ lokalność nie jest dzisiaj tworzona „na kanwie fizycznego sąsiedztwa ludzi, lecz na istnieniu coraz bogatszej oferty wspólnot wyobrażonych, grupujących się ponad uwarunkowaniami przestrzennymi"[56]. Dzisiejsza lokalność to lokalność nie tyle przestrzenno-skalarna, ile kontekstualno-relacyjna. W tej perspektywie zrozumiałe wydaje się powstawanie nieporozumień i konfliktów pomiędzy ludnością wiejską, nastawioną na „fizyczną bliskość we wspólnej przestrzeni geograficznej", a nowoosadnikami, którzy swoją wspólnotę odnosili do „odległych przestrzennie innych wsi podobnego typu"[57]. Przybywający na prowincję artyści, skupieni na budowaniu owej wspólnoty wyobrażonej, często pozostawali dla lokalnej społeczności jedynie współmieszkańcami. Współtowarzyszami zaś czynili siebie wewnątrz swojej rozwijającej się mitycznej Atlantydy.

Wyspa jako wyobrażenie idylliczne narażała nowoosadników na niebezpieczeństwo wykluczenia. Wyostrzała także sąsiedzkie granice, z czego zdawała sobie sprawę Erdmute Sobaszek. Mówiła ona: „Myślenie w kategoriach wyspy jest niebezpieczne, bo kiedy nasza wyspa okazuje się utopią, to tracimy wszystko"[58]. Mimo iż Sobaszkowie wraz z innymi twórcami z podolsztyńskich wsi mieli możliwość rozwijania swoich wspólnot w oparciu o „lokalność kontekstualno-relacyjną", pozostali wobec siebie w pewnej izolacji. „Przeprowadzając się tutaj, wspominała Sobaszek, mieliśmy nadzieję, że mając sąsiadów, którzy rozumieją nasz odmienny styl życia, będzie nam łatwiej żyć. Ale z drugiej strony stworzył się rodzaj oczekiwania, z którego nie powstało nic twórczego"[59]. Alternatywne wyspowe życie przyniosło nieoczekiwane trudności. Okazało się, że to, co łączy artystyczną wspólnotę, nie jest na tyle silne, ażeby „przetworzyć rzeczywistość". „I mimo tego, że należeliśmy trochę do tej wspólnoty, społeczności, przyznawała Sobaszek, to żyliśmy na uboczu, zajmując się swoim teatrem"[60].

W Węgajtach skupiono się na aktywności teatralnej. Język teatru stał się tam językiem budowania więzi, choć więź ta początkowo nie miała charakteru lokalnego. Proponowane warsztaty oraz spektakle cieszyły się zainteresowaniem poza kręgiem węgajckim. W 1988 roku odbyła się premiera pierwszego przedstawienia *Historie Vincen-*

093_Biernat_w poszukiwaniu Atlantydy.indd 344 08.09.2022 21:02:16

za: historie dziwne, zaśnione, acz niezmiennie wyraźne… O Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczennym Metropolicie w reżyserii Wacława Sobaszka. Spektakl został oparty na opowiadaniach: *Rarytas* z cyklu *Na wysokiej połoninie. Barwinkowy wianek* oraz *Echa z Czerdaka* Stanisława Vincenza w premierowej obsadzie: Erdmute i Wacław Sobaszkowie oraz Wolfgang Niklaus. W 1992 roku zaprezentowano kolejny spektakl *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi*. W pierwszej obsadzie występowali: Erdmute i Wacław Sobaszkowie, Małgorzata i Wolfgang Niklausowie oraz Serhij Petryczenko. Osnową spektaklu stała się historia Magdaleny z *Doliny Issy* Czesława Miłosza, wykorzystano także teksty Johannesa Bobrowskiego oraz Mikołaja z Wilkowiecka. Jednocześnie Sobaszkowie i Niklausowie rozpoczęli wyprawy teatralne, które pozwalały im na dalsze zgłębianie krajobrazu warmińskiego oraz wielu innych krajobrazów[61]. Wędrowcom zależało na docieraniu do dawnych tradycji obrzędowych i wymierających praktyk ludowych. Jedną z takich wypraw opisała Erdmute Sobaszek. Był rok 1987, wieś Ostre Bardo, po akcji „Wisła" zamieszkane przez ludność pochodzenia ukraińskiego.

Pejzaż, nie wiadomo dokąd prowadzący.
Pejzaż ten – skąd tu przybył?
Widać tu łąki, na nich rosnące stare wierzby,
bagna porośnięte trzciną.
Tam dalej lasy,
horyzont.
[…]
Pejzaż niepotrzebny, niczym trawa porastająca bruk,
zmurszały beton,
rzucony w poprzek drogi zardzewiały szlaban[62].

W anaforycznym opisie pejzażu starych wierzb, bagien, trzcin i lasów dostrzec można doświadczenie straty. Poetycki pejzaż jest pejzażem niechcianym i niepokojącym, w którym to, co stare i zapomniane, przenika się z tym, co nowe, wciąż nieoswojone. Wierszowana formuła stanowi niejako repetycję performatywnego gestu, jaki został wykonany niegdyś przez olsztyńską Pracownię. Wówczas każdy napotkany podczas wędrówki dom oznaczono niebieską chorągiewką, na ścianach domów namalowano farbami „przedmioty-echa /garnek, dzbanek, krzesło, łóżko, fragment dziecięcego wózka/ oraz postaci-cienie /dzieci, kobietę w ciąży, ptaka, psa, kota, kury…"[63]. Te ściany i przedmioty niczym echa powracają w innym miejscu oraz czasie, ponownie hipnotyzują przechodniów i przybliżają im swoją niekompletną historię.

W tych ścianach –
ład zbudowany kamień na kamieniu,
w czerwonych cegłach i w czworokącie rozległych dziedzińców.
W tych ścianach zapisana wiedza.
Niepotrzebna.
[…]
Na tych ścianach
obrazy przywiezione w bydlęcych wagonach
ostrożnie,
tak jak do domu przynosi się święconą wodę[64].

Swój wiersz z wyprawy Sobaszek domyka retorycznym pytaniem: „Strumień życia szumiący./ Gdzie?", ukazując tym samym pustkę, jaką otoczone są dawne Prusy. Ten liryczny obraz dalece odbiega od topiki zachwycających lasów, zrywa z tradycją estetyzacji krajobrazu prowincji na rzecz ukazania pęknięć oraz odsłonięcia historii przymusowych przesiedleń. Te pęknięcia Sobaszek dostrzegała w wielu przestrzeniach, do których trafiała podczas swoich artystycznych poszukiwań. W 1990 roku Sobaszkowie znaleźli się we wsi Dziadówek, odnotowała wówczas:

Bolesne zapomnienie,
Ciężar rzeczy bezimiennych.
Plecy się uginają,
Kroki coraz krótsze, oddech ciężki[65].

Tym razem krajobrazy zostały zastąpione przez autorkę figurą „oszołomionego kołysaniem się w otwartości przestrzeni" ptaka, który jako podmiot liryczny zadaje pytanie: „O czym śpiewać?"[66]. Poetycki świat Sobaszek przybliża doświadczenie wędrownego aojdy przemierzającego wiele dróg i domostw, wypełniającego te domostwa swoim muzykowaniem. Wyłaniające się z jej podróży obrazy niczym homeryckie reminiscencje nasycone są utratą. Sobaszek zdaje się pozostawiać w wędrówce kilka własnych dźwięków, ale także lub przede wszystkim przyjmuje dźwięki zasłyszane, pieczołowicie rejestruje je w pamięci. Celem podejmowanych przez Sobaszków wędrówek było dotarcie do starych obrzędów. „Zaczęliśmy być obecni we wioskach, zapraszać na spektakle tańcem, śpiewaniem. U dziadka Tkaczuka w Kawkowie, który nauczył nas kolędowania według wzorów przywiezionych z okolic Lwowa. We wsi Węgajty odnaleźliśmy na strychu najstarszego domu rekwizyty kolędnicze, białego konia, zwanego szemlem, i kozę. Nagle drzwi domów zaczęły się same otwierać. Szemel pamiętał czasy Ostpreussen!", pisał Wacław Sobaszek w tekście o znamiennym tytule *Budowanie miejsca*[67]. Zakorzenianie się, „budowanie na miejscu, w miejscu, wokół" oraz tworzenie „gospodarstwa teatralnego" wiązało się w przypadku Sobaszków z historią lokalnego krajobrazu. Odnaleziony szemel uwiódł odkrywców, niczym ślad przybliżył ich do skrywanej przeszłości.

Badająca polisensoryczny wymiar krajobrazu Beata Frydryczak wskazywała, że „ślady jako dane zmysłowo mogą odsyłać poza siebie, sugerować coś innego, coś więcej […] ślad wymaga odczytania: oznacza odkrywanie podobieństwa, relacji pomiędzy tym, co jest, a tym, co skrywa, lub – między tym, co jest, a tym, czego nie ma. Jego znaczenie zatem nie zależy od intencji dawania znaku, lecz od zdolności jego odczytania"[68]. Sobaszkowie podjęli

093_Biernat_w poszukiwaniu Atlantydy.indd 345 08.09.2022 21:02:17

wysiłek odczytania śladu, jaki został im dany. Oznacza to, że szemel nie był jedynie atrakcyjnym rekwizytem w ich artystycznej pracy, ale stał się cenną materializacją przeszłości warmińskiej ziemi. „Ślad jest przejawem bliskości bez względu na to, jak daleko rzecz, która go pozostawiła, może być”[69]. „Kroczenie po śladach” to rekonstruowanie określonej całości na podstawie tego, co pozostało, dodawała Frydryczak. Odczytywanie śladów, rozszyfrowywanie znaczeń i symboli przybrało u Sobaszków formułę kolędowania. Bez wątpienia znalezisko przyczyniło się do nawiązania przez nich relacji z „miejscem odziedziczonym”[70] i jednocześnie zaczęło ich oddalać od mitycznej, wyobrażonej wyspy.

Wyspa ta uległa silnemu przekształceniu w 1996 roku. Wówczas nastąpił w niej rozłam na Scholę Teatru Węgajty, prowadzoną przez małżeństwo Niklausów, oraz Teatr Węgajty / Projekt terenowy, zainicjowany przez Wacława Sobaszka[71]. Wyjaśniał on: „ten dualizm niektórzy odczytują jako sytuację rozejścia się, rozpadu lub sytuację nieprzejrzystą. Dlatego przy okazji wyjaśniam: działamy we wspólnym ośrodku, wskazałem też, jaki jest wspólny rys. Teatr nie musi być monolitem, teatr to przede wszystkim warsztat pracy”[72]. Niklausowie zamieszkali w nieodległym od Węgajt Nowym Kawkowie, natomiast Sobaszkowie kontynuowali prace teatralne w węgajckiej stodole[73]. Ich teatr, choć nie zawsze bliski społeczności Węgajt i dla niej zrozumiały[74], okazał się przestrzenią spotkania ze wspólnotą lokalną. Respondenci w badaniach terenowych, prowadzonych w 2002 roku przez zespół studencki Justyny Laskowskiej-Otwinowskiej, tak opisywali Teatr Węgajty: „chodzą i też dopytują się, co tu kiedyś się robiło, tak, żeby to całkiem nie zaginęło […] Przez ten teatr nasz to tutaj chyba bardzo dużo tak tej tradycji zostało. […] Byłoby czegoś brak, jakby ich zabrakło. […] Oni chyba mają taki dosyć dobry wpływ na tę młodzież”[75]. Obecność Teatru Węgajty w krajobrazie kulturowym Węgajt uznawana jest za cenną: „Zawsze przyjdzie ktoś z Teatru, tymi dziećmi się zajmuje, te wianuszki robią […]. To już teraz od lat na Jana już zawsze te wianuszki są puszczane. Ale to już raczej zasługa Teatru”; „teraz to już jak ten nasz teatr o to dba […]. No i na Trzech Króli […] uczą te dzieci, jak to tam jest i oni przychodzą i przedstawiają”[76]. Można dodać, że teatr stał się trwałym komponentem krajobrazu: „I bardzo dużo ludzi kojarzy te strony przez ten teatr właśnie”[77].

Jak wyznawał Wacław Sobaszek, powstanie Teatru Wiejskiego Węgajty było jednocześnie domknięciem „etapu leśnego schronienia, jakiejś w pewnym sensie może nawet ucieczki przed światem”[78]. Na początku lat 80., kiedy młodzi twórcy dotarli na warmińską prowincję, ujrzeli zniszczone „siedliska, opuszczone i na wpół zawalone domy z resztkami sprzętów gospodarczych”[79]. Był to obraz ruiny, który wybrali z uwagi na obecność lasu[80]. Dawne Prusy Wschodnie odsłoniły im się jako mityczna Atlantyda, co mocno wpisywało się w liczne procesy mityzacji tych terenów. Kształtowany latami przez Sobaszków krajobraz węgajcki zaczął funkcjonować jako utopijny „krajobraz-fenomen”[81], a więc krajobraz, który jawi się ludziom w pewien sposób. To przestrzeń synergii sztuki z przyrodą, gdzie prowadzi się życie w zgodzie z naturą[82] i gdzie zanika granica pomiędzy pracą a życiem. „Giną problemy związane ze światem instytucjonalnym – podkreślał Sobaszek – szuka się swojego, po to jest teatr”[83]. Erdmute zaś dodawała, że w pewnym momencie prysł ich „sen o całkiem naturalnym życiu”. Był to moment, kiedy stała w swoim ogródku w 1986 roku i kiedy patrzyła na pojawiające się wreszcie upragnione dzikie warzywa. Nie nadawały się one do spożycia z powodu katastrofy czarnobylskiej. W tym wciąż żywym w jej pamięci wspomnieniu przebłyskuje dawna, urodzajna Atlantyda, a więc to, co wyobrażone, mityczne i niemożliwe, co musiało z czasem ulec bolesnej, ale koniecznej w budowaniu swojego *Heimat*, dekonstrukcji.

Przypisy

1 Tekst powstał w wyniku badań sfinansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357.

2 Krzysztof Gedroyć, Ryszard Michalski, Wacław Sobaszek, Ewa Wołoczko, *Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”*, [w:] *Parateatr II. Sztuka otwarta*, red. Ewa Dawidejt-Jastrzębska, Kalambur, Wrocław 1982, s. 63.

3 Tamże.

4 Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood and Skill*, Routledge, London–New York 2000.

5 Ewa Wołoczko, *Podróż do domu*, [w:] *Materiały o Pracowni: sierpień 1978 – marzec 1980*, maszynopis, Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne „Pojezierze”, Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia”, Olsztyn 1980, s. 40.

6 Maciej Łepkowski, *Podróż do domu*, [w:] *Parateatr II. Sztuka otwarta*, dz. cyt., s. 69.

7 Aleida Assman, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 169.

8 Tamże, s. 169.

9 Andrzej Sakson, *Changes in Social Ties in Warmia and Masuria*, „Polish Western Affairs. La Pologne et Les Affaires Occidentales” 1989, nr 2, s. 149.

10 Izabela Lewandowska, *Trudne dziedzictwo ziemi. Warmia i Mazury 1945–1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2012, s. 10.

11 Jacek Poniedziałek w tekście poświęconym krajobrazowości Warmii i Mazur wyszczególnia kilka rodzajów migracji: dobrowolną migrację o charakterze ekonomicznym (przybysze z centralnej Polski), przymus sytuacyjny (przybysze z kresów), przymus administracyjny (Ukraińcy i Łemkowie). Jacek Poniedziałek, *Od uosobienia wroga do poczucia swojskości. Postawy mieszkańców Warmii i Mazur wobec krajobrazu przyrodniczego regionu*, „Borussia” 2012, nr 51, s. 43.

12 Konkluzje zarówno Jacka Poniedziałka, jak i Zbigniewa Mazura, badających obszary Warmii i Mazur. Zob. Zbigniew Mazur, *Dziedzictwo wyłączne, podzielone, wspólne*, [w:] *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Zbigniew Mazur, Instytut Zachodni, Poznań 2000, s. 813–850.

13 W swoich badaniach Poniedziałek wskazywał, że „obcość krajobrazu” towarzyszyła wszystkim nowym mieszkańcom Warmii i Mazur. Procesy adaptacyjne były mocno skorelo-

093_Biernat_w poszukiwaniu Atlantydy.indd 346 08.09.2022 21:02:17

wane z rodzajem migracji – w przypadku przymusowych przesiedleń i doświadczeń traumatycznych pojawiała się u przybyszów wrogość wobec krajobrazu, zaś migranci dobrowolni dostrzegali „urodę krajobrazu"; Jacek Poniedziałek, *Od uosobienia wroga…*, dz. cyt., s. 43–45.

14 Tamże, s. 45.

15 Tamże, s. 49.

16 Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

17 Hubert Orłowski, Rafał Żytyniec, *Wstęp*, [w:] *Prusy Wschodnie. Wspólnota wyobrażona*, red. Hubert Orłowski, Rafał Żytyniec, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2019, s. 86.

18 Siegfried Lenz, *Muzeum ziemi ojczystej*. *Wstęp*, przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, [w:] *Prusy Wschodnie. Wspólnota wyobrażona*, dz. cyt., s. 246.

19 Hymnem Prus Wschodnich uczyniono utwór z 1918 roku autorstwa Johanny Amrosius *Mein Heimatland*. W latach 30. XX wieku Herbert Brust skomponował *Oratorium der Heimat*, zaś Erich Hannighofer dopisał cztery strofy do utworu Ambrosius i powstała *Pieśń Prus Wschodnich*.

20 Siegfried Lenz, *Muzeum ziemi ojczystej*, dz. cyt., s. 151.

21 Jürgen Joachimsthaler, *Podwójna przeszłość. Prusy Wschodnie jako fikcja*, przeł. J. Kałążny, [w:] *Prusy Wschodnie. Wspólnota wyobrażona*, dz. cyt., 242.

22 Xawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018, s. 15.

23 Tadeusz Nyczek, *Studencki, alternatywny, otwarty. Rzecz o teatrze*, [w:] *Kultura studencka: zjawisko, twórcy, instytucje*, red. Edward Chudziński, Fundacja STU, Kraków 2011, s. 75–102, s. 96.

24 Hubert Orłowski, Rafał Żytyniec, *Wstęp*, dz. cyt., s. 27.

25 Tamże, s. 36.

26 Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020*, red. Justyna Biernat, Joanna Kocemba-Żebrowska, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2020, s. 77.

27 Xawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę*, dz. cyt., 186.

28 Określenie Tima Ingolda *dwelling perspective*; por. Tim Ingold, *The Perception of the Environment*, dz. cyt., s. 189.

29 Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, dz. cyt., s. 238.

30 Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*, Homini, Kraków 2012, s. 194.

31 Tamże.

32 Stowarzyszenie Teatr Węgajty zostało założone w 1990 roku przy Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie. Było kontynuacją Teatru Wiejskiego Węgajty. Od 2001 roku Stowarzyszenie nosi nazwę Węgajty. W jego zarządzie zasiadają: Erdmute Sobaszek jako prezes, Johann Wolfgang Niklaus jako wiceprezes, Małgorzata Dżygadło-Niklaus – skarbnik, Monika Paśnik-Petryczenko – sekretarz od 2004 roku, członkowie: Wacław Sobaszek, Izabela Giczewska od 2014 roku.

33 Statut Stowarzyszenia Węgajty, http://teatrwegajty.art.pl/pliki/statut_stw.pdf, dostęp: 17.01.2022.

34 Bolesław Schmidt terminem „harmonijne współdziałanie" określił zgodę człowieka z naturą, a więc taką obecność człowieka w przestrzeni, która nie jest ani autokratyczna, ani rywalizacyjna wobec przyrody; Bolesław Schmidt, *Ład przestrzeni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998, s. 9.

35 Yi-Fu Tuan, *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Columbia University Press, New York 1990, s. 93.

36 Swój opublikowany w 2020 roku dziennik Wacław Sobaszek zatytułował *Spiski życiowe*. Ten słowny zabieg diarysty, łączący w sobie spisywanie doświadczeń ze spiskowaniem, doskonale harmonizuje z terminem „leśna partyzantka", jakiego użyła niegdyś Erdmute Sobaszek.

37 Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, dz. cyt., s. 21.

38 Arnold Berleant, *Art And Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991, s. 62.

39 Tegoż, *The Aesthetics of The Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992, s. 169. Pogłębioną analizę krajobrazowości Teatru Węgajty odnaleźć można w tekście: Justyna Biernat, *The Landscape of Węgajty Theatre*, „Theatre Research International" 2021, t. 46, nr 3, s. 303–321.

40 O rozmaitych rodzajach zawłaszczania przestrzeni w odniesieniu do Warmii i Mazur pisał Jacek Poniedziałek. „Zapominaniem" i „zniszczeniem" autor określił „eliminowanie poszczególnych form przestrzennych". Jacek Poniedziałek, *Od uosobienia wroga…*, dz. cyt., s. 40.

41 „Wrastanie w przestrzeń" Sobaszków, by posłużyć się określeniem Poniedziałka, odbyło się jedynie poprzez utworzenie przez nich warzywnego ogródka obok domu. Artyści nie ingerowali w naturalną architekturę lasu. Warto zaznaczyć, że zgodnie z badaniami Poniedziałka oswajanie przestrzeni na Warmii i Mazurach częstokroć wiązało się z naruszeniem krajobrazu przyrodniczego. Przykładowo nowo przybyli mieszkańcy wycinali stare drzewa i na ich miejsce sadzili nowe „zgodnie z tradycyjnymi wzorcami przywiezionym z ziem rodzinnych". W wywiadzie narracyjnym, jaki Poniedziałek przeprowadził w 2007 roku, można przeczytać: „Wycinał tato bzy i jaśminy, bo ich u nas nie było. W to miejsce zasadził jabłonie, grusze i śliwy, które przywiózł z domu swoich rodziców. Tato powiedział, że jak te drzewa wyrosną i owoc dadzą, to tak jakby się już w domu było"; tamże, s. 44.

42 Określenie odnotowane przez Magdalenę Hasiuk: „Wacław Sobaszek wspominał o depresyjnej aurze wybranej lokalizacji, która bywa uciążliwa późną jesienią i w okresie przedwiośnia. W rozmowie z Leszkiem Kolankiewiczem towarzyszącej obchodom 35-lecia Teatru Węgajty 29 października 2017 roku Sobaszek nazwał Węgajty «wygnaniem», «zesłaniem». Podczas gdy Kolankiewicz określił siedzibę teatru jako «placówka»"; Magdalena Hasiuk, *Spojrzenie na wskroś. O wybranych plakatach Teatru Węgajty*, [w:] *Nauka (płynąca ze) sztuki. Sztuka (uprawiania) nauki*, red. Mariusz Bartosiak, Grażyna Habrajska, Primum Verbum, Łódź 2018, s. 127.

43 Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, dz. cyt., s. 32.

44 Termin *foundational landscape* – krajobraz założycielski – został ukuty przeze mnie w toku badań nad krajobrazowością Teatru Węgajty; Justyna Biernat, *The Landscape of Węgajty Theatre*, dz. cyt.

45 Dla rozważań wokół krajobrazu istotny jest przestrzenny wymiar działań, jakie odbywały się w Brzezince. Wymiar ten, jak słusznie zauważyła Julia Lizurek, pozostaje w licznych opracowaniach wtórny wobec wymiaru metafizycznego. „Niewydobyty wątek znaczenia Brzezinki jako miejsca pamięci (uczuć, przeżyć emocjonalnych) dla parateatru przyczynił się, moim zdaniem, do wytworzenia narracji o tym miejscu, która wydobywa metafizyczność, nie zaś o wiele bardziej istotną materialność"; Julia Lizurek, *Wytwarzanie tożsamości miejsca: Brzezinka Jerzego Grotowskiego i Teatru ZAR*, [w:] *Retelling: strategie przestrzenne*, red. Dominika Ciesielska, Magdalena Kozyra, Aleksandra Łozińska, red. nauk. Małgorzata Sugiera, Wiele Kropek, Kraków 2019, s. 111.

46 Wacław Sobaszek w rozmowie z Magdaleną Hasiuk, 14 grudnia 2018, Archiwum Teatru Węgajty.

093_Biernat_w poszukiwaniu Atlantydy.indd 347 08.09.2022 21:02:17

47 Wacław Sobaszek i Erdmute Ilse Maria Henkys poznali się w rodzinnym Petershagen Erdmute. Młodzi wspólnie wybrali się na spektakl Grotowskiego prezentowany we Wrocławiu.

48 Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, *Rozmowa 05*, [w:] *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, rozm. Zofia Dworakowska, red. Aldona Jawłowska, Zofia Dworakowska, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa 2008, s. 248.

49 Kułakowska Katarzyna, *Erdmute Sobaszek, Prusaczka z krainy Rachmanów. Rzecz o współzałożycielce i aktorce Teatru Węgajty*, [w:] *Polki za granicą, cudzoziemki w Polsce. Literackie i pozaliterackie obrazy doświadczeń życiowych*, red. Beata Walęciuk-Denejka, Aureus – Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego, Kraków–Siedlce 2020, s. 62.

50 Małgorzata Szejnert, *Na gościńcu*, „Gazeta Wyborcza" 1993, nr 112, s. 15.

51 Kułakowska Katarzyna, *Erdmute Sobaszek, Prusaczka z krainy Rachmanów*, dz. cyt., s. 65.

52 Wacław Sobaszek, *To trochę donkiszoteria*, rozmowa z Magdą Grudzińską, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1997, nr 17, s. 31.

53 Erdmute Sobaszek, *Na ścieżkach tradycji*, rozm. Dariusz Matusiak, „Dzikie Życie" 2001, nr 7–8, https://dzikiezycie.pl/archiwum/2001/sierpien-2001/na-sciezkach-tradycji-z-erdmute-sobaszek-rozmawia-dariusz-matusiak, dostęp: 8.11.2021.

54 Alfred Schutz, *The Phenomenology of the Social World*, Heineman, London 1980, s. 181; cyt. za: Justyna Laskowska-Otwinowska, *Globalne przepływy a obecność nowoosadników na wsi polskiej*, Tempus, Łódź 2008, s. 65.

55 Tamże, s. 65.

56 Tamże, s. 65.

57 Tamże, s. 65.

58 Erdmute Sobaszek, *Na ścieżkach tradycji*, dz. cyt.

59 Tamże.

60 Sobaszek wspominała, że momentem konfrontacji z wyobrażeniami był moment, kiedy dzieci nowoosadników weszły w wiek szkolny i kiedy pojawił się pomysł, aby założyć szkołę społeczną. Pomysł nie został zrealizowany; tamże.

61 W 1986 roku odbyły się wyprawy do wsi województwa łomżyńskiego oraz na Kurpie, zaś w 1987 roku wyprawy do wsi województwa olsztyńskiego: Assuny, Łęknica, Ostre Bardo. Od 2000 roku od czasu do czasu powstawały w Węgajtach spektakle, które miały formułę plenerową. Więcej o nich pisze Magdalena Jasińska, *Teatr Wiejski Węgajty jako teatr antropologiczny*, [w:] *Polski teatr alternatywny po 1989 roku z perspektywy Akademickich / Alternatywnych Spotkań Teatralnych KLAMRA*, red. Artur Duda, Emilia Adamiszyn, Bartłomiej Oleszek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 219–236.

62 Erdmute Sobaszek, *Zapisy z wypraw teatralnych. Ostre Bardo, ściany*, „Borussia" 2001, nr 24–25, s. 109.

63 Ewa Wołoczko, *Podróż do domu*, dz. cyt., s. 40.

64 Erdmute Sobaszek, *Zapisy z wypraw teatralnych…*, dz. cyt., s. 109.

65 Tejże, *Zapisy z wypraw teatralnych. Dziadówek, wędrówka*, „Borussia" 2001, nr 24–25, s. 113.

66 Tamże, s. 113.

67 Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, dz. cyt., s. 226.

68 Beata Frydryczak, *O zacieraniu śladów: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche*, „Nowa Krytyka" 2003, nr 15, s. 234.

69 Tamże, s. 235.

70 „Budowanie miejsca? Raczej budowanie na miejscu, w miejscu, wokół. Oczywiście rozumiem intencję sformułowania, jednak zaczynam od zastrzeżeń, bo te wiążą się z nastawieniem, które miałem w tamtym czasie, czasie początku, że istnieją miejsca dane, odziedziczone, które powinny zostać nienaruszalne. Są już wyposażone we wszystko, co nam potrzeba. Adaptacja jest więc na tym etapie tylko rekonstrukcją. Tak było na początku, gdy wczesną wiosną 1982 roku zaczęliśmy się tu wprowadzać z naszym gospodarstwem teatralnym"; Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, s. 225.

71 Schola Teatru Węgajty powstała w 1994 roku, samodzielnie zaś zaczęła działać w 1996 roku. Projekt terenowy istniał w latach 1996–2011. Więcej: Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, *Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia – wielogłos Teatru Węgajty*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2020, nr 156, https://didaskalia.pl/pl/artykul/stowarzyszenie-szkola-spoldzielnia-wieloglos-teatru-wegajty, dostęp: 14.01.2022.

72 Wacław Sobaszek, *O schodzeniu na ziemię*, „Gazeta Łódzkich Spotkań Teatralnych", 10–12 grudnia 2004, s. 41.

73 Życie w rozproszeniu przyniosło z czasem oczekiwane rezultaty. Od 2016 roku regularnie odbywa się *Sztuka w obejściu*, o której artyści piszą: „To przedsięwzięcie przygotowywane wspólnymi siłami przez ludzi mieszkających i tworzących tutaj na Warmii w sąsiadujących ze sobą podolsztyńskch wsiach". http://sztukawobejsciu.eu/wydarzenia/, dostęp: 10.01.2022.

74 „Trudne te sztuki nieraz wystawiają i ciężko zrozumieć"; Justyna Laskowska-Otwinowska, *Globalne przepływy…*, dz. cyt., s. 185.

75 Tamże, s. 185.

76 Tamże.

77 Tamże.

78 Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe*, dz. cyt., s. 225.

79 Podcast *Wolne Ścieżki*, *Odcinek 4: Wacek i Mutka Sobaszkowie*. 26 sierpnia 2020. Węgajty. https://wolnesciezki.pl/odcinek-4-teatr-wegajty/, dostęp: 29.12.2021.

80 „Tutaj to miejsce w Węgajtach wybraliśmy dlatego, że to było w lesie. Dokładnie dlatego […] Mogliśmy robić, co nam się podobało, mieliśmy tu salę"; tamże.

81 Mateusz Salwa, *Krajobraz jako doświadczenie estetyczne*, [w:] *Krajobraz kulturowy*, red. Beata Frydryczak, Mieszek Ciesielski, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 44.

82 „Słyszałam, że jest to jakaś otwarta społeczność, która żyje w zgodzie z naturą" – motywowała swoją obecność w Węgajtach jedna z uczestniczek Festiwalu Wioska Teatralna, organizowanego przez Teatr Węgajty od 2003 roku. Wywiad przeprowadzony przez Justynę Biernat 22 czerwca 2018 roku. Archiwum Teatru Węgajty.

83 Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, *Wolne Ścieżki*, *Odcinek 4: Wacek i Mutka Sobaszkowie. 26 sierpnia 2020. Węgajty*, rozm. Martyna Wojtkowska, https://wolnesciezki.pl/odcinek-4-teatr-wegajty/, dostęp: 29.12.2021.

093_Biernat_w poszukiwaniu Atlantydy.indd 348 08.09.2022 21:02:17

JOANNA KOCEMBA-ŻEBROWSKA

Festiwal Wioska Teatralna a mieszkańcy wsi Węgajty

Spotkanie z Wacławem Sobaszkiem – autorem książki *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020*[1], organizowane przez Wojewódzką Biblioteką Publiczną w Olsztynie, odbyło się w przestrzeni publicznej Olsztyna, na Rynku Starego Miasta, w piątek 30 lipca 2021 roku. Oprócz osób zaprzyjaźnionych z Teatrem Węgajty, w tym uczestników zakończonego dzień wcześniej festiwalu Wioska Teatralna, rozmowie prowadzonej przez Monikę Stępień przysłuchiwali się przypadkowi spacerowicze – mieszkańcy Olsztyna i turyści. Prowadząca w pewnym momencie zapytała Sobaszka o początek działalności Teatru Węgajty i o to, jak udawało się grupie rozwijać swoją działalność na wsi, gdzie – jak domyślała się – początkowo nie wszyscy mieszkańcy byli im przychylni i „środowisko mogło stawiać opór"[2]. „Jakie były Wasze początki we wsi Węgajty?"[3] – zapytała Stępień. Jednoznacznej odpowiedzi jednak zabrakło. Wacław Sobaszek odrzekł, że to pytanie ma charakter „dyżurny", często zadawane jest mu przez osoby, które do Węgajt przyjeżdżają po raz pierwszy, szukając podczas przedstawień mieszkańców wsi na widowni i traktując ich obecność jako dodatkową atrakcję i dowód na zaangażowanie Teatru Węgajty w sprawy społeczne. Stwierdził, że jest to kwestia skomplikowana, nie chce udzielać szybkich, właśnie „dyżurnych" odpowiedzi i odesłał do książki będącej powodem spotkania, w której jak powiedział „znajduje się pewna opowieść na ten temat, bardziej rozbudowana i skrupulatna"[4].

Faktycznie, charakter relacji mieszkańców wsi Węgajty z twórcami Teatru Węgajty i z samym Teatrem jest złożony i zmieniał się na przestrzeni lat. Niejednorodność tych kontaktów, umykająca prostym podsumowaniom

Ruchoma wystawa fotografii Franciszka Strzeszewskiego *Portrety pewnej wsi* podczas „Happy jarmarku" na 645-lecie wsi Węgajty. Festiwal Wioska Teatralna, 26 lipca 2011. Fot. Piotr Magdziarz.

094_Kociemba-Żebrowska.indd 349 08.09.2022 21:02:04

i jednoznacznym stwierdzeniom, wynika z upływu czasu, ze zmian w strukturze wsi, z rozwoju Teatru Węgajty, jest także pokłosiem pewnych konkretnych decyzji i wydarzeń. Teatr Węgajty, który w pierwszym okresie swojego istnienia, do roku 1996, już w nazwie wskazywał na swój wiejski rodowód (był to wtedy Teatr Wiejski Węgajty), istnieje od 1986 roku, a jego współzałożyciele – Erdmute i Wacław Sobaszkowie we wsi Węgajty mieszkają od 1982 roku. Historia relacji Teatru z mieszkańcami wsi dawno już zatem osiągnęła pełnoletniość – trwa przynajmniej 35 lat. W tym czasie zmianie uległa polska rzeczywistość społeczno-kulturowa, style życia, sposoby spędzania czasu. Zmieniła się zarówno społeczność wsi Węgajty (doszło do przynajmniej jednej wymiany pokoleniowej), jej sołtysi i inni liderzy, jak i sam Teatr Węgajty. Wielokrotnej modyfikacji ulegał skład zespołu, sposób organizacji pracy grupy, ewoluowała metoda pracy nad spektaklami teatralnymi oraz nad innymi działaniami, rozwijały się zainteresowania artystyczne i społeczne twórców Teatru. Z biegiem lat Teatr Węgajty stawał się coraz bardziej zaangażowany społecznie a praca nad spektaklami teatralnymi ulegała demokratyzacji. Jednocześnie zespół osób tworzących Teatr Węgajty stawał się rozproszony, a obecnie od kilku lat nie funkcjonuje on już jako stała grupa czy zespół, ale raczej jako środowisko osób podejmujących ze sobą dłuższą lub krótszą, ale zawsze tymczasową współpracę[5]. Oprócz Erdmute i Wacława Sobaszków z osób obecnie tworzących Teatr Węgajty nikt w Węgajtach nie mieszka na stałe. To wszystko ma wpływ na charakter relacji mieszkańców Węgajt z Teatrem Węgajty.

Pytanie, które zadała Monika Stępień Wacławowi Sobaszkowi podczas spotkania o *Spiskach życiowych* na olsztyńskim Rynku nie trafiło też w dobry czas. Relacje mieszkańców wsi z Teatrem nie są obecnie tak bardzo serdeczne jak bywały niekiedy w przeszłości. Współcześnie stosunek węgajckich gospodarzy i gospodyń, oprócz przypadku bliskiej zażyłości i intensywnej współpracy, którą udaje się utrzymywać już od wielu lat z Elżbietą i Reinoldem Goerigk, należącymi zresztą do Stowarzyszenia Węgajty, oscyluje wokół uczuć powściągliwej sympatii. Rozmowy z mieszkańcami wsi, które przeprowadziłam wspólnie z Magdaleną Hasiuk w lipcu i sierpniu 2021 roku[6] pokazały, że obecnie węgajccy gospodarze często współdzielą przekonanie, że Teatr Węgajty w przeszłości zrobił wiele dobrego dla wsi i dla jej mieszkańców. Jednocześnie jednak współcześnie ani sami nie angażują się w działania Teatru, ani nie czują się do nich specjalnie zaproszeni.

Relacjom Teatru Węgajty z mieszkańcami wsi Węgajty można przyglądać się w różny sposób i z różnych perspektyw. Jedną z tych możliwości jest prześledzenie historii festiwalu Wioska Teatralna, którego pierwsza edycja (z 2003 roku) została stworzona przede wszystkim z myślą o mieszkańcach wsi, a także w dużej części dzięki ich zainteresowaniu, aktywności i pracy. Współcześnie jednak, po dziewiętnastu latach istnienia festiwalu, można stwierdzić, że choć poszczególne wydarzenia Wioski Teatralnej realizowane były z myślą o mieszkańcach wsi Węgajty, to cały festiwal organizowany jest w dużej mierze nie „z", nie „dla", a „obok" tej społeczności. Do tego stopnia, że o ostatniej edycji – z lipca 2021 roku – mieszkańcy, jak wyniknęło ze wspominanych rozmów, w większości nawet nie wiedzieli. Ktoś mógłby dodać: „I bardzo dobrze", gdyż nie bez znaczenia jest to, że festiwal odbywał się w trakcie pandemii COVID-19, przy złagodzonych, ale jednak funkcjonujących licznych obostrzeniach, związanych chociażby z liczbą uczestników festiwalu. Jak również istotne jest to, że Teatr Węgajty był ówcześnie w trakcie procesu realizacji wspólnego z mieszkańcami działania związanego z przygotowaniem ceramicznego planu wsi. Pozostaje jednak faktem, że charakter Wioski Teatralnej na przestrzeni lat uległ diametralnej zmianie.

Początki

> Na początku zainspirowała nas indyjska historia, sfilmowana przez Wernera Herzoga. Pewien maharadża miał olbrzymi pałac, który się walił. Nie było skąd wziąć pieniędzy na remont. Wtedy maharadża zwrócił się do wróżbity, a ten mu powiedział: zrób festiwal teatralny[7].

Tak mówiła Erdmute Sobaszek w wywiadzie z Kamilą Paprocką w 2011 roku – o początkach festiwalu opowiadając w trakcie dziewiątej Wioski Teatralnej. Ta niesamowita, niemal baśniowa historia rodzenia się pomysłu na Wioskę, dzięki równie niezwykłej sytuacji, wydarzającej się w podobnym czasie, szybko znalazła swój finał. Jak kontynuowała Sobaszek: „[Ówcześnie – red. J. K.-Ż.] ruszył europejski program wspierania obszarów wiejskich Leader"[8], z którego mieszkańcy wsi Węgajty postanowili skorzystać, dlatego społeczność jako jedna z dwóch w Polsce „wzięła sprawy w swoje ręce"[9] i chcąc aplikować o środki na rozwój wsi Węgajty stworzyła plan własnego rozwoju. Choć ostatecznie, przez urzędniczy błąd „wkład pracy wielu ludzi obrócił się w niwecz"[10], to sytuacja ta wraz z obejrzanym filmem Herzoga oraz doświadczenie przygotowania dwóch spektakli wędrownych, których akcja działa się w przestrzeniach węgajckich pagórków, łąk i lasów – *Missy Pagany* z 2000 roku, *Upiornego całunu* z 2001 roku[11] ostatecznie skłoniła twórców Teatru Węgajty do stworzenia festiwalu teatralnego, który miałby wzmacniać lokalną społeczność.

Pierwsza Wioska Teatralna trwała 13 i od 18 do 23 lipca 2003 roku. Festiwal rozpoczął cykl niedzielnych (13.07.2003) wydarzeń, rodzaj zapowiedzi, prologu i jednocześnie zaproszenia do udziału we właściwym wydarzeniu. Była to parada uliczna przy dźwiękach samby ruszająca o godz. 12 z rynku w Jonkowie (wsi gminnej), plenerowy pokaz fragmentów spektaklu *Śpiący* w reżyserii Katarzyna Kazimierczuk zaangażowanego społecznie warszawskiego Teatru Remus („specjalnie zaadaptowanych na potrzeby ulicy"[12]) oraz widowisko przygotowane przez miejscową grupę capoeiry. Tę ostatnio tworzyły dzieci i młodzież z okolicznych wsi, którzy sami zażądali

094_Kociemba-Żebrowska.indd 350 08.09.2022 21:02:05

od Teatru Węgajty kursu capoiery, wśród nich Marcin – syn ówczesnego sołtysa Węgajt Kazimierza Daniszewskiego i Dominik – syn wspomnianych Elżbiety i Reinolda Goerigków, pracujący wspólnie pod okiem Dominiki Rembelskiej związanej z Teatrem Remus i brazylijskiego mistrza Jorge Luiza[13]. Grupa jeszcze przed paradą zapraszała do udziału w festiwalu objeżdżając Jonkowo na przyczepie traktora[14].

Właściwy początek pierwszej Wioski Teatralnej ponownie odbył się w przestrzeni publicznej – 18 lipca na wzgórzu, w budynku za dawną szkołą, tym razem już w samej wsi Węgajty zaprezentowano spektakl *Upiorny całun* Teatru Węgajty (z udziałem zespołu stażystów) w reżyserii Wacława Sobaszka, a po przedstawieniu Kapela Terenowa (składająca się członków Teatru) zaprosiła na potańcówkę. Przez następne dni rozmowy, promocje książek, pokaz slajdów, prace teatralną pokazano w sali Teatru Węgajty, a wpisany w program koncert Scholi Teatru Węgajty odbył się w Olsztynie. Festiwal zakończył się jednak ponownie we wsi – występem wędrownego, niemieckiego cyrku Kala Shejtan z Halle, pokazem akrobacji, żonglerki i aktorskimi popisami, o którym Magda Kotlewska w 2009 roku pisała że: „Widowisko wywołało ogromny aplauz. Mieszkańcy wsi do dziś wspominają je jako jedno z najciekawszych wydarzeń Wioski Teatralnej”[15].

W komentarzach dotyczących pierwszej Wioski Teatralnej z roku 2003, a także dwóch następnych (z 2004 i 2005 roku) odnaleźć można wiele śladów świadczących o zaangażowaniu mieszkańców Węgajt w festiwal i członków Teatru Węgajty w pracę na rzecz stworzenia działania włączającego społeczność wsi. Ówcześnie festiwal tworzył nową, węgajcką inkluzyjną społeczność teatralną, był rodzajem „twórczego fermentu”[16]. Komentatorzy zauważali chęć organizowania wydarzeń w przestrzeni otwartej, publicznej. Jak pisała Beata Waś: „Organizatorzy położyli szczególny akcent na działalność w plenerze”[17], a Wacław Sobaszek uzasadniał to mówiąc: „Pomysł działania w otwartej przestrzeni ma na celu powiększenie panoramy artystycznej wydarzeń festiwalowych oraz otwarcie na nową widownię”[18]. To jak się wydaje, wpisywało się w przekonanie, istniejące wśród artystów i organizatorów życia kulturalnego, analizowane przez Katarzynę Niziołek, że: „sztuka w przestrzeni publicznej jest czymś więcej niż działaniem artystycznym (wąsko rozumianym) i powinna być postrzegana nie tylko przez pryzmat własnej dziedziny, ale także społeczeństwa obywatelskiego”[19].

Recenzenci opisywali także warsztaty artystyczne odbywające się w trakcie Wioski, w których, jak niektórzy zauważali, „uczestniczą młodzi ludzie, głównie z okolicznych wsi”[20]. Charakteryzując wioskową publiczność, jednym tchem wymieniano zarówno przyjezdnych jak i miejscową społeczność: Joanna Wichowska podkreślała, że festiwal zaprojektowany został tak, by zostawić miejsce na to, co niespodziewane, by dać jak najwięcej możliwości, by owa „malownicza publiczność” (przyjezdni i miejscowi) w jak

Pochód prowadzony przez Kapelę Terenową i kapelę Krótka Polka we wsi Węgajty na festiwalu Wioska Teatralna, 24 lipca 2004. Fot. Piotr Płaczkowski. Z Archiwum Teatru Węgajty.

największym stopniu mogli go współtworzyć[21]. Komentowano także fakt, że na festiwalu zarabiają lokalni przedsiębiorcy – wynajmujący pokoje, właściciele barów i restauracji, a sama gmina zyskuje rozgłos i promocję[22]. Po zakończeniu drugiej edycji festiwalu Wacław Sobaszek mówił:

> Zawsze wychodziliśmy z założenia, że nie możemy żyć i tworzyć w izolacji, dlatego wyszliśmy do mieszkańców wsi. Przekonanie ich do współtworzenia mamy już za sobą. Najgorsze chwile przeżywaliśmy na początku naszej działalności. Teraz jest łatwiej. Udało nam się powiększyć przestrzeń teatralną o sąsiednie gospodarstwa i miejscowości, o ludzi, którzy kiedyś nie mieli ze sztuką nic wspólnego[23].

Zmiana

Pierwszy przełom w historii Wioski Teatralnej nastąpił w 2006 roku. Program czwartej Wioski miał już troszkę inny charakter, zdecydowana większość wydarzeń tej edycji festiwalu – niemal wszystkie – miała odbywać się w budynku Teatru bądź w jego pobliżu. Co również zna-

094_Kociemba-Żebrowska.indd 351 08.09.2022 21:02:05

mienne, na pierwszy i na przedostatni dzień Wioski, a zatem na sam początek i na koniec festiwalu, zaplanowano działania w Godkach – innej, pobliskiej wsi. Tuż po spotkaniu rozpoczynającym festiwal, które odbyło się w Teatrze i poświęcone zostało książce Andrzeja Suryna *Posłaniec słowa*, w lesie, w drodze z Teatru do Godek zaprezentowano spektakl *Domograj* godkowskiej grupy Strażnicy Północy, oparty na zebranych opowieściach okolicznych mieszkańców (przygotowany przez Katarzynę Jackowską-Enemuo i Macieja Łepkowskiego dzięki wsparciu Stowarzyszenia Węgajty). Wioskę zakończyło natomiast widowisko multimedialno-muzyczno-poetyckie prezentowane na łące w Godkach – *Multigodki* przygotowane przez Jana Sobaszka i Macieja Łepkowskiego. Wydaje się jednak, że zainteresowanie społecznością oraz krajobrazami Godek, chęć, by tam realizować i przedstawiać działania artystyczno-społeczne, wynikała raczej z osobistych skłonności i pomysłów osób związanych z Teatrem Węgajty, niż była pewnym przemyślanym i zaprojektowanym zwrotem w działalności całego zespołu Teatru.

To, co dla historii Wioski Teatralnej było jednak faktycznie przełomowe w 2006 roku, wydarzyło się jednak nie w sferze planowania festiwalu i budowania jego programu, ale w jego trakcie. „Było po północy. Wtedy nastąpił atak"[24], pisał Wacław Sobaszek na stronie internetowej Teatru Węgajty relacjonując to, co stało się w nocy z 22 na 23 lipca 2006 roku. Do pobicia na tle rasistowskim Marokańczyka Abdela Mandiliego – przybyłego na festiwal aktora Teatru Migrator doszło w centrum wsi Węgajty, obok sklepu, po pokazie capoiery wykonanym przez miejscową grupę i po potańcówce przy muzyce Kapeli Terenowej, które odbywały się na placu wiejskim w pobliżu remizy strażackiej. Po napaści nieprzytomny Mandili z licznymi ranami ciętymi trafił do szpitala, a Wioska Teatralna została zawieszona.

Napastnicy nie należeli do społeczności wsi Węgajty, jednak wydaje się, że zdarzenie musiało wpłynąć na relację Teatru z lokalną społecznością. Raptem kilka dni później twórcy Teatru Węgajty deklarowali na łamach „Gazety Olsztyńskiej" swoją wdzięczność i lojalność wobec węgajckich strażaków z Ochotniczej Straży Pożarnej, pisząc: „Relacje świadków potwierdzają ich aktywną i odpowiedzialną postawę. Niesłuszne oskarżenia wobec strażaków powodują ogromne obciążenie – dotychczas bardzo dobrych – sąsiedzkich stosunków między społecznością wsi Węgajty a zespołem Teatru"[25]. A miesiąc później w cytowanym już tekście Wacław Sobaszek przeczuwając może, jak owa sytuacja wpłynie na relację Teatru Węgajty ze wsią zaznaczał: „Akt był prowokacją przeprowadzoną przez osoby z zewnątrz, spoza środowiska wsi Węgajty. Prowokacja była wymierzona nie tylko w osobę marokańskiego aktora, także w samą istotę działalności teatralnej prowadzonej w tym środowisku"[26] i z nostalgią opowiadał o wieloletniej współpracy Teatru Węgajty z mieszkańcami wsi: „Rozpoczęło się w końcu roku 1995, wtedy to odnaleźliśmy na strychach węgajckich domów stare zwierzęce maski, rekwizyty dawnego teatru obrzędowego, zapomnianej tradycji «chodzenia z szemlem»"[27]. W następnych latach jednak, może częściowo z powodów bezpieczeństwa, może na wszelki wypadek – festiwalowe atrakcje nie odbywały się późniejszym wieczorem we wsi, a żaden z wioskowych dni nie kończył się w Węgajtach. Faktycznie również mniej wydarzeń w ogóle zostało zaplanowanych na to, by odbywały się w Węgajtach oraz udział mieszkańców wsi był znacząco mniejszy.

Dwa lata później, w 2008 roku, w wywiadzie przeprowadzonym w trakcie szóstej Wioski Teatralnej, Sobaszek w omawianym temacie wypowiadał się w już inny od wcześniejszego, bardziej stonowany sposób. O publiczności festiwalu mówił że „Kto chce może się do nas przyłączyć"[28], co zostało skomentowane przez Magdę Brzezińską że „Większość bawiących się to uczestnicy Wioski Teatralnej, ale wśród nich są też mieszkańcy Węgajt"[29], a w innej rozmowie swoje wcześniejsze decyzje związane z pierwszymi edycjami festiwalu analizował jakby z dystansem. Na pytanie „Skąd wziął się pomysł Wioski Teatralnej"[30], odpowiedział niejako retrospektywnie: „Na przełomie XX i XXI wieku pojawiły się tendencje, by robić teatr, który bardziej wychodziłby do ludzi, by więcej spektakli działo się w plenerze, w różnych wioskach"[31].

Tamte lata, początek drugiej dekady XXI wieku, to natomiast czas rozwoju aktywności Teatru Węgajty w pobliskim Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie (pisze o tym Magdalena Hasiuk w tekście *Chwasty i arcydzieła* w niniejszym numerze „Kontekstów"). Kiedy na początku 2009 roku założony został zespół Hazbeszkwej, stworzony przez adeptów Innej Szkoły Teatralnej, twórców Teatru Węgajty i mieszkańców jonkowskiego Domu Pomocy Społecznej, współpraca z tą specyficzną lokalną społecznością, prowadzona od początku lat 90. XX wieku, wyraźnie się zacieśniła. Wydaje się, że rozwijająca się ówcześnie współpraca z mieszkańcami DPS-u w znaczący sposób odpowiadała potrzebom twórców Teatru Węgajty. Pragnieniom, by móc przygotowywać przedstawienia teatralne w relatywnie stałej grupie osób (w tamtym czasie zespół osób tworzących sam Teatr Węgajty miał już charakter coraz bardziej niestabilny), jak i z tym, by prowadzić lokalną, społecznie zaangażowaną działalność z zakresu animacji kultury. Zacieśnienie więzi z mieszkańcami DPSu znalazło swoje odbicie w programach kolejnych Wiosek Teatralnych. Po raz pierwszy przestrzeń DPSu stała się festiwalową sceną teatralną w 2008 roku, kiedy to na dziedzińcu jonkowskiej placówki, ostatniego dnia (29.07.2008), odbył się finisaż Wioski. Było to zwieńczenie parady prowadzonej między jonkowskimi blokami przez Teatr Svabodny (obecnie Teatr Kryły Hałopa) z Brześcia. W następnych latach natomiast Wioska Teatralna rozpoczynała się w przestrzeniach DPS-u. Pierwsza premiera grupy Hazbeszkwej, spektakl *Wesele. Domena Publiczna*, otwierał festiwal w 2009 roku. Podobnie było 2010 roku (przedstawieniem *Iwona poślubiona*) i w 2011 roku (spektaklem *Sen nocy letniej*). Jak powie-

094_Kociemba-Żebrowska.indd 352 08.09.2022 21:02:05

dział w rozmowie ze mną Sebastian Świąder, adept Innej Szkoły Teatralnej, wieloletni współpracownik Teatru Węgajty i aktor teatru Hazbeszkwej: „W tamtych czasach ten aspekt społeczny festiwalu realizowany był głównie poprzez współpracę z mieszkańcami Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie”[32].

Święto wsi

Podmiotowa, partycypacyjna artystyczna współpraca z dziećmi ze wsi Węgajty i z okolicznych wsi, prowadzenie zajęć teatralnych, muzycznych, tanecznych, cyrkowych, nauka gry na instrumentach, wspólne eksplorowanie warmińskich krajobrazów stanowiła niezwykle istotną część działalności Teatru Węgajty właściwie od początku jego istnienia. Już w 1983 roku Wacław Sobaszek w swoim felietonie *Małe dzieci miewają wielkie sny* opisywał artystyczne działania z dziećmi prowadzone przez Marię Jany ze współtworzonego wtedy przez niego w Węgajtach Ośrodka Działań Teatralnych „Pracownia”, pisząc: „Już samo to zasługuje na uwagę, że z dziećmi. Bo jakże trudno zrobić coś razem z dziećmi, a nie tylko przy pomocy dzieci, przy użyciu dzieci”[33]. Natomiast w 1991 roku Erdmute Sobaszek ogłoszenie o współprowadzeniu przez Teatr Wiejski Węgajty lekcji gry na instrumentach rozpoczynała gorącym apelem: „Jeżeli kochamy nasze dzieci, to nie odkładajmy ich kształcenia na przyszłe lepsze czasy!”[34]. W 2006 roku tygodniowy warsztat dla dzieci z Węgajt i Godek prowadziły Emilia Hagelganz i Barbara Szpunier – absolwentki pedagogiki teatralnej na uniwersytecie w Dortmundzie. W tym samym roku w Teatrze Węgajty (ówcześnie w Teatrze Węgajty / Projekcie terenowym) rozpoczęto cykl „Pedagogika teatralna w akcji” – były to warsztaty z dziećmi, seminaria samokształceniowe gromadzące lokalnych działaczy oraz „Festiwale Dzieci”, czyli wydarzenia w przestrzeni publicznej podsumowujące tę pracę. W 2007 roku Erdmute Sobaszek wraz z Aleksandrą Kosakowską zorganizowała kolędowanie dla dzieci z Węgajt i Godek. W 2011 roku Barbara Grzybowska zaczęła prowadzić autorski warsztat „Cyrko-sztuki”, który przerodził się w stałą, cykliczną i kilkuletnią pracę z dziećmi (Grzybowska zamieszkała w Węgajtach). Natomiast w latach 2014-2017 Teatr Węgajty organizował teatralne warsztaty dla dzieci w ramach akcji „Lata w teatrze” Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, wśród osób prowadzących działania – adeptek Innej Szkoły Teatralnej, znalazły się członkinie warszawskiego Stowarzyszenia Pedagogów Teatru. W 2018 roku i w późniejszych latach Teatr Węgajty kontynuował tę formułę pracy we współpracy z Teatrem 3.5 z Dzierzgonia (już bez dotacji z Instytutu Teatralnego).

Historia pracy twórców Teatru Węgajty z dziećmi z okolicznych wsi stanowi osobny, bardzo ważny i interesujący wątek działalności tego zespołu. Powyższy spis wymienia tylko część z licznych inicjatyw podejmowanych w tym zakresie przez lata przez Teatr. Liderką tych działań była głównie Erdmute Sobaszek. I choć festiwal Wioska Teatralna nigdy nie był pomyślany jako wydarzenie przygotowywane we współpracy z dziećmi, czy chociażby kierowane w szczególny sposób właśnie do nich, to w każdej kolejnej edycji w programie festiwalu, niezależnie od tego jak wyglądała współpraca z dorosłymi mieszkańcami Węgajt, zawsze znajdywały się propozycje dla dzieci – zarówno dla tych przyjezdnych, jak i dla miejscowych. Mimo że od początku drugiej dekady XXI wieku, tak jak zostało to już objaśnione, w programie Wioski Teatralnej nie znajdywało się zbyt wielu działań kierowanych bezpośrednio do mieszkańców Węgajt, w jakichś sposób ich zapraszających do aktywności czy uczestnictwa w festiwalu, nie oznaczało to, że festiwal powstawał w całości poza społecznością wsi. Działo się tak w duże mierze właśnie dzięki wciąż prowadzonej pracy z dziećmi. Ich efekty – przestawienia teatralne pokazywane były albo na organizowanych pod koniec Wioski Teatralnej festynach na węgajckim boisku, zwanymi również *Happy jarmarkiem* czy Świętem Wsi (w przypadku działań prowadzonych przez Barbarę Grzybowską) lub na rozpoczęcie festiwalu – prowadzone przez kilka lat warsztaty „Lato w Teatrze” wieńczył pokaz inaugurujący Wioskę Teatralną.

Współpraca z dorosłymi mieszkańcami Węgajt rozwinęła się w ramach festiwalu Wioska Teatralna jeszcze raz na kilka lat, kiedy w 2011 roku, do 2016 roku włącznie, stałym elementem programu wydarzenia stały się działania Performerii Warszawy – niezależnego kolektywu, działającego w obszarze sztuk performatywnych i animacji kultury. Wśród głównych twórców Performerii był Sebastian Świąder, który – nie chcąc doprecyzować, kto wyszedł z inicjatywą tych działań – mówił w rozmowie ze mną, że: „W pewnym momencie, z rozmów z Erdmute i Wacławem wyniknęło, że dobrze by było jakoś powtórnie zaangażować, zaprosić mieszkańców Węgajt do uczestnictwa w Wiosce Teatralnej. I tym miała się zająć Performeria”[35].

Niezwykle interesujące aktywności artystyczno-społeczne Performerii Warszawy realizowane w Węgajtach, nie tylko w trakcie Wioski Teatralnej, miały charakter zapraszający i angażujący mieszkańców do działania w sposób twórczy i podmiotowy. Ich efekty, najczęściej o charakterze interaktywnym, prezentowane były również w trakcie wspominanego już festynu (*Happy jarmarku* czy *Święta wsi*) na boisku we wsi Węgajty. Projekty takie jak *Plac zabaw dla dorosłych* z 2011 roku, *Plac zabaw dla dzieci i dorosłych* z 2012 roku, *Gra nie-miejska* z 2013 roku, *Emigranckie ballady* z 2015 roku, *Automat z marzeniami* z 2016 roku zbudowane zostały dzięki rozmowom z mieszkańcami Węgajt, wyrastały z ich wspomnień, relacji, zainteresowań. Ich interaktywny charakter wymagał od widzów Wioski podejścia twórczego i otwartego do prezentowanych tematów, a w przypadku *Gry nie-miejskiej,* poprzez wykonywanie różnego rodzaju zadań przygotowanych we współpracy z mieszkańcami, także nawiązania z nimi relacji. Te działania, choć same w sobie były bardzo inkluzywne, nie zmieniały jednak charakteru samej Wioski Teatralnej, która

094_Kociemba-Żebrowska.indd 353 08.09.2022 21:02:05

zdążyła już się stać wydarzeniem interesującym przede wszystkim dla przyjezdnej publiczności, w nikły sposób integrującej się z miejscową społecznością.

Performeria Warszawy zakończyła swoją działalność w 2017 roku. Od tamtego czasu w programie Wioski Teatralnej, poza festynem na węgajckim boisku, nie znalazły się aktywności wprost kierowane do mieszkańców Węgajt. Jak mówiła Barbara Grzybowska: „Zawsze był ten jarmark. Mówiło się [organizując go – red. J.K.-Ż.], że on jest dla mieszkańców Węgajt"[36]. W ostatnich latach jednak (2017–2019) jarmark we wsi Węgajty niemalże wieńczył festiwal Wioska Teatralna oraz faktyczny jego przebieg odbywał się jednak z niewielkim udziałem mieszkańców Węgajt. Pandemiczne, częściowo zdalne Wioski Teatralne – w 2020 i 2021 roku – powstały już prawie bez ich udziału.

Społeczność Wioski Teatralnej

Wioska Teatralna nigdy nie była przeglądem teatru alternatywnego[37] ani tylko festiwalem artystycznym, ale nigdy nie była również świętem lokalnej społeczności. Początkowe edycje Wioski Teatralnej tworzone były z chęci połączenia tych dwóch, częściowo niezależnych i mających swoją specyfikę, pomysłów na działanie. Z jednej strony twórcy festiwalu pragnęli stworzyć wydarzenie we współpracy z lokalną społecznością, wciągnąć ją do działania i do współtworzenia wydarzenia kulturalnego. Z drugiej jednak strony, mieli swoją, dosyć specyficzną wizję stworzenia spotkania twórców reprezentujących środowiska alternatywne, pomysł na to, jak to wydarzenie miałoby wyglądać, co znajdywałoby się w jego programie, jak byłoby to prezentowane i jakie tematy byłyby poruszane. Choć początkowo myślano o tym, by festiwal wspierał lokalną aktywność, nigdy nie projektowano go tak, by był festiwalem lokalnej społeczności[38], by przez tą lokalną społeczność był faktycznie współtworzony.

W praktyce przez kilka pierwszych edycji udało się stworzyć wydarzenie w dużej mierze adresowane do lokalnej społeczności. Po kilku edycjach i to okazało się jednak trudne. Nie dlatego, że twórcy Teatru Węgajty nie umieli współpracować z lokalną, wiejską społecznością (wielokrotnie pokazali, że doskonale umieją) i nie dlatego również, że mieszkańcy Węgajt nie chcieli na tę współpracę przystać. Wydaje się, że powodem odejścia od tego konceptu, było to, że okazało się, że pomysł stworzenia festiwalu, który z jednej strony angażowałby lokalną społeczność i był przez nią współtworzony, a z drugiej zaspokajałby potrzebę zrealizowania cyklu spotkań kulturalnych reprezentujących bardzo określoną wizję estetyczną, społeczną i polityczną interesującą w tym kontekście dla twórców Teatru Węgajty, jest po prostu bardzo trudny do pogodzenia – może nawet niemożliwy do realizacji. Opisywany atak rasistowski tylko pogłębił te trudności: wydaje się, że bezpowrotnie stracono jakiś rodzaj poczucia bezpieczeństwa i pewności, że festiwal odbywający się w przestrzeni publicznej – na przykład we wsi Węgajty – jest wydarzeniem całkowicie bezpiecznym. W późniejszych latach program festiwalu w różny sposób i w różnym stopniu kierowany był do lokalnej społeczności, nie tylko, ale przede wszystkim jednak poprzez organizację (zwykle pod koniec Wioski Teatralnej) festynu na węgajckim boisku, prezentację przedstawień teatralnych przygotowanych wspólnie z dziećmi oraz działania Performerii Warszawa.

Wioska Teatralna nie jest wydarzeniem gromadzącym i aktywizującym lokalną społeczność. Jako festiwal kierowana jest przede wszystkim do osób z zewnątrz, nie do mieszkańców najbliższych wsi. Wciąż są oni oczywiście na festiwal zapraszani, niekiedy osobiście i bardzo intensywnie, jednak raczej się na niej nie pojawiają. Ten ich brak wydaje się być rodzajem wspólnej decyzji obu stron, jakimś rodzajem wzajemnego układu.

Nie oznacza to jednak, że kategoria społeczności czy problematyka budowania relacji społecznych jest na festiwalu w Węgajtach nieobecna. Wręcz przeciwnie. Wydaje się, że jest to jeden z najważniejszych tematów i aspektów charakteryzujących Wioskę Teatralną. Po pierwsze dlatego, że w ramach tego wydarzenia prezentowane i omawiane są działania artystyczno-społeczne przygotowywane właśnie ze społecznościami, niekiedy ze społecznościami lokalnymi, sąsiedzkimi. Na Wioskę Teatralną przyjeżdżają animatorzy kultury, artyści-aktywiści, którzy prezentują na festiwalu swoje działania lub o nich rozmawiają mające w dużej mierze charakter społeczny. Po drugie natomiast dlatego, że kolektywna praca organizacyjna doprowadzająca do powstania Wioski Teatralnej, bliskie i intensywne relacje tworzone w trakcie festiwalu, to że na tydzień tworzy się swoista utopia (o której mówił Edwin Bendyk), związana z przekonaniem, że największą wartością jest kontakt z drugim człowiekiem i wspólna z nim rozmowa[39], sprawiają, że istnieje silna, inkluzywna, otwarta i demokratyczna społeczność Wioski Teatralnej. Grupa, która w relatywnie stałym, choć w perspektywie kilku lat – zmiennym, składzie osób tworzy festiwal, pokazując na nim swoje działania, zapraszając innych do prezentacji, rozmawiając i wspierając się wzajemnie.

* Tekst powstał w wyniku badań prowadzonych w ramach projektu *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych* sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/.

Bibliografia:

Aktorzy z Węgajt o napaści, „Gazeta Olsztyńska", nr 176/2006, s. 2.

beem, *Samba na rynku*, „Gazeta Olsztyńska", 16.07.2003, nr 164, s, 9.

Bendyk Edwin, rozmawiała Kocemba Joanna, *Rozmowa z Edwinem Bendykiem*, „Głoski z Wioski", nr 1, s. 7.

Brzezińska Magdalena, *Spektakle i koncerty na wsi*, „Gazeta Wyborcza. Olsztyn", 26–27.07.2008, s. 4.

Brzezińska Magdalena, Światowy teatr na warmińskich wioskach i łąkach, „Gazeta Wyborcza Olsztyn", 23.07.2008, s. 2.

Hasiuk Magdalena, Kocemba-Żebrowska Joanna, *Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia. Wielogłos Teatru Węgajty*, „Didaskalia. Gazeta

094_Kociemba-Żebrowska.indd 354 08.09.2022 21:02:06

Teatralna", 2020, nr 4, https://didaskalia.pl/pl/artykul/stowarzyszenie-szkola-spoldzielnia-wieloglos-teatru-wegajty: dostęp: 21.11.2021.

Kotlewska Magda, *Festiwal Wioska Teatralna,* maszynopis, 2009.

Kowalewski Mariusz, Bartnik Magda, *Sztuka festiwalowego ciułania,* „Gazeta Olsztyńska", 29.06.2004, s. 5.

Niezgoda Agnieszka, *Brazylijski zbójnicki,* „Polityka", 26.07.2003, nr 20, s. 90–91.

Niziołek Katarzyna, *Sztuka społeczna. Koncepcje, dyskursy, praktyki,* t. 1, Białystok 2015.

Paprocka Kamila, *Piony i poziomy. Rozmowa z Erdmute Sobaszek,* „Scena", 2011, nr 3, s. 8–9.

Sobaszek Erdmute, *Pianino, akordeon i gitara,* „Biuletyn Informacyjny Gminy Jonkowo", 1991, nr 3.

Sobaszek Wacław, *Małe dzieci miewają wielkie sny,* „Warmia Mazury" 1983, nr 11, s. 8–9.

Sobaszek Wacław, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020,* red. Justyna Biernat, Joanna Kocemba-Żebrowska, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2020.

Sobaszek Wacław, rozmawiał Nowakowski Maciej, *Teatr na ludowo,* „Gazeta Wyborcza Olsztyn", 26–30.07.2004, s. 4.

Waś Beata, *Pod dachem nieba,* „Gazeta Olsztyńska" 23.07.2004, s. 15.

Waś Beata, *Sztuka pod remizą,* „Gazeta Olsztyńska. Dziennik Elbląski", 26.07.2004, s. 6.

Watson Ian, *The Social Physics of Festuge: Odin Teatret at Home,* „New Theatre Quarterly" 2015, nr 2, s. 179–196.

Wichowska Joanna, *(nie) wystarczy być,* „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2005, nr 10, s. 68–72.

Źródła internetowe

www.teatrwegajty.art.pl/wioska/index.php?atak,36,,,3, dostęp: 4.12.2021.

Filmografia

Czechowski Waldemar, 2010, *Węgajty. Never ending journey* [film], 30 minut.

Przypisy

1 Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020,* red. Justyna Biernat, Joanna Kocemba-Żebrowska, Węgajty 2020.

2 Na podstawie wypowiedzi Moniki Stępień podczas otwartego spotkania z Wacławem Sobaszkiem z 30.07.2021 w Olsztynie.

3 Tamże.

4 Na podstawie wypowiedzi Wacława Sobaszka podczas otwartego spotkania prowadzonego przez Monikę Stępień z 30.07.2021 w Olsztynie.

5 Zob. Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, *Stowarzyszenie, szkoła, spółdzielnia. Wielogłos Teatru Węgajty,* „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2020, nr 4, https://didaskalia.pl/pl/artykul/stowarzyszenie-szkola-spoldzielnia-wieloglos-teatru-wegajty, dostęp: 2.11.2021.

6 W dniach 28.07–1.08.2021 przeprowadziłyśmy łącznie dziesięć rozmów z dwunastoma osobami – mieszkańcami wsi Węgajty, pytając ich o ich relację z Teatrem Węgajty.

7 Erdmute Sobaszek, rozmowę przeprowadziła Kamila Paprocka, *Piony i poziomy. Rozmowa z Erdmute Sobaszek,* „Scena" 2011, nr 3, s. 8.

8 Tamże.

9 Tamże.

10 Tamże.

11 Wacław Sobaszek wspomina o tym fakcie w filmie *Węgajty. Never Ending Journey* z 2010 roku w reżyserii Waldemara Czechowskiego.

12 beem, *Samba na rynku,* „Gazeta Olsztyńska", 16.07.2003, nr 164, s. 9.

13 Agnieszka Niezgoda, *Brazylijski zbójnicki,* „Polityka", 26.07.2003, nr 20, s. 90–91.

14 beem, *Samba na rynku*, dz. cyt.

15 Magdalena Kotlewska, *Festiwal Wioska Teatralna,* maszynopis, 2009.

16 Jak pisał Wacław Sobaszek: „Gdy goście festiwalu, przybysze z miasta wymieszają się z tubylcami, nie jeden raz powstanie twórczy ferment". Wpis Wacława Sobaszka na stronie internetowej Teatru Węgajty / Projekt terenowy, [za:] M. Kotlewska, *Festiwal Wioska Teatralna,* dz. cyt., s. 6.

17 Beata Waś, *Pod dachem nieba, Pod dachem nieba,* „Gazeta Olsztyńska", 23.07.2004, s. 15.

18 Tamże.

19 Katarzyna Niziołek, *Sztuka społeczna. Koncepcje, dyskursy, praktyki,* t. 1, Białystok 2015, s. 154.

20 Beata Waś, *Sztuka pod remizą,* „Gazeta Olsztyńska. Dziennik Elbląski", 26.07.2004, s. 6.

21 Joanna Wichowska, *(nie) wystarczy być*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2005, nr 10, s. 68.

22 Mariusz Kowalewski, Magdalena Bartnik, *Sztuka festiwalowego ciułania,* „Gazeta Olsztyńska", 29.06.2004, s. 5.

23 Wacław Sobaszek, rozm. Maciej Nowakowski, *Teatr na ludowo,* „Gazeta Wyborcza Olsztyn", 26–30.07.2004, s. 4.

24 Wacław Sobaszek, *atak,* www.teatrwegajty.art.pl/wioska/index.php?atak,36,,,3, dostęp: 4.12.2021.

25 *Aktorzy z Węgajt o napaści*, „Gazeta Olsztyńska" 2006, nr 176, s. 2.

26 Wacław Sobaszek, *atak,* dz. cyt.

27 Tamże.

28 Magdalena Brzezińska, *Spektakle i koncerty na wsi,* „Gazeta Wyborcza Olsztyn", 26–27.07.2008, s. 4.

29 Tamże.

30 Tejże, *Światowy teatr na warmińskich wioskach i łąkach*, „Gazeta Wyborcza Olsztyn", 23.07.2008.

31 Tamże.

32 Na podstawie mojej rozmowy z Sebastianem Świądrem z 16.11.2021.

33 Wacław Sobaszek, *Małe dzieci miewają wielkie sny,* „Warmia i Mazury" 1983, nr 6, s. 8.

34 Erdmute Sobaszek, *Pianino, akordeon i gitara,* „Biuletyn Informacyjny Gminy Jonkowo" 1991, nr 3.

35 Na podstawie mojej rozmowy z Sebastianem Świądrem z 16.11.2021.

36 Na podstawie mojej rozmowy z Barbarą Grzybowską z 18.11.2021.

37 Sformułowanie Kamili Paprockiej w pytaniu: „Czy o Wiosce Teatralnej obecnie można myśleć jako o przeglądzie teatru alternatywnego?"; por. Erdmute Sobaszek, rozm. Kamila Paprocka, *Piony i poziomy. Rozmowa z Erdmute Sobaszek,* dz. cyt.

38 Na przykład festiwal Festuge organizowany przez Odin Teatret jest do tej pory tak mocno nastawiony na to, by cały festiwal był tworzony zarówno dla jak i z lokalną społecznością, że gdy w ramach festiwalu prezentowano *The Chronic Life*, niestworzonego ani specjalnie dla mieszkańców, ani wspólnie z nimi, to wyraźnie zaznaczono w programie odrębność tego wydarzenia (Por. Ian Watson *The Social Physics of Festuge: Odin Teatret at Home,* „New Theatre Quarterly" 2015, nr 2, s. 186).

39 Por. E. Bendyk, *Rozmowa z Edwinem Bendykiem,* rozm. J. Kocemba, „Głoski z Wioski" 2015, nr 1, s. 7.

094_Kociemba-Żebrowska.indd 355 08.09.2022 21:02:06

JOANNA KRÓLIKOWSKA

Przenikania i odbicia

Gazeta festiwalowa jako organiczna część Wioski Teatralnej w Węgajtach[1]

Wioska Teatralna, organizowana od 2003 roku przez Teatr Węgajty, tworzy własne uniwersum. Festiwalowa rzeczywistość składa się nie tylko z przedstawień, ale również z wielu innych wydarzeń zaplanowanych w programie lub pojawiających się spontanicznie. „Trudno nawet nazwać całą wielość różnych wątków, kierunków, aktywności obecnych w festiwalu"[2] – pisał Wacław Sobaszek o dynamicznej strukturze wydarzenia organizowanego w Węgajtach. Jednym z elementów tego uniwersum jest również gazeta festiwalowa wydawana od 2009 roku[3]. Od tamtej pory towarzyszyła ona kolejnym edycjom Wioski Teatralnej, dokumentowała festiwalową rzeczywistość[4], a przy tym nieustannie ewoluowała.

Gazeta festiwalowa wydaje się interesująca nie tylko ze względu na wartość dokumentacyjną. Gdyby bowiem porównać treść periodyku z programami poszczególnych edycji festiwalu, można zauważyć, że nie zawsze udawało się zrelacjonować wszystkie wydarzenia. Zamiast jednak rozliczać twórców gazety z dokumentacyjnej skrupulatności, warto przyjrzeć się, na jakich zasadach periodyk funkcjonuje w ramach węgajckiego festiwalu i w jaki sposób wkomponowuje się w jego strukturę. Czym innym będzie przecież gazeta na festiwalu organizowanym przez wysoko dotowaną instytucję w metropolii, a czym innym podczas wydarzenia realizowanego przez lokalne stowarzyszenie, w niewielkiej wsi kilkanaście kilometrów od Olsztyna. Festiwalowy periodyk oraz procesy prowadzące do jego powstania wydają się ściśle powiązane z formułą Wioski Teatralnej: „cały festiwal ma strukturę zbliżoną do fraktalu, w jednej propozycji «przeglądają się» pozostałe"[5] – pisała Magdalena Hasiuk. Również festiwalowy periodyk, funkcjonując w obrębie Wioski, absorbuje jej cechy i odzwierciedla procesy zachodzące podczas tej imprezy.

Na gazetę festiwalową będę patrzeć z perspektywy kulturoznawczej, postrzegając ją jako tekst kultury ściśle powiązany z wydarzeniem, w ramach którego powstaje. Interesują mnie zależności między pismem a festiwalem, a także sposób, w jaki założenia i immanentne cechy Wioski Teatralnej przejawiają się również w tym periodyku, tworząc strukturę fraktalną. Kwerenda gazet festiwalowych z lat 2009–2021 oraz analiza periodyków pozwoli zidentyfikować ich wyróżniki i skorelować je z ideami Wioski Teatralnej. Ponadto przyjrzę się działaniom redaktorskim i organizacyjnym związanym z procesem powstawania gazety. W ich rozpoznaniu pomogły mi rozmowy z dwiema spośród redaktorek gazet festiwalowych, Joanną Kocembą-Żebrowską i Agatą Ziółkowską. Dzięki temu możliwe okazało się odtworzenie okoliczności wpływających na kształt pisma i sposobu oddziaływania Wioski Teatralnej na periodyk, który stał się organicznym elementem wydarzenia.

Redaktorska zmienność

Gazeta festiwalowa, jako część festiwalu organizowanego przez Wacława i Erdmute Sobaszków, nie jest przez nich prowadzona i redagowana, choć nie powstałaby bez ich inicjatywy. „Ważne jest to, że coraz częściej na zamówienie Wioski powstają nowe formy wypowiedzi. Zamówienia bywają bardziej czy mniej wyartykułowane. Ich realizacja dzieje się czasem na intuicję"[6] – pisał Sobaszek o nowych działaniach podejmowanych w ramach Wioski Teatralnej. „Zamówienia" nie należy przy tym traktować literalnie, ale jako rozpoznanie pewnej potrzeby zaistniałej w trakcie festiwalu. Odpowiedzią na nią jest również gazeta festiwalowa będąca jednym z pól oddanych uczestnikom Wioski i zaproszeniem do autoekspresji.

Za sprawy organizacyjne, korektę tekstów, skład, druk i kolportaż odpowiada utworzony na potrzeby festiwalu „kolektyw redaktorski"[7]. Pojawia się też osoba pełniąca nieformalną funkcję redaktora naczelnego, koordynująca całość prac redakcyjnych i odpowiadająca za koncepcję pisma. Zespół realizuje autorskie pomysły graficzne i edytorskie. Stąd też widoczne duże zmiany na przestrzeni lat, choćby w makiecie pisma, ujawniające nie tyle brak spójnej wizji, ile odrębne decyzje redaktorskie poszczególnych kolektywów. Obecność nowego redaktora można z łatwością zauważyć nawet bez zaglądania do stopki redakcyjnej. Jednocześnie każda nowa redakcja, realizując przez kilka edycji autorski pomysł, tworzy koherentny cykl periodyków.

Wydawana od 2009 roku gazeta od początku stanowiła otwartą formę. Przez pierwsze trzy lata eksperymentowano z jej formułą, szukano i sprawdzano różne warianty. Dopiero od 2012 roku, gdy prace nad gazetą zaczęła koordynować Joanna Kocemba, wyklarowała się spójna koncepcja. Pismo otrzymało tytuł „Głoski z Wioski", a każdy numer rozpoczynał się wstępniakiem redaktorki w formie dialogu, w którym tytułowe głoski rozmawiały między sobą, zapowiadając festiwal i zapraszając do lektury periodyku. Po raz pierwszy przy tekstach pojawiły się anglojęzyczne streszczenia, co zdaje się odpowiedzią na udział zagranicznych gości. Przegląd „Głosek z Wioski" wykazuje też, że zaczęto eksperymentować z szatą graficzną – dodawano czarno-białe zdjęcia do recenzji spektakli i relacji z innych wydarzeń. Element ten został jednak szybko porzucony, być może ze względu na jakość fotografii i ograniczone możliwości graficzne gazety drukowanej przecież w festiwalowym pośpiechu na domowych urządzeniach. Końcówka cyklu „Głosek z Wioski" wskazuje jednak na pierwsze próby wprowadzenia kolorowych

095_Krolikowska-gazeta-festiwalowa.indd 356 08.09.2022 21:01:54

elementów do pisma. Co ciekawe, jak wspomina Joanna Kocemba-Żebrowska, w ostatnim roku prowadzenia gazety (2015) zdecydowała się na eksperyment – periodyku nie drukowano w większej liczbie egzemplarzy, a zamiast tego zaproponowano gazetkę ścienną.

Rozwój możliwości technicznych i coraz szerszy dostęp do programów graficznych wpłynął w późniejszym czasie na ewolucję layoutu gazety. Jest to widoczne od 2016 roku, gdy zmienił się tytuł. „Głoski z Wioski" zostały zastąpione przez „Zwrot", z inicjatywy nowej redaktorki – Karoliny Rospondek. Do oprawy graficznej na stałe wprowadzono kolor, a na okładkach zaczęły pojawiać się zdjęcia. Ważnym krokiem było też wprowadzenie tłumaczeń całych tekstów na język angielski zamiast dotychczasowych streszczeń.

Od 2019 roku znów nastąpiła wyraźna zmiana, wraz z przejęciem gazety przez Agatę Ziółkowską. Odtąd każdy numer miał inny tytuł, choć łączyły je gry słowne („Węgaj_ty", „www.olniej.węg", „Ziem_ja", „Jesteś_my", „Wy_kraczanie"). Zniknęły elementy anglojęzyczne, czyli tłumaczenia tekstów lub ich streszczenia. Szata graficzna znacząco się rozwinęła, wprowadzono nawet papier kredowy. Regularnie zaczęły pojawiać się zdjęcia i rysunki, nie tylko na okładce, ale również wewnątrz pisma. Dobrej jakości fotografie podniosły walory estetyczne periodyku, który odtąd zaczął bardziej przypominać profesjonalnie wydawane magazyny niż przygotowywaną w biegu festiwalową broszurę.

Zmienność redaktorów wpłynęła również na nieregularność wydań. Nie bez przyczyny w 2016 roku nadano gazecie podtytuł „nieregularnik", przy okazji każdego festiwalu ukazywało się bowiem od jednego do trzech numerów.

Ewolucja organizacyjna

Zmianie podlegał również tryb pracy nad gazetą, co wiązało się z rozwojem technologicznym. W początkowych latach wydawania periodyku jego przygotowanie było znacznie trudniejsze. Dostęp do komputerów i internetu nie był wtedy jeszcze powszechny. Autorzy pisali teksty ręcznie na kartkach, potem były one przepisywane i redagowane na jedynym dostępnym komputerze w Teatrze Węgajty. Pracę nad gazetą usprawniła rosnąca popularność komputerów przenośnych. Na kolejnych festiwalach pojawiało się coraz więcej osób z laptopami. Dzięki temu można było zrezygnować z odręcznego pisania tekstów i scyfryzować pracę nad gazetą. Wpłynęło to również na wizualną stronę pisma, coraz bardziej zaawansowane narzędzia do składu tekstów pozwoliły bowiem na udoskonalenie formy graficznej.

Jednocześnie zaobserwować można zmianę w trybie wydawania periodyku. Przez wiele lat gazety festiwalowe były przygotowywane „na gorąco" i ukazywały się podczas Wioski Teatralnej. Oznaczało to intensyfikację pracy redakcyjnej w bardzo krótkim czasie i przeniesienie jej na godziny nocne albo wykonywanie jej etapami w trakcie całego festiwalowego dnia. „Na festiwalu w Węgajtach gazetka powstaje w zawrotnym tempie, gdzieś pomiędzy kolejnymi wydarzeniami, posiłkami i wykonywaniem różnych, wynikających z podjętego wolontariatu, zadań"[8] – pisała jedna z autorek o wpleceniu działań redakcyjnych pomiędzy inne aktywności. Taki tryb pracy dominował przez wiele lat. Zmianę zaproponowała Agata Ziółkowska, co wiązało się również z epidemią koronawirusa w 2020 roku. W związku z ograniczeniami sanitarnymi Wioska Teatralna została zorganizowana online. W tej sytuacji zrezygnowano z papierowej gazety na rzecz wersji cyfrowej, co pozwoliło na wydłużenie czasu jej przygotowania i wydanie jej już po zakończeniu festiwalu. Gdy w 2021 roku Wioska Teatralna ponownie została zorganizowana stacjonarnie, choć w dwóch turach, powrócono do papierowej wersji gazety (nie rezygnując z cyfrowej). Jednocześnie proces jej przygotowania pozostał wydłużony, a periodyk nadal ukazywał się po zakończeniu festiwalu. Z jednej strony taki tryb wydawniczy sprawił, że gazeta przestała być relacją na gorąco z festiwalowych wydarzeń. Ograniczona została też możliwość dyskusji nad tekstami podczas festiwalu, a jej natychmiastowe oddziaływanie na uczestników Wioski Teatralnej zmalało. Z drugiej strony wydłużony czas przygotowania pozwolił autorom na bardziej wnikliwą i uważną pracę nad artykułami, co umożliwiło dopracowanie tekstów. Taki tryb okazał się także korzystniejszy od strony redakcyjnej, pozwalał bowiem na dokładniejsze prace korektorskie i większą dbałość o formę estetyczną gazety.

Płynna zmienność została wpisana w formułę pisma. Niezmienna pozostała natomiast otwartość na nowe pomysły, przy jednoczesnej świadomości ograniczeń związanych z wydawaniem periodyku podczas festiwalu. Uwzględnienie ewolucyjnego charakteru gazety koresponduje z dynamiczną strukturą Wioski Teatralnej, równie otwartej na zmiany. W wyniku inicjatywy uczestników i gości festiwal wielokrotnie wzbogacany był dodatkowymi, nieplanowanymi wcześniej wydarzeniami.

Otwartość i inkluzywność

„Istnieje też «pusta przestrzeń», w której mogą ujawnić się i rozwinąć talenty, potrzeby i pomysły poszczególnych uczestników festiwalu"[9] – pisała Magdalena Hasiuk o Wiosce Teatralnej, wskazując na funkcjonowanie obszarów sprzyjających działaniom gości festiwalowych. Takie pole do działania generuje również gazeta festiwalowa, przekazana w ręce uczestników – to oni każdorazowo decydują o treści i formie powstających tekstów. Ten potencjał periodyku potwierdza jego redaktorka Joanna Kocemba-Żebrowska: „Gazeta kreuje dodatkową przestrzeń aktywności dla osób, które ją tworzą"[10]. W tej sytuacji istotną kwestią staje się demokratyzacja dostępu do tej przestrzeni, czyli do redakcyjnego grona. Nie ma z góry wyznaczonego zespołu, stałego i zamkniętego, ograniczającego się do organizatorów festiwalu lub – co zdarza się szczególnie podczas festiwali teatralnych organizowanych w dużych miastach – składającego się ze studentów lokalnej uczelni[11].

Demokratyzacja dostępu do redakcji gazety festiwalowej oznacza, że każdy uczestnik Wioski Teatralnej może

095_Krolikowska-gazeta-festiwalowa.indd 357 08.09.2022 21:01:54

zostać autorem tekstu. Uczestnicy i goście festiwalu sami mogą zgłaszać chęć udziału w pracach przy periodyku. Częściej jednak to redaktorzy prowadzą nieformalny nabór, zachęcając w trakcie Wioski Teatralnej do podzielenia się refleksjami na łamach gazety. W 2012 roku zapraszano autorów do współpracy również poprzez ogłoszenie zamieszczone w periodyku: „W trakcie Wioski Teatralnej ukazywać się będzie gazetka festiwalowa «Głoski z Wioski». Zachęcamy wszystkich do wspólnego tworzenia gazety"[12]. Częściej jednak szukano chętnych w bezpośrednich interakcjach podczas festiwalu, niejednokrotnie spontanicznie, bez weryfikowania umiejętności potencjalnego autora. Taka forma zaproszenia sprawiła, że każdy widz mógł podzielić się swoimi spostrzeżeniami na łamach periodyku, bez względu na wykształcenie i kompetencje.

Dzięki zniesieniu bariery kompetencyjnej wielu gości Wioski Teatralnej otrzymało przestrzeń do podjęcia pierwszych prób krytycznoliterackich[13]. Wpłynęło to na różnorodny poziom tekstów, ale to właśnie dzięki otwartości na głosy wszystkich uczestników ujawnia się inkluzywny wymiar gazety festiwalowej, co z kolei wiąże się bezpośrednio z włączającym charakterem całej Wioski Teatralnej. Brak doświadczenia dziennikarskiego nie jest przeszkodą we współtworzeniu periodyku, podobnie jak brak wcześniejszej partycypacji w życiu teatralnym nie wyklucza z udziału w festiwalu. Co więcej, spotkanie ludzi doświadczonych z mniej aktywnymi na tym polu stanowi dodatkową wartość, o czym mówił Wacław Sobaszek: „bardzo często próbowaliśmy stykać ze sobą ludzi wyrobionych i niewyrobionych. Takich, którzy są przygotowani, są studentami i jadą nieraz z odległych zakątków kraju, żeby zobaczyć tutaj awangardowy teatr i spotykać ich z ludźmi, którzy sami nie wybraliby się do teatru"[14]. Tak samo w gazecie festiwalowej spotykały się teksty tych, którzy o teatrze już nieraz pisali, z artykułami debiutantów.

Nie było również przeszkód, aby na łamach periodyku publikowali zagraniczni goście. Z barierą językową radzono sobie przez lata, czasem drukując wypowiedzi w językach oryginalnych (np. w 2011 roku w „Gazetce Festiwalowej" nr 3 pojawiły się utwory po angielsku i czesku), zestawiając ze sobą tekst oryginalny i tłumaczenie lub wyłącznie tłumacząc tekst na język polski. Gazetę charakteryzowała otwartość nie tylko na obcojęzycznych autorów, ale także na czytelników – stąd streszczenia tekstów w języku angielskim lub tłumaczenia całych artykułów i wywiadów. Na miarę możliwości i kompetencji redaktorów próbowano rozszerzyć dostęp do periodyku, otwierając się na czytelników spoza Polski. Nie zatrudniano jednak tłumaczy, choć niekiedy zdarzało się, że translacji dokonywali zawodowi tłumacze, pełniący podczas festiwalu funkcję wolontariuszy, na przykład Karol Okuniewicz. Często tłumaczenia spoczywały po prostu na barkach redakcji.

Różnorodność i elastyczność

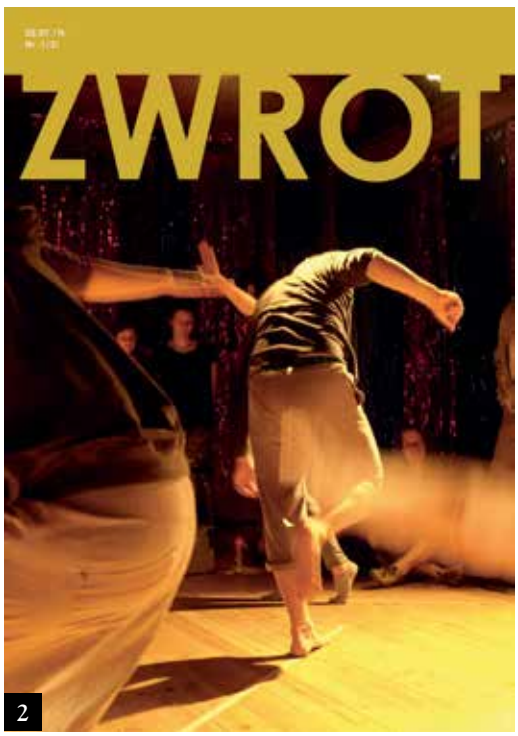
„Chodzi o szukanie komunikacyjnej różnorodności"[15] – pisał Wacław Sobaszek o konstruowaniu programu Wioski Teatralnej w 2015 roku. Zdanie to mogłoby równie dobrze stać się dewizą redakcji gazety festiwalowej. Otwartość na nowych autorów oraz stała ewolucja periodyku pociągała bowiem za sobą różnorodność publikowanych form tekstowych. Recenzja była gatunkiem najczęściej wykorzystywanym, ale nie jedynym. Ponieważ w programach festiwali pojawiały się nie tylko spektakle, forma recenzencka nie była obowiązująca. W gazetach festiwalowych sporo miejsca zajmowały również sprawozdania i relacje z koncertów, spotkań czy dyskusji albo wywiady z gośćmi. Różnorodność tekstów jest więc odpowiedzią na bogactwo wydarzeń artystycznych, co zdają się potwierdzać założenia redaktorki Karoliny Rospondek:

> W relacjonowaniu wydarzeń chcemy odejść od klasycznej recenzenckiej postawy na rzecz połączenia różnorodnych perspektyw członków redakcji – perspektywy reporterskiej, pedagogicznej, wreszcie – perspektywy miłośnika muzyki i literatury. Oprócz krytyki spektakli przeczytacie więc u nas przede wszystkim rozmowy z artystami i uczestnikami Wioski, teksty pisane „ze środka", czyli impresje, minireportaże z akcji we wsi i uczestnictwa w warsztatach, a także formy niedziennikarskie[16].

Jednak dążenie do ustalenia gatunkowej zawartości festiwalowych periodyków wymaga sporej ostrożności. Po pierwsze dlatego, że autorzy tekstów zaproszeni do współtworzenia gazety mieli różne kompetencje. W związku z tym niektórzy celowo próbowali uciekać od gatunkowych wyznaczników. Pojawiały się także artykuły o wysokim poziomie profesjonalizacji, pisane chociażby przez studentów czy absolwentów kierunków teatrologicznych. Ale i oni czasem wyłamywali się z gatunkowych schematów, poszukując innych form. Tytuły wymykające się genologii tekstów prasowych pokazują celowe działania autorów, zmierzające do uwolnienia się od gatunkowych wyznaczników, na przykład: *Troska, czyli wolność (szkic opisu wrażeń ze spektaklu)*[17], *Kobietostan, drobne notatki ze spektaklu Kolektywu Kobietostan*[18], *Przesilenia – migawki*[19], *Refleksje po spektaklu „William i William" Valeriana Collot*[20] [podkreślenia własne – J.K.]. Roman Černik pisał wprost w jednym z artykułów: „Ten tekst właściwie nie jest recenzją, lecz podziękowaniem"[21]. Sama redakcja przyzwalała na swobodne traktowanie gatunkowych ram i indywidualne podejście do formy. Agata Ziółkowska deklarowała: „Nigdy nie pytam, czy ktoś napisze recenzję, tylko pytam, czy napisze… coś"[22]. Forma ma wynikać z kompetencji, potrzeb i ekspresji twórczej autora. Każdy może zaproponować coś od siebie, nie ryzykując, że nie spełni wymogów surowego redakcyjnego grona. W ten sposób dochodzi do nieustannego, jak mówiła Agata Ziółkowska, „przełamywania formy gazety"[23].

Szczególnie interesujące wydają się te działania w przypadku doświadczonych autorów, eksperymentujących z formą recenzji, na co prawdopodobnie nie pozwoliliby sobie, pisząc tekst do jednego z teatralnych czasopism lub branżowych portali internetowych. Być może to sam

095_Krolikowska-gazeta-festiwalowa.indd 358 08.09.2022 21:01:55



1. Redakcja gazety festiwalowej podczas pracy, Wioska Teatralna 2019. Fot. Bartek Bartosiński.
2. Strona tytułowa gazety festiwalowej „Zwrot", 2017.
3. Prace redakcyjne nad gazetą festiwalową, Wioska Teatralna 2019. Fot. Agnieszka Wiśniewska.

festiwal i charakter wydarzeń motywował rozluźnienie formy tekstów. „W teatralnej rzeczywistości funkcjonuję od lat, często więc siedzę na widowni. Jednak po raz pierwszy udało mi się przeżyć spektakl tak intensywnie”[24] – pisała Wiktoria Kowalska o jednym z festiwalowych przedstawień. Uwaga recenzentki wskazuje na silne oddziaływanie spektakli prezentowanych podczas Wioski Teatralnej, co skłaniałoby autorów do celowego porzucania specjalistycznych narzędzi krytycznych w tekstach pisanych do festiwalowej gazety. Aleksandra Skorupa relacjonowała:

> Od kilku lat oglądam spektakle repertuarowe, offowe, performanse społeczne. Doceniam przedstawienia za pomysł, reżyserię, grę aktorską, ale zazwyczaj nie zostawiają one we mnie trwałych wspomnień, nie uderzają w precyzyjnie wyznaczony punkt. Dzisiaj zostałam jednak zmiażdżona. Nie wzruszona czy delikatnie poruszona, tylko zmiażdżona prawdą. Z prawdą mam do czynienia niezwykle rzadko, w końcu jej jednak doświadczyłam i straciłam argumenty racjonalne[25].

Teksty publikowane w gazetach festiwalowych charakteryzują się dużą subiektywnością, nieukrywaną zresztą przez samych autorów. Oczywista jest subiektywność wszelkich tekstów krytycznych, jednak różnica między recenzjami publikowanymi w branżowych czasopismach teatralnych, ogólnopolskich tygodnikach czy lokalnych gazetach codziennych a artykułami z węgajckiego periodyku jest kolosalna. Festiwalowe teksty charakteryzują się wręcz wzmożonym subiektywizmem, z silną ekspozycją autorskiego „ja”, i częstym wykorzystaniem form pierwszoosobowych. Znika celowo wprowadzany przez profesjonalnych krytyków dystans, pojawia się za to bardzo osobista perspektywa, a autorzy niejednokrotnie odnoszą się do własnych przeżyć czy wspomnień i czerpią z doświadczeń prywatnych, jak na przykład Marta Wiśniewska:

> Największego kopa dostałam w czasie dyskusji. Wierzę we wszystko, co zostało tam powiedziane, wierzę w sztukę, która coś uświadamia, jestem zwolenniczką ekologicznego trybu życia. Jestem też wierzącą i praktykującą katoliczką, traktuję świat jako dzieło boże, z czego najważniejszy jest człowiek. Mam dystans do wojujących ekologów i plucia na kapitalizm[26].

Niektóre teksty zyskały bardzo emocjonalny charakter, ujawniony został afektywny proces odbioru festiwalowych działań. Zdarzało się nawet, że przedmiotem analizy było nie tyle konkretne wydarzenie, ile proces jego recepcji i oddziaływania na piszącego (Marta Wiśniewska: „Może dlatego ludzie byli trochę przestraszeni, ale ja weszłam z otwartym umysłem i wychodząc po przedstawieniu, nie byłam zawiedziona”[27]; „Poczułam tyle sprzecznych emocji, że jest właśnie 3.15, a ja nie śpię, bo nie umiem”[28]). Stąd też duża emocjonalność i nieformalność wykorzystywanego języka (Łukasz Zbroja: „Po spektaklu *Godzina zero* zapaliłem z przyjacielem papierosa i obaj stwierdziliśmy zgodnie, że dostaliśmy po mordzie”[29], Olo Nowakowski: „Nie chcesz, ale czeka ciebie ten zwariowany i zupełnie nawalony albo czymś naszprycowany gość. Chyba czeka, pewności nie ma, bo gra muzyka, a typka nie widać”[30]). W tym przeniesieniu akcentów ujawnia się charakter całej Wioski, pozwalającej na swobodną obserwację siebie w festiwalowej rzeczywistości i indywidualną ekspresję każdego uczestnika. Być może miała rację Dominika Bremer, gdy stwierdziła po jednym ze spektakli: „nie mam pojęcia, czy *Rozziew* to spektakl o tym wszystkim, co wyżej napisałam. Na pewno tym wszystkim jest dla mnie. Bo pisząc o czymś, zawsze piszemy (trochę) o sobie”[31].

Minimum oficjalności, manifestacja subiektywnego punktu widzenia, ekspresywność uczuciowa czy stylistyczna swoboda wskazują, że znaczną część tekstów publikowanych w festiwalowych gazetach należałoby zaklasyfikować jako felietony[32]. Mimo ogromnej elastyczności tego gatunku nadal wydaje się jednak, że niektóre artykuły wymykają się prostym przyporządkowaniom.

Wielość form i tematów

Elastyczność form wynika także z tego, że formuła Wioski Teatralnej zakłada, iż wiele dzieje się poza oficjalnymi wydarzeniami umieszczonymi w programie. I nie chodzi jedynie o spontaniczne włączanie nowych aktywności, ale o to, co dzieje się pomiędzy nimi. Wioska Teatralna, w przeciwieństwie do wielu innych festiwali teatralnych umocowanych instytucjonalnie, dzieje się także wtedy, gdy nie odbywa się żadne oficjalne wydarzenie artystyczne. Trwa w spontanicznie organizowanych ogniskach, tańcach i przyśpiewkach, w rozmowach prowadzonych przez uczestników, wspólnych i indywidualnych spacerach po okolicy, w obserwacjach przyrody, a nawet w działaniach organizacyjnych (takich jak wolontariat). Właśnie dlatego w gazetach festiwalowych pojawiają się teksty o zjawiskach atmosferycznych i przyrodzie (Anna Zwolska: „Przed Węgajtami nie wiedziałam, że gwiazdy mogą świecić tak jasno. Czarne […] sylwetki nocnych drzew napawać pierwotnym lękiem i podziwem”[33]) lub o festiwalowej atmosferze (Weronika Jarzynka: „Wioska Teatralna Węgajty to dobro. Dobrzy ludzie. Dobre rano, dobre dni i noce. Dobry czas. Dobre miejsce, pomysły, spektakle”[34]). Osobne miejsce zajmują teksty o działaniach wolontariuszy, nie tylko przybliżające ich obowiązki pozostałym uczestnikom Wioski Teatralnej, ale także ich wrażenia dotyczące festiwalu z perspektywy uczestnika i wolontariusza, na przykład tekst *Cześć! Jesteśmy wolontariuszami*[35] czy *Fraszka na wolontariusza*[36] Anny Czapskiej i Katarzyny Załęckiej.

Oprócz artykułów relacjonujących i komentujących festiwalowe wydarzenia łamy gazety festiwalowej otwarte są również na teksty literackie. Obok recenzji ze spektakli można więc znaleźć poezję, na przykład wiersze Wei Yun Lin Góreckiej[37], Martyny Dębowskiej[38] czy piosenki Dagny

095_Krolikowska-gazeta-festiwalowa.indd 360 08.09.2022 21:01:56

Ślepowrońskiej[39], a obok wywiadów z zaproszonymi twórcami – krótkie formy prozatorskie, jak opowiadanie *Pewnego razu był sobie mały ptaszek…*[40] Stamatisa Efstathiou czy przypowieści Dagny Ślepowrońskiej[41]. Natknąć się można również na raperską „nawijkę"[42] czy będące pokłosiem pandemicznej akcji internetowej *Hot 16 challenge*[43].

Włączenie do gazety twórczości uczestników i gości festiwalowych skłania do zweryfikowania potencjalnej funkcji periodyku. Już elastyczna forma recenzji i sprawozdań z wydarzeń sugerowała, że celem jest tu nie tylko dokumentacja festiwalowych aktywności – wiele tekstów stanowiło raczej emanację przeżyć i stanów emocjonalnych ich autorów niż opis działań artystycznych. Również włączenie gatunków literackich sugeruje, że konieczne jest rozpatrywanie roli gazety festiwalowej w znacznie szerszym zakresie niż jedynie realizacja funkcji dokumentacyjnej. „Gazeta miała być przede wszystkim forum wymiany myśli"[44] – mówiła Joanna Kocemba-Żebrowska o redagowanym podczas festiwalu periodyku. Pozwalał on przedłużyć pospektaklowe dyskusje, usystematyzować emocje uczestników Wioski. Wreszcie, gazeta stała się ważną przestrzenią samorealizacji.

Materialne wątpliwości

Kontrowersje wzbudzać może wprowadzenie opłaty za gazetę, co nie jest powszechną praktyką podczas festiwali. Choć początkowo pismo było darmowe, z czasem próbowano wprowadzić symboliczną opłatę, która częściowo pokryłaby koszty przygotowania periodyku. Adnotacja na numerach gazety z 2012 roku wskazuje, że było to 50 groszy[45]. Od początku zakładano, że cena ma być niska i przystępna dla uczestników. Jak wynika z relacji Joanny Kocemby-Żebrowskiej, z opłaty zrezygnowano z przyczyn organizacyjnych – goście często nie mieli przy sobie pieniędzy albo zapominali uregulować należność.

Do opłat powrócono jednak w związku z rozwijającą się formą graficzną periodyku, a co za tym idzie, z rosnącymi kosztami jego przygotowania, między innymi druku. W 2021 roku cena gazety festiwalowej wyniosła 5 zł (nieodnotowane w samym periodyku), co na pierwszy rzut oka może wydawać się kwotą dość wysoką jak na festiwalowe standardy. W tym przypadku cena zbiegła się jednak z jakością gazety, o czym świadczy wydrukowanie jej na papierze kredowym, kojarzącym się z ekskluzywnymi wydawnictwami. Z jednej strony wydawałoby się, że darmowy dostęp do periodyku dobrze korespondowałby z otwartą formułą Wioski Teatralnej, podczas której część wydarzeń jest bezpłatna lub za dobrowolną opłatą. Z drugiej strony należy mieć na uwadze finansową sytuację nie tylko samego festiwalu, ale przede wszystkim organizującego go Teatru Węgajty. Działa on jako stowarzyszenie bez stałej dotacji i wciąż zmaga się z pozyskiwaniem środków na prowadzenie działalności. Co więcej, w 2021 roku Wioska Teatralna została zorganizowana bez jakiekolwiek dotacji i opierała się wyłącznie na internetowej zbiórce środków i opłatach uczestników za festiwalowe wydarzenia.

W tej sytuacji wprowadzenie opłaty za gazetę festiwalową zyskuje inny wymiar. Celem nie jest łatanie dziury w festiwalowym budżecie, bo i suma uzbierana ze sprzedaży festiwalowych gazet to jedynie kropla w morzu potrzeb. Jednak zarówno w przypadku akcji crowdfundingowej, dobrowolnej zrzutki do kapelusza po spektaklach, jak i opłaty za gazetę ujawnia się inny wymiar aktywności uczestników Wioski Teatralnej, którzy nie tylko partycypują w działaniach artystycznych, ale gotowi są wesprzeć festiwal zagrożony pod względem finansowym. Takim wsparciem jest między innymi właśnie zakup festiwalowej gazety.

Z drugiej strony znaczące wydaje się spostrzeżenie Agaty Ziółkowskiej, stojące niejako w kontrze do materialnego aspektu funkcjonowania periodyku: „Gazeta to podarek"[46]. Mimo wprowadzenia opłaty pismo wciąż pozostaje darem jego twórców dla festiwalowej społeczności i uczestników Wioski Teatralnej. Darem – bo przecież autorzy tekstów piszą je bezinteresownie i bez żadnych majątkowych korzyści, podobnie jak redaktorzy. Ten wolontariacki wymiar pracy przy gazecie koresponduje z innymi działaniami wykonywanymi przez wolontariuszy w trakcie festiwalu, od spraw organizacyjnych po gotowanie posiłków.

Przenikanie

Magdalena Hasiuk pisała o festiwalowych wydarzeniach: „różnorodne aktywności, praktyki i sposoby życia wzajemnie się «oświetlają»"[47]. To wzajemnie oświetlanie występuje również pomiędzy gazetą festiwalową a Wioską Teatralną. Festiwal stanowi kontekst dla periodyku, tworząc konkretne warunki dla jego powstawania, dlatego trudno byłoby rozpatrywać funkcjonowanie gazety festiwalowej w oderwaniu od Wioski Teatralnej. Zrozumienie zachodzących wokół niej procesów, działań organizacyjnych czy decyzji redaktorskich okazałoby się powierzchowne bez usytuowania ich w kontekście całego festiwalu. Specyfika periodyku może ujawnić się właśnie w połączeniu z całym festiwalowym uniwersum. Dzięki temu możliwe jest nie tylko opisanie procesów redakcyjnych, ale przede wszystkim odczytanie ich jako odbicia węgajckich idei.

Między gazetą a Wioską Teatralną zachodzi niemal osmotyczne przenikanie, co skutkuje fraktalnym podobieństwem między nimi. Chociaż periodyk nie jest z góry podporządkowany założeniom węgajckiego festiwalu, mimowolnie zaczyna je absorbować. W ten sposób staje się lustrem festiwalowej rzeczywistości, nie tylko w swojej treści, ale także w formie, a często również w procesach organizacyjnych i redakcyjnych. Festiwal odbija się bowiem w wydawanym w ramach swojej struktury periodyku. Ale także gazeta przegląda się w swoim festiwalu.

Przypisy

1 Tekst powstał w wyniku badań prowadzonych w ramach projektu *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego*

095_Krolikowska-gazeta-festiwalowa.indd 361 08.09.2022 21:01:56

i poszukiwań społeczno-kulturowych sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357.

2 Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, *Tytułem wstępu, o wielogłosie dwugłos Wacława Sobaszka i Erdmute Sobaszek*, „Zeszyt festiwalu Wioska Teatralna" (druk ulotny) 2014, s. 2.

3 Z tego roku pochodzą najstarsze numery gazety festiwalowej zachowane przez Teatr Węgajty.

4 Według Stefanii Skwarczyńskiej jedną z funkcji recenzji teatralnych jest właśnie dokumentacja. Przyjąć więc można, że teksty publikowane na łamach gazet festiwalowych – również te niebędące recenzjami – stają się dokumentami życia teatralnego. Zob. Stefania Skwarczyńska, *Swoisty status recenzji teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. Eleonora Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979, s. 36–49.

5 Magdalena Hasiuk, *Etos i utopia w działaniach Teatru Węgajty*, „Konteksty" 2020, nr 7–9, s. 230.

6 Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Grupa Artystyczna Fałdy, *Zamiast wstępu – trójgłos*, „Zeszyt festiwalu Wioska Teatralna" (druk ulotny) 2017, s. 2.

7 Określenie „kolektyw redaktorski" pojawiło się w jednej ze stopek redakcyjnych. Zob. „Węgaj_ty" (druk ulotny) 2019, nr 1, s. 23. Zazwyczaj pisano po prostu „redakcja". Nie należy jednak „kolektywu" rozumieć dosłownie, bo chociaż praca nad gazetą festiwalową jest procesem grupowym, to jednocześnie w zespole redakcyjnym istnieje podział ról. W historii Wioski Teatralnej można wskazać roczniki gazet festiwalowych charakteryzujące się silną sygnaturą redaktorki naczelnej. Tak było w przypadku gazet prowadzonych przez Karolinę Rospondek.

8 *Głos krytyczny*, „Gazetka Festiwalowa" (druk ulotny) 2011, nr 3, s. 6.

9 M. Hasiuk, *Etos…*, dz. cyt., s. 231.

10 Cytat z niepublikowanej rozmowy autorki z Joanną Kocembą-Żebrowską.

11 Tak dzieje się na przykład na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi, podczas którego gazetę festiwalową przygotowuje Studenckie Koło Naukowe Teatrologów z Uniwersytetu Łódzkiego. Zob. Gazeta Festiwalowa „Tupot": https://tupotgazeta.wordpress.com/2020/11/24/kilka-slow-o-redakcji/ (dostęp: 21.11.2021).

12 *W trakcie Wioski Teatralnej…*, „Głoski z Wioski" (druk ulotny) 2012, nr 1, s. 8.

13 Wacław Sobaszek, charakteryzując Wioskę Teatralną, zwracał uwagę w jednym z wywiadów, że festiwal dla twórców ze skromnym doświadczeniem staje się bezpiecznym miejscem prezentacji czy wręcz inicjacji artystycznej. Wypowiedź Wacława Sobaszka w rozmowie z Magdaleną Hasiuk przeprowadzonej 14 grudnia 2018 roku w Węgajtach. Ta charakterystyka obejmuje także działania krytycznoliterackie.

14 Alicja Kulik, Wacław Sobaszek, *Miarą kultury jest stosunek do Innego. Z Wacławem Sobaszkiem rozmawia Alicja Kulik*, [w:] *Teatr Potrzebny. Aspekty, konteksty, uwagi na zakończenie projektu Wioska Teatralna 2009*, red. Magdalena Jasińska, Jeannine Pitas, Erdmute Sobaszek, Wacław Sobaszek, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2009, s. 33.

15 Wacław Sobaszek, *Wioska Teatralna 2015. (Nie)widzialne granice*, „Zeszyt festiwalowy Wioski Teatralnej" (druk ulotny) 2015, s. 1.

16 Karolina Rospondek, *Wstępniak*, „Zwrot" (druk ulotny) 2016, nr 1, s. 1.

17 David Zelinka, *Troska, czyli wolność (szkic opisu wrażeń ze spektaklu)*, „Węgaj_ty" (druk ulotny) 2019, nr 1, s. 6.

18 Roman Černík, *Kobietostan, drobne notatki ze spektaklu Kolektywu Kobietostan*, „Węgaj_ty" (druk ulotny) 2019, nr 1, s. 11.

19 Karol Okuniewicz, *Przesilenia – migawki*, „Zwrot" (druk ulotny) 2018, nr 1, s. 7.

20 Alicja Brudło, *Refleksje po spektaklu „William i William" Valeriana Collot*, „Gazeta Festiwalowa – Wioska Teatralna 2010" (druk ulotny) 2010, nr 1, s. 2.

21 R. Černík, *Kobietostan…*, dz. cyt., s. 11.

22 Cytat z niepublikowanej rozmowy autorki z Agatą Ziółkowską.

23 Tamże.

24 Wiktoria Kowalska, *Oczami dziecka*, „Węgaj_ty" (druk ulotny) 2019, nr 1, s. 7.

25 Aleksandra Skorupa, *Piękni-Codzienni*, „Głoski z Wioski" (druk ulotny) 2014, nr 2, s. 1–2.

26 Marta Wiśniewska, *Wiele do myślenia*, „Głoski z Wioski" (druk ulotny) 2013, nr 2, s. 6.

27 Marta Wiśniewska, *Nie chcemy być fajni*, „Głoski z Wioski" (druk ulotny) 2013, nr 1, s. 7.

28 M. Wiśniewska, *Wiele…*, dz. cyt., s. 6.

29 Łukasz Zbroja, *Godzina lęku*, „Zwrot" (druk ulotny) 2017, nr 2, s. 3.

30 Olo [Nowakowski], *I na co mię to było?*, „Zwrot" (druk ulotny) 2018, nr 1, s. 8.

31 Dominika Bremer, *Świat musi się zatrzymać*, „Ziem_ja" (druk ulotny) 2020, nr 2, s. 6.

32 Por. Piotr Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. 6–10.

33 Anna Zwolska, *Przed Węgajtami…*, „Ziem_ja" (druk ulotny) 2020, nr 2, s. 21.

34 Weronika Jarzynka, *23.07.2019, Węgajty, Z pamiętnika wolontariuszki*, „Węgajt_ty" (druk ulotny) 2019, nr 1, s. 15.

35 *Cześć! Jesteśmy wolontariuszami*, „Gazeta Środka" (druk ulotny) 2009, nr 1 (31 lipca), s. 4–5.

36 Anna Czapska, Katarzyna Załęcka, *Fraszka na wolontariusza*, „Gazeta Festiwalowa" (druk ulotny) 2010, nr 1, s. 3.

37 Wei Yun Lin Górecka, *Współtwórczość*, „Gazeta Festiwalowa" (druk ulotny) 2010, nr 1, s. 5.

38 Martyna Dębowska, *U Miu na herbacie*, „Jesteś_my" (druk ulotny) 2021, nr 1, s. 4.

39 Dagna Ślepowrońska, *Śmieje się kat*, „Węgaj_ty" (druk ulotny) 2019, nr 1, s. 5 oraz tejże, *W moim domu opiewa się rany*, „Węgaj_ty" (druk ulotny) 2019, nr 1, s. 5.

40 Stamatis Efstathiou, *Pewnego razu był sobie mały ptaszek…*, „Gazeta Środka" (druk ulotny) 2009, nr 1 (31 lipca), s. 12.

41 Dagna Ślepowrońska, *Bezdomne szczęście*, „www.olniej.węg" (druk ulotny) 2020, nr 1, s. 12–13 oraz tejże *Człowiek i anioł*, „www.olniej.węg" (druk ulotny) 2020, nr 1, s. 11–12.

42 Mateusz „Ouek" Ołowski, *#warteodwiedzenia*, „Jesteś_my" (druk ulotny) 2021, nr 1, s. 18.

43 Paulina „Miu" Kühling, *Hot16chellenge jako wspólna opowieść o pandemii*, „www.olniej.węg" (druk ulotny) 2020, nr 1, s. 15.

44 Cytat z niepublikowanej rozmowy autorki z Joanną Kocembą-Żebrowską.

45 To jedyny przypadek, gdy na gazecie odnotowano jej cenę, dlatego trudno określić, kiedy i w jakiej wysokości były wprowadzane opłaty.

46 Cytat z niepublikowanej rozmowy autorki z Agatą Ziółkowską.

47 M. Hasiuk, *Etos…*, dz. cyt., s. 230.

095_Krolikowska-gazeta-festiwalowa.indd 362 08.09.2022 21:01:56

MAGDALENA HASIUK

Chwasty i arcydzieła

Teatr Węgajty jest oddalony od Domu Pomocy Społecznej „Jutrzenka" w Jonkowie o cztery kilometry. Powstanie obu ośrodków o odmiennym przeznaczeniu, specyfice funkcjonowania i bazie logistycznej dzielą zaledwie cztery lata (1986 i 1990). Poza bliskością topograficzną i chronologiczną Teatr Węgajty i DPS w Jonkowie łączy usytuowanie na pewnym marginesie społecznym oraz outsiderski charakter działań[1].

Chwasty

Jana Pilátová[2], przedstawiając grupy ludzi uznawane z perspektywy pragmatyzmu społecznego i doraźnego zysku ekonomicznego za mniej pożyteczne, użyła określenia chwasty[3]. Zaliczyła do nich pasjonatów różnych dziedzin, często uchodzących za dziwaków – Wacław Sobaszek wspominał o „włóczykijach, poszukiwaczach skarbów, łowcach motyli"[4], jak również artystów działających poza mainstreamem. Czeska badaczka zwróciła uwagę, że choć chwasty uchodzą za nieodpowiednie do uprawy, to ich witalność, bogactwo odżywcze i właściwości lecznicze wielu z nich są godne pozazdroszczenia. Sposób istnienia chwastów sprawia, że pozostawione w spokoju przez pewien czas w danym środowisku potrafią przywrócić życie w zniszczonych krajobrazach. Świadome zagospodarowywanie np. terenów postindustrialnych, zniszczonych przez przemysł wydobywczy wiąże się z dużymi nakładami i generuje wiele problemów, a w dłuższej perspektywie często prowadzi donikąd. Jeżeli natomiast pozwoli się na tych terenach rosnąć chwastom, to one spełnią rolę roślin pionierskich, zauważa Pilátová. Przygotują glebę dla wzrostu innych roślin, umożliwią stopniowe wykształcenie warstw roślinności, co w efekcie może doprowadzić do powstania nieprzemysłowego, dzikiego lasu, „który będzie w stanie obronić się przed wszystkimi szkodnikami"[5].

Sposób działania Teatru Węgajty w zdewastowanym na skutek wojen oraz przymusowych i dobrowolnych migracji krajobrazie kulturowym Warmii, a szczególnie współpracę zespołu z Domem Pomocy Społecznej w Jonkowie, można porównać do procesu rewitalizacji zniszczonych środowisk przyrodniczych dokonywanego przez chwasty.

Prekursorzy

Teatr Wiejski „Węgajty", działający pod tą nazwą w latach 1986–1996, był jednym z pierwszych teatrów alternatywnych w Polsce, który podjął stałą współpracę z Domem Pomocy Społecznej[6]. Zaangażowanie twórców w pracę artystyczną ze społecznością osób wykluczonych stanowi jedno z działań prekursorskich prowadzonych w obszarze teatru społecznego, realizowanego w Polsce z seniorami oraz z osobami z niepełnosprawnościami. Podejmując je, teatr dowodził, że niemal od początku swojego istnienia komplementarny obszar jego pracy, obok poszukiwań artystyczno-etnograficznych, stanowiły działania animacyjne i społeczne. Tradycja myślenia artystów w kategoriach obowiązku i społecznej odpowiedzialności za działania na rzecz społeczności lokalnej znana w historii teatru polskiego i w teatrze niemieckim charakteryzuje się dużą siłą. To w dużym stopniu z tej tradycji czerpali od początku Erdmute i Wacław Sobaszkowie.

W działaniach artystycznych realizowanych przez Teatr Węgajty w przestrzeniach społecznych, np. w DPS-ie w Jonkowie, nigdy nie chodziło o realizację misji obywatelskiej czy spełnianie aktów miłosierdzia[7], ale o podejmowanie pracy wzbogacającej zarówno mieszkańców DPS-u, artystów, adeptów Innej Szkoły Teatralnej (formacji pedagogicznej Teatru Węgajty) oraz widzów. Celem pracy artystycznej prowadzonej w obszarze społecznym nie jest robienie czegoś „dla" kogoś, uczenie kogoś czegoś, ale współuczestniczenie we wzajemnej wymianie[8]. Takie działania prowadzą do wspólnego usuwania blokad, które z różnych względów skutecznie rozdzielają jednostki i grupy[9] postrzegane jako wzajemnie nieprzystające.

W ciągu trzydziestu lat działań Teatru Węgajty w DPS-ie zmieniała się dynamika i forma współpracy. Początkowo najczęściej stosowaną praktykę stanowiły potańcówki organizowane jako cel działań teatru (m.in. podczas międzynarodowych seminariów etnomuzykologicznych, etnograficznych, teatrologicznych[10]), zwieńczenie widowisk teatru obrzędowego – kolędowania oraz zapustów, z którymi Teatr Węgajty regularnie odwiedzał, a z zapustami nadal odwiedza DPS, element warsztatów bądź innych działań[11]. Kontakty między mieszkańcami a twórcami Teatru Węgajty i ich gośćmi nawiązywane przy okazji potańcówek ograniczały się zwykle do sfery kinestetycznej. W latach 90. sprawność fizyczna znacznie większej liczby mieszkańców pozwalała im włączać się w tańce. Po latach ta forma spotkań zaczęła się wyczerpywać ze względu na wiek i schorzenia osób mieszkających w DPS-ie, a także na brak narzędzi u ówczesnych performerów umożliwiających im taniec z osobami o alternatywnej motoryce, np. poruszającymi się na wózku[12].

W poszukiwaniu straconego kontaktu

Twórcy Teatru Węgajty coraz częściej zdawali sobie sprawę z ograniczeń dotychczasowej formuły. Przez lata nie nawiązali bliższego, zindywidualizowanego kontaktu

096_Hasiuk.indd 363 08.09.2022 21:01:44

z mieszkańcami DPS-u. Próbą zmiany sytuacji były zaproponowane przez Erdmute Sobaszek warsztaty plastyczne. To one stanowiły pierwszą próbę dotknięcia „białej plamy" przysłaniającej relacje artystów z mieszkańcami DPS-u. Zbliżając się do niej, twórcy odkryli „ludzi z ich życiowym doświadczeniem, ich siłę w zmaganiu się z tym, co jest przykre"[13]. Relacje nawiązane z mieszkańcami DPS-u stały się dla artystów nie tylko źródłem inspiracji estetycznych, ale także ważną częścią doświadczenia życiowego. W tym kontekście najczęściej jako pierwsza bywa wymieniana Irena Anacka, która mimo bardzo poważnej choroby jest niezwykłą osobowością, charakteryzującą się darem łagodnego łączenia ludzi[14].

Wspólne działania z grupą mieszkańców DPS-u podczas warsztatów plastycznych pomogły artystom z Węgajt stworzyć pretekst do pogłębionych rozmów, niejako domagających się utrwalenia. Pomocna okazała się w tym zakresie grupa studentów profesor Aldony Jawłowskiej z Wydziału Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, która w czerwcu 2008 roku odbywała w Węgajtach praktyki terenowe. Indywidualne wywiady zrealizowane w ich toku z mieszkańcami DPS-u okazały się przełomem we współpracy teatru ze społecznością tego miejsca. Pozwoliły one nawiązywać bezpośrednie relacje, poza kontrolą instytucji. Indywidualne rozmowy były kontynuowane przez członków i członkinie teatru po wyjeździe studentów, już nie w celach socjologicznych, ale jako pierwszy krok do pracy teatralnej. Równocześnie jedna ze studentek – Kamila Paprocka – podjęła pogłębione badania, których owocem była wnikliwa i inspirująca praca magisterska[15] oraz liczne artykuły i wywiady[16].

Spojrzenie (na) Albina

Geneza pracy teatralnej prowadzonej przez Teatr Węgajty w DPS-ie jest złożona. Sama idea pojawiła się dość wcześnie. Irena Anacka wyznała, że po raz pierwszy o pracy teatralnej rozmawiała z Erdmute Sobaszek około 2006–2007 roku. Podczas jednej z potańcówek aktorka podeszła do unieruchomionej na wózku i obserwującej tańczących kobiety i jak wspomina Anacka: „w trakcie luźnej rozmowy pomyślałyśmy, czy to nie byłoby dobre, żeby zaangażować każdego, nawet i tego, kto chodzić i tańczyć nie może"[17]. Tym zaangażowaniem miał być teatr. Jak widać z powyższej relacji źródłem podjęcia pracy teatralnej było nawiązanie indywidualnego kontaktu z mieszkańcami DPS-u. Także badania Kamili Paprockiej przyczyniły się do stworzenia teatru. Jednak warto rozważyć, czy aktywność badaczki była tak kluczowa, jak ona to przedstawia: „w dużej mierze dzięki moim badaniom powstał pierwszy spektakl z udziałem mieszkańców DPS"[18]. Trudno jednoznacznie to przesądzić. Bardziej skłaniam się ku tezie, że choć główna inspiracja do stworzenia teatru miała swoje źródło w indywidualnych rozmowach zarówno studentów, jak i członków teatru z mieszkańcami DPS, to kluczową rolę odegrały spotkania artystów z Albinem Krajewskim, dawnym kolędnikiem, rzeźbiarzem ludowym, muzykantem, człowiekiem o rozbudowanej refleksji filozoficznej. Wacław Sobaszek podkreśla, że bez obecności Krajewskiego działania teatralne w DPS-ie nigdy by nie zaistniały. „Sama jego obecność zainspirowała nas do podjęcia tej pracy", mówił o Krajewskim[19]. Można zaryzykować twierdzenie, że spotkanie Krajewski–Sobaszek było kluczowe. Jego siła jest dostrzegalna na jednej z fotografii Jarosława Poliwki. Wacław Sobaszek z całkowicie ufnym spojrzeniem oraz otwartym gestem zwraca się ze wskazówką do Albina Krajewskiego w kostiumie Heroda. Znam niewiele zdjęć w historii teatru polskiego, na którym ukazana została podobna głębia relacji aktor-reżyser. Jednym z nich jest zdjęcie Marka Czudowskiego z próby *Księcia Niezłomnego* z niezapomnianą wymianą spojrzeń między Ryszardem Cieślakiem a Jerzym Grotowskim[20]. Jeśli przyszłoby mi wskazać jedno źródło powstania Teatru Potrzebnego to kryłoby się ono w spojrzeniu reżysera Wacław Sobaszka na tego konkretnego aktora.

Albin Krajewski był nie tylko protagonistą pierwszego przedstawienia *Wesele. Domena publiczna* (2009), w którym wcielił się w rolę Ojca, ale całego Teatru Potrzebnego (tak po 2012 roku Sobaszkowie nazwali działania teatralne w DPS-ie, prowadzone w latach 2008–2011 pod nazwą Teatr Hazbeszkwej). Wykonał również rzeźby, które jako rekwizyty zostały wykorzystane w *Weselu* oraz w kolejnym spektaklu – w *Iwonie poślubionej* (2010). Krajewski sformułował również cel pracy teatralnej realizowanej w DPS-ie. „Powiedział, że warto by mieć grupę teatralną, która mogłaby pojechać do innego DPS i coś tam [tj. przedstawienie teatralne – M.H.] pokazać"[21]. Jego głos był dla twórców Teatru Węgajty, przede wszystkim dla Wacława Sobaszka, niezwykle istotny. Nie dziwi fakt, że to właśnie dla Krajewskiego zespół Teatru Potrzebnego stworzył *hommage*, realizując w 2014 roku, niemal trzy lata po jego śmierci, przedstawienie *Ulica krokodyli* na podstawie prozy Brunona Schulza skonstruowane wokół postaci Ojca[22] – nieobecnej w kosmosie scenicznym, wszechmocnej w makrokosmosie teatralnym.

Spór czy alians z przodkami?

Wprowadzając zespół Teatru Węgajty z pracą teatralną do DPS-u, Wacław Sobaszek zadawał powracające pytanie: czym jest ten szczególny „dom", zwany w mowie potocznej domem starców? I zauważał, że: „tym, co konstytuuje DPS, jest nie tyle indywidualna niepełnosprawność pensjonariuszy, co niepełnosprawność relacji społecznych, która sprawia, że niektórzy ludzie wypadają ze swych dotychczasowych powiązań i tu trafiają"[23]. Teatr w DPS-ie jest tworzony zatem w ściśle określonym kontekście, wobec wielu wyzwań i problemów, takich jak: starość, niepełnosprawność, samotność, ciężkie i postępujące choroby, w tym choroby psychiczne, uzależnienia, petryfikacja[24], ograniczenia narzucone przez instytucję totalną, marazm, dysfunkcje więzi społecznych, „zaburzenie pewnej energii życiowej" – wynikające ze zgromadzenia

096_Hasiuk.indd 364 08.09.2022 21:01:44

w jednym miejscu ludzi starych, usuniętych z ról społecznych, opozycja domu i getta[25]. Awersem ich nieobecności w rodzinach jest z kolei brak łączności młodszego pokolenia z przeszłością[26]. Pierwszym krokiem w obliczu takiego rozpoznania było dostrzeżenie, w jakim stopniu ten obraz może być zwierciadłem również dla osób poza DPS-u, w tym twórców i współpracowników Teatru Węgajty, i w jaki sposób można odnaleźć coś, co łączy obie grupy.

„Tkanką łączną"[27] okazała się pieśń przekazana przez jedną z mieszkanek DPS-u, panią Antoninę. W przedstawionej przez nią wersji kurpiowskiej *Ballady o starym Jakubku* odnaleźć można było zarys fabuły *Króla Leara*. Pytanie reżysera zawierało sugestię odpowiedzi: „Co robić, wprowadzić do DPS-u Szekspira?"[28]. I Shakespeare istotnie „wszedł", ale nie był to *Król Lear*. Choć *Sen nocy letniej* znalazł się w repertuarze Teatru Hazbeszkwej dopiero w 2011 roku, wybór autorów wystawionych przez zespół, współtworzony przez Teatr Węgajty i mieszkańców DPS-u, charakteryzuje się żelazną konsekwencją. Składają się na niego arcydzieła – teksty: Stanisława Wyspiańskiego, Witolda Gombrowicza, Williama Shakespeare'a, Brunona Schulza, Alfreda Jarry'ego, Sławomira Mrożka.

W tym miejscu warto podkreślić, że teatr tworzony w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie to teatr autorski Wacława Sobaszka. Realizowany przez małżeństwo Sobaszków z mieszkańcami, współpracownikami zespołu (m.in. z Joanną Drzewiecką-Kozielską) oraz z adeptami Innej Szkoły Teatralnej (autorskiej metody formacyjnej Teatru Węgajty). Praca w zespole Teatru Potrzebnego z założenia ma angażować wszystkich uczestników, być satysfakcjonująca i odpowiadać ich oczekiwaniom. Nie może być pracą „dla", lub „ze względu na", ale pracą „z", i powinna polegać na wspólnym procesie i wymianie, dzięki którym „otwiera się nowa perspektywa" – komentuje Sobaszek[29]. To on jest pomysłodawcą i inicjatorem wszystkich przedstawień. Potwierdza to np. Mariusz Szczepanek, aktor Teatru Potrzebnego od 2015 roku, który przedstawia Sobaszka jako tego, który „szuka pomysłów", „rzuca propozycje" i „zarządza całym tym teatrem", gdyż, jak konkluduje Szczepanek: „Wiadomo, tutaj [w DPS-ie] to nikt pomysłów nie ma"[30]. Jednak w toku pogłębionej rozmowy z wykonawcą okazało się, że choć na etapie wyboru sztuki aktorzy nie przedstawiają propozycji, ich inwencja w pracy teatralnej nie ogranicza się do wyrażenia zgody lub dezaprobaty wobec projektu reżysera. Ujawnia się natomiast w interpretacji postaci: „Mówię Wackowi, jak sobie wyobrażam […] jak mój bohater powinien wyglądać, w jaki sposób i jakim tonem powinien mówić i też przedstawiam swoje propozycje. To nie jest tak, że reżyser coś mi narzuca, to jest wzajemna współpraca"[31].

Na pytanie o metodę pracy Wacław Sobaszek w jednym z wywiadów tłumaczył, że w pracy teatralnej w DPS-ie metoda Teatru Węgajty składająca się z połączenia muzyki (*via naturalis*)[32] oraz biegu leśnego została ograniczona. Rezygnacja z realizacji drugiego elementu sprawiła jednak, że pewne minimalne jakości związane z biegiem zaistniały w trakcie prób Teatru Potrzebnego, szczególnie tych realizowanych w leśnej siedzibie Teatru Węgajty. Warto tutaj wskazać przede wszystkim na doświadczenia aktorów: większej bliskości siebie samego, drugiego człowieka i przyrody. Sobaszek zwrócił uwagę, że choć muzyka pojawia się na próbach i podczas przedstawień „DPS-owych", pełni funkcję „pewnej instancji ściągającej" i umożliwia spotkanie zarówno wykonawców, jak i różnych elementów dzieła, jej ilość jest ograniczona. „Jeśli zaczęliśmy robić Teatr Potrzebny w DPS-ie, właściwie porzuciliśmy metodę na rzecz czegoś takiego, że w obliczu konieczności i wyższej potrzeby wszystko jest dobre, że cokolwiek weźmiesz do ręki jako narzędzie, będzie dobre, oby tylko tych ludzi wyrwać z inercji i tworzyć teatr" – konkludował reżyser[33]. Analizując spektakle Teatru Potrzebnego, wyraźnie widzimy, że Sobaszek nieco na wyrost mówił o rezygnacji z metody w pracy nad nimi. Muzyka bowiem w postaci pieśni i akompaniamentu tanecznego odgrywa nieodzowną i konstytutywną rolę we wszystkich przedstawieniach zrealizowanych w DPS-ie. Trudno też jednoznacznie zinterpretować jego sformułowanie: „cokolwiek weźmiesz do ręki jako narzędzie" w kontekście takich arcydzieł jak: *Wesele*, *Iwona, księżniczka Burgunda* z elementami Ślubu, *Ferdydurke* i opowiadania *Szczur*, *Sen nocy letniej*, fragmenty *Ulicy krokodyli* i *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz pism rozproszonych Schulza, *Ubu król czyli Polacy*, *Tango*. Poszukując uzasadnień dla wyborów repertuarowych dokonanych przez reżysera warto wskazać kilka możliwych odpowiedzi.

Dla Sobaszka, podobnie jak dla Grotowskiego, związki teatru z literaturą są niezwykle mocne. Tak jak twórca *Apocalypsis cum figuris*, reżyser z Węgajt sięga po wielkich autorów z przeszłości, by dialogować z nimi i spierać się na temat wyzwań stawianych przez dzisiejszy świat[34] oraz sytuacji aktorów w nim – w przypadku DPS-u – ludzi „ze szczególnym losem"[35]. Wybitni autorzy to przodkowie, z którymi można się nie zgodzić, jak zauważył Grotowski, lecz nie sposób się ich wyprzeć. I to oni mogą stać się sojusznikami w sytuacji, w której reżyser podejmuje współpracę z osobami p o s t r z e g a n y m i j a k o wykluczone, odrzucone, zostawione[36], nieprzystosowane[37] osoby o ograniczonym kapitale kulturowym i sprawczości. Zjawiskiem komplementarnym wobec pracy z taką grupą są właśnie arcydzieła literackie, utwory uznane, docenione, stale obecne w kulturze, o silnym oddziaływaniu, „należące do wszystkich". Wybierane przez Sobaszka teksty charakteryzują się taką otwartością i pogłębionym rozeznaniem ludzkiej natury, w które z łatwością wpisują się doświadczenia i losy aktorów – mieszkańców Domu Pomocy Społecznej. Teatr Potrzebny stanowi potwierdzenie tezy Przemysława Czaplińskiego, że „nie umiejscowienie geograficzne, lecz narracyjne określa nasze położenie. Mieszkamy w mniej i bardziej rozbudowanych opowieściach, nie zaś w obiektywnych i fizycznie opisywalnych przestrzeniach. Nasze narracje wywierają wpływ na miejsce. Zamieszkując kulturę, istniejemy w re-

096_Hasiuk.indd 365 08.09.2022 21:01:44

lacjach, a do wytworzenia relacji potrzebne są opowieści"[38]. Nawiązanie współpracy teatralnej z mieszkańcami DPS-u potwierdza, że wprowadzenie aktorów czy raczej uświadomienie im faktu zamieszkiwania w opowieściach, przywrócenie im arcydzielnych opowieści, jako czegoś, co do nich także bezsprzecznie należy, sprawiło, że narracje Teatru Węgajty wpłynęły na miejsce – fizyczne – Dom Pomocy Społecznej w Jonkowie. Z kolei Kamila Paprocka, w ważnej pracy o działaniach Teatru Węgajty w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie, zauważa, że wielkie narracje, w tym przypadku teksty Wyspiańskiego, Gombrowicza, Shakespeare'a, Schulza, Jarry'ego, Mrożka, łączą to, co heterogeniczne, w całość i nadają siłę oraz sens indywidualnym opowieściom mieszkańców DPS-u, określonym przez nią jako opowieści litotyczne[39].

Wacław Sobaszek wskazuje, że wybór danego tekstu do realizacji nie jest wynikiem kalkulacji czy wypełniania planu. O *Królu Ubu* – piątej sztuce zrealizowanej z Teatrem Potrzebnym, reżyser powiedział:

Pomysł przyszedł sam […]. Potrzebuję […], żeby tekst mnie porwał i tak się składa, że kiedy wiosną [2016 roku] zacząłem czytać *Króla Ubu*, miałem wrażenie, że świetnie przylega do sytuacji panującej w naszej grupie Teatru Potrzebnego. Zrobiliśmy dwa lata temu [w 2014 roku] spektakl *Ulica krokodyli*. Coś się zmieniło w życiu tych ludzi, w naszym życiu i w kraju […] i zaczęliśmy rozglądać się za czymś nowym[40].

Równocześnie tylko najwybitniejsze dzieła literatury pięknej (zarówno dramaty, jak i teksty prozatorskie), stanowiące elementy wspólnego dziedzictwa kulturowego, zdolne są objąć czy odnieść się do doświadczeń bliskich, zarówno osobom mieszkającym po jednej, jak i po drugiej stronie niewidzialnego parkanu, oddzielającego DPS od reszty społeczeństwa. Warto zauważyć, że cel pracy Wacława Sobaszka nigdy nie polegał na tym, by performerzy Teatru Potrzebnego opanowali dykcję aktorów zawodowych i nauczyli się mówić w konkretnej manierze tekst Wyspiańskiego, żeby zapoznali się z prozą Schulza bądź dramatem Jarry'ego, podnosząc swoje kompetencje jako „ludzi kulturalnych".

Ramowanie klasyczne I – Jarry i Mrożek

Dzięki wykorzystaniu arcydzieł literackich w połączeniu z materiałem muzycznym (złożonym w dużej mierze z: tradycyjnych pieśni, przyśpiewek i melodii popularnych) oraz choreograficznym (tańce tradycyjne) Sobaszek buduje strukturę dramaturgiczną zdolną połączyć w jeden organizm różne doświadczenia ciał-umysłów performerów. Komponuje dramaturgiczną strukturę włączającą, której podstawę stanowią z reguły teksty dramatyczne, rzadko adaptacje. Wobec definicji dramatu Marco de Marinisa, który dramat rozumie jako przede wszystkim działanie, akcję, stanowiące w swej esencji taniec. A podstawą w realizacji dramatu jest, według tego badacza, takie działanie aktora w poszukiwaniu techniki, które „nie jest intelektualne, ale fizyczne, cielesne"[41]. Alternatywna motoryka, cielesność aktorów – mieszkańców DPS-u – odgrywają tutaj kluczową rolę. Inscenizacja tekstów, która stanowi ich ucieleśnienie dokonuje się dzięki ciałom aktorów o odmiennej motoryce, ciałom osób z niepełnosprawnościami, z doświadczeniami szczególnych chorób, kryzysów czy starości. Spotkanie klasycznego tekstu należącego do wielkiej narracji i tylko pozornie słabego – doświadczonego w sposób szczególny – ciała performera / performerki pozwala na ożywcze i oryginalne interpretacje teatralne dramatycznych i literackich arcydzieł. Przygotowując je, Wacław Sobaszek, jak każdy autor twórczych koncepcji inscenizacyjnych, dopuszczał się, jak określa takie zabiegi Stefania Skwarczyńska – odchyleń – od propozycji realizacji teatralnej zawartej w tekście dramatycznym[42]. Odchylenia, jak zauważa badaczka, są naturalne i konieczne zarówno dla sztuki dramatu, jak i teatru i „idą najczęściej w kierunku […] uwspółcześnienia dramatu w jego treściach ideowych i artystycznej formie, zapewniając mu tym żywotność poza granicami jego powstania"[43]. W przypadku odchyleń poczynionych przez Wacława Sobaszka przedstawione wyżej uzasadnienie jest drugorzędne. Wprowadzał on takowe w przedstawieniach realizowanych w DPS-ie przede wszystkim, by wydestylować z tekstów dramatycznych treści, które w najpełniejszy sposób, z zachowaniem ekonomii, a przez to lekkości, scen i słów, będą w stanie przekazać szczególne doświadczenia aktorów mieszkańców DPS-u oraz by dostosować proponowaną kompozycję tekstów do potrzeb i możliwości wykonawczych performerów.

Wykorzystując dziewięciostopniową typologizację inscenizacji, zbudowaną przez Skwarczyńską według wzrastającego przyrostu odchyleń od wzorca[44], proponuję przyjrzeć się, w jakim miejscu skali należy umieścić realizacje teatralne arcydzielnych tekstów dramatycznych i prozatorskich zrealizowanych w Teatrze Potrzebnym. Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że wszystkie spektakle Teatru Potrzebnego można zaliczyć do typów o dużym odchyleniu od oryginalnego tekstu dramatycznego (od szóstego do ósmego).

Jako przykład „typu 6", a więc inscenizacji przekazującej „poważną część materii werbalnej tekstu, zarys fabuły i postaci", ale wymieniającej poetycki świat przedstawiony na świat inny[45] mogą posłużyć spektakle *Ubu król, czyli Polacy* (2016) oraz *Tango albo ballada o Edku* (2020). Ten drugi, realizowany w czasie pandemii COVID-19 wiosną 2020 roku, podczas warsztatów prowadzonych na platformie Zoom, został zaprezentowany jedynie *on-line* jako próba otwarta. Oba przedstawienia reżyser opatrzył informacją: „wg motywów Alfreda Jarry'ego / Sławomira Mrożka". W dwu przypadkach widzowie obcowali z „przepisaniem" klasycznych arcydzieł dokonanym przez Sobaszka. Oznaczało ono „potarcie […] [ich] doświadczeniem współczesnym"[46] w wymiarze indywidualnym i społecznym. Reżyser zderzył niepokojący obraz rzeczywistości przedstawionej w dramacie Jarry'ego z aktualną sytuacją mieszkańców Domu Pomocy Społecznej, doświadczaną „normalnie" (*Ubu…*), ale również w tak ekstremalnej sytuacji, jaką jest pandemia, skutkująca całkowitym zamknięciem domu na

096_Hasiuk.indd 366 08.09.2022 21:01:44

odwiedziny osób z zewnątrz (*Tango…*) (dom, który staje się faktycznie więzieniem). W obu spektaklach powrócił temat dyktatury i populizmu, a w *Ubu…* dodatkowo wojny, został wyeksponowany wątek przejmowania władzy przez postaci tyle karykaturalne i marionetkowe, ile monstrualne. Nie tylko tytułowego bohatera Alfreda Jarry'ego, ale również Edka z dramatu Mrożka (w obie postaci wcielił się Jan Jendrycki) można scharakteryzować w następujący sposób: „Ubu jest Innym […] nie jest […] z naszego świata: jego grubiaństwo, obsceniczność, brzydota moralna pomagają mu zachować dystans, ale są one tylko znakami jego głębokiej odmienności. [Bohater] nie jest cieniem ludzkich łajdactw wyświetlanych na ścianach platońskiej jaskini, jest ich Ideą"[47]. Ukazanie Ubu i Ubicy w drodze na wojnę, w epilogu filmowym przedstawienia, w warmińskim, bliskim mieszkańcom DPS-u krajobrazie, stanowiło nie tylko obraz purnonsensowy, ale również tworzyło niemal plakatowy przekaz. Oto siły monstrualne, niebezpieczne i żądne władzy znajdują się „na polskich drogach", bliżej niż można było się spodziewać. Łajdactwo spowszedniało. Z kolei Edek, kolejny przykład populistycznego dyktatora, chociaż tak jak pozostałe postacie *Tanga* pojawiał się jedynie w formie emitowanego obrazu, dostępnego przez platformę Zoom, był tym, który w realizacji Sobaszka zawłaszczał wirtualną rzeczywistość, jedyną, za pomocą której mieszkańcy DPS-u mieli możliwość utrzymania relacji ze światem zewnętrznym w czasie pandemii. Korespondencja obu spektakli z rzeczywistością polityczną w Polsce w 2016 i 2020 roku była znacząca.

Ramowanie klasyczne II – Gombrowicz i Schulz

Z kolei przedstawienia: *Iwona poślubiona* – przygotowane w dwóch wersjach (z premierami w 2010 i w 2019) oraz *Ulica krokodyli* (2014, z próbami wznowieniowymi w 2021) można zaliczyć do „typu 7". Stanowią go, jak pisała Skwarczyńska, „inscenizacje adaptowanych z utworu literackiego czy paraliterackiego fragmentów jego materii werbalnej, jego wybranych scen czy obrazów, uzupełnionych często fragmentami z innych pism autora tegoż utworu"[48].

W *Iwonie poślubionej* reżyser wykorzystał niewielkie fragmenty dramatów Witolda Gombrowicza: *Iwony, księżniczki Burgunda* oraz *Ślubu*[49], fragmenty powieści *Ferdydurke*[50] oraz opowiadania *Szczur*[51]. W efekcie poszerzeniu uległy niektóre postaci. Książę Filip obok swoich fraz wypowiadał wybrane sekwencje Henryka ze *Ślubu*, Król – Ojca, Królowa – Matki. Część sekwencji Pijaka ze *Ślubu* reżyser połączył z sekwencjami Żebraka z *Iwony, księżniczki Burgunda*, by zbudować nową postać. Sobaszek nie tylko dokonał wyboru i montażu replik oraz fragmentów, ale także wprowadził niezbędne zmiany, by zachować czytelność nowej całości. Powstała kompozycja o zagęszczonych sensach i lekkiej formie. Niektóre decyzje dramaturgiczne reżysera wprowadzały przełomowe znaczenia. Działo się tak np. w sytuacji, w której Sobaszek przywrócił Iwonie głos, „wkładając w jej usta" strawestowane repliki z opowiadania *Szczur*. Iwona w przedstawieniu Teatru Potrzebnego nie tylko ukazuje bunt i przebiegłość sił związanych z tym, co społecznie spychane i pomijane, ale odzyskuje sprawczość. Precyzyjnie i z siłą demaskuje istnienie „przeźroczystych", usankcjonowanych społecznych mechanizmów opresji, w tym opresji kobiet. Sobaszek uzyskał efekt niezwykle rzadko spotykany w inscenizacjach tego dramatu, sprawił, że choć Iwona nie ocaliła życia, zyskała głos i obroniła swoją postawę wobec niesprawiedliwości świata.

Z kolei wyjątkowość *Ulicy krokodyli* w repertuarze Teatru Potrzebnego wynikała z tego względu, że materiał tekstowy pochodził w całości z utworów prozatorskich. Reżyser użył fragmentów różnych tekstów Brunona Schulza składających się na zbiory: *Sklepy cynamonowe*, *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz *Republiki marzeń* należącej do *Utworów rozproszonych*[52]. Warto wskazać dwa klucze do tej pracy związane z jej kontekstualizacją. Pierwszym kontekstem, wspominana którego powstał spektakl, była biografia zespołu – śmierć protagonisty Albina Krajewskiego. Drugi wiązał się ze zmianą krajobrazu Jonkowa, szczególnie obrazów postrzeganych z okien czy otoczenia Domu Pomocy Społecznej. W szybkim tempie zaobserwować można było rozwój osiedli domów jednorodzinnych rozwijających się z rozmachem i na dużą skalę. To budownictwo stanowiło swego rodzaju inwazję w pagórkowate warmińskie łąki. Sobaszek posłużył się niezwykle ważnym toposem w dziele Schulza, jakim jest figura Ojca, oraz rozwijanym przez pisarza tematem przemiany krajobrazu miasta i inwazji tandety w starą jego „tkankę", by wspólnie z zespołem poruszyć kwestie ważne dla wykonawców w 2014 roku.

Patchworkowe inscenizacje stanowiły nie tyle przykład spotkania z konkretnym dziełem, co „zanurzenia" się w światach Gombrowicza i Schulza z przewodnikiem, który, respektując misterną wielowarstwowość tych rzeczywistości literackich, równocześnie wydobywa ich lekkość. Tworzy struktury dramatyczne w formie miniatur charakteryzujące się ekonomią środków.

W przypadku przedstawień Teatru Potrzebnego zaliczonych według typologii Stefanii Skwarczyńskiej do typu 7 forma zastosowana do materiału tekstowego nie była inspirowana stylem epoki, ale współczesnymi poszukiwaniami teatralnymi i wybranymi aspektami rzeczywistości społecznej. Reżyser, który po sześciu latach od premiery *Synczyzny*, zrealizowanej z zespołem Innej Szkoły Teatralnej, powrócił do inscenizacji tekstów Gombrowicza, chciał odnaleźć wykonawców zdolnych ucieleśnić „rzeczywistość w nie zapisaną". Można zauważyć, że „Sobaszek nie wprowadził Gombrowicza do DPS-u, tylko niejako go stamtąd wyłuskał"[53]. Przez wyłuskiwanie rozumiem odnalezienie odpowiedniej sytuacji, miejsca umożliwiającego ukazanie opresyjnych mechanizmów przedstawionych przede wszystkim w *Iwonie, księżniczce Burgunda*. Okazało się, że ten dramat w niezwykle trafny sposób opisuje, według Sobaszka, rzeczywistość DPS-u. *Iwona poślubiona* nie była spektaklem krytycznym, stworzonym jako reakcja

096_Hasiuk.indd 367 08.09.2022 21:01:44

wobec funkcjonowania konkretnego domu pomocy społecznej, ani nawet wszystkich tego typu domów w Polsce. Dom pomocy społecznej stał się figurą wszelkich instytucji „totalnych", ale i każdej ludzkiej społeczności, których zadaniem jest przyjmowanie osób trafiających do nich w trudnych / przełomowych momentach życia (szpitale, więzienia, szkoły, itd.) i pomaganie im. W mechanizmy działań tych instytucji, które powinny wspierać jednostkę, często wpisane jest jednak działanie przemocy. Nawet jeśli nie zostaje ono zrealizowane na poziomie ontologicznym, to społecznym albo symbolicznym. Towarzyszący temu wątek dotyczący obecności form społecznych i fakt, że są one postrzegane jak te, które mają chronić przed tym, co nie(okieł)znane. Ale to, co ma chronić, często zamraża, izoluje, petryfikuje. W *Iwonie poślubionej* reżyser konfrontuje widzów ze szczególną sytuacją. „Spod rzeczywistości", która wydaje się definitywnie uporządkowana, oswojona, bezpieczna wyłania się to, co niepokoi, nad czym nie sposób zapanować. Nie można ani tego okiełznać, ani wytłumaczyć, ani odrzucić, ani zamknąć w bezpiecznym sejfie, można jedynie spotkać się z tym twarzą w twarz, często w bólu. To, co zepchnięte, izolowane, ignorowane, inne – wcześniej czy później zawsze dochodzi do głosu, rozsadza tzw. porządek, bierze udział w spisku przeciwko formom, nawet jeśli samo ginie, nie pozwala trwać temu, co było. Wywołuje przewroty, zmiany, rewolucje.

Zarówno *Iwona…*, jak i *Ulica…* przygotowane zostały w dwóch wersjach. Za każdym razem forma spektaklu ulegała zmianie, choć nie zawsze wprowadzało to zmianę interpretacji. Tak zdarzyło się tylko w przypadku *Iwony poślubionej*. Powodem była zmiana obsady. W inscenizacji z 2010 roku rolę Księcia Filipa grał student Uniwersytetu Warszawskiego, muzyk bez dużych problemów zdrowotnych Sebastian Świąder. W przedstawieniu o dziewięć lat późniejszym w tę samą postać wcielił się mężczyzna o dziesięć lat starszy, mieszkaniec DPS-u, od wypadku poruszający się na wózku Mariusz Szczepanek. Intryga w obu obsadach nabierała innego znaczenia i ciężaru. Podczas, gdy działania Filipa (w obsadzie z 2010 roku) były tylko młodzieńczym kaprysem, poszukiwaniem kolejnych bodźców, pragnieniem eksperymentowania ze swoim życiem osobistym i społecznym, ta sama rola w interpretacji Szczepanka pozwoliła aktorowi mówić o potrzebie wprowadzenia do swojego życia czegoś-kogoś, co-kto kompletnie zaburzy jego rutynę i marazm. Wykonawca posłużył się postacią Filipa jako pretekstem do mówienia o mierzeniu się z tym, co do tej pory było spychane, nieujawnione, zdawało się nieobecne, a co doskwiera. W tym kontekście eksperyment podejmowany przez Filipa stanowił próbę wyrwania się z marazmu.

Ramowanie klasyczne III – Wyspiański i Shakespeare

A. ***Wesele. Domena publiczna*** **albo ożywianie uczuć**

Stefania Skwarczyńska, charakteryzując typ 8 inscenizacji, pisała, że polega ona na przejęciu z konkretnego tekstu dramatycznego pewnych fragmentów materii werbalnej, głównie o motywach dalekonośnych i aluzyjnych, samej struktury utworu wraz z konturami niektórych z jego scen i zarysem niektórych postaci, ale przede wszystkim jego perspektywy ideowej, zwłaszcza gdy ukierunkowana jest na przyszłość lub na sprawy uniwersalne, a to dla podstawienia w miejsce jego treści fabularnych treści zupełnie nowych, bliskich doświadczeniu widzów, treści korespondujących antytetycznie z treściami utworu, ale o nowym sensie ideowym, wprawdzie mieszczącym się w „przyszłościowej" perspektywie utworu, ale sprzecznym z jego tonacją[54].

Do tego typu można zaliczyć: inicjujące pracę zespołu *Wesele. Domena publiczna* (2009) oraz *Sen nocy letniej* (2011).

W przypadku obu przedstawień dramaty Stanisława Wyspiańskiego i Williama Shakespeare'a pełniły funkcję inspiracji. Wacław Sobaszek swobodnie wybrał poszczególne sceny i motywy z tekstu Wyspiańskiego, wszystkie uległy skróceniu, a często także trawestacjom i rekompozycjom. W *Weselu* reżyser wykorzystał materiał z jedenastu scen aktu pierwszego i trzech scen aktu drugiego, pominął całkowicie akt trzeci[55]. Należy dopowiedzieć, że wiele obrazów w przedstawieniu zostało rozdzielonych intermediami wokalnymi i tanecznymi, niekiedy z udziałem pojedynczych tancerzy czy par, innym razem większości wykonawców i części widzów. Wszystkie zabiegi dramaturgiczne, a więc selekcja, skróty i montaż tekstu, łączenie replik należących do różnych postaci w dramacie, by stworzyć jedną postać sceniczną, służyły jak najlepszemu dostosowaniu materiału literackiego do wykonawców. W założeniu Sobaszek chciał podkreślić swobodę i lekkość dialogów Wyspiańskiego. To się udało, skoro aktorzy, w tym mieszkańcy DPS-u, podkreślali, że tak dobrze czują się w swoich rolach, jakby „specjalnie dla nich [zostały – M.H.] napisane"[56]. Proponując obsadę, reżyser odwoływał się do doświadczeń biograficznych aktorów, ich możliwości i talentów wykonawczych oraz uwarunkowań psychofizycznych, niekiedy także do ról, jakie odgywali w zespole. Stąd np. Albin Krajewski integrujący grupę wcielił się w rolę Ojca, Halina Burzyńska, z zawodu wykładowczyni akademicka śpiewu, występowała w partiach wokalnych, a w strawestowanych słowach Wyspiańskiego wyrażała osobistą tęsknotę: „Marzę przy weselnym graniu/o jakimś wielkim kochaniu". Z kolei niema sekwencja „powrotu z wesela" w stanie upojenia alkoholowego wykonana przez Jana Jendryckiego stanowiła komiczny epilog przedstawienia. Świadomie budowana przez reżysera relacja między tekstem Wyspiańskiego a doświadczeniami aktorów sprawiała, że materiał literacki zyskiwał dodatkowy rezonans. Strawestowany tekst Haneczki ze sceny 16 pierwszego aktu wypowiedziany prawie dokładnie w połowie przedstawienia (w ósmym obrazie) przez Irenę Anacką – aktorkę niemal całkowicie sparaliżowaną, poruszającą się na wózku, zyskiwał dodatkowe znaczenia:

> Musisz przejść najpierw cierpień koło / Musisz przejść nędzę, bóle / A potem kiedyś będzie wesoło / Jak ci ból ser-

096_Hasiuk.indd 368 08.09.2022 21:01:45

1. Przedstawienie *Iwona poślubiona (2)* w wykonaniu Teatru Potrzebnego, Teatr Węgajty, 17 maja 2019. Fot. Maciej Janicki.
2. Albin Krajewski i Wacław Sobaszek podczas próby spektaklu Teatru Hazbeszkwej *Wesele. Domena Publiczna*, Dom Pomocy Społecznej w Jonkowie, 2009. Fot. Jarek Paliwko.
3. Przedstawienie *Ubu król czyli Polacy* Teatru Potrzebnego na dziedzińcu Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie, 2017. Fot. Lidia Leszek.

ca dość nakole […] / Musisz najpierw popróbować, / Coś przecierpieć, coś przeboleć, / Żeby móc miłość uszanować[57].

Fraza skierowana przez aktorkę do młodej, pełnosprawnej kobiety to nie tylko słowa pociechy, ale świadectwo wypowiadane z samego środka „koła cierpienia". W paradoksalny sposób tekst pozwala przyjąć pozycję nadziei, wiary w przyszłość. Irena Anacka wypowiada tekst Wyspiańskiego jako ekspertka w temacie bólu, cierpienia i mierzenia się z trudnym losem. Dzieli się tym doświadczeniem, a równocześnie przykładem swojej (heroicznej!) postawy wobec niego. Jest osobą pełną hartu ducha, godności i wewnętrznej jasności, niezwykle uważną i otwartą i dzięki temu jej postawa wobec trudnego życia, akceptacja warunków i wewnętrzne niepoddawanie się im stanowi niezwykły przykład nie tylko dla aktorów z zespołu Teatru Potrzebnego i widzów, ale wielu innych ludzi, którzy mieli szansę poznać panią Irenę. „Stanie się osobą niepełnosprawną wymaga nauczenia się, jak żyć z powodzeniem i godnością jako osoba z niepełnosprawnością, a nie wyłącznie życia jako niepełnosprawna osoba pragnąca zostać osobą bez niepełnosprawności. Potrzebujemy tego rodzaju wiedzy" – pisała jedna z czołowych specjalistek w dziedzinie *disability studies* Rosemarie Garland-Thomson[58]. Taką postawę prezentuje Irena Anacka. Tekst Wyspiańskiego wypowiadany przez aktorkę jest głosem mędrczyni.

Sobaszek dzięki wyborowi, a niekiedy przeróbkom replik z tekstu Wyspiańskiego i ich rozdzieleniu między aktorów sprawił, że inscenizacja *Wesela* stawała się okazją do mówienia „o znaczeniu kultury niepełnosprawności, włączenia i wspólnoty", stwarzała przestrzeń na opowiedzenie przez aktorów – nie tylko mieszkańców DPS-u – swoich indywidualnych historii, nawet jeśli były to tylko ich „rozbłyski" umieszczone między wierszami. Garland-Thomson zwróciła uwagę, że bez względu na to, czy osoby z niepełnosprawnością „wypierają się, czy z chęcią przyjmują wyzwanie, jakie niesie ze sobą niepełnosprawność, wszyscy czują potrzebę opowiedzenia […] swojej historii"[59]. Reżyser odnalazł delikatny sposób, by te historie mogły zaistnieć jako konstytutywne „nici" arcydzieła narodowego, jednej z lektur podstawowych dla kultury polskiej. Nie bez znaczenia był tutaj główny nadrzędny temat przedstawienia, który w reżyserii Sobaszka, zgodnie z literą tekstu, stanowi przełamanie inercji. Jednak kontekst Domu Pomocy Społecznej urealniał, konkretyzował i wprowadzał dodatkowe znaczenia dla tematu wychodzenia z marazmu. „Chodziło o to, żeby to miejsce ożywić w takim podstawowym sensie. […] Żeby zaproponować tym ludziom jakiś rodzaj przebudzenia, mimo instytucjonalnej opresji, w jakiej się znajdują" – komentował reżyser w filmie (*Między aktami*…). Stąd kodą i tezą spektaklu były słowa Poety z 15 sceny 1 aktu wypowiadane w finale przedstawienia przez Pannę Młodą: „To uczucia tak się garną; / szkoda, żeby szły na marno"[60]. Druga część jej wypowiedzi powracała powtarzana przez kolejnych aktorów jak echo, wzmacniając przesłanie. Wacław Sobaszek mówił, że celem działań w DPS-ie nie jest, by mieszkańcy stali się „artystami na pokaz, dla poklasku", ale by praca teatralna wspierała ich w budowaniu motywacji, by dzięki niej przede wszystkim zyskali wiarę w siebie. Wyjście z marazmu nie oznacza tutaj podjęcia narodowowyzwoleńczego czy choćby społecznego czynu, ale wzmocnienie własnej wartości, zyskanie siły, by z własnymi talentami (i ograniczeniami) „wyjść do świata", by budować zrównoważone (w znaczeniu partnerskie, a nie oparte na podległości czy zależności), sprawiedliwe relacje, bazujące na wzajemnej wymianie doświadczeń, talentów, perspektyw postrzegania świata. *Wesele* stanowiło odpowiedź na oczywiste skądinąd rozpoznanie psychologów, m.in. Franza Rupperta, dotyczące istot ludzkich: „Jesteśmy z natury istotami społecznymi i bez innych nie przeżyjemy. Jesteśmy wzajemnie na siebie zdani. Potrzebujemy i szukamy wzajemnego kontaktu. Dla wielu nie ma nic gorszego niż bycie samemu"[61]. Jeżeli, jak sugeruje Paprocka, „*Wesele* stało się poniekąd spektaklem o budowaniu wspólnoty"[62], to „lepienie wspólnoty" wydarzyło się dzięki pojedynczym spotkaniom podczas pracy na próbach nad dwu-, trzyosobowymi dialogami.

B. *Sen nocy letniej* – postludzka mandala

Ideę nadrzędną i cel pracy nad *Weselem* można określić jako wychodzenie z marazmu dzięki „otwieraniu emocji". Przesłanie o dwa lata późniejszego *Snu nocy letniej*[63] również wybrzmiało w pieśni wieńczącej finałową scenę[64]. Stanowiło niejako uczynienie następnego kroku – podjęcie działania polegającego na odkrywaniu pieśni (czyli piękna, dobra, rytmu, miary, harmonii) w każdej rzeczy i przekazywaniu jej innym jako daru, z miłością. Takie działanie ma moc budzenia ze snu, a nawet przywracania życia.

Inscenizacja *Snu nocy letniej*, choć można ją zaliczyć również do typu 8 określonego przez Skwarczyńską, była bardziej oddalona od tekstu dramatu niż *Wesele*. Przedstawienie stanowiło samoistne dzieło teatralne zainspirowane pojedynczymi scenami z dramatu Shakespeare'a. Reżyser wykorzystał tylko około 5–10 procent tekstu z czterech wybranych scen, w przekładzie Stanisława Koźmiana: Sceny 1, aktu I, Sceny 1 aktu V, Sceny 2 aktu II oraz Sceny 1 aktu III. Tekst Szekspirowski był niejako formą stelażu dla przedstawienia zmontowanego z krótkich sekwencji dialogicznych oraz działań performatywnych inspirowanych dramatem. Sobaszek dokonał bardzo dużych skrótów i autorskiej kompilacji tekstu oryginalnego, z większości replik zrezygnował. Wprowadził tylko wybrane postaci, m.in. Hippolitę, Tezeusza, Tytanię, Tyzbe, Motka, Klina, Elfy[65], choć liczbę tych ostatnich zredukował. Obecność niektórych postaci, jak np. Demetriusza, została zmultiplikowana (w tym konkretnym przypadku do pięciu) a zarazem zredukowana do imienia, wypowiadanego w różnych językach, przez różne głosy kobiece. Pięć aktorek („anonimowych Hermii") w różnych miejscach pustej przestrzeni ukazywało reakcje na spotkania

096_Hasiuk.indd 370 08.09.2022 21:01:46

z niewidzialnymi Demetriuszami oddzielonymi od nich fizycznie nieistniejącymi murami. Schadzki miłosne przedstawione przez pięć kobiet miały różną intensywność i dynamikę. W ujawnianiu miłosnego afektu najciekawszą, najmniej jednoznaczną scenę zbudowała jedyna z grupy aktorek, mieszkanka DPS-u Halina Burzyńska, punktując działanie krótkotrwałym śmiechem na granicy histerii.

Sobaszek niekiedy przyporządkował Szekspirowskie frazy innym bohaterom (np. Hippolita w 1 scenie I aktu wypowiada wybrane repliki Tezeusza, a Tyzbe Hermii). Zastąpił niektóre dialogi działaniem, w tym tańcem, pieśniami lub nieartykułowanymi dźwiękami. Zainspirowany sytuacjami przedstawionymi w dramacie, jak np. rozmową kochanków przez rozdzielający ich mur, na ich podstawie zbudował wspólnie z aktorami etiudy mimiczne z użyciem głosów. Taką rolę odgrywał powtarzający się w różnych konfiguracjach trójkowy układ taneczny, w którym na przemian jedna z tworzących go osób (Zofia Bartoszewicz, Emilia Hagelganz, Henryk Kitkowski) stawała się murem uniemożliwiającym połączenie dążącym do spotkania kochanków. Ludzkie ciało, coraz to inne, było przeszkodą na drodze do ich zbliżenia.

Dodatkowo, bardzo skromny materiał tekstowy reżyser rozdzielił za pomocą interludiów tanecznych, tańczonych pojedynczo, w parach i grupach, oraz pieśni, zarówno ludowych (m.in. pieśni obrzędowej z lubelskiego *Chmara idzie, będzie deszcz*), jak i wykonanych przez Halinę Burzyńską do tekstów Chóru – postaci dramatu Shakespeare'a. Jednak najważniejszy element kulturowych nawiązań wyeksponowany w *Śnie nocy letniej* stanowiły obrzędy sobótkowe. Został wprowadzony korowodowy taniec kobiet. Tutaj z kolei najstarsza w grupie Krystyna Polańczyk, również mieszkanka DPS-u, w wyćwiczony, dynamiczny układ taneczny młodszych aktorek wprowadzała własną, zupełnie inną dynamikę i układ. Te elementy, zaburzając wykonywany rytm ogólny, nie tylko poprzez zaprzeczenie eksponowały jeszcze wyraźniej narzucony porządek, ale ujawniając niemożliwość aktorki w dostosowaniu się do niego, podkreślały jej unikatowy, zjawiskowy sposób poruszania się i osobisty rytm. Obecność Polańczyk w korowodzie nadawała formie choreograficznej zupełnie nowe znaczenie. Paulina „Miu" Zielińska wykonała pieśń poznaną dzięki Ninie Nikołajuk *Oj, ty Janie sobótkowy*, pochodzącą znad Buga. Wykonawczynie tańców, a także niektórych scen (np. Tytania w sekwencji z Motkiem), nosiły na głowach wianki z ziół i kwiatów. Wianki w finale przedstawienia zostały „puszczone na widownię" i były wkładane wybranym widzom na głowy. Przekazywanie elementu kostiumów aktorek widzom stanowiło w pewnym sensie poszerzenie granic świata przedstawionego, jeden ze sposobów badania i „uelastyczniania" granicy między przestrzenią i funkcją aktorów oraz widzów, stosowanych w różnych formach w przedstawieniach Teatru Węgajty. Liśćmi, kwiatami, ziołami, gałązkami zostały przyozdobione także wózki, na których poruszała się dwójka aktorów, odgrywających role mieszkańców lasu wokół Aten: Irena Anacka – Tytania i Mariusz Monczyński – niemy, w inscenizacji Sobaszka, Puk. Paprocka pisała o obecnych na scenie wózkach, że dzięki zastosowaniu w ich dekoracji roślin „to, co zwykle jest świadectwem niemocy, stało się elementem znaczącym – kostiumem teatralnym. […] [a aktorzy o alternatywnej motoryce] ustawieni w centrum sceny […] efemeryczną obecnością znakomicie sprawdzili się w roli leśnych duchów"[66]. Przystrojone liśćmi i kwiatami wehikuły, na których poruszała się dwójka aktorów, pomagały wydobyć szczególny status ontologiczny postaci Tytanii i Puka. Przypominali oni wożone, przyozdobione figury bóstw. Ograniczenie mobilności ciał aktorów mogło w tym kontekście sugerować rozwój sił duchowych. Dodatkowo wyeksponowany został ich związek ze światem roślinnym, współistnienie z innymi istotami ludzkimi i postludzkimi. Stawali się oni jakby ruchomymi ogrodami.

Innym ważnym składnikiem przedstawienia, w którym zastosowano elementy roślinne, była scenografia w postaci ułożonej na podłodze mandali z trawy, kwiatów, ziół i gałęzi. W trakcie przedstawienia, pod wpływem działań aktorów mandala ulegała stopniowemu niszczeniu, ukazując nie tyle eksponowaną w buddyzmie nietrwałość materii, ile transformację świata objawioną w stadiach wzrostu, kwitnienia, więdnięcia i obumierania roślin. Spośród bogactwa znaczeń symboliki mandali w *Śnie nocy letniej* Teatru Potrzebnego występowała ona przede wszystkim jako obraz świata, wyznaczała jego centrum, w którym odbijała się postludzka (roślinna) obecność i perspektywa. Równocześnie twórcy wykorzystywali moc mandali integrującą ludzką psychikę. Mandala bowiem nie tylko wspiera w zachowaniu istniejącego porządku psychicznego, ale jest także pomocna w jego odtworzeniu, jeśli taki zniknął. „Pełni przy tym funkcję pobudzającą i twórczą". Wyraża całość, zupełność ludzkiej psychiki. Kontemplacja mandali nie tylko dodaje energii, ale także przynosi ukojenie i poczucie, że „życie odnalazło swój sens i porządek"[67]. Umieszczona w centrum przestrzeni gry integrowała aktorów i widzów we wspólnej kontemplacji porządku świata tworzonego z połączenia ludzkich i postludzkich (roślinnych) obecności. Przy tym podkreślała to, co łączy dwie tylko pozornie rozłączne grupy – mieszkańców DPS i gości. W tym podwójnym połączeniu rozdzielonych grup społecznych oraz elementów ludzkich i postludzkich przedstawiony został obraz współistnienia, „współ z kimś, z kilkoma, w grupie (oznaczało bowiem jak to określał Grotowski) – odkrycie, odkrywanie siebie i jego"[68].

Połączenie elementów ludzkich i postludzkich nabrało dodatkowego wymiaru w sekwencji tańca w finale przedstawienia, gdy postaci ludzkie – aktorzy Innej Szkoły Teatralnej, w maskach z liści łopianu, szczelnie okrywających twarze i nadające ich głowom odczłowieczone formy, wychodzili w zindywidualizowany i stylizowany sposób (na nisko ugiętych nogach, tanecznym krokiem) w odmiennym rytmie zza czarnego parawanu i zapraszali do tańca zarówno aktorów – mieszkańców DPS-u – jak

096_Hasiuk.indd 371 08.09.2022 21:01:46

i widzów, przy wtórze pieśni *Oj ty Janie sobótkowy…* wykonanej z towarzyszeniem akordeonu i klarnetu. Obecność masek łopianowych na głowach wykonawców czyniła z nich postaci z odmiennej rzeczywistości, a cała sekwencja mogła zostać skojarzona z obrazem sennym lub z karnawałowym przekroczeniem. Zastosowanie łopianu do zrobienia masek miało nie tylko znaczenie pragmatyczne – z jednego liścia można było wykonać całą maskę. Odnaleźć można informację, prawdopodobnie anegdotyczną, że w zamierzchłych czasach twórcy wędrownych teatrów używali właśnie liści łopianu jako masek[69]. Łopian jako roślina, którą należy zrywać w nocy letniego przesilenia (noc świętojańska), posiadała od wieków szerokie zastosowanie lecznicze, magiczne i szamańskie. W kontekście uzdrawiającej mocy łopianu końcowe działanie w przedstawieniu można interpretować jako obudzenie uzdrawiających, życiodajnych mocy, które działają we wspólnej zabawie, weseleniu się, tańcu.

Stefania Skwarczyńska przyznaje wartość najwyższą tym dziełom teatralnym, które najdalej odchylone od wzorca realizacji teatralnej zawartej przez dramaturga w tekście dramatycznym „dają ujście poetyckiej wyobraźni" twórców i skutkują zaistnieniem dzieł w pełni oryginalnych[70]. Inscenizacje przygotowane przez Wacława Sobaszka w Teatrze Potrzebnym realizują postulat badaczki.

Idea Erdmute i Wacława Sobaszków, by rozpocząć działania teatralne w DPS-ie, wybory inscenizacyjne i praca reżyserska Wacława stanowiły fundament i pozwoliły określić ramę do pracy nad kolejnymi przedstawieniami i kształtować ich formę. Najważniejszym elementem spektakli Teatru Potrzebnego pozostaje jednak „poruszająca obecność" (*affecting presence*)[71] aktorów – mieszkańców Teatru Potrzebnego.

Poruszająca obecność (*Affecting presence*)

Według amerykańskiego antropologa Roberta Planta Armstronga, badacza kultur afrykańskich i kultur południowo-wschodniej Azji, zajmującego się estetyką z perspektywy antropologicznej, konstytutywną cechę dzieła sztuki stanowi ucieleśnianie przez nie uczuć, afektów lub „wyrazu […] świadomości" zdolnego pobudzić szczególne uczucia odbiorcy. Pojmowane w ten sposób dzieło sztuki charakteryzuje „poruszająca obecność". Badając pozaeuropejskie kultury, Armstrong wskazał, że w kulturze europejskiej dzieła sztuki wykazują się perfekcjonizmem, którym zostaje określona tak niejasna, według badacza, kategoria, jak piękno. Natomiast w innych kulturach, np. u Jorubów, nie tyle liczy się wirtuozeria, ile „ucieleśnienie esencji" wybranej jakości i „skuteczność" dzieła, ściśle związana z poruszającą obecnością. Poza „przynależeniem do danej kategorii" i ucieleśnieniem poruszającej obecności (*affecting presence*) czynnik wirtuozerii często nie jest wymagany[72].

Armstrong zauważa, że są kultury, w których główną wartością poruszającej obecności dzieła sztuki jest to, że bezpośrednio niesie ono moc (*power*). Dlatego badacz przedstawia estetykę alternatywną wobec estetyki piękna. Jest nią estetyka energii. Przy czym antropolog podkreśla wyjątkowe znaczenie doświadczenia i zauważa, że jedynie w bogatym, niezbywalnym konstytutywnym labiryncie doświadczenia można znaleźć to, co w kulturze przynależy człowiekowi jako bogatej, subtelnej, duchowej, racjonalnej całości, świadomej i doznającej. Pisze o „pełnym pasji metabolizmie doświadczenia" – w którym zanurzeni są ludzie żyjący w danej kulturze. Zdolni równocześnie do przeżywania świata kulturowego oraz kulturowego postrzegania świata przeżywanego". Co istotne, Armstrong rozumie kulturę jako w z ó r - w - d o ś w i a d c z e n i u. Nie postrzega jej jako artefaktów, funkcji, symboli, aktów komunikacji – ale jako „ogniska doświadczenia świadomości". Poruszająca obecność, która według niego – jak wspomniano – jest konstytutywną cechą dzieła sztuki, stanowi bezpośrednie przedstawienie „w pełni nasyconego uczuciem wymiaru doświadczenia". Zgłębianie obecności poruszającej jest badaniem człowieka w ramach tych pojęć, które określają jego istotę, czyli tych, „które zawierają elementy procesu ż y c i a - j a k o - c z ł o w i e k". Jego doświadczenie przedstawione w obecności poruszającej przynosi zarówno żywe formy, jak i ż y w e f o r m y j e g o ś w i a d o m o ś c i[73].

Choć gra aktorów Teatru Potrzebnego, mieszkających w DPS-ie rzadko charakteryzuje się mistrzostwem wykonawczym czy perfekcjonizmem, jednak budowane przez nich postaci nieodmiennie ucieleśniają uczucia, afekty, stanowią „wyraz […] świadomości", a przede wszystkim przekazują „nasycony uczuciem wymiar doświadczenia" życia-jako-człowiek w często skrajnej ontologicznej sytuacji wobec poważnej choroby, starości, kryzysu. Dlatego spektakle Teatru Potrzebnego, choć wykonawczo często niedoskonałe, pozwalają widzom doświadczyć poruszającej obecności i wnoszą wyjątkowy „zastrzyk energii", „przemieniające doświadczenie współobecności"[74].

W książce *Niezwykłe ciała*, wydanej po raz pierwszy w 1997 roku, Rosemarie Garland-Thomson pisała: „Chcę przenieść niepełnosprawność ze świata medycyny do świata mniejszości politycznych, zaproponować myślenie o niepełnosprawności jako o formie etniczności"[75]. Jeśli w tej perspektywie spojrzeć na społeczność DPS-u w Jonkowie, współpracującym z nimi Erdmute i Wacławowi Sobaszkom udało się uniknąć w kontaktach z mieszkańcami postawy etnocentrycznej, „naznaczonej beznadziejną krótkowzrocznością, która pozwala tylko na bardzo ograniczone zrozumienie, nie dopuszczając do najpełniejszego pojmowania obcej kultury, z którą mamy do czynienia i wzbogacenia się przez nią"[76]. Celem pracy Sobaszków nigdy nie było budowanie jakiejkolwiek relacji władzy ani w najmniejszym nawet stopniu zachowanie paternalistyczne. Nie zamierzali także gromadzić wiedzy o mieszkańcach, ale ich zrozumieć, by móc wspólnie z nimi współistnieć, działać, tworzyć, praktykować „bycie ludzkim", by móc tworzyć „sztukę o człowieku", ale

096_Hasiuk.indd 372 08.09.2022 21:01:46

w rzeczywistości postludzkiej, koncentrując uwagę na jak najszerszej skali zjawisk ludzkich i postludzkich w ich aspekcie doświadczeniowym[77].

* Tekst powstał w wyniku badań sfinansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357.

Bibliografia:

Armstrong Robert Plant, *Anthropology, Aesthetics, and the Affecting Presence*, [w:] *Wellspring. On the Myth and Source of Culture*, University of California Press, Oakland 1975, s. 11–41.

Barański Marek, *Spektakl DPS z Jonkowa rewelacją Wioski Teatralnej*, „Gazeta Olsztyńska" 2016, nr 172, s. 4.

Bardane, [w:] *Blog. Quêtes spirituelles à Grenoble* – https://www.luminessens.org/post/2016/11/05/la-bardane, dostęp: 12.12.2021.

Bastide Roger, *Bahijské kandomble,* przeł. Vladimíra Daňková, Argo, Praha 2003.

Buber Martin, *Ja i Ty: wybór pism filozoficznych*, wyb., przeł. i wstęp J. Doktór, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1992.

Cardina John, *Lives of Weeds. Opportunism, Resistance, Folly*, Comstock Publishing Associates (Cornell University Press), Ithaca 2021.

Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/Jupiter, Paris 1992.

Corvin Michel, *De Jarry à Artaud*, [w:] *Le théâtre en France 2. De la Révolution à nos jours*, red. Jacqueline de Jomaron, Armand Colin Éditeur, Paris 1989, s. 323–340.

Czapliński Przemysław, *Poruszona mapa. Wyobraźnia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.

Czyżewski Krzysztof, *Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei*, Fundacja Pogranicze. Ośrodek „Pogranicze – Sztuk, Kultur, Narodów", Sejny–Krasnogruda 2017.

Eburne Jonathan P., *Sztuka outsiderska/teoria outsiderska*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka" 2015, nr 3, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/8._jonathan_p._eburne_-_sztuka_outsiderska_teoria_outsiderska.pdf, dostęp: 22.11.2021.

Garland-Thomson Rosemarie, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze. Wydanie z okazji dwudziestej rocznicy pierwszej edycji*, przeł. N. Pamuła, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.

Gisman-Stoch Jolanta, *Patrząc w tym samym kierunku. Studenci animacji na Cieszyńskiej Nocy Muzeów*, „Cieszyński Almanach Pedagogiczny", t. 6, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019a, s. 78–89.

Gisman-Stoch Jolanta, *My Birth Will Be Tomorrow. Being Present in the Transitional Space Between the Old and the New*, [w:] *Traditions in Transition in the Arts Therapies*, red. Richard Hugham, Salvo Pitruzzella, Sarah Scoble, Hilda Wengrower, ECArTE Publication, University of Plymuth, Plymuth 2019b, s. 19–43, http://ecartepublications.co.uk/traditions-in-transition/mobile/index.html#p=10, dostęp: 12.12.2021.

Gniadek Mariusz, *Rozples w Węgajtach. (Szkic o Teatrze Wiejskim Węgajty)*, „O Bara Bara" 1995, nr 5, s. 3–7.

Gombrowicz Witold, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

Gombrowicz Witold, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

Gombrowicz Witold, *Bakakaj i inne opowiadania*, [w:] *Pisma zebrane*, t. 1, oprac. Zdzisław Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

Grotowski Jerzy, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, *et al.*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław, Warszawa 2012.

Hasiuk Magdalena, *Iwona poślubiona*, „Teatr" 2019, nr 11, https://teatr-pismo.pl/7421-iwona-poslubiona – dostęp 29.11.2021.

Hasselberg Viola, *Theater als „ökolgische Nische"*, „Theater der Zeit" 1995, Januar–Februar, s. 32–33.

Kornaś Tadeusz, *Węgajty*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 1991, nr 3–4, s. 68–69.

Kott Jan, *Lustro*, Czytelnik, Warszawa 2000.

Litwinowicz Małgorzata, *Kto widział Heroda?*, „Gazeta Olsztyńska" 1994, nr 22 (1 lutego), s. 4.

Łubieński Tomasz, *Wspólne ścieżki*, „Więź" 1995, nr 1, s. 186–188.

Marinis Marco de, *En quête de l'action physique, au théâtre et au de la du théâtre, de Stanislavski à Barba*, „Degrés" 1999, nr 97–99, s. 11–20.

Mazgal Ewa, Sobaszek Erdmute, *Przywiodła mnie tu wielka miłość*, „Gazeta Olsztyńska" 2018, nr 15, https://e-teatr.pl/erdmute-sobaszek-przywiodla-mnie-tu-wielka-milosc-a248973, dostęp: 18.01.2022.

Morawiec Elżbieta, *Kolędowanie w Węgajtach*, „Gazeta Krakowska" 1995, 17 lutego.

Osiński Zbigniew, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Paprocka Kamila, *Teatr Węgajty/Projekt Terenowy, czyli wielka narracja odzyskana przez narrację litotyczną*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. Ewa Wąchocka, Dorota Fox, Aneta Głowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 203–211.

Paprocka Kamila, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku*. Maszynopis pracy wykonanej pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Tokarskiej-Bakir, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Wydział Stosowanych Nauk Społecznych i Resocjalizacji, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013a.

Paprocka Kamila, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie*, „Studia Literraria et Historica" 2013b, nr 2, zob. http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_11649_slh_2013_007, 5.09.2021.

Paprocka Kamila, *Piony i poziomy. Rozmowa z Erdmute Sobaszek*, „Scena" 2011, nr 3, s. 8–9.

Paprocka Kamila, *Nie można milczeć*, „Teatr" 2010, nr 11, s. 51–54.

Paprocka Kamila, *Tu jest coś do zrobienia*, „Teatr" 2009, nr 12, s. 49–53.

Ruppert Franz, *Symbioza i autonomia. Trauma symbiotyczna i miłość wolna od uwikłań*, przeł. A. Lehrke, Virgo, Warszawa 2020.

Schulz Bruno, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.

Shakespeare William, *Sen nocy letniej*, przeł. S. Koźmian, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1949.

Skwarczyńska Stefania, *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru. t. 2, Teatr*, wybór i oprac. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 249–262.

Skwarczyńska Stefania, *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*, „Acta

096_Hasiuk.indd 373 08.09.2022 21:01:46

Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria" 1981, nr 2, s. 79–95.

Sobaszek Wacław, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982––2020,* red. Justyna Biernat, Joanna Kocemba-Żebrowska, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2020.

Sobaszek Wacław, *Przybysze, miejscowi i inni. Stowarzyszenie Teatr Wiejski „Węgajty"*, [w:] *Archipelag. Festiwal Społecznej Aktywności Warmii i Mazur. Zgromadzenie Parkowa 1*, red. Wioletta Pruska, Ryszard Michalski, Marek Ruczko, Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, Olsztyn 2010.

Sobaszek Wacław, *DPS, wspomnienia z prz_szłości*, „Festiwal Wioska Teatralna '09. Teatr potrzebny – kontynuacje – interwencje" (Zeszyt Festiwalowy), 2009, lipiec, brak numeracji stron.

Sobaszek Wacław, *O dialogu*, [w:] *Materiały o Pracowni, sierpień 1978 – marzec 1980*, Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne „Pojezierze" w Olsztynie, Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia", Olsztyn, marzec 1980, s. 20–21.

Szyłłejko Tadeusz, *„Węgajty" kolędują*, ,,Gazeta Wyborcza", dodatek ,,Warmia i Mazury" 1994, 12 stycznia, s. II.

To trochę donkiszoteria… Z Wacławem Sobaszkiem rozmawia Magda Grudzińska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1997, nr 17, s. 31–34.

Wyspiański Stanisław, *Dramaty,* t. IV, *Wesele. Wyzwolenie. Akropolis*, oprac. Adam Chmiel, Grzegorz Sinko, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1927.

Filmografia:

Film *Między aktami* w reżyserii Katarzyny Lesisz i Alana Kępskiego, którego produkcja odbyła się w ramach Koła Naukowego ISNS i pokazany został w siedzibie Wydziału Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego 28 kwietnia 2010 roku.

Wywiad filmowy z Wacławem Sobaszkiem przeprowadzony w Teatrze Węgajty w 2017 roku przez Małgorzatę Borkowską. Materiał dostępny w Archiwum Teatru Węgajty.

Przypisy

1 Analiza pracy Teatru Węgajty prowadzonej w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie (a także podczas wypraw i w pracy nad spektaklami Innej Szkoły Teatralnej) jako przykład *l'art brut* (sztuki „surowej") czy outsider art., czeka jeszcze na rozwinięcie. Pomocny w budowaniu takiej perspektywy może okazać się tekst Jonathana P. Eburne'a. J.P. Eburne, *Sztuka outsiderska/teoria outsiderska*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka" 2015, nr 3, s. 84–97, [w:] www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/8._jonathan_p._eburne_-_sztuka_outsiderska_teoria_outsiderska.pdf, dostęp: 22.11.2021. Z kolei Rosemarie Garland-Thompson, badaczka *disability studies,* pisała: „Tradycyjne społeczeństwa charakteryzujące się sztywnym porządkiem społecznym kojarzą osoby niepełnosprawne z kategoriami świętości bądź profanacji, przekleństwem bądź błogosławieństwem, przyznają im role żebraków lub wyroczni – zawsze outsiderów". R. Garland-Thomson, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze. Wydanie z okazji dwudziestej rocznicy pierwszej edycji*, przeł. N. Pamuła, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020, s. 19. Terminu „outsider" użył m.in. także Jerzy Grotowski w tekście *Performer*, na określenie Don Juana opisywanego przez Nietzschego. Reżyser pisał o outsiderze jako o buntowniku, „przed którym poznanie stoi jak powinność. Jeśli nawet nie wyklęli go inni, czuje się odmieńcem". Grotowski przypominał też o „*vratias* (buntowniczych hordach)" w tradycji indyjskiej. „*Vratia* to ktoś na drodze do zdobycia poznania. Człowiek poznania rozporządza czynieniem, *doing*, a nie myślami albo teoriami. […] Poznanie to sprawa czynienia" – konkludował Grotowski. J. Grotowski *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, *et al.*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław, Warszawa 2012, s. 812. Zależność między procesem poznawania a pozycją outsidera wydaje się interesująca.

2 Stażystka w Teatrze Laboratorium w latach 60., autorka m.in. książki *Hnízdo Grotowského* (2009) oraz wielu tekstów publikowanych w językach: czeskim i polskim; profesorka praskiego DAMU, gdzie w latach 90. XX wieku stworzyła i przeprowadziła pięcioletni autorski program kształcenia artystów-osób z niepełnosprawnościami.

3 Wypowiedź Jany Pilátovej podczas wywiadu przeprowadzonego przez autorkę 24 lipca 2019 roku w Węgajtach. W posiadaniu autorki tekstu. Figury „chwastów" pojawiły się np. w sztukach plastycznych zarówno w kontekście społeczno-politycznym, jak i ekologicznym, postludzkim; por. wystawy prezentowane w Zachęcie: Karoliny Grzywnowicz, *Chwasty* (5.09–31.10.2015) oraz Anny Siekierskiej *Chwasty i ludzie* (18.01–15.03.2020). Z kolei John Cardina w książce *Lives of Weeds. Opportunism, Resistance, Folly* łączącej perspektywę botaniczną, historyczną, ekologiczną oraz wiedzą z dziedziny biologii ewolucyjnej ze społecznym wymiarem zmagań gospodarki człowieka bada na przykładzie ośmiu roślin, jak ich życie kształtuje i jest kształtowane przez sposób życia człowieka.

4 Wypowiedź Wacława Sobaszka, [w:] *To trochę donkiszoteria… Z Wacławem Sobaszkiem rozmawia Magda Grudzińska*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1997, nr 17, s. 33.

5 Wypowiedź Jany Pilátovej podczas wywiadu, dz. cyt.

6 Inicjatywa należała do pracowniczek „Jutrzenki" (w tym może do samej dyrektorki Marii Rabuczyn), które w 1992 roku zwróciły się do Erdmute i Wacława Sobaszków z prośbą o nawiązanie współpracy. Prośba ta spotkała się z natychmiastową i pozytywną odpowiedzią. Współpracę zainicjował koncert litewskiego zespołu Intakas – uczestnika międzynarodowego seminarium *Bliższe ojczyzny*, (6–11.11.1992) organizowanego w Węgajtach, który przerodził się w potańcówkę.

7 Wypowiedź Erdmute Sobaszek, [w:] E. Mazgal, E. Sobaszek, *Przywiodła mnie tu wielka miłość*, „Gazeta Olsztyńska" 2018, nr 15, s. 7, https://e-teatr.pl/erdmute-sobaszek-przywiodla-mnie-tu-wielka-milosc-a248973, dostęp: 18.01.2022.

8 Por. K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku*. Maszynopis pracy wykonanej pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Tokarskiej-Bakir, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Wydział Stosowanych Nauk Społecznych i Resocjalizacji, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013a, s. 160.

9 Wypowiedź Barbary Szpunier, tamże, s. 160.

10 W pierwszych latach współpracy Teatru Węgajty z DPS-em 1992–1996 – potańcówki odbywały się najczęściej w ramach międzynarodowych seminariów: *Bliższe ojczyzny* (organizowanych w latach 1991–1993), *Ścieżki tradycji* w 1994 oraz *W stronę tradycji żywej* 1995–1996.

11 Por. M. Litwinowicz, *Kto widział Heroda?*, „Gazeta Olsztyńska" 1994, nr 22 (1 lutego), s. 4; T. Szyłłejko, *„Węgajty" kolędują*, ,,Gazeta Wyborcza", dodatek ,,Warmia i Mazury" 1994, 12 stycznia, s. II; M. Gniadek, *Rozples*

096_Hasiuk.indd 374 08.09.2022 21:01:47

w Węgajtach. (Szkic o Teatrze Wiejskim Węgajty), „O Bara Bara" 1995, nr 5, s. 3–7; V. Hasselberg *Theater als „ökolgische Nische"*, „Theater der Zeit" 1995, Januar–Februar, s. 32–33; T. Łubieński, *Wspólne ścieżki*, „Więź" 1995, nr 1, s. 186–188; E. Morawiec, *Kolędowanie w Węgajtach*, „Gazeta Krakowska" 1995, 17 lutego.

12 Wypowiedź Erdmute Sobaszek, [w:] K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku…*, dz. cyt., s. 78–79.

13 Taż, [w:] E. Mazgal, E. Sobaszek, dz. cyt., s. 7.

14 Tamże. Z kolei Wacław Sobaszek o Irenie Anackiej tak opowiadał w wywiadzie filmowym przeprowadzonym w Teatrze Węgajty w 2017 roku przez Małgorzatę Borkowską: „To jest zadziwiające, jak ona utrzymuje swoją kondycję fizyczną i psychiczną, że ona potrafi być duszą towarzystwa. Utrzymywać dobry nastrój, wtedy, kiedy inni są załamani, kłócą się ze sobą […]. Wielu ludzi ją podziwia za to i to jest jakaś jej zdolność, trudno aż uwierzyć, skąd się to w niej bierze". Materiał jest dostępny w Archiwum Teatru Węgajty. Na kartach dziennika pisał zaś: „Kochana pani Irenka. Od tylu lat na wózku, bez możliwości władania rękami, mająca ciągle pogodę ducha. Uczestniczy psychicznie we wszystkim, co robimy, w spektaklach, wyprawach. Ktoś pomyślałby, że to ją wzmacnia. Tak, ale przede wszystkim to ona nas wzmacnia i wspiera". W. Sobaszek, *Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020,* red. J. Biernat, J. Kocemba-Żebrowska, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2020, s. 137.

15 K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku…*, dz. cyt.

16 K. Paprocka, *Teatr Węgajty / Projekt Terenowy, czyli wielka narracja odzyskana przez narrację litotyczną*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 203–211; K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie*, „Studia Literraria et Historica" 2013b, nr 2, s. 148–185, [w:] http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_11649_slh_2013_007, dostęp: 5.09.2021; K. Paprocka, *Piony i poziomy. Rozmowa z Erdmute Sobaszek*, „Scena" 2011, nr 3, s. 8–9; K. Paprocka, *Nie można milczeć*, „Teatr" 2010, nr 11, s. 51–54; K. Paprocka, *Tu jest coś do zrobienia*, „Teatr" 2009, nr 12, s. 49–53.

17 Wypowiedź Ireny Anackiej na podstawie rozmowy przeprowadzonej przez autorkę 31 sierpnia 2018 roku w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie.

18 K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku…*, dz. cyt., s. 46.

19 Wypowiedź Wacława Sobaszka, tamże, s. 157.

20 Por. Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 84–85.

21 Wypowiedź Wacława Sobaszka, [w:] K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku…*, dz. cyt., s. 158.

22 Por. W. Sobaszek, *Spiski życiowe…*, dz. cyt., s. 163.

23 W. Sobaszek, *Przybysze, miejscowi i inni. Stowarzyszenie Teatr Wiejski „Węgajty"*, [w:] *Archipelag. Festiwal Społecznej Aktywności Warmii i Mazur. Zgromadzenie Parkowa 1*, red. W. Pruska, R. Michalski, M. Ruczko, Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, Olsztyn 2010, s. 16.

24 „Petryfikacja" to słowo bardzo często pojawia się w ostatnich latach w Węgajtach w kontekście współpracy z Domem Pomocy Społecznej. Dominowało także w rozmowach po próbie wznowieniowej *Iwony poślubionej* w DPS-ie 30 sierpnia 2018. Na podstawie notatek z prób.

25 M. Barański, *Spektakl DPS z Jonkowa rewelacją Wioski Teatralnej*, „Gazeta Olsztyńska" 2016, nr 172, s. 4.

26 Por. wypowiedź Wacława Sobaszka, [w:] *To trochę donkiszoteria…*, dz. cyt., s. 33.

27 K. Czyżewski, *Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei*, Fundacja Pogranicze. Ośrodek „Pogranicze – Sztuk, Kultur, Narodów", Sejny / Krasnogruda 2017, s. 125–135.

28 W. Sobaszek, *DPS, wspomnienia z prz_szłości*, „Festiwal Wioska Teatralna '09. Teatr potrzebny – kontynuacje – interwencje" (Zeszyt Festiwalowy), 2009, lipiec, b.n.s.

29 Wypowiedź Wacława Sobaszka, [w:] K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku…*, dz. cyt., s. 159.

30 Wypowiedź Mariusza Szczepanka podczas wywiadu przeprowadzonego przez autorkę 2 kwietnia 2020 roku przez komunikator internetowy. W posiadaniu autorki tekstu.

31 Tamże.

32 Por. T. Kornaś, *Węgajty*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 1991, nr 3–4, s. 68.

33 Wypowiedź Wacława Sobaszka podczas wywiadu przeprowadzonego przez autorkę 23 marca 2020 przez komunikator internetowy. W posiadaniu autorki tekstu.

34 Por. J. Grotowski, dz. cyt., s. 799.

35 Tym określeniem posługuje się Jana Pilátová od końca lat 90. XX wieku.

36 W. Sobaszek, *DPS, wspomnienia z prz_szłości…*, dz. cyt.

37 Kategoria nieprzystosowania obejmuje jednak nie tylko mieszkańców Domu Pomocy Społecznej, ale również artystów, o których metaforycznie można powiedzieć, używając określenia Pilátovej: „chwasty". Erdmute Sobaszek tak scharakteryzowała obsadę przedstawienia *Iwona poślubiona*: „Ten spektakl […] robi dziesięć osób nieprzystosowanych do życia w społeczeństwie […] pięć z DPS-u, pięć od nas [tj. z Teatru Węgajty – M.H.]". Wypowiedź Erdmute Sobaszek, [w:] W. Sobaszek, *Spiski życiowe…*, dz. cyt., s. 144.

38 P. Czapliński, *Poruszona mapa. Wyobraźnia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 322.

39 K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku…*, dz. cyt., s. 99; K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Teatrenowego w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie…*, dz. cyt.

40 Wypowiedź Wacława Sobaszka w wywiadzie filmowym, por. przypis 14.

41 M. de Marinis *En quête de l'action physique, au théâtre et au de la du théâtre, de Stanislavski à Barba*, „Degrés" 1999, nr 97–99, s. c1.

42 S. Skwarczyńska, *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru. T. 2, Teatr*, wybór i oprac. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 254. (Prwdk. S. Skwarczyńska, *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria" 1981, nr 2, s. 79–95).

43 Tamże, s. 255.

44 Tamże, s. 258–262.

45 Tamże, s. 260.

096_Hasiuk.indd 375 08.09.2022 21:01:47

46 J. Kott, *Lustro*, Czytelnik. Warszawa 2000, s. 34.

47 M. Corvin, *De Jarry à Artaud*, [w:] *Le théâtre en France 2. De la Révolution à nos jours*, red. J. de Jomaron, Armand Colin Éditeur, Paris 1989, s. 327.

48 S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 260.

49 W. Gombrowicz, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

50 W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

51 W. Gombrowicz, *Bakakaj i inne opowiadania*, [w:] *Pisma zebrane*, t. 1, oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

52 Por. B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.

53 M. Hasiuk, *Iwona poślubiona*, „Teatr" 2019, nr 11, https://teatr-pismo.pl/7421-iwona-poslubiona, dostęp 29.11.2021.

54 S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 261.

55 Struktura tekstu kształtowała się następująco: obraz 1: Scena 37, akt I; obraz 2: Scena 22, akt I; obraz 3: Scena 8, akt I; obraz 4: Scena 3, akt I; obraz 5: Scena 2, akt I; obraz 6: Scena 3, akt II; obraz 7: Scena 5, akt II; obraz 8: Scena 16, akt I; obraz 9: Scena 14, akt II; obraz 10: Scena 11, akt I; obraz 11: Scena 26, akt I; obraz 12: Scena 30, akt I; obraz 13: Scena 3, akt II; obraz 14: Scena 1, akt I ; obraz 15 – składał się z tekstu pochodzącego ze Scen: 24, 30 i 15 aktu I.

56 K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku*…, dz. cyt., s. 90.

57 S. Wyspiański, *Dramaty,* t. IV, *Wesele. Wyzwolenie. Akropolis*, oprac. A Chmiel, G. Sinko, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1927, s. 32–33.

58 R. Garland-Thomson, dz. cyt., s. 26.

59 Tamże, s. 22.

60 S. Wyspiański, dz. cyt., s. 30.

61 F. Ruppert, *Symbioza i autonomia. Trauma symbiotyczna i miłość wolna od uwikłań*, przeł. A. Lehrke, Wydawnictwo Virgo, Warszawa 2020, s. 20.

62 K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku*…, dz. cyt., s. 92.

63 W spektaklu zmienił się skład osobowy aktorów, ale zostały zachowane podobne proporcje między mieszkańcami DPS-u i wykonawcami spoza ośrodka, co w *Weselu*. W tej pierwszej grupie byli: Irena Anacka, Halina Burzyńska, Jan Jendrycki, Henryk Kitkowski, Mariusz Monczyński i Krystyna Polańczyk. Kamila Paprocka zwróciła uwagę, że: „w *Śnie nocy letniej* było znacznie więcej improwizacji – ludzie, którzy trzy lata wcześniej byli przerażeni, że muszą nauczyć się na pamięć kilku wersów z *Wesela*, zaczęli z ogromną swobodą improwizować i bawić się na scenie. Aktorsko dominowała główna performerka, Halina – ona też otrzymała najwięcej partii mówionych. Tym razem, inaczej niż w przypadku poprzednich występów, złapała dystans do formy, nie bała się improwizować, rozgrzewała publiczność. Swoją rolę zbudowała na grotesce i przerysowaniu" K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku*…, dz. cyt., s. 97.

64 Chodzi o autorski przekład *Wünschelrute* Josepha von Eichendorffa dokonany przez Sobaszków („Schläft ein Lied in allen Dingen,/Die da träumen fort und fort,/Und die Welt hebt an zu singen,/Triffst du nur das Zauberwort"), który brzmiał: „W każdej rzeczy pieśń uśpiona/Pragnie jeno śnić i śnić/W dar miłości przemieniona/Swym zaklęciem będzie żyć".

65 Imiona postaci podaję za wykorzystanym przez Wacława Sobaszka przekładem Koźmiana. W. Shakespeare, *Sen nocy letniej*, przeł. S. Koźmian, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1949, s. 3.

66 K. Paprocka, *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie Teatru Węgajty / Projektu Terenowego. Studium przypadku*…, dz. cyt., s. 97.

67 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont / Jupiter, Paris 1992, s. 607–608.

68 J. Grotowski, dz. cyt., s. 957.

69 Por. *Bardane*, [w:] *Blog. Quêtes spirituelles à Grenoble* – www.luminessens.org/post/2016/11/05/la-bardane, dostęp: 12.12. 2021

70 S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 257.

71 Termin Roberta P. Armstronga wprowadziła na grunt polski we własnej translacji i zastosowała w kontekście arteterapii Jolanta Gisman-Stoch. J. Gisman-Stoch, *Patrząc w tym samym kierunku. Studenci animacji na Cieszyńskiej Nocy Muzeów*, „Cieszyński Almanach Pedagogiczny", t. 6, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019, s. 85. J. Gisman-Stoch, *My Birth Will Be Tomorrow. Being Present in the Transitional Space Between the Old and the New*, [w:] *Traditions in Transition in the Arts Therapies*, red. R. Hugham, S. Pitruzzella, S. Scoble, H. Wengrower, ECArTE Publication, University of Plymuth, Plymuth 2019, s. 19–43 http://ecarte-publications.co.uk/traditions-in-transition/mobile/index.html#p=10, dostęp: 12.12.2021. Gisman-Stoch po raz pierwszy przywołała koncepcję estetyki energii Armstronga podczas wystąpienia *My birth will be tomorrow. Being present in the trasitional space between the old and the new* otwierającego konferencję The European Consortium for Arts Therapies Education (ECArTE) *Tradition in Transition in the Arts Therapies* w Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie w dniach 13–16 września 2017 roku.

72 R.P. Armstrong, *Anthropology, Aesthetics, and the Affecting Presence*, [w:] *Wellspring. On the Myth and Source of Culture*, University of California Press, Oakland 1975, s. 11–12. Wydaje się, że w podobnym duchu pisał Wacław Sobaszek jako jeden ze współtwórców Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia". Przyszły reżyser przeciwstawiał się przerostowi „funkcji estetycznej [można przypuszczać związanej z kategorią piękna] nad poznawczą": „Właściwą miarą przekazu powinna być nie estetyka, lecz prawda. Estetyka może dostarczać tylko sposobu jej ewentualnego dostrzeżenia"; W. Sobaszek, *O dialogu*, [w:] *Materiały o Pracowni, sierpień 1978 – marzec 1980*, Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne „Pojezierze" w Olsztynie, Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia", Olsztyn, marzec 1980, s. 20.

73 R.P. Armstrong, dz. cyt., s. 13–20.

74 J. Gisman-Stoch, *My Birth Will*…, dz. cyt., s. 20.

75 R. Garland-Thomson, dz. cyt., s. 40.

76 R.P. Armstrong, dz. cyt., s. 18.

77 Tamże.

096_Hasiuk.indd 376 08.09.2022 21:01:47

DANIEL BRZEZIŃSKI,
DAVID SYPNIEWSKI

Węgajty: przewodnik antropologiczny

„Przestrzeń i architektura teatralna, sposób zagospodarowywania terenu gry i scenografia oraz układ widowni są księgą, z której wyczytać można wiele informacji na temat struktur socjalnych, politycznych, prądów umysłowych i życia duchowego każdej epoki czy środowiska; są modelem, w którym właściwości społeczeństw zostały zakodowane"[1] — zauważa Kazimierz Braun, odnosząc się do całego szeregu historycznych i współczesnych miejsc teatralnych. Zakodowanie modelu społecznego w przestrzeni tak specyficznej jak teatralna jest szczególnie widoczne w miejscach, które były tworzone od podstaw i jako efekt świadomych wyborów właśnie na polu społeczno-politycznym, ale także wobec dominujących w danym czasie prądów umysłowych.

Przykładem osób, które zdecydowały się na artystyczną, intelektualną, polityczną i życiową niezależność, są twórcy i twórczynie Teatru Węgajty. Ich zakorzenione w doświadczeniach parateatru Jerzego Grotowskiego oraz w etosie kontrkultury działania od samego początku miały na celu urzeczywistnienie ideałów i postulatów „życia sztuką", a więc zespolenia twórczości i codzienności. W efekcie powstało miejsce, które nie tylko swoją „architekturą" uwidacznia aktualny stan ducha wąskiego środowiska teatralnego, ale jak żywy, wrażliwy i zdolny do adaptacji organizm współistnieje ze swoim otoczeniem kulturowym, społecznym i artystycznym. To „otoczenie" należy tutaj rozumieć dwojako — jako to, co sąsiaduje w przestrzeni, ale także to, co sąsiaduje w czasie, czyli jako stanowiącą źródło inspiracji kulturową przeszłość.

Teatr Węgajty jest położony w konkretnym miejscu, ale nie jest tylko tym miejscem. Jest instytucją, zjawiskiem oraz dziedzictwem, które funkcjonuje w przestrzeni i ma z tą przestrzenią szczególną relację. Teatr jest amorficzny i zmienny – w zależności od pory roku bywa ograniczony do jednego budynku lub wypełnia całą okolicę i wylewa się na otaczający go las, polany i drogi, nieraz dociera aż do odległych wiosek i miast.

To, co nazwać można jego „duchem", a więc leżące u podstaw wartości i zasady działania, odzwierciedla się w przestrzeni. Lata działalności zostawiają w niej swój ślad, a nawet — czasami dosłownie — rzeźbią ją. Jak pisał Kazimierz Braun:

> przestrzeń teatralna z jednej strony mówi o ludziach, jacy w jej obrębie gromadzą się i działają, o widzach i aktorach, jest refleksem ich samych, ich życia duchowego i zewnętrznych zachowań. Z drugiej strony, określa ich działania i możliwości wyrazu, wpływa na treść ich posłania, jest jej składnikiem[2].

Kogo mamy na myśli, gdy mówimy: „Teatr Węgajty"? Zespół artystyczny o zmiennym składzie? Osoby organizujące Wioskę Teatralną? A może państwa Erdmute i Wacława Sobaszków, jego założycieli i animatorów? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, sięgniemy do wykładu Olgi Tokarczuk wygłoszonego z okazji nadania jej doktoratu *honoris causa* na Uniwersytecie Warszawskim:

> Badacze coraz częściej postulują, byśmy traktowali ludzki organizm i zasiedlające go symbiotyczne mikroby jako *holobiont*, czyli byt złożony z wielu bytów. […] Spróbujmy wyobrazić sobie nasz organizm jako coś w rodzaju skomplikowanej i wielopoziomowej organizacji, przypominającej ekosystem […]. Ciekawa staje się w takiej perspektywie kwestia tożsamościowa: co jest mną, a co mną nie jest. Jak mam siebie zdefiniować, postrzegać? Z tymi organizmami czy może bez nich? Na ile moja tożsamość jest sumą także ich tożsamości?[3]

Widzowie wędrują pomiędzy przedstawieniami podczas Festiwalu Wioska Teatralna (20.07.2014). Chwila przed spektaklem *Nurt, spektakl z różnych źródeł* Stowarzyszenia Praktyków Kultury. Fot. David Sypniewski.

097_Brzeziński, Sypniewski_ przewodnik antropologiczny.indd 377 08.09.2022 21:01:32

1. Osoby uczestniczące w Festiwalu Wioska Teatralna rozmawiają na polanie przed teatrem w oczekiwaniu na kolejny punkt programu. 23.07.2016. Fot. Magdalena Braniewska.
2. Droga ze wsi do Teatru Węgajty. Uczestnicy warsztatu alilujkowego 2019. Fot. Eliza Paś.
3. Tańce na klepisku podczas festiwalu Wioska Teatralna 2016. Fot. Piotr Magdziarz.

Jeśli potraktujemy Teatr Węgajty jako holobiont, powinniśmy uwzględnić nie tylko jego założycieli, ale również cały ekosystem, który działa wokół i dzięki Węgajtom: wolontariuszy, uczestniczki warsztatów, stałych widzów, właścicielki okolicznych gospodarstw agroturystycznych i inne osoby o trudnej do określenia roli, które jednak czują się tam jak w domu. Jest to spójne z tym, co założyciele sami mówią o swojej praktyce:

> Komunikacja w grupie, pogłębianie porozumienia, budowanie prawdziwej wspólnoty – ta sfera nigdy nie była dla mnie środkiem, narzędziem do uzyskiwania ostatecznej formy artystycznej. Ta sfera jest raczej celem naszych działań[4].

Sebastian Świąder, uczestnik Innej Szkoły Teatralnej w 2009 roku, tak opisuje Węgajty:

> Struktura twórczości Węgajt odpowiada strukturze tańca, takiego wirującego. Masz tych *leading humans* i oni cię wciągają do tego wiru, do tego tańca, do struktur, które są trochę określone, ale jednak wszystko zależy od tego, jak tam się gibiesz. Wszystko jest ok: możesz się gibać bardziej sztywno, możesz bardziej luźno. Wypadasz i wpadasz, a ci grajkowie, ci, którzy tym operują, są niezmienni. Jest to sytuacja bardzo otwarta, bardzo gościnna, taka zapraszająca do środka, do której się przyczepiają różne elektrony, które z nimi tańcują. Czasami się bardziej oddalają, czasami się zbliżają[5].

Korzystając z własnych doświadczeń przebywania i współdziałania z Teatrem, a także z wypowiedzi osób, które w różnych okresach odwiedzały Węgajty jako wolontariusze, uczestniczki czy aktywiści, spróbujemy uchwycić specyfikę tego miejsca. Zaczniemy od samego centrum, od środka tego wiru, i będziemy przemieszczać się na zewnątrz, coraz dalej, aby na końcu móc spojrzeć za siebie i obejrzeć Teatr z dystansu.

A ponieważ, jak pisze Kazimierz Braun…

> Każdy człowiek postrzegany jest przez innego człowieka w kontekście przestrzeni, w otoczeniu przedmiotów i natury, ciemności czy świetle. […] Nigdy człowiek nie jest sam – dla innych. Nigdy nie odrywa się od innych ludzi, od otaczającej go przestrzeni lub choćby swojego cienia[6].

…aby doświadczać przestrzeni stopniowo, zaczniemy od zgaszenia światła.

Sala teatralna

„Pustka, pustynia, nic" – mówi Henryk ze *Ślubu* Witolda Gombrowicza, wnosząc do pustej przestrzeni zapaloną świeczkę. Nikły płomień nie wystarcza, by rozświetlić całą salę, ale gdy wzrok przyzwyczai się i oswoi, widz zauważy zarysy ścian i stropu oraz podłogę sali teatralnej Węgajt. Ta początkowa sekwencja spektaklu *Synczyzna* (2004) zawiera udramatyzowany akt tworzenia miejsca – zaznaczania terenu działania. Granica światła i mroku to *limes* przestrzeni gry.

Akt zapalania czy wnoszenia światła powtarza się w praktyce Teatru Węgajty nie tylko w spektaklach. Osoby uczestniczące w warsztatach i próbach niezawodnie rozpoznają ten gest. Jest to gest gospodarski, twórczy i otwierający. Zapalenie świeczki – już niekoniecznie w mroku, ale też jako początek porannej próby, popołudniowego warsztatu pieśni czy przedwieczornego czytania tekstów – jest ustanowieniem przyjaznej przestrzeni gościnności. Gospodarz czy gospodyni spotkania zaprasza do przestrzeni twórczej i ludzkiej wymiany, w której każda osoba może działać zgodnie ze swoją aktualną dyspozycją.

Sala Teatru Węgajty jest nasycona setkami, jeśli nie tysiącami pokazów, spotkań i działań. Jak wszystkie miejsca, które opisujemy w tym tekście, jest wielofunkcyjna, ale to nie wystarcza do określenia jej statusu. Jeśli istnieją miejsca kulturotwórcze, których znaczenie można ocenić dopiero z perspektywy czasu, to ta zaadaptowana na teatr warmińska stodoła z pewnością do nich należy. Jej stałym wyposażeniem są ceglany piec, drewniany stół i wspomniana świeczka. Przedmioty tyleż przydatne w codziennym funkcjonowaniu, co symbolicznie zaznaczające wielorakość potencjalnych zdarzeń. Odkrywana przez kolejne pokolenia widzów, osób uczestniczących w warsztatach, performerek i performerów, muzykujących, rzeźbiących, tańczących, mówiących – staje się tym, co w danym momencie jest najbardziej potrzebne, aby zrealizować nadrzędny cel każdego węgajckiego przedsięwzięcia — prawdziwe spotkanie.

Jak pisał Kazimierz Braun:

> w czasie widowiska dwudzielna – przed akcją – przestrzeń może zostać zintegrowana. Widowisko istnieje bowiem jako proces zachodzący pomiędzy aktorami i widzami, proces oparty na wymianie myśli, uczuć, emocji i energii, na wzajemnym oddziaływaniu i interakcji; jego celem jest ukazanie przemiany i rzeczywista przemiana, powołanie wspólnoty i zjednoczenie przestrzeni[7].

Sposób myślenia zespołu Teatru Węgajty o przestrzeni scenicznej jest spójny z taką wizją, a nawet idzie dalej i realizuje się nie tylko na scenie, do czego wrócimy przy opisywaniu kolejnego miejsca.

W praktyce teatralnej ostatnich lat, ale też wcześniej – w spektaklach z okresu Teatru Wiejskiego „Węgajty" i Projektu Terenowego[8] – podział na scenę i widownię jest każdorazowo aktualizowany, wytwarzany poprzez konkretne działanie. Cechuje ją bowiem celowy brak wielu typowych elementów wyposażenia teatralnego oraz specyficzny układ przestrzeni z dwoma wejściami na przeciwległych ścianach, oknami i wspomnianym piecem oraz spadzistym drewnianym sufitem. Otwartość i plastyczność tego miejsca sprawia, że każde działanie – precyzyjnie za-

097_Brzeziński, Sypniewski_ przewodnik antropologiczny.indd 379 08.09.2022 21:01:34

planowane czy spontaniczne – wypełnia ją w całości, niezależnie od poziomu jego intensywności czy liczebności zgromadzonych osób.

Jak zauważa Magdalena Hasiuk,

> przestrzeń teatralna w spektaklach Teatru Węgajty nie jest bowiem jednolita i składają się na nią: przestrzeń gry-działania, przestrzeń muzyków, akompaniatorów, w przypadku niektórych sekwencji także przestrzeń narratora, niekiedy tłumacza – oraz przestrzeń wykonawców niebiorących udziału w danej scenie. Ci ostatni tworzą rodzaj niemego chóru (nie w znaczeniu bohatera zbiorowego), złożonego z obserwatorów działań scenicznych, których perspektywa jest jednak odmienna od perspektywy widzów[9].

O ile sama przestrzeń została przez założycieli i założycielki teatru w rzeczywisty sposób przystosowana do działań i oswojona, o tyle w ich praktykach obserwować można postawę, którą nazywamy *ready-made*[10], rozumianą jednak szerzej niż tylko jako akt nadania znaczenia artystycznego dowolnemu obiektowi. Gospodarowanie przestrzenią sali teatralnej i całym przedsięwzięciem Teatru Węgajty jest przesiąknięte ideą brania i doceniania tego, co jest – częściej być może niż wytwarzania. Hasło „nie wyrzucaj" – bardzo nowoczesne w swojej ekologicznej wymowie, a jednocześnie związane z wiejskim doświadczeniem niedoboru – odnosi się tutaj do wszystkiego i może być mottem różnych aspektów działalności Węgajt.

> W węgajcką kolędę Sobaszkowie wkomponowali wszystkie te elementy [Szemla, Kozę i gwiazdę, czyli atrybuty ludowych kolędników — D.B.], łącznie z figurą warmińskiego lajkonika, zwanego Szemlem, którego znaleźli na strychu i odnowili na potrzeby wypraw – nawiązując do oryginału, wypełnili go świeżym sianem i powlekli białą, lnianą tkaniną, zostawiając prawdziwe włosie i skórzane uszy[11].

„Nie wyrzuca się" ani zbieranych w pierwszych latach działalności pieśni ludowych i wiejskich praktyk kolędniczych, znalezionych na drodze wielu wypraw przedmiotów i motywów, ani też konkretnych osób, a więc tego, co stanowi o wyjątkowości węgajckich spotkań.

„Ja też jestem *ready-made*" – mówi Sebastian Świąder, gdy pytamy, jak doszło do jego włączenia się w działania Projektu Terenowego. Wspomina: „Przyjechałem ze skrzypeczkami. Wacek tak patrzy i mówi «O, skrzypce! Mam nadzieję, że zostaną użyte». A ja powiedziałem: «Tak», nieśmiało bardzo. I on się do tego uczepił, że tu jest ktoś, kogo trzeba przekonać".

Doświadczenie gościnności i otwartości na to, co każda przyjeżdżająca lub mieszkająca tam osoba może wnieść do sali teatralnej, jest dla nas wyznacznikiem tej głęboko ekologicznej postawy – dostrzegania wartości w tym, co już istnieje, i dawania temu przestrzeni.

Jeśli nie uczestniczyło się w warsztatach Teatru Węgajty, to najłatwiej doświadczyć jego otwartości, przyjeżdżając na Wioskę Teatralną[12]. Przekonanie, że tutejsza festiwalowa publiczność jest niezwykle przyjazna i entuzjastyczna, jest powszechne wśród osób, które miały możliwość występowania przed nią[13]. Jednym z powodów może być „zarażanie się" cechami emanującymi od gospodarzy: otwartością i gościnnością, ale również opisaną wyżej filozofią *ready-made*, która wymaga skupienia się na wartości tego, co zastane, i odstąpienia od własnych oczekiwań. Proces „zarażania się" jest ułatwiony dzięki osobistemu zaangażowaniu ludzi, którzy stanowią typową widownię tutejszego festiwalu. Składa się ona w dużej mierze z osób, które były lub są obecne w procesie warsztatowym, wolontariuszy i wolontariuszek, zaprzyjaźnionych mieszkańców i mieszkanek okolicznych miejscowości, a także artystek i artystów, których występy są zaplanowane w ramach Wioski Teatralnej. Wytwarza to wyjątkowo intensywną atmosferę empatii wobec osób działających.

Zapalanie świeczki to również część rytuału, który oddziela pracę twórczą od reszty codziennych aktywności. To wizualny znak, bodziec sygnalizujący, że od tej chwili wymagany będzie specyficzny rodzaj skupienia — na ciele, na tekście oraz na wspólnym celu, na tym, co w tym teatrze jest *sacrum*, nawet jeśli — o czym piszemy dalej — bywa ono różnie definiowane. Ktoś, kto przekracza próg, wie, że obecność i aktywność mają tu specjalne znaczenie. Warsztaty często zaczynają się bez instrukcji słownej. Osoba prowadząca zaczyna działanie, a reszta grupy czyta z niego. Jedno z ćwiczeń otwierających polega na podchodzeniu do kolejnych obecnych osób i zadawaniu pytania: „Czy jesteś gotowa / gotowy?". Zagadnięta osoba ma za zadanie odpowiedzieć: „Jestem gotowy / gotowa!", w taki sposób, żeby nie było wątpliwości, że jest w pełni tu i teraz.

Wszelkie inne sprawy, które również budują tutejszy *genius loci*, pozostają za progiem.

Sala kominkowa

Jak sama nazwa wskazuje, centralnym elementem tej przestrzeni jest kominek. Przestrzeń ta oferuje życiodajne ciepło w zimie oraz stanowi okazję do nieformalnych spotkań i rozmów niezależnie od pory roku. Ciepło – dosłowne, zmysłowe lub metaforyczne, budujące relacje – jest tu obecne stale. Poza tym jednak sala kominkowa funkcjonuje w dwóch trybach: warsztatowym i spektaklowym.

Podczas odwiedzin stosunkowo niewielkiej grupy osób, które spotykają się przy pracy nad kolędowaniem, zapustami lub Alelujką, sala kominkowa jest wykorzystywana podczas posiłków, co jest możliwe dzięki sąsiedztwu kuchni. Zostawia się tam również ubrania wierzchnie i rzeczy, które nie powinny trafić do sali teatralnej. Sebastian Świąder opisuje ją jako przestrzeń pierwszych interakcji międzyludzkich: „Wchodzisz do sali kominkowej, gdzie widzisz dziwnych ludzi i od razu jesteś wciągnięty w jakieś praktyki, dostajesz herbatę, ktoś cię zagaduje w różnych językach, przestawiasz się w inny tryb".

097_Brzeziński, Sypniewski_ przewodnik antropologiczny.indd 380 08.09.2022 21:01:34

Przed spektaklami w sali panuje znacznie większy tłok. Już po sprawdzeniu biletów, ale jeszcze przed wejściem na widownię, przestrzeń ta zmienia się w korytarz, w którym ludzie czekają pomiędzy tymi dwoma światami. Zwróceni w jedną stronę, w kierunku sceny, trwają jeszcze w rozmowach rozpoczętych na polanie przed teatrem. Nie ma już jednak odwrotu: za chwilę otworzą się drzwi i zacznie się przedstawienie.

W obu trybach sala spełnia więc funkcję pośrednika pomiędzy światem zewnętrznym a przedstawieniem teatralnym. Pomaga się przestawić, wyciszyć, ogrzać.

Sala kominkowa posiada jeszcze jeden wyjątkowy i z oczywistych powodów niezwykle ważny, choć przyziemny atut: WC. W 2015 roku Teatr przeprowadził udaną kampanię crowdfundingową[14], dzięki której toaletę przystosowano do potrzeb osób z niepełnosprawnością ruchową, osób niedowidzących, a także rodziców z małymi dziećmi. Nie jest to jedyne miejsce, które zamieniło kanciaste brzegi, wynikające z kształtów tradycyjnych desek, na obłości mające zwiększyć jego dostępność. Zarówno progi sali kominkowej, jak i klepiska już wcześniej zyskały rampy.

Twórcy Teatru Węgajty dokładają starań, by każdy mógł być mobilny w przestrzeni, której gospodarzą, co odzwierciedla ich dążenie do równości i braku dyskryminacji. Z kolei bliskość wymuszana przez ciasną przestrzeń sal kominkowej i teatralnej, ale również doświadczenie częstego dotykania, podnoszenia, noszenia, obejmowania w tańcu, akrobacjach i ćwiczeniach teatralnych, które jest udziałem osób uczestniczących w tutejszych wydarzeniach, sprawia, że doświadczany dystans fizyczny jest spójny z małym dystansem społecznym, będącym tutaj normą. Jest to cecha, którą współdzielimy w tej przestrzeni, ale która później wychodzi także poza nią. Sebastian Świąder mówi, że zakładał Lub/Lab – miejsce edukacji teatralnej i samorozwoju aktorskiego – między innymi z tęsknoty za specyficzną dla Węgajt atmosferą otwartości. Magdalena Hasiuk w *Kilku spojrzeniach na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej (2010–2019)*[15], pisze zaś o tym, jak Pep Alcanyiz i Katarzyna Krupka Kamińska założyli zespół muzyczny w konsekwencji rozwoju artystycznego wspieranego przez Wacława Sobaszka.

Uczestnicy „holobiontu Węgajty", a więc ludzie, którzy są związani z tym miejscem, ale rozsiani po całym świecie, nie tracą tego małego dystansu społecznego pomiędzy sobą, często wracają, komunikują się na odległość, krzewią idee nabyte na miejscu, wzajemnie się wspierają.

Klepisko

Potężne drewniane wrota stodoły prowadzą do przestrzeni, w której najsilniej daje się odczuć od początku towarzysząca Węgajtom w różnych formach misja edukacyjna. Gdy brama jest otwarta na oścież, pozwala nawet z daleka dostrzec wnętrze, a w nim to, co dopełnia, komentuje, a nieraz otwiera przekaz spektakli. Przestrzeń wymiany. Miejsce jest podzielone na dwie części: podłoga jednej to proste deski, a drugiej — ubita glina, skąd wzięła się jego nazwa. Nieraz także tutaj odbywają się spektakle, ale przede wszystkim wydarzenia towarzyszące: dyskusje, wystawy i koncerty, a na koniec dni festiwalowych również wspólne tańce, w czasie których stopy dalej „uklepują" podłoże.

Tańce, obok śpiewów i opowieści, są jednym z najważniejszych elementów kultury tradycyjnej, badanej i przetwarzanej przez założycieli Teatru Węgajty. Nauka tańców towarzyszy wielu wydarzeniom i jest nieodłącznym składnikiem warsztatów teatralnych prowadzonych przez państwa Sobaszków.

> Osobnym „zestawem" ćwiczeń są tańce wykonywane w parach, w kręgu, szeregach, wywodzące się z różnych kultur, np. taniec bretoński, tańce litewskie, żydowskie, różne formy polki i oberka. Służą one rozgrzewce, integracji, a także, jak zaznacza Erdmute Sobaszek: „znaczenie w całości przedsięwzięcia jest dużo szersze: w czasie świątecznego obchodu tańce bywają najprostszym językiem porozumienia się między nami a gospodarzami, są też źródłem improwizacji teatralnych wybiegających poza scenariusz widowiska"[16].

W przestrzeni klepiska objawia się więc metoda pedagogiki Teatru Węgajty – badania, uczenia się, odtwarzania i przetwarzania poprzez ciało. Ale nie tylko doświadczenie ciała jest tu ważne. Wróćmy do pozostałych wydarzeń, które organizowane są w tej przestrzeni.

Festiwal Wioska Teatralna to nie tylko doświadczenia estetyczne i społeczne, ale również przestrzeń do nauki i rozwoju osobistego. Wydarzenia festiwalowe układają się w zaprojektowany ciąg aktywności, które — w sposób zapewne niezamierzony — w dużej części pokrywają się z Cyklem Kolba[17]. Przedstawienie teatralne jest doświadczeniem, po którym następuje rozmowa z twórcami i dyskusja z publicznością, a więc czas na refleksję, a także wyrażenie emocji, co jest ważnym aspektem tej fazy cyklu. Potem następuje generalizowanie – David Kolb rozumiał przez to zaprezentowanie teorii i syntetyzowanie wiedzy, co odpowiada wykładom, których można wysłuchać podczas Wioski, a także książkom dostępnym w sklepiku urządzanym na klepisku podczas festiwalu. Ostatnia faza cyklu — zastosowanie, co oznacza swobodne eksperymentowanie z nabytą wiedzą — jest najmniej wyraźnie odzwierciedlona w programie, możemy jednak znaleźć jej ślady w prowadzonych podczas festiwalu warsztatach, które są przeważnie przestrzenią samodzielnego doświadczenia, ale nie zawsze są ściśle powiązane z tematami poruszanymi w ramach Wioski.

Klepisko jest więc miejscem szeroko pojętej edukacji. Miejscem, którego obecny kształt powstał z potrzeby zachowania wspólnoty zainicjowanej w trakcie spektaklu. To tam właśnie wspólnota – zarówno ta trwała, choć często rozproszona, jak i ta efemeryczna, festiwalowa — ma możliwość pogłębienia się i utrwalenia poprzez dyskusje,

097_Brzeziński, Sypniewski_ przewodnik antropologiczny.indd 381 08.09.2022 21:01:34

refleksje, kontemplacje i działanie, w którym podział na tych, którzy performują, i na tych, co oglądają, ulega ciągłym zmianom, aż w końcu — w późnych godzinach nocnych — zaciera się zupełnie.

Polana, bagno i wóz cygański

Daria Kozłowska tak opowiada o malowidłach, które znajdują się na frontowej ścianie Teatru:

> Malwy [Krzysztof Wrona nazwał je Gałązenami — D.S.] narysowałam w 2018 roku, latem, kiedy zostałam w sierpniu, żeby zajmować się domem Sobaszków. Dużo wcześniej jednak malowaliśmy ścianę z Krzysztofem Wroną ziemiami warmińskimi i powstało niejako tło, o łagodnych przejściach kolorystycznych. Tak naprawdę zaczęliśmy malować już w 2004 roku, kiedy się poznaliśmy, w trakcie Wioski Teatralnej, a potem, z roku na rok zmienialiśmy całość[18].

Nie była to jedyna zmiana estetyczna, która wydarzyła się „przy okazji" i od razu stała się integralną częścią tego miejsca, zgodnie z filozofią *ready-made*.

Budynki stanowią podstawowy, ale nie jedyny element architektury teatru. Okoliczne przestrzenie naturalne są równie ważne i stanowią istotną część doświadczeń przebywających tu osób. Jeśli szukać w okolicy *sacrum*, to łatwiej natknąć się na „miejsca święte w prywatnych światach"[19]. Węgajty upstrzone są intymnymi „ołtarzami" pocałunków przy ognisku, tańców na klepisku, szeptów w wiklinowych batyskafach, „objawień" podczas biegu w lesie. Niektóre miejsca są bardziej „nasycone świętością" niż inne, a jej rozkład jest emergentny, gdyż jest to *sacrum* bardziej przypominające ścieżkę wydeptaną w trawie niż starannie zaprojektowany ołtarz. Teatr Węgajty sprzyja powstawaniu tego typu miejsc i ma to wiele przyczyn: wielodniowa praca nad wspólnym wydarzeniem w czasie warsztatów, ćwiczenia fizyczne, taniec, emocje związane z występami własnymi lub cudzymi…

„A może właśnie takie trywialne rzeczy: wakacje, słońce, młodość, miłość" — dodaje Sebastian Świąder, mając na myśli Wioskę Teatralną, która odbywa się przeważnie na przełomie lipca i sierpnia.

Świętość rozumianą jako to, co jest ważne dla każdego z osobna, można również odnaleźć w metodzie twórczej współtwórcy teatru.

> Wacław Sobaszek z reżysera, twórcy idei spektaklu, autora scenariusza prowadzącego proces kreacji zespołowej, stał się inicjatorem procesu kreacji indywidualnych i grupowych (wspólnie z Erdmute Sobaszek) oraz inscenizatorem materiału dramaturgicznego adeptów. Z coraz bardziej obecną po 2016 roku tendencją, by nie tyle wybierać z materiału proponowanego przez adeptów wypowiedzi „najlepsze" pod względem artystycznym, ile wydobyć potencjał całego zespołu. Sobaszek stara się uwzględnić wszystkie głosy i znaleźć dla każdego adepta miejsce we wspólnej całości. Inscenizator jest zatem nie tylko autorem montażu, ale przede wszystkim bacznym obserwatorem i „twórcą pustej przestrzeni" […], to znaczy tworzy, otwiera, zostawia przestrzeń na wybrzmienie głosów wykonawców, w miarę możliwości nie odrzucając żadnego[20].

Ten opis ewolucji pracy reżyserskiej w Innej Szkole Teatralnej można rozciągnąć na całą działalność teatru, który inspirowany był praktykami Jerzego Grotowskiego — a jednak odróżnia się poruszaniem aktualnych i ważnych tematów, takich jak migracje czy troska o środowisko. Najpierw robił to poprzez środki typowo teatralne (na przykład wielojęzyczność *Kalevali — fragmentów niepisanych* lub wątek emigracji w *Synczyźnie*), a później również poprzez działalność edukacyjną i społeczną. Różni się więc w definiowaniu tego co ważne, podejściem do *sacrum*, które w Teatrze Węgajty wynika ze spotkania. Wydarza się między osobami, które zdecydują się na wspólną pracę, a nie jest definiowane odgórnie, jak u Grotowskiego i wielu jego następców.

Postawa Teatru Węgajty — holobiontu tworzących, piszących, mówiących i oglądających — jest spójna z dającymi się obserwować w wielu innych miejscach i środowiskach procesami, które trafnie uchwycił Dariusz Kosiński, gdy pisał o schyłku zainteresowania Grotowskim i etosu teatralnego laboratorium:

> Na naszych oczach rodzi się praktyka bycia, która przyjmuje dawne alternatywy wzruszeniem ramion, bo nie szuka żadnej „istoty", ale spełnia się w istnieniu, istnienie w jego różnorodności i bogactwie chroni, o istnienie w jego nieobejmowalnym pięknie chce się troszczyć, a o istotę nie pyta, bo pytanie to uznaje za bezprzedmiotowe. […] Ontologię zastępuje ekologią […]. Zamiast troski o zbawienie duszy — troska o siebie i innych. Zamiast bluźnierstw i sakramentów — praca u podstaw, *zero waste*, spokojna zgoda na koniec antropocenu[21].

W przypadku Węgajt — dodajmy — ta zgoda jest nie tylko spokojna, ale także aktywna, a nawet aktywistyczna.

Po spektaklu, w trakcie przerw w tańcu czy debacie, wychodzi się na polanę, na której podczas Wioski można usiąść przy ognisku, w miejscu specjalnie do tego przeznaczonym — przeważnie ktoś gra tam na instrumencie lub śpiewa — albo usiąść na trawie i posłuchać rozmów prowadzonych w różnych językach. Można również przeczytać program zawieszony na cygańskim wozie. Polana zyskuje ten przyjazny charakter chwilę przed festiwalem. Jeszcze tydzień wcześniej pokrywają ją wysokie trawy. Przestrzeń jest aranżowana między próbami przez osoby, które biorą udział w warsztatach Innej Szkoły Teatralnej, ze wsparciem okolicznych mieszkańców i mieszkanek. Nazywają ten czas pre-Wioską.

Trochę niżej kiedyś znajdowało się bagno. Jego wyschnięcie jest lokalnym znakiem wpływu działalności

097_Brzeziński, Sypniewski_ przewodnik antropologiczny.indd 382 08.09.2022 21:01:34

człowieka na środowisko. W jego miejscu stoją teraz wiklinowe konstrukcje zaprojektowane przez Krzysztofa Wronę. Pojawiły się na jednej z Wiosek i już zostały, niczym wieża Eiffla po Expo w Paryżu[22]. Trochę wyżej z kolei można usiąść w tak zwanym batyskafie, czyli wielkim wiklinowym koszu zawieszonym na drzewie, zrobionym przez Jana „Dzikiego" Sajdaka.

Cygański wóz został natomiast kupiony lata temu przez Wacława Sobaszka od Romów z Mławy. Miał być wykorzystywany w działaniach performatywnych w drodze, ale nie udało się dokupić podwozia, wobec czego jest wozem stacjonarnym. Spełnia funkcje użytkowe jako wspomniany słup ogłoszeniowy lub pokój do spania. Jednocześnie jest paradoksalnym, bo unieruchomionym znakiem wędrówki, pomnikiem mobilności.

„Symbolizuje wolność, która dotarła do celu, która nie musi być w przestrzeni, skoro jest w duszy"[23] — jak nam powiedziała jedna z uczestniczek Wioski Teatralnej.

Polana jest więc miejscem najbardziej emergentnym, wynikającym ze swobodnego wyrażania siebie „holobiontu Węgajt". Organizatorzy ograniczają się do „stworzenia pustej przestrzeni", zadbania o skoszenie trawy i ustawienie koszy na śmieci. Reszta wynika z interakcji międzyludzkich, spontanicznej kreatywności, potrzeb chwili i „ducha miejsca".

Drogi

Teatr Węgajty jako zjawisko bynajmniej nie jest uwiązany do jednego miejsca. Kompleks budynków nieopodal wsi jest jego domem, ale działania często są realizowane poza siedzibą, w innych miejscach, ale również w ruchu, w drodze. Pierwszy cykl warsztatów, który odbył się w 1982 roku, nosił nazwę „Droga teatru"[24]. Był też czas, w którym wymiar ruchu był wyrażony w nazwie przedsięwzięcia: „Grupa posługiwała się nazwą Teatr Węgajty / Projekt Terenowy w latach 1997–2011, nawiązując do zainteresowania teatrem w drodze, poza instytucją i zapleczem technicznym"[25].

Odwiedzanie domów w czasie kolędowania, zapustów i Alelujki jest jednym z centralnych działań Teatru. Napisano o tym jednak wiele[26], więc my skupimy się na doświadczeniu samej drogi, która — niczym w znanym buddyjskim powiedzeniu — często była równie ważna lub ważniejsza od celu.

> Wprost z przejmującej wystawy prac Ewy Dąbrowskiej duża grupa widzów zebranych przed budynkiem teatru […] ruszyła za Wacławem Sobaszkiem niosącym latarnię ze świecą do gospodarstwa państwa Łepkowskich. Moje doświadczenie drogi – wężem jeden za drugim, jedna za drugą, nie tyle rezonowało z jakąś romantyczną wizją, ale przynosiło bardzo proste i pragmatyczne rozpoznanie. Myślałam o tym, że dobrze być razem, nawet zachowując dystans, że wspólnie łatwiej jest nie zgubić drogi, że pokrzepiająco działa wspólny wysiłek i on, jeszcze przed wydarzeniem zanurzył nas-widzów w czymś wspólnym, że naturalną radość wzbudza obserwowanie kołyszących się w rytm ludzkiego ruchu świateł latarek. Dlatego też, zanim dotarliśmy na szczególne, świetnie wybrane miejsce „otulone" z jednej strony przez las i tworzące zjawiskowy, naturalny amfiteatr, byliśmy już jakoś „razem", „bardziej razem" niż w przypadku większości spektakli[27].

Wędrówka buduje wspólnotę poprzez wspólny cel i wspólny ruch. Maszerowanie okazuje się pre- lub quasi-tańcem wystarczającym, by wspólnie wytworzyć formę i dać poczucie zjednoczenia. Z tym głosem współgra kolejny:

> Miejsce, w którym śpisz, miejsce, w którym jesz, tworzą ci ten system opowieści, który tam jest. My spaliśmy u Romana, a śniadania i obiady były u Eli Goerigk. Jesteś na rozpiętości tej jednej trasy w śniegu. Od pobudki w kolonii droga wygląda tak, że idziesz do teatru, z teatru idziesz do Węgajt, z Węgajt do teatru i z teatru do łóżka. Każde z tych miejsc tworzy część tego doświadczenia. Tym bardziej że ta naprawdę intensywna praca teatralna zaczyna się wylewać na wygłupy, na rozmowy, śpiewy po tej drodze. Wydaje mi się, że praktykowanie chodzenia tam jest bardziej istotne niż same miejsca. Na pewno tak jest w przypadku tych użytkowych punktów. Oczywiście później to się zmienia, bo poznajesz Elę i Reinolda i zaczynasz mieć z nimi jakąś relację i to miejsce zaczyna żyć dla ciebie osobnym życiem[28].

Chodzenie i wędrowanie wpisane jest w każdy aspekt działalności teatru, również jako element samych przedstawień.

> Jedną z podstawowych metod pracy i praktyk artystycznych Teatru Węgajty jest chodzenie. Stosowane bywa jako forma artystyczna czy quasi-artystyczna nie tylko podczas kolędowań, parad, festiwalu Wioska Teatralna, ale także bywa wpisane w strukturę przedstawień (*Missy Pagany* z 2000 roku w reżyserii Mieczysława Litwińskiego, nazwanej wprost spektaklem-wędrówką, oraz *Upiornego całunu* z 2001 w reżyserii Wacława Sobaszka), a także działań parateatralnych, jak np. *W poszukiwaniu Rachmańskiego Święta* z 2020 roku[29] .

Drogi są miejscem „węgajckim", choć nie w tym znaczeniu, że są brane w posiadanie lub kolonizowane przez teatr. Są miejscem, w którym można zaznać *genius loci* Węgajt, czyli efektów działań artystycznych i relacji ze wspólnotą. Drogi oferują odrębne doświadczenie dostępne jedynie w ruchu, a jednocześnie stanowią przedłużenie innych części Teatru, spajając je ze sobą. Są fizyczną reprezentacją relacji między nimi.

W 2022 roku teren obok parkingu został nabyty przez nowych właścicieli, którzy planują postawić na nim domki do wynajęcia. Przestrzeń, która była wcześniej dzika,

097_Brzeziński, Sypniewski_ przewodnik antropologiczny.indd 383 08.09.2022 21:01:35

stanowiąca część doświadczenia wędrówki do teatru, zostanie przetworzona i uładzona. Niektóre osoby związane z teatrem przyjęły tę wiadomość z niepokojem, ale państwo Sobaszkowie doceniają, że skrócenie drogi między nowym miejscem wypoczynku a teatrem zwiększy jego dostępność dla osób z ograniczoną mobilnością. Wędrówka stanie się wyborem.

Rytm kroków węgajckich wędrówek nakłada się na inne rytmy, w których osadzona jest działalność Teatru — dobowy, roczny i jakiś jeszcze większy, mniej określony, ale wyraźny — około dziesięcioletni.

Opozycja dnia i nocy, ciemności i światła, ogrywana i obudowana znaczeniami w spektaklach i wyprawach nabiera szczególnej wymowy w trakcie stanowiącego jeden ze stałych elementów praktyki aktorskiej i edukacyjnej biegu nocnego.

Superważny był pierwszy bieg nocny, w którym uczestniczyłem. Jeszcze nieprzesiąknięty naturalizmem, tylko taki romantyczny. To dla mnie było doświadczenie porównywalne do deprywacji sensorycznej: nie wiedziałem, w jakim jestem miejscu, miałem zaburzenia w czasie… dla mnie to było mocno psychodeliczne doświadczenie. W takim sensie, że załamywała się rzeczywistość, sąsiadowała z jakimś światem wyśnionym[30].

W nocy las staje się labiryntem, swoistym doświadczeniem zaprojektowanym tak, by zgubić się, stracić orientację, odkleić się od kierunków świata i od świata w ogóle, skupić się na swoim ciele – w zaufaniu do przewodnika. Przemierzane przy dziennym świetle leśne ścieżki prowadzące do okolicznych gospodarstw i miejscowości stają się w trakcie nocnego biegu tylko niewyraźnymi wskazówkami. Nasze własne doświadczenia nocnych biegów nasuwa wśród wielu innych także takie skojarzenie: wyjście z oświetlonej, ciepłej sali kominkowej wprost w przestrzeń ciemną, niejednorodną „i w dodatku zieloną", jak pisał Gombrowicz[31], może być aktem równorzędnym z katabazą, szczególnie dla osób, które swoim przyjazdem do Węgajt, obcowaniem z ich holobiontem i praktykowaniem szczególnego, cielesno-etycznego rozwoju, zaczynają odrzucać te elementy codzienności i własnej kultury, które im doskwierają. Zejście do „podziemi" odbywa się tu więc pod gołym niebem, wśród ciemnych pni drzew i — co równie ważne — w grupie. Dotarcie do serca labiryntu, samorozpoznanie, moment redefinicji własnych ograniczeń, możliwości i wartości — to zapewne tylko kilka z długiej listy określeń osobistych przełomów, których świadkami były leśne bezdroża.

Bezdroża, które przemierza się za przewodnikiem, pozwalają też w pełni doświadczać przywiązania do ziemi, które legło u podstaw idei powstania teatru i nadal jest aktualne. Tupot biegnących w grupie osób roznoszący się po nocnym lesie to każdorazowo potwierdzenie tej pierwszej, tak silnej intuicji: humanistyczna, kontrkulturowa utopia wolności „od" (peerelowskiej cenzury i opresji, obowiązujących schematów i trendów w kulturze popularnej) może być spełniana jako wolność „ku" rzeczywistemu otoczeniu człowieka, a więc środowisku, ludziom wokół siebie i temu, co niesie spotkanie. Zagłębienie się w ciemny las może być więc nie tylko katabazą, ale też zwrotem ku temu, co w nowoczesnej i ponowoczesnej codzienności tak trudno odszukać: wewnętrznej, podmiotowej wolności.

Zgodność z rocznym rytmem przyrody i elementów kultury tradycyjnej jest częścią programu Węgajt od samego niemal początku. To ten rytm stanowi ramę dla drugiej obok tworzenia spektakli najbardziej konsekwentnie rozwijanej działalności teatru, a więc odtwarzania, kultywowania i przetwarzania tradycji kolędniczych. Na te dwa rytmy — dobowy i roczny — nakłada się, co z perspektywy czasu obserwują sami założyciele, rytm większy.

„I my sami przecież też zmienialiśmy się, inaczej już chcieliśmy definiować swoją praktykę. Mniej więcej co dziesięć lat taka potrzeba zmiany formuły się pojawia, w tym też potrzeba modyfikowania nazwy"[32] — tą autorefleksją Wacław Sobaszek podsumowuje rzadkie, ale układające się w pewien rytm zmiany nazwy, idące za nowymi wyborami artystycznymi i społecznymi na drodze, którą podąża żywy, złożony organizm Węgajt.

Holobiont Węgajt

Opisaliśmy miejsca należące do trzech przenikających się nawzajem kategorii: powołane do istnienia przez Teatr Węgajty, miejsca, które zmieniają się pod jego wpływem, np. stając się tymczasową sceną, oraz miejsca wpływające na działania zespołu, a wpływ ten przyjmowany jest bez oporu, a nawet jest wyczekiwany i pożądany. Teatr Węgajty istnieje w obrębie i w relacji do konkretnej przestrzeni, tak jak przywołany przez Olgę Tokarczuk holobiont – przypomnijmy: byt składający się z wielu bytów, a więc o niejednolitej, kompleksowej tożsamości. W przypadku człowieka tę przestrzeń możemy z jednej strony wyznaczyć wewnątrz granicy skóry, a z drugiej otworzyć na nieskończony potencjał podróży dzięki ludzkiej inwencji i zdolności przemieszczania się. Tak samo Teatr Węgajty jest w nierozerwalnej relacji do kilku budynków i wsi, od której nosi nazwę – a jest to człon, który jako jedyny nie uległ zmianom od początku istnienia teatru – a jednocześnie swobodnie wędrujący po regionie, kraju i świecie, w tej wędrówce i w spotkaniu z innymi holobiontami się definiujący.

Inne holobionty, czyli instytucje, z którymi Teatr Węgajty jest w partnerstwie – uczelnie, centra kultury, organizacje pozarządowe – przyczyniają się do wzbogacania organizmu nowymi „bytami".

„W korowodzie kolędniczym ważną rolę odgrywa obecność nowicjuszy. W spotkaniu z tradycją musi znaleźć się również miejsce na świeżość i autentyczność"[33] – mówi nam uczestniczka Innej Szkoły Teatralnej, co jest zbieżne z praktyką teatru, która każe co roku zapraszać nowe osoby na warsztaty. Nie tylko Inna Szkoła Teatralna, ale i zespół teatralny wielokrotnie zmieniał swój skład w czasie istnienia teatru, jedynie państwo Sobaszkowie są jego trwałym elementem. Zmienność nosi ze sobą wyzwa-

097_Brzeziński, Sypniewski_ przewodnik antropologiczny.indd 384 08.09.2022 21:01:35

nia związane ze spójnością i trwałością, a także poczuciem przynależności[34]. Jest jednak częścią stałej i świadomej strategii działania, która przyczyniła się do powstania silnej wspólnoty.

Zmienność i niejednorodność oraz postawa, którą nazwaliśmy *ready-made*, to dwie strony tej samej filozofii kreowania przestrzeni – zarówno tej symbolicznej, jak i dosłownej – Teatru Węgajty. Sobaszkowie nie sprawują kontroli, ustanawiają tylko zasady i doceniają owoce emergentnego procesu, wprawionego przez nich w ruch. W związku z tym, jak staraliśmy się pokazać w tym tekście, zmiany w przestrzeni wynikają bezpośrednio ze zmian w holobioncie, gdyż, jak twierdzi Kazimierz Braun:

> Twórczość teatralna i refleksja o teatrze u swoich podstaw i w swoich celach finalnych miały zawsze samego człowieka. Sztuka teatru w całej historii i wszelkich przejawach była zawsze sztuką żywych ludzi, powoływaną na jakiś czas i w ograniczonej przestrzeni. Jej kategorie istnienia są więc takie same jak kategorie istnienia człowieka. Mówiąc o przestrzeni teatralnej, trzeba zawsze pamiętać o jej ludzkim aspekcie. Skalę teatru – zarówno w sensie przenośnym, jak dosłownym – wyznaczał w swojej cielesności i duchowości człowiek[35].

Przypisy

1 Kazimierz Braun, *Przestrzeń teatralna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 181.
2 Tamże, s. 183.
3 www.uw.edu.pl/doktorat-honoris-causa-uw-dla-olgi-tokarczuk, dostęp 1.04.2022.
4 Wacław Sobaszek w korespondencji z Davidem Sypniewskim, 31.03.2022.
5 Rozmowa z Sebastianem Świądrem. Rozmawiał David Sypniewski, 24.03.2022, Warszawa. Wszystkie cytaty i odniesienia do opinii oraz wspomnień Sebastiana Świądra pochodzą z tej rozmowy.
6 Tamże, s. 181–182.
7 Kazimierz Braun, dz. cyt., s. 181–182.
8 Teatr Wiejski „Węgajty", Teatr Węgajty / Projekt Terenowy i Teatr Węgajty to kolejne nazwy nadawane swojej działalności przez Wacława i Erdmute Sobaszków.
9 Magdalena Hasiuk, *Kilka spojrzeń na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej (2010–2019)*, „Didaskalia" 162, kwiecień 2021, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kilka-spojrzen-na-przedstawienia-innej-szkoly-teatralnej-2010-2019, dostęp 12.04.2022.
10 *Ready-made* to koncepcja Marcela Duchampa, który uważał, że przedmiot codziennego użytku może zostać podniesiony do rangi dzieła sztuki decyzją artysty. W tym tekście będziemy używać angielskiego terminu, podpowiedzianego przez Sebastiana Świądra, jednak jego francuski odpowiednik, *objet trouvé* (dosł. przedmiot znaleziony) kładzie większy nacisk na rolę przypadku i uważności – dwóch cech praktyki Teatru Węgajty.
11 Katarzyna Kułakowska, *Błaźnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2017, s. 373–374.
12 Festiwal teatralny organizowany raz do roku przez Teatr Węgajty od 2003, zob. https://teatrwegajty.eu/sample-page, dostęp 15.05.2022.
13 Sebastian Świąder to potwierdza i wynika to również z osobistego doświadczenia autorów niniejszego artykułu oraz osób im towarzyszących podczas licznych odsłon festiwalu Wioska Teatralna, w których mieli okazję uczestniczyć biernie lub czynnie.
14 Zob. https://polakpotrafi.pl/projekt/wegajcka, dostęp 28.03.2022.
15 Magdalena Hasiuk, *Kilka spojrzeń na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej (2010–2019)*, dz. cyt.
16 Agata Ptasznik, *Rok obrzędowy w Teatrze Wiejskim „Węgajty", Wstęp,* Instytut Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych, Katedra Dramatu i Teatru, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2005.
17 Jest to metoda dedykowana uczeniu dorosłych, która zakłada podział na cztery etapy przyswajania wiedzy: doświadczenie, refleksję, generalizowanie i zastosowanie. Zob. David A. Kolb, *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey 1984.
18 Daria Kozłowska, korespondencja z Davidem Sypniewskim, 12.03.2022.
19 Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybór Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974, s. 62.
20 Magdalena Hasiuk, *Kilka spojrzeń na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej (2010–2019)*, dz. cyt.
21 Dariusz Kosiński, *Prawdziwy koniec laboratorium*, „Tygodnik Powszechny" nr 51–52, www.tygodnik-powszechny.pl/prawdziwy-koniec-laboratorium-165953, dostęp 14.04.2022.
22 Skojarzenie Sebastiana Świądra.
23 Magdalena Braniewska, rozmowa z Davidem Sypniewskim, 1.04.2022, Warszawa.
24 https://teatrwegajty.eu/sample-page, dostęp 1.04.2022.
25 Joanna Kocemba-Żebrowska, *Teatr Węgajty w dzienniku Wacława Sobaszka*, [w:] Wacław Sobaszek, *Spiski Życiowe – dziennik węgajcki 1982–2020*, Stowarzyszenie Węgajty, Węgajty 2020.
26 Por. Agata Ptasznik, dz. cyt.
27 Magdalena Hasiuk, *Droga do teatru*, [w:] *ZIEM_JA, Gazetka festiwalowa, Wioska Teatralna 2020, Ziemia moim Ciałem*, Węgajty 2022, s. 13–14.
28 Sebastian Świąder, dz. cyt.
29 Magdalena Hasiuk, *Kilka spojrzeń na przedstawienia Innej Szkoły Teatralnej (2010–2019)*, dz. cyt.
30 Sebastian Świąder, dz. cyt.
31 Por. Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków—Wrocław 1986, s. 6.
32 Wacław Sobaszek, korespondencja z Davidem Sypniewskim, 29 i 31.03.2022.
33 Anna Olszak, *Pogranicza, Inna Szkoła teatralna, Alelujka 2019*, [w:] *WĘGAJ_TY, Jestem w cudownym miejscu pośrodku niczego*, Węgajty 2019, s. 16.
34 Sebastian Świąder opisał w naszej rozmowie tarcia związane z potrzebą stałości odczuwaną przez niektóre osoby biorące udział w działaniach teatru.
35 Kazimierz Braun, dz. cyt, s. 186.

097_Brzeziński, Sypniewski_ przewodnik antropologiczny.indd 385 08.09.2022 21:01:35

JERZY LENGAUER

Węgajckie badania teatralne

Gdybyśmy się kiedyś natknęli na rzecz o Wacławie Sobaszku spisaną na wielu kartkach papieru, skrzętnie złożonych i włożonych do koperty, to z niej niewątpliwie odczytalibyśmy, że artysta jest pisarzem, poetą, muzykiem, aktorem, reżyserem teatralnym, kierownikiem artystycznym Teatru Węgajty i gospodarzem festiwalu Wioska Teatralna. I byłaby to prawda niezaprzeczalna. W środku jednak znaleźlibyśmy całkiem inny Sobaszkowy autoportret. Pochodzący od niego samego. Człowiek, który pokonał system, a jednocześnie – i przewrotnie – postkomunista, choć może raczej postpeerelowiec. Przeźroczysty duch warmińskich pól, łąk, lasów i wzgórz. Na poły rzeczywista postać z kolędniczych i allelujkowych wędrówek po polskich i ukraińskich Karpatach, Suwalszczyźnie, wsiach łemkowskich. Jogin pojawiający się czasami nad brzegami Buga, Wisły, Pilicy. Baczny obserwator społecznych zachowań na kolejowych szlakach pomiędzy Niemcami, Tatrami i Olsztynem. Niezwykły zbieracz okruchów hiszpańskich i francuskich dni i nocy. Samotnik nadbałtyckich plaż i towarzysz irrealnych nocnych biegów swojego przyjaciela. Pamiętnikarz poetów, malarzy, animatorów kultury, muzyków, owładniętych alkoholowym stuporem sąsiadów węgajckiego gospodarstwa, rzemieślników, mechaników, znanych i nieznanych z imienia towarzyszy jego sztuk z Domu Pomocy Społecznej. Syn odchodzącego ojca. Dziadek tęskniący za wnukiem. Te role, osobowości, cechy, umiejętności zamykające się i otwierające w Wacławie Sobaszku, podróżniku po jak najbardziej rzeczywistych krainach i wewnętrznych rozmyślaniach, odnajdujemy w *Spiskach życiowych*, czyli dzienniku z podolsztyńskich Węgajt, pisanym przez trzydzieści osiem lat.

Szlaki, na które wybierał się Sobaszek samotnie i z teatralnymi Węgajtami za przyczyną zaproszeń, przyjaźni, instytucjonalnych programów, społecznej empatii, potrzeb iście etnograficznych, antropologicznych i ekologicznych, nie prowadziły jedynie po Polsce i Europie Zachodniej. Widzimy go przecież także w Czechach, Rosji i Białorusi, na Węgrzech oraz w Tajwanie.

A wnętrze artysty? Cóż, to istna biblioteka, nie tyle z przepastnymi tomami i cienkimi, nikomu nieznanymi książeczkami na półkach, lecz z ogromem działów nauk i kierunków humanistycznych. Autorów nie sposób wymienić. Jedni nic czytelnikowi nie mówią. Inni zadziwiają swoją obecnością w życiu Sobaszka. Można sobie wyobrazić, że każda przeczytana przez artystę pozycja, może tylko przekartkowana albo, co chyba jest najbardziej prawdopodobne, przez wiele dni towarzysząca mu wieczorami wraz z nocną lampką, zmieniającym się krajobrazem za oknem wagonu kolejowego czy między teatralnymi próbami jest źródłem pomysłu, rozmów z najbliższymi współpracownikami i w końcu koncepcji kolejnego przedstawienia.

Duchowość, serce, umysł, intelekt Sobaszka nie są wypełnione wyłącznie literaturą. Ona wychyla się z poszczególnych wpisów w dzienniku. Codziennie, co tydzień, co kilka miesięcy. Nie da się odpowiedzieć, czy jest wyłączną inspiracją, czy łączy się i przenika z innymi bodźcami, które stanowią węgajcką przestrzeń. Autor *Spisków życiowych* opowiada, jak on sam ją wypełnia, staje się elementem krajobrazu poczynając od prac remontowych w gospodarstwie, które jeszcze w trakcie ich prowadzenia stało się teatrem, aż po rolę mieszkańca na równi z czarnym dzięciołem, sójką na parapecie, dzikiem stojącym na podwórzu, jeleniem ocierającym się o jedno z otaczających dom Sobaszków drzew.

I ludzie. O nie! Nie są traktowani przez autora jednakowo. Tyle że… rzecz w Sobaszkowej empatii, atencji, szacunku, nawet czymś w rodzaju czułości. Ich odcieni i rodzajów artysta z Węgajt ma nieprzebrane ilości. Bez rozróżniania na współpracowników, zapraszanych artystów, wiejskich gospodarzy czy mieszkańców Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie. Dysharmonię czytelnik znajduje tam, gdzie pojawia się przyjaźń, przywiązanie, a potem niewiarygodne poczucie straty, ból samotności, jakaś próżnia w miejscu, które nie powinno, bo przecież za wcześnie, stać się puste. Do tych osób wraca autor często. Tak jak do pisarzy i poetów mających wpływ na jego postawę życiową, stosunek do świata, drogę artystyczną.

Wspomnienia, zdarzenia, sytuacje, wydarzenia, czasami tylko jakaś drobnostka są dla wrażliwego i posiadającego niebywale rozwiniętą wyobraźnię Sobaszka intelektualnym impulsem do rozważań dotyczących życia i śmierci, aspektów filozoficznych, czasami ujętych w jeden tylko wers, ubranych w poezję, przybierających postać prozatorskiego haiku, połączonych z wnikliwą obserwacją przyrody, bądź cytatem literackim, co z kolei zmusza czytelnika do podążania wskazaną przez autora drogą, na której spotka dygresje i skojarzenia związane z własnymi doświadczeniami.

Czasami enigmatyczność Sobaszka wręcz drażni. Wydaje się w pierwszej chwili nie pasować do ładunku emocjonalnego wspominanego wydarzenia. Chociażby choroba i śmierć ojca, skonfrontowane przed czytelnikiem z zapisem o całodziennych wspólnych wyprawach samochodowych. Podobnie śmierci psów, które przez lata towarzyszyły Sobaszkom w Węgajtach, ujęte zostały w formie prawie suchych, zimnych dziennikarskich not. Czyżby autor te niewątpliwie ważne dla niego zdarzenia próbował w ten sposób zachować dla siebie, ukryć przed czytelnikiem swoje uczucia, wpisać w cykl życia i śmierci przeżywa-

098_Lengauer_db_Spiski życiowe.indd 386 08.09.2022 21:01:22

ny wyłącznie osobiście, samotnie? Tak, jakby pewne sprawy rozdzielał na znaczące dla świata, ekosystemu, sztuki o charakterze społecznym i te dla siebie, które powinny być oznaczone dopiskiem: „Czytelniku, uszanuj!".

O ile *Spiski życiowe* to dziennik pełen emocji autora, które wynikają z jego obserwowania najbliższego mu otoczenia tudzież świata szerokiego, a wpływającego właśnie na tę jego regionalną, lokalną dziedzinę, z którą dzieli i tworzy swój teatr, co chyba przykuwa największą uwagę czytelnika do postaci Sobaszka, to przecież czynione przez niego spostrzeżenia są dowodem wrażliwości autora na zmiany zachodzące w społeczeństwie, polityce, kulturze instytucjonalnej, czego sam stał się poniekąd ofiarą z początkiem lat 80. ubiegłego wieku. Zdający sobie z tego sprawę czytelnik wyraźnie widzi, że Sobaszek przykładający wielką wagę do teatru jako miejsca scenicznego spotkania aktorów i widzów, którzy zamieniają się miejscami, rolami, ba! nawet funkcjami reżysera, scenarzysty, rekwizytora, chciałby, żeby uczestnicy życia społecznego wzięli bardziej aktywny udział w wielkiej sztuce świata. Dopracowywali ją, pisali didaskalia, mieli wpływ na dialogi. Jest oczywiście bardzo oszczędny w słowach. W ten właśnie sposób zwraca uwagę na zanieczyszczone polskie rzeki (przywołuje Herberta). Albo ze zdziwieniem konstatuje, że samochód, który mu się wydał ozdobiony po hippisowsku, to tylko jeżdżąca reklama jakiegoś pożądanego produktu. Co rusz woła o wstrzemięźliwość w jedzeniu mięsa, przywołując literaturę piękną. Wspomina znajomego, który zakładał olsztyński oddział Greenpeace. A wszystkie te zdawkowe zapiski to jakby zaproszenie czytelnika do kontaktu i z samym Sobaszkiem, i Teatrem Węgajty, a przede wszystkim do po prostu myślenia.

Jest tyle miejsc, zdarzeń, którym Wacław Sobaszek jako świadek, widz, gość, turysta, podróżnik przygląda się jakby mimochodem. Czytając *Spiski życiowe*, wiemy jednak, że to nie jest przelotne spojrzenie. On patrzy z uwagą, wyciąga wnioski, jakby jednocześnie był na scenie i wśród publiczności, z obu pozycji czerpał dla siebie inspiracje do kolejnych sztuk mających tylko jeden cel: motywacja społeczności do działania, współtworzenia, wspólnego przeżywania.

Autor „Dziennika" motywuje w przeróżny sposób. Potrafi wprowadzić konsternację w idealnym, spokojnym świecie. Jakąś nieczystość, coś z dołu, na przykład pijacką balladę w opozycji do śpiewanej hinduistycznej mantry. W obronie obu natychmiast przywołuje Grotowskiego, Gombrowicza… Popisuje się humorem nieco przypominającym zapiski Umberto Eco. Powodem jednego z najdłuższych w książce wpisów jest powszechny zwyczaj rozmawiania w przedziałach kolejowych przez komórkę, połączony z rozważaniami, jak spełnić kobiecy apel do mężczyzn, żeby ci nie sikali na deskę klozetową. Zwracając uwagę czytelnika na wydarzenia kulturalne, literackie wprowadza ciągi dygresyjne. Na przykład w kolejnych zapiskach z początku 2008 roku przywołuje po kolei Gezę Vermesa, autora książki *Jezus Żyd*, następnie *Strach* Grossa, w końcu księdza Węcławskiego.

W „Dzienniku" zwraca uwagę koncepcja *non violence* połączona z niezwykłą tolerancją. Widać, że w Sobaszku obie postawy się rozwijają w miarę potrzeb i zmian zachodzących w życiu artysty, szczególnie dotyczących zamieszkania i poszerzania działalności artystycznej, czy może raczej pewnego uwrażliwienia społecznego. Zaczyna wspomnieniem o odmowie służby wojskowej z podaniem recepty na skuteczność. Pisze o pracy w Olsztynie i związkach z peerelowskim instytucjonalizmem w kulturze. Stara się nie oceniać. Jednocześnie mierżą go problemy wynikające z głupoty i docenia wartość zalegalizowanej działalności związanej z państwem. Gdy jesteśmy już w Węgajtach, wspomina autor o wzajemnej z mieszkańcami wsi akceptacji, zrozumieniu, poniekąd ustępliwości, a nawet pobłażaniu. Tutaj jednak pozostawia czytelnikowi duże pole wyobraźni, zaznaczając jedynie skonfrontowanie miasta ze wsią, obcego z mieszkańcami, artysty z ludźmi poświęcającymi się jedynie pracy fizycznej, sztuki i intelektu z alkoholizmem. Potem wychodzi poza Węgajty, kolęduje w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie , zapewne i innych instytucjach. W tych czasach łagodności i uprzejmości, już w wolnej, demokratycznej Polsce wzburzają Sobaszka ataki rasistowskie, szowinistyczne, dyskryminacja, tym bardziej, że ofiarą staje się jeden artystów – gości węgajckich. Wówczas zapisuje także to, co widzi na polskich ulicach.

W pewnym momencie zapiski bardziej dotyczą poszczególnych przedstawień, spektakli, performansów. Zaczyna jawić się czytelnikowi Sobaszkowy teatr, w którym wielką wagę odgrywają maski i kostiumy, muzyka i śpiew, taniec i dialog z widzami w ich domach. Z zasady Sobaszek nie pisze o treściach swoich sztuk. Scenariusz, a i samo wydarzenie są przed czytelnikiem ukryte. Pomagają przypisy, których jest nieco więcej niż stron *Spisków życiowych*. Zapiski będące reminiscencjami, krótszymi lub dłuższymi refleksjami, notatkami *ad hoc*, krótkimi emocjami bądź dłuższymi przemyśleniami o teraźniejszości z rzadka przekraczają granice dobrego smaku. Widać jednak w takiej dosadności burzę emocji. I to nie w reakcji na zło, głupotę spoza warmińskiego świata, wobec którego Sobaszek często jest bezradny, lecz po prostu z powodu niewątpliwie nerwowej i wymagającej ciągłego opanowania pracy:

„26 czerwca 2017

Reżyseria: wkurw i cierpliwość"[1].

„Dziennik" kończy się datą 8 kwietnia 2020 i zdaniem: „Nie odpuszczać, nasłuchiwać, leśne znaki poznawać, poukładać jak się da, na kształt i podobieństwo naszych oddechów i ciał"[2]. Dzień wcześniej pojawia się ponaddwustronicowy wiersz, pandemiczny zapis…

Przypisy

1 Wacław Sobaszek, *Spiski życiowe: Dziennik węgajcki 1982–2020*, red. J. Biernat, J. Kocemba-Żebrowska, Stowarzyszenie Węgajty, 2020, s. 185.

2 Tamże, s. 221.

098_Lengauer_db_Spiski życiowe.indd 387 08.09.2022 21:01:22

WERONIKA GROZDEW-
-KOŁACIŃSKA

Swoje = obce / obce = swoje?

Śpiew jako wędrowiec, czyli o transferze, granicach, doświadczaniu i tożsamości z polsko-bułgarskiej perspektywy[1]

Wędrowiec to ktoś, kto przemierza jakąś przestrzeń – w jakimś celu albo zupełnie bez celu, ku jakiemuś zdefiniowanemu, obranemu celowi albo też samo wędrownie jest jedynym celem, który chce osiągnąć[2]. Widzimy go zwykle na jakimś etapie jego drogi, nie wiemy, skąd wyszedł i dokąd ostatecznie zmierza. Jest w stałym ruchu, zatrzymuje się po to tylko, aby odpocząć, posilić się, podzielić się doświadczeniem… Przez to zatrzymanie jakaś jego cząstka zostaje w miejscu, w którym przystanął, do którego dotarł – czasem owa cząstka zagnieżdża się i rozwija, innym razem znika w niepamięci – bez powodu albo z jakiejś przyczyny. Wędrowiec nie zawsze dotrze tam, dokąd zmierza – przeszkodą może być granica, mur – rzeczywisty albo mentalny. Czasem też dociera tam, gdzie go nie chcą albo i sam nie chce…

W dyskursie etnomuzykologicznym możemy spotkać się z określeniem „repertuar wędrujący" czy też „melodie wędrujące"[3], to znaczy takie, które przenoszą się z miejsca na miejsce, także w wymiarze temporalnym, o których Wilhelm Tappert powiedział, iż są „najbardziej niestrudzonymi turystami na świecie"[4]. Nieraz impulsem dla tej wędrówki jest rzeczywiste spotkanie śpiewaków / muzyków na neutralnym gruncie, poza strefą lokalnej kultury, czyli np. na przeglądzie czy festiwalu folklorystycznym albo też spotkanie akuzmatyczne (w duchu pitagorejskim) współczesnego adepta sztuki śpiewu tradycyjnego – rekonstruktora, kontynuatora – z głosem śpiewaka-mistrza, nagranego na archiwalną taśmę magnetyczną kilkadziesiąt lat temu. Melodie te są w jakimś sensie wspólne lub też bazują na wspólnych, podobnych do siebie, motywach brzmieniowych; mówi o tym m.in. teoria *tune family*[5]. Dziś ważnym miejscem wymiany jest przestrzeń wirtualna – internet[6], wraz z różnorodnymi narzędziami komunikacji w jego obrębie, które dziś, w dobie pandemii, odgrywają szczególną rolę i są naszym wspólnym, nieraz nieznośnym, doświadczeniem. Trzeba też wspomnieć o nośnikach w postaci tekstu słownego czy nutowego, ale te mają znaczenie dla wędrówki śpiewu dopiero wówczas, gdy zostaną ożywione, wybrzmią w głosie konkretnego śpiewaka.

W narracji XIX- i XX-wiecznych zbieraczy i badaczy folkloru obecne są określenia „wędrowania", „krążenia"[7], „przechodzenia" pieśni, pisze się o ich istnieniu „na drogach i bezdrożach"[8]. Melodie wędrowały „od zawsze" – z pasterzami, handlarzami, muzykami, dziadami, emigrantami politycznymi, żołnierzami, misjonarzami…

Śpiew jest też towarzyszem wędrowania – aby wspomnieć choćby: śpiewy kolędnicze, podlaskie wołoczebne i racyjki, wiosenne śpiewy łazarskie powszechne w całej niemal Bułgarii, śpiewy i zawołania pasterskie, pieśni dziadowskie i ballady, pieśni pielgrzymkowe itd.

Śpiew sam może przybrać metaforyczne miano wędrowca – poruszającego się w różnych wymiarach czasoprzestrzennych, na zewnątrz i do wewnątrz tego, kto go przenosi. Śpiew, wędrując, obrasta w kolejne warstwy jakościowe, jego tożsamość zmienia się wraz z kolejnym wykonaniem. Świadectwem tych zmian są chociażby tak silnie podkreślane przez badaczy folkloru warianty melodyczne i tekstowe pieśni, których tworzenie przypisuje się zarówno kreatywności i talentowi tradycyjnych pieśniarzy, jak i zawodności ludzkiej pamięci. O ileż bardziej jednak niepowtarzalne są kolejne wcielenia brzmieniowe śpiewanych pieśni. Indywidualność śpiewaka, tak długo schowana za teorią kolektywności i anonimowości ludowego wykonania, odgrywa nieraz kluczową rolę w zmianie stylu śpiewu owej „nieokreślonej" zbiorowości. O kurpiowskiej śpiewaczce Walerii Żarnochowej (1908–1988) możemy przeczytać w protokole do nagrań (nr sygn. ZF ISPAN: T1043), że dorabianie przez nią ozdobników „stało się już sprzeczne z obrazem prawdziwym danej melodii". A dziś „kulasikowy" styl jej śpiewu uznawany jest za najbardziej kurpiowski, jest wzorem do naśladowania i rekonstrukcji brzmienia dawnego śpiewu.

Śpiew jest uczestnikiem różnych wymiarów transferu – w tym kontekście ma znaczenie zarówno jego przedmiotowość, jak i podmiotowość – ponieważ transfer ów dotyczy pieśni (repertuaru), wykonawstwa, śpiewaczki / śpiewaka – człowieka, który sam podlegając transferowi, jest jednocześnie jego inicjatorem i nośnikiem. Szczególną uwagę chciałabym zwrócić przy tym na kategorię medium, jakim jest ludzki głos i cała ludzka osoba, wraz z jej psychofizyczną kondycją oraz bagażem społeczno-kulturowych doświadczeń – wyborów i oczekiwań. W perspektywie wędrowania śpiewu i przekraczania granic medium to określę jako transkulturowe. Ta kategoria odnosi się zarówno do osób, o których będzie tu mowa, jak i do mnie samej. Ze względu na moje korzenie, a także wynikającego z tego zainteresowania badawcze i muzyczne, odwołam się do przykładów umiejscowionych w kulturach ogólnie nazywanych bałkańskimi (przede wszystkim do kultury bułgarskiej) oraz do bliskich mi tradycji polskich – podlaskich i kurpiowskich.

Transfer śpiewu może mieć różne postaci: śpiew bywa przenoszony wraz z jego funkcjami obrzędowymi jako pewna zintegrowana całość słowno-muzyczna (np. kolędy bożonarodzeniowe); obecnie w obszarze uscenicznionej ludowej muzyki tradycyjnej spotykamy się z przenoszeniem śpiewu, który pierwotnych czy przypisanych mu w danej kulturze funkcji jest pozbawiony (nie wszystkich, bo np. te estetyczne czy przyjemnościowe są także przeniesione). Dalej, może być

099_Weronika Grozdew_db_Śpiew jako wędrow.indd 388 08.09.2022 21:01:09

przenoszona melodia, w różnych wariantach, ale jej znaczenie symboliczne staje się odmienne – choćby przez zmianę treści słownej czy zmianę wspomnianej funkcji; biorąc pod uwagę perspektywę analityczną, mówimy wówczas o zapożyczeniu melodii do innego tekstu czy też o zmianie tekstu słownego w utworze wokalnym, czyli o kontrafakturze. Tu nadmienię, że choć jest ona zjawiskiem bardzo powszechnym i starym, to nie spotkałam się dotąd z dyskusją etnomuzykologiczną (oprócz pytań, które zadawała sobie Anna Czekanowska)[9], która poddałaby refleksji problem autonomiczności melodii względem tekstu słownego – do czego jeszcze powrócę. Przenoszone może być również swoiste brzmienie pieśni, np. poprzez naśladownictwo wiejskiego mistrza / nauczyciela / śpiewaka – co obecne bywa np. w rekonstrukcji dawnego ludowego repertuaru. Jest ono jednak, mimo wszystko, przefiltrowane przez osobę i aparat głosowy aktualnego wykonawcy. Na poziomie brzmieniowym, a konkretnie barwy głosu, bardzo trudno odnaleźć w poszczególnych głosach wykonawców idiom regionalny śpiewu[10].

Dziś wędrowanie pieśni i śpiewu (różnych stylów, technik wokalnych) odbieramy jako coś oczywistego, wręcz „normalnego" – być może dlatego, że możemy nieraz bezpardonowo podglądać proces ich przemieszczania się, uczestniczyć w nim; przestało być to dla nas tajemnicą. Posługuję się tu oczywiście pewnym uogólnieniem, ale warto mieć na uwadze, że dostęp do technologii, mediów, a przede wszystkim do internetu nie jest dobrem (czy złem) uniwersalnym. Tzw. globalizacja nie dotyczy wszystkich przestrzeni i społeczności.

Stwierdzenie, że dawniej wędrówka śpiewu odbywała się na mniejszą skalę, wydaje się truizmem, a jednak… transfer kulturowy, który obejmował także śpiew, istniał zawsze i miewał ogromny wpływ na losy jednostek i społeczeństw, na kształtowanie się kultur małych i wielkich wspólnot ludzkich, a zasięg jego bywał imponujący. Bez wielkiej wędrówki śpiewu arabskiego czy śpiewu synagogalnego nie mielibyśmy dziś tak wspaniałych (i co ciekawe – unarodowionych) nurtów muzycznych jak „hiszpańskie" flamenco czy „greckie" rebetiko. Oczywiście, na ich powstanie złożyło się znacznie więcej czynników migracyjnych, w tym także o silnym podłożu opresyjnym.

Transfery śpiewu, oprócz różnych wymiarów i postaci, mają także różne oblicza i charaktery, wywołują różnorodne skutki: wywierają zachwyty, ale i budzą demony, pomagają w odnajdywaniu czy konstruowaniu tożsamości osobowej i kulturowej – które to mogą być procesami albo otwierania się na „inność" i budowania relacji międzyludzkich, albo homogenizowania się i odgradzania przestrzeni kulturowych. Wszystko zależy od tego, w jaki sposób „obcy" śpiew zostanie udomowiony, jakie zostaną mu nadane znaczenia symboliczne, w jakie idee czy ideologie zostanie uwikłany, jaki ciężar semantyczny osiągnie „swojskość" udomowionego „obcego" śpiewu. W tym miejscu chciałabym zaznaczyć, że kategorię „obcości" stosuję w odniesieniu nie do samego człowieka, ale do wytworów jego kultury – idei, znaczeń, symboli, artefaktów i aktów (czyli czynności takich jak śpiew), ponieważ – jak zauważa Mustafa Switat – określenie „obcy / inny" stosowane w stosunku do człowieka w dyskursie ludo- i kulturoznawczym zrodzone jest z poczucia wyższości jednej (w domyśle europejskiej) kultury nad drugą[11].

Ilustracją do wspomnianych oblicz i charakterów transferu śpiewu niech będą przywołane poniżej przykłady kontekstowe. Pierwszym z nich jest obraz społecznych „efektów", jakie wywołała wędrówka jednej z popularnych na Bałkanach pieśni, które dokumentuje bułgarska reżyserka Adela Peewa w filmie z 2003 roku zatytułowanym *Чия е тази песен*? (*Czyja jest ta pieśń?*). Przywołany dokument filmowy stał się inspiracją dla gorących międzynarodowych dyskusji o problemie ludzi pograniczy w kontekście nacjonalizacji ich kultur, przeciwstawiania sobie – na zasadzie wartościowania – tożsamości jednych względem drugich, a w rezultacie dominacji jednej kultury nad drugą; stawiane w dyskusjach pytania dotyczą także roli folkloru w tym kontekście[12]. Obraz Peewej nie ma charakteru etnomuzykologicznego, nie jest dla niej ważne, jakie jest rzeczywiste źródło tożsamości tradycyjnej pieśni – bo i karkołomne byłoby tego dochodzenie. Autorka pokazuje, jak przypisanie „swojskości" śpiewowi, który przemieszczając się w czasie (a zapewne był to długi okres) i przestrzeni, sięgającej kilkuset kilometrów, zadomowiając się w różnych miejscach: od Turcji przez Grecję, Macedonię, Bułgarię, Serbię, Albanię i Bośnię, staje się zarzewiem międzyludzkiego konfliktu. Pokazują to również niezwykle liczne komentarze, które można przeczytać pod zamieszczonymi na kanale YouTube pieśniami tradycyjnymi (narodowymi)[13] z różnych krajów bałkańskich. Przyczyną konfliktu, na co zwraca uwagę Ivan Čolović, może stać się również „niekanoniczne" wykonanie tradycyjnego śpiewu – lecz to wydaje się problemem uniwersalnym w różnych, także polskich, środowiskach[14].

Nadawana śpiewowi „swojskość" wydaje się niejednokrotnie głębokim paradoksem – o podłożu ideologicznym, religijnym albo etnicznym czy narodowościowym. Czy pieśń, którą przynieśli ze sobą sefardyjczycy z Al-Andalus albo aszkenazyjczycy z Europy Środkowej, może być czysto bułgarska, czysto serbska, czysto macedońska albo czysto grecka? Miłosne melodie muzułmańskich *quiyan* czy francuskie *chansons* wybrzmiewają w tradycyjnym repertuarze nabożnych pieśni Kościoła katolickiego[15]. Polskie pieśni patriotyczne szukały z kolei zapożyczeń muzycznych w rosyjskich i radzieckich melodiach popularnych. Wspomniana w filmie Peewej pieśń była w Turcji miłosną wodewilową piosenką, a w Bułgarii i Serbii (z innym tekstem) grano ją podczas uroczystości upamiętniających wyzwolenie spod osmańskiego jarzma. Czy świadczyłoby to o wspomnianej wcześniej autonomiczności muzyki względem słowa? Przecież w perspektywie refleksji nad ludową pieśnią tradycyjną, która jest „słowem śpiewanym", której dynamika, struktura, artykulacja są niemalże organicznym splotem, wynikającym z wzajemnego przenikania melodii i słowa, to jakaś niedorzeczność! A jednak… Skoro jedna melodia może „obsłużyć" nie tylko różne teksty i treści słowne, ale też wybrzmiewać

099_Weronika Grozdew_db_Śpiew jako wędrow.indd 389 08.09.2022 21:01:10

w różnych językach, musi być w jakimś sensie wolna. Wolna do momentu, w którym człowiek nada jej „swoj(sk)ą" tożsamość, po czym tę „swoj(sk)ość" ustawi w kontrze do „obcości", którą dopiero co ugościł i… udomowił.

W refleksji naukowej o Bałkanach słychać nieraz głosy o krótkiej pamięci ludzi, którzy przez wieki obecności Osmanów na ich ziemiach tworzyli bliską wspólnotę kulturową i językową. Jak celnie ujął to Čolović, początkowo „dobrotliwie" nastawiony Herderowski *Volksgeist*, wyrażony w języku ludu-narodu i jego rodzimej pieśni, od końca XIX wieku zaczął służyć „podkreślaniu niepokonywalnych różnic między nami i innymi, między naszymi przyjaciółmi i wrogami, budzeniu strachu i nienawiści do wszystkiego, co rzekomo zagraża naszym granicom i naszym narodowym świętościom przemienionym w graniczne strażnice"[16]. Jednym z argumentów sporu o „swojskość" śpiewu na Bałkanach jest dowodzenie pierwszeństwa w autorstwie pieśni, o czym pisze m.in. Rigels Halili[17], w jej stawaniu się, w jej archetypie, a co za tym idzie – w zdefiniowaniu i wskazaniu, należy dodać, iż wyobrażeniowym i roszczeniowym, jednoznacznej tożsamości jej źródła. Jak pisał Oskar Kolberg o pieśni, w kontekście miejsca jej odnotowania: „[n]ie zawsze jednak w tém, miejscu powstała; rozmaite koleje, przypadki i burze mogły ją tam zagnać, a więc powikłać nasze domniemania co do jéj początku. A lubo znalazłyby się cechy, naprowadzające na pierwotne gniazdo pieśni, któż jednak chciałby wyrokować tu z bezwarunkową ścisłością, gdzie ono było?"[18].

W świecie narracji o homogeniczności społeczeństw i kultur nie ma miejsca na „wielowarstwową" tożsamość, o której mówi Milton Gordon[19]. Warto uświadomić sobie przy tym, choć nie będę tu w żaden sposób odkrywcza, jak relatywny charakter mają procesy globalizacyjne – te obserwowane od lat 90. XX wieku[20] – i jak bardzo nie imają się one budzących się co rusz nacjonalizmów, „lokalnych patriotyzmów", okopanych „swojskości". Jak pisze Mustafa Switat „[g]lobalizacja bowiem, tak jak transfer kulturowy, jest pojęciem ambiwalentnym – pełnym zalet, ale i zagrożeń"[21]. Nie tylko Bałkany, o których zwykło się w sposób stereotypowy mówić, że są „beczką prochu", dają temu wyraz. Na Podlasiu też trwają spory, czy dana pieśń jest ukraińska, białoruska, czy też polska, a te same z pozoru pieśni, tylko zapisane nieco różniącymi się od siebie znakami graficznymi, są raz ukraińskie, innym razem białoruskie. W zależności od tego, do kogo są adresowane lub przez kogo tworzone śpiewniki, zapisy tekstowe pieśni przybierają różne językowo formy, czasem nawet pojawiają się w nich głoski, które w rzeczywistości nie wybrzmiewają w wykonaniu. Priorytet lokalnego czy wręcz indywidualnego dialektu przestaje obowiązywać, kiedy liczy się język narodowy.

Poza powyższymi przykładami skrajnie pejoratywnych skutków transferu śpiewu można też podać przykłady współczesnych plagiatów, które zdarzają się np. zespołom folkowym. Tu podstawowym medium transferu i źródłem pozyskiwaniu repertuaru jest internet, z całym bałaganem bogactwa muzyki w nim wędrującej. Wydaje się jednak, iż problem plagiatu folkowego wynika raczej z ignorancji kulturowej niż z intencji rzeczywistej i beztroskiej kradzieży czyjegoś utworu – jak ma to miejsce w przypadku zespołów disco polo[22]. Faktem też jest, iż „muzyka bałkańska" obfituje w utwory komponowane na wzór ludowy.

Po przedstawiające się pozytywnie, czy też neutralnie, przykłady transferu śpiewu chciałabym sięgnąć do moich doświadczeń w studiach nad tradycjami muzycznymi Bułgarii, w których jednym z głównych problemów badawczych jest przenikanie polskich pieśni tradycyjnych do repertuaru bułgarskich mniejszości katolickich. Historia polskich śpiewów, które katoliccy Bułgarzy śpiewają jako swoje i stare, choć w dużej mierze opiera się na przypuszczeniach, ma frapującą przeszłość, podobnie jak historia samej mniejszości katolickiej, której korzenie sięgają VII-wiecznej ormiańskiej wojskowo-religijnej sekty paulicjan osiedlanej na rubieżach Cesarstwa Bizantyńskiego dla obrony jego granic[23].

Pierwszą z pieśni, którą chciałabym przywołać, jest iście polska bożonarodzeniowa kolęda[24] *Bóg się rodzi*, czyli *Pieśń o Narodzeniu Pańskim*, której tekst, autorstwa oświeceniowego poety Franciszka Karpińskiego (1741–1825), został po raz pierwszy wydany drukiem w zbiorze pt. *Pieśni nabożne* w 1792 roku nakładem drukarni oo. Bazylianów w Supraślu na Podlasiu (16 kilometrów od mojego rodzinnego Białegostoku). Pieśń bożonarodzeniowa *Бог се ражда какво'й чудо* (*Bóg się rodzi, cóż za cud*), będąca adaptacją wspomnianej polskiej kolędy, funkcjonuje zarówno w przekazie ustnym, jak też ma swoje wersje śpiewnikowe zapisane nutami i znana jest w Bułgarii w kilku zbliżonych wariantach. Pierwszy z nich, śpiewany przez katolików z północy Bułgarii, bliższy jest oryginałowi polskiemu i stanowi niemal dosłowne tłumaczenie tekstu *Pieśni o Narodzeniu Pańskim*. Melodia bułgarskiej wersji pieśni jest identyczna z polską (mowa tu o melodii, która znana jest dziś i została najprawdopodobniej zaczerpnięta z XVII-wiecznego poloneza)[25]. Katolicy południowi śpiewają dwa warianty, we wsi Żitnica identyczny z polską melodią, drugi ze wsi Generał Nikołaewo z innym refrenem. Wariant tekstowy z południa Bułgarii jest daleko idącą parafrazą tekstu Karpińskiego.

Jedną z możliwych dróg, którymi pieśń dotarła do Bułgarii, jest pośrednictwo Zgromadzenia oo. Zmartwychwstańców, posługujących od 1863 roku na ziemiach bułgarskich[26], pozostających w granicach imperium osmańskiego do 1878 roku (Rumelia Wschodnia, obejmująca Trację i Rodopy, została włączona później i stanowiła teren sporny między odrodzoną Bułgarią a Turcją). Działalność zakonu zmartwychwstańców miała ogromny wpływ na rozwój rodzimej bułgarskiej oświaty i edukacji. Założyli oni m.in. słynne Gimnazjum Katolicko-Bułgarskie w Adrianopolu (bułg. Odrin, tur. Edirne), cieszące się do 1888 roku, czyli do powstania Wyższej Szkoły Pedagogicznej (w 1904 roku przekształconej w Uniwersytet Sofijski), opinią najważniejszej instytucji oświatowej, także o renomie europejskiej; absolwenci tej szkoły przyjmowani byli bez egzaminów na uczelnie wyższe w Austro-Węgrzech,

099_Weronika Grozdew_db_Śpiew jako wędrow.indd 390 08.09.2022 21:01:10

Francji czy Szwajcarii[27]. Ojcowie zmartwychwstańcy uczestniczyli także czynnie w tworzeniu kultury muzycznej – jedną z najbardziej wpływowych i ważnych postaci był kompozytor i pedagog – o. Tomasz Brzeska[28].

Inna z możliwych tez, dotyczących przenoszenia się polskiego repertuaru na ziemie bułgarskie, wiąże się z polską emigracją popowstaniową (po kolejnych zrywach wolnościowych w 1830, 1848 i 1863 roku) i bytnością na terenach imperium osmańskiego żołnierzy polskiego pochodzenia z sotni kozaków otomańskich Michała Czajkowskiego vel Sadyka Paszy czy Władysława Zamojskiego, formowanych za zgodą sułtana Abdülmecida I od 1854 roku[29]. Emigracja z pewnością była doświadczaniem obcości z którą Polacy różnie sobie radzili. Być może to pieśń właśnie była czymś, co należało do „swojskiego" świata i dawało bezpieczeństwo dla utrzymania tożsamości, czego świadectwo dają m.in. wspomnienia ze Stambułu Walerego Wołodźki vel Sahi-beja czy też wzmianki o śpiewaniu przez żołnierzy polskich pieśni religijnych (m.in. *Boże coś Polskę*). Wiadomo też, że Polacy grali w tzw. pierwszej bułgarskiej orkiestrze, założonej w Szumenie (tam gdzie formowany był 2 Pułk Kozaków Sułtańskich Zamojskiego) w 1851 roku przez Węgra Michaja Szafrana, a w jej repertuarze były m.in. polskie mazurki[30]. Zbigniew Klejn, pisząc o losach polonii bułgarskiej, wspomina nazwiska polskich śpiewaczek i muzyków, m.in. Aleksandra Gracjańskiego (vel Bracjańskiego), doktora medycyny, który komponował, oprócz kantat orkiestrowych, marsze inspirowane polskim folklorem oraz polskie kolędy[31]. Warto też nadmienić, w kontekście obecności Polaków w imperium osmańskim (związanej nie tylko z popowstaniowym uchodźstwem, ale też z brankami), o „ludziach dwóch kultur", czyli o problemie konwersji na islam i kulturowej transgresji[32].

Wracając do przywołanej wcześniej *Pieśni o Narodzeniu Pańskim* – możliwy jest także i późniejszy jej transfer, ale z pewnością przed 1944 rokiem – znalazła się ona bowiem w śpiewniku kościelnym *Chwalete Gospoda. Małka cyrkowna pesnopojka za bałgarskata katoliczeska mładež*, wydanym z tą datą w Sofii. Polską kolędę podano w nim w układzie dwugłosowym w opracowaniu („harmonizacji") ojca Ferdynanda Alatinowa. Przez moich respondentów sytuowana jest ona pośród najstarszych zapamiętanych we wspólnotach kolęd i nie jest kojarzona z polskim rodowodem, choć we wspomnianym zbiorze pieśni adnotacja taka widnieje. Śpiew bułgarskich katolików, o którym wcześniej wspomniałam, nie przejawia cech poloneza, a w śpiewnikowym zapisie nutowym charakterystyczne dla polskiego tańca metrum trójdzielne przeplata się z metrum dwudzielnym, choć specyficzny rytm punktowany jest w nim zachowany. Chociaż obecnym trendem w badaniach transferologicznych jest perspektywa podobieństw kulturowych[33], to wykazanie pewnych różnic, np. w adaptowaniu tego samego repertuaru, może okazać się zasadniejsze w przypadku interpretacji specyfiki lokalnego czy indywidualnego stylu wykonawczego.

„Polskiego" charakteru nie mają też wykonania adaptacji kolęd: *Bracia patrzcie jeno* czy *Dzisiaj w Betlejem*. W przypadku tej ostatniej istnieje z kolei spór o proweniencję pomiędzy Polakami a Ukraińcami (***Небо і земля нині торжествують***) – zanim pieśń ukazała się drukiem w 1878 roku w Krakowie w *Śpiewniczku zawierającym pieśni kościelne* ks. Jana Siedleckiego, odnotowana została w jednym z XVIII-wiecznych Bogogłasników (1790). Na temat dotarcia do Bułgarii tej kolędy wiemy jeszcze mniej – sami informatorzy mówią, że jest bardzo stara i śpiewana przez kaługerki z Generał Nikołaewo na południu Bułgarii, czyli kobiety, których misją jest prowadzenie śpiewu podczas liturgii (tradycja tej żeńskiej „posługi-instytucji" trwa od ok. 1839 roku w południowych wspólnotach katolickich)[34].

Bardzo ciekawym „łącznikiem" transkulturowym (i to wielowymiarowym), jest kolęda bożonarodzeniowa *Radwajte se narodi, sztom czuete głas* śpiewana w dwugłosie we wsi Oresz, w północnej Bułgarii. W Polsce odnaleźć ją można wśród reemigrantów z Bośni, zamieszkujących na Dolnym Śląsku (okolice Bolesławca)[35]. Jak piszą autorki portretu muzycznego jednej z reprezentantek tej społeczności – śpiewaczki Stanisławy Latawiec: „[k]olęda ta nabrała wyjątkowego znaczenia już po przyjeździe do Polski, stając się swoistym znakiem rozpoznawczym reemigrantów z Bałkanów"[36].

Warto może też wspomnieć, choć jest to fakt dość znany, że pierwszy narodowy hymn bułgarski *Szumi Marica* oparto na melodii, którą jak pisze Nikołaj Kaufman[37], folkloryści zidentyfikowali jako marsz weselny z Białorusi i Ukrainy, a okazała się niemiecką, znaną także na Śląsku pieśnią żołnierską *Wenn die Soldaten durch die Stadt marschiern*. Do anegdot o nieco humorystycznym zabarwieniu można zaliczyć komentarz Jadwigi Sobieskiej, która po odkryciu tejże melodii w repertuarze podlaskim, śpiewanej przez Stefanię Kotowską właśnie jako marsz weselny pt. *Zagrajcie, zagrajcie od stoła do proga* (nr sygn. ZF ISPAN: T0679/11), zanotowała, że wykonawczyni śpiewa „zbitek różnych melodii – głównie hymnu bułgarskiego *Szumi Marica*". Z kolei melodię „naszego" *Mazurka Dąbrowskiego* do niedawna jeszcze można było usłyszeć w serbskim hymnie narodowym[38], a fakt ten jest echem romantycznej idei panslawistycznej, zrodzonej w niewoli i pozostającej pod wpływem wizji mesjanistycznej roli Słowiańszczyzny jako wspólnoty, którą zasilała, jak się zdaje, wcześniejsza rusofilska myśl Stanisława Staszica[39].

Czy rację ma Switat, twierdząc, że „elementy kulturowe nie znają granic"?[40] Zapewne znalazłoby się wiele dowodów na to, że tak – choćby wyżej wspomniane śpiewy. A jednak człowiek wyznacza granice w różnych wymiarach życia i w przestrzeni, w której egzystuje – tworzy je, aby porządkować, ale i ograniczać, i np. zamykać się w – z pozoru bezpiecznej – bańce wyobrażonej czy wymyślonej monokultury. Jednocześnie ten sam człowiek „urodził się, aby – jak twierdzi Georg Simmel – przekraczać granice"[41]. Chęć przekroczenia granicy jest tyleż pociągająca, co ryzykowna, jest aktem – jak pisał Ryszard Kapuściński – „niemal mistycznym i transcendentalnym"[42]. O granicy

099_Weronika Grozdew_db_Śpiew jako wędrow.indd 391 08.09.2022 21:01:10

i jej przyciąganiu pisała też Kapka Kassabova: „[k]iedy raz znajdziemy się blisko niej, nie sposób się jej oprzeć; rodzi pragnienie poddania się egzorcyzmom lub transgresji. Sama jej obecność jest jak zaproszenie”[43].

Jeśli przyjmujemy, że śpiew tradycyjny jest zjawiskiem dynamicznym, procesem, w którym pewne elementy trwają, inne się zmieniają, a jeszcze inne znikają z żywej praktyki, to pojęcie granicy zdefiniować można za pomocą antynomii: zamknięcia–otwarcia. Zamknięcie oznaczałoby brak rozwoju, obumieranie i w konsekwencji zanik. Otwarcie umożliwiające przejście – nawet jeśli jest ono okupione trudem, ucieczką, odrzuceniem, samotnością – miałoby znamiona wolności, pójścia naprzód, wyznaczenia nowej drogi, nowej „prawdy”, która być może z czasem ulegnie tradycjonalizacji.

Wędrowanie śpiewu wiąże się zarówno z przekraczaniem tych granic, które organizują przynależność człowieka do jakiegoś terytorium, jak i z przekraczaniem granic pewnych ustalonych schematów czy konstruktów społeczno-kulturowych. Polskie śpiewaczki ludowe, postrzegane w swoim lokalnym środowisku, jak i przez obserwatorów, badaczy, hobbystów kultury ludowej, jako „strażniczki tradycji”, które decydują się np. na współpracę z artystami muzyki popularnej czy alternatywnej, czy jakiejkolwiek innej poza tradycyjną ludową, dokonują w oczach wspomnianych środowisk swoistej transgresji. Przekraczają granice… no właśnie czego? – „dobrego smaku”, ustalonego raz na zawsze „kanonu tradycji”, ludowej „autentyczności”?

Trio Bułgarka, założone w 1972 roku przez Ewę Georgiewą, Jankę Rupkinę i Stojankę Bonewą, śpiewaczki solistki chóru Bułgarskiego Radia i Telewizji, znanego od 1975 roku jako Le Mystère des Voix Bulgares (Misterium Głosów Bułgarskich), podjęły współpracę z brytyjskim producentem Joe Boydem (menedżerem takich zespołów jak Pink Floyd czy R.E.M.) i nagrały płytę z Kate Bush (w 1989)[44]. We wciąż siermiężnych dla komunistycznej części Europy późnych latach 80. odbywały tournée po USA, Kanadzie i Europie. Wpisywały się w „egzotyczne zjawiska muzyczne”, tworzące nowy wielki nurt w światowej muzyce popularnej, zwany wówczas *global fusion*, *global beat*, *new age* itp., czy ostatecznie *world music*[45]. Bułgarzy zdawali się jednak nie dostrzegać tych „przekroczeń”, śpiewaczki nadal pozostawały w opinii publicznej „narodnymi pewicami”, a ich głosy nie zmieniły się pod wpływem „kolaboracji” z inną muzyką. Ewa Georgiewa przyznała w wywiadzie dla Bułgarskiego Radia, że zakładając najsłynniejsze bułgarskie żeńskie trio, była pod wielkim wrażeniem szwedzkiej grupy ABBA[46]. Powiedziała wówczas, że równie świetnie i nowocześnie brzmieć mogą bułgarskie pieśni ludowe. Wydaje się jednak, że rzeczywistym impulsem do założenia zespołu była jego wcześniejsza solistyczna funkcja we wspominanym chórze Kutewa, w ramach którego kompozytorzy, niemal od samego początku upowszechniania się muzycznego gatunku tzw. obrabotki, powierzali mu partie we fragmentach trzygłosowych, przeciwstawionych pełnej obsadzie chóru, dla urozmaicenia faktury brzmieniowej utworu[47]. W przypadku Georgiewej możemy mówić o dwumuzyczności – zanim bowiem trafiła do chóru Kutewa, uczyła się śpiewu operowego, co nie przeszkodziło jej „powrócić” do posługiwania się pierwotną umiejętnością śpiewu w stylu dobrudżańskim, czyli regionu Dobrudży, z którego się wywodziła. To ona w wywiadzie udzielonym dla BBC w 1989 roku powiedziała, że „muzyka wędruje po świecie bez wizy czy paszportu, jest międzynarodowa[48], co zdaje się korespondować ze wspomnianym wcześniej twierdzeniem Switata.

„Bułgarskie głosy”, a zatem i bułgarski śpiew, o którym John Shaefer napisał w 2000 roku w artykule *‘Songlines’: vocal traditions in world music*[49], iż jest „natychmiast rozpoznawalny”, osiągnął wielką popularność. Zaowocowała ona nie tylko wzmożonymi badaniami naukowymi nad technicznymi i fizjologicznymi aspektami ludowej sztuki wokalnej, ale także powstaniem licznych grup śpiewaczych, chórów (zwłaszcza w Ameryce, gdzie wedle szacunków Jamie Lynn Webster jest ich ponad 200)[50] oraz upowszechnieniem się warsztatów śpiewu bułgarskiego (w Polsce popularyzował się w tym czasie tradycyjny śpiew ukraiński, ale miały też miejsce poszukiwania reliktów tradycji antycznych właśnie w śpiewie bułgarskim – trackim i rodopskim, czego przykładem są wyprawy Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”).

Wydaje się, że to silne przekonanie o wyjątkowości śpiewu bułgarskiego, które wybrzmiewa zarówno w słowach śpiewaczek, jak i przeciętnego Bułgara, a co znajduje również swoje odzwierciedlenie w dyskursie naukowym dotyczącym bułgarskiego śpiewu, wzmocnione jest dodatkowo wiarą w jego niezwykłą, mistyczno-kosmiczną wartość. Istotną rolę odgrywa tu również często powtarzany mit o trackim (a w domyśle – bułgarskim) poecie-śpiewaku-pasterzu Orfeuszu wędrującym po Rodopach, oczarowującym swoją sztuką pieśniarską ludzi i przyrodę, przekraczającym granice światów[51]. Nie bez przyczyny to pieśń ludowo-narodowa z Rodop, jako jeden z artefaktów kulturowego dziedzictwa naszej planety, została wysłana przez NASA w przestworza kosmosu Voyagerem w 1978 roku, przekraczając granice ziemskiego firmamentu. Przyznam, że dopiero niedawno dotarło do mnie, jak wymowne politycznie i kulturowo było to posunięcie. Przepiękną epicką pieśń o bohaterskim hajduku (jedną z moich ulubionych) walczącym z osmańskimi Turkami i strzegącym od „poturczenia”, czyli zislamizowania jego krewnych we wsi, i o zakochanej w nim muzułmańskiej dziewczynie zaśpiewała Walja Bałkanska – wywodząca się z muzułmańskiej mniejszości, zwanej potocznie Pomakami, zamieszkującej Rodopy (czyli część dawnego, wspominanego już spornego regionu Wschodniej Rumelii). Imię, które rodzice nadali Walji tuż po urodzeniu, brzmiało Fejme, nazwisko – Kesebekowa[52].

Niezależnie jednak od mitologizacji i ideologizacji bułgarskiego śpiewu, trzeba powiedzieć, że tradycyjna kultura wokalna Bułgarii należy do najlepiej rozpoznanych, zbadanych i opisanych obszarów w etnomuzykologii. Niewątpli-

099_Weronika Grozdew_db_Śpiew jako wędrow.indd 392 08.09.2022 21:01:10

wie też sam charakter śpiewu, stan jego tradycyjnego zachowania i wyjątkowo kunsztowne wykonawstwo, którego można uczyć się także w bułgarskich szkołach i akademiach muzycznych, należą do mocnych filarów jego popularności i przyczyniają się do uznania go za kulturowy fenomen. Śpiewem bułgarskim zaczęłam interesować się, jako adeptka etnomuzykologii, mniej więcej równolegle do czasu, w którym po raz pierwszy odważyłam się zaśpiewać pieśń pochodzącą z rodzinnej wsi mojego ojca, z szopskiego Pasareł[53]. Śpiew był ilustracją do wykładu profesor Anny Czekanowskiej, który poprowadziła w 2000 roku na uniwersytecie w Tampere w Finlandii. To był dla mnie niewątpliwie rodzaj inicjacji – przekroczenia pewnej granicy, która – gdyby nie nauka i zachęta mojej promotorki i mentorki – być może nie zostałaby nigdy przeze mnie pokonana. Czekanowskiej także zawdzięczam, ponieważ była bezpośrednim motorem mojego pierwszego samodzielnego wyjazdu dokumentacyjnego do Bułgarii w 1998 roku (na II roku studiów muzykologicznych na UW), rozpoznanie i świadome wejście w tę drugą kulturę, która w dziedzinie muzyki przy różnych okazjach odzywała się we mnie jakimiś bliżej niepoznanymi odgłosami. Z dzisiejszej perspektywy wydaje mi się oczywiste, że swoją „bułgarskość" uznawałam za coś, co będąc integralną cechą mojej tożsamości, odróżnia mnie od innych. Zapewne dlatego, że nigdy na stałe nie mieszkałam w Bułgarii, stworzyłam sobie wyidealizowany jej obraz, którego bezpośrednią konotacją były rodzinne pobyty u babci. Wychowywałam się w szarej Polsce, Bułgaria jawiła mi się jako kraj dobrobytu – słońca, wspaniałego jedzenia, tańczących i uśmiechniętych ludzi. Innej, ciemnej strony opresyjnego państwa, w którym istniały obozy koncentracyjne dla „niepokornych" obywateli, długo nie znałam. Poznałam ją, podejmując temat bułgarskiej mniejszości katolickiej.

Z dzieciństwa bardzo dobrze zapamiętałam spontaniczny, gromadny korowód prowadzony przez centrum wsi „na megdana", przy dźwiękach głośnego, głębokiego bębna – tupanu, na którym grał *djado Stojan* – najstarszy brat mojej babci[54]. Nie znałam jednak, nawet nie przypuszczałam, co kryje w sobie ta kultura pod względem tradycji śpiewu. Robert MacFarlane, komentując kosmogoniczną mapę szlaków Pieśni Stworzenia australijskich Aborygenów, napisał, że „[ś]piewanie było – i nadal jest, choć coraz więcej Pieśni zanika wraz z kolejnymi pokoleniami – sposobem odnajdywania drogi"[55]. Uzupełniając tę myśl dodam: także drogi do poznania siebie. Dla mnie odkrycie „swojego" śpiewu nie było proste i oczywiste. Swojego, czyli takiego, który mnie w jakiś sposób odróżniał od innych, a zatem jednocześnie „obcego". Śpiew szopski, czy w ogóle bułgarski, nie był mój, dopóki nie wybrzmiał w neutralnym kontekście – poza Polską i poza Bułgarią. W Polsce mógł się wydać nie tyle kosmiczny, co komiczny – przynajmniej w środowisku muzycznym, w którym wyrastałam.

Bernhard Waldenfels w swojej *Topografii obcego* twierdzi, że „nie można mieć swojego bez obcego" i że w obcym, jak w lustrze odbija się moja własna podmiotowość. Myśl tę uzupełnia Mieczysław Dąbrowski konstatacją, iż „obcość jest koniecznością w procesie poznawczym, zwłaszcza zaś w procesie samopoznawania". Zadaję sobie jednak pytanie: a co z tą „obcością", którą intuicyjnie odczuwa się jako „swoj(sk)ą"? Czy nie jest tak, że owa dychotomia, ukuta w kolonialnym dyskursie, w odniesieniu do dwu- czy wielokulturowej tożsamości po prostu nie ma racji bytu? Czy patrząc w lustro, szukam obcości? Może ważniejszy wydaje się tu jednak wgląd w siebie i czynnik wyboru – nie zawsze prostego, nie zawsze też możliwego, ze względu na różne społeczne, polityczne czy kulturowe obwarowania i nakazy. Tradycyjny szopski śpiew usłyszałam po raz pierwszy podczas nagrań, które prowadziłam w domu mojej babci w Pasareł. Wówczas jeszcze nie mogłam pojąć, dlaczego „wikaczka" nie może zaśpiewać bez „buczaczek" i nie uświadamiałam sobie, jak bardzo nieprzystającym terminem do tego, w jaki sposób śpiewają moje ciotki i sąsiadki mojej babci, jest muzykologicznie rozumiany wielogłos. Moja percepcja wrażeniowa pokonywała wówczas szereg chaotycznych dystansów, usytuowanych gdzieś pomiędzy oszołomieniem a fascynacją. Poczucia zachwytu, u którego źródła leżały kategorie estetyczne nabyte w toku muzycznej edukacji oraz wychowania w domu rodzinnym, wówczas nie odczuwałam. Dojmujące odczucie piękna wzbudził we mnie natomiast śpiew podlaski, który w tym samym roku, miesiąc przed nagraniami w Bułgarii, usłyszałam we wsi Malinniki podczas studenckich praktyk terenowych pod opieką Tomasza Nowaka i Ewy Wróbel. Zarówno śpiew szopski, jak i śpiew podlaski były wówczas dla mnie czymś równie „egzotycznym". Ze śpiewem bułgarskim (szopskim) zaczęłam utożsamiać się wraz z wielokrotnym odsłuchiwaniem go z moich terenowych nagrań, tocząc jednocześnie nierówną walkę z zupełnie nieadekwatnym do tego, co słyszałam, zapisem nutowym na pięciolinii. Kto choć raz próbował transkrybować muzykę ludową zrozumie, o czym mówię… Później, znając już repertuar, mogłam śpiewać z Szopkami przy kolejnych wizytach w Pasareł i Łozen.

Wracając do wątku wyboru – przyjmując za Johnem Blackingiem i Anną Czekanowską, zgadzam się z twierdzeniem, iż wybór jest istotną częścią budowania tożsamości i tworzenia kultury – indywidualnej i wspólnotowej / społecznej. Wybór może manifestować się poprzez styl[56], w jakim wypowiadam się śpiewem, a także poprzez repertuar. Folklorystka Janina Szymańska, pisząc o śpiewakach ludowych, stwierdza: „Repertuar indywidualny – w przeciwieństwo do obrzędowego […], jest świadomym wyborem i preferencją takiego, a nie innego zespołu pieśni, które układają się w ciągi zależności od ulubionych tematów (repertuar sakralny, świecki, popularny) lub gatunków oraz charakteru wykonawcy (repertuar taneczny, żartobliwy, sentymentalny)"[57]. Odwołując się do wspomnianej koncepcji tożsamości wielowarstwowej (czy wielowymiarowej) i uznając siebie za człowieka dwukulturowego, mogę powiedzieć, iż mój głos może być w równym stopniu bułgarski, co polski i przybierać jedną lub drugą właściwość, np. w zależności od repertuaru. A niekiedy może być i taki, i taki.

099_Weronika Grozdew_db_Śpiew jako wędrow.indd 393 08.09.2022 21:01:10

Czas i okoliczności, w których mogłam dokonać wyboru, jaki ma być mój głos i co chcę śpiewać, odegrały niebagatelną rolę. To był „czas folku", czas powrotu do korzeni, choć – tak jak wcześniej wspomniałam – w Polsce nie był to jeszcze okres popularności śpiewu bułgarskiego, mimo że minęły trzy lata od sukcesu koncertu Gorana Bregovićia na poznańskim festiwalu teatralnym Malta w 1997 roku, w którym brał też udział bułgarski żeński kwartet wokalny. Ja z „pakietu" wielokulturowości (transkulturowości) mogłam i nadal mogę wybierać, ale nie każdy – jak wiadomo – ma taki przywilej. Swojej sytuacji nie mogę porównać z człowiekiem pogranicza, którego składowe tożsamości są np. stale narażane na dyskryminację czy eliminację. Tu jako przykład mogą posłużyć choćby śpiewaczki wywodzące się ze społeczności unitów z południowego Podlasia, których dwujęzyczność w śpiewie jest celem badań etnolingwistów. Wiąże się ona niekiedy również ze sposobem wykonywania pieśni: ze stosowaniem innej emisji głosu, innej ekspresji – w ścisłej korelacji słowa (języka, gwary) oraz melodii i rytmu. Zdarza się, że repertuar o pochodzeniu „ruskim" śpiewany jest przez wykonawczynie mocniejszym, pełniejszym głosem aniżeli na przykład repertuar w języku polskim (zwłaszcza religijny, ale nie tylko)[58]. Dwujęzyczność ta jest jednak m.in. echem dramatycznych niekiedy wyborów – raz nie można było śpiewać po „rusku", innym razem – po polsku, i tak na przemian.

Moje pogranicze, a raczej pogranicza, to w szerokim ujęciu przestrzenie „kontaktu międzykulturowego"[59] i międzyludzkiego, także o podłożu psychologicznym i symbolicznym. Dlatego też, być może, łatwiej mi zrozumieć wielowarstwowość tożsamości śpiewu, w którym zamiast doszukiwać się idiomów narodowych czy czystości lokalnego kanonu, dostrzegam i słyszę ślady jego wędrowania – przez czasy i ludzkie głosy. I fascynuje mnie bardziej jego indywidualny wyraz, niż uogólniona, anonimowa, kolektywna specyfika regionalna. Nie należę – jak to wyraził Čolović – do „więźniów długiego śpiewania"[60], choć fascynuje mnie ponadpokoleniowy śpiew wspólnotowy.

Na fali popularności nieformalnej edukacji w zakresie tradycyjnego śpiewu ludowego i mnożących się z początkiem XXI wieku warsztatów w tym zakresie, nieco przez przypadek, zostałam medium dla śpiewu, który przebył daleką wędrówkę, nie tylko w sensie geograficznym i czasowym, ale też mentalnym. Został rozpoznany i uwolniony. To uwolnienie potrzebowało stymulacji zewnętrznej i odbiorców, a ci tworzyli grupę „wielokrotnie wielokulturową" (aby użyć bardzo adekwatnego określenia Agnieszki Ayşen Kaim). Pierwsze warsztaty tradycyjnego śpiewu, które były chyba rodzajem barteru, a tak naprawdę wspaniałego międzyludzkiego doświadczenia, poprowadziłam we wspomnianym Tampere. W zamian za moje pieśni bułgarskie i polskie dostałam fiński *Kanteletar*, ożywiony głosami Pekko Käppiego i Juho Koiranena – to nazwiska dobrze znane wielbicielom zarówno fińskiego folku, jak i tamtejszej muzyki tradycyjnej.

Do Polski pieśni bułgarskie trafiają m.in. za sprawą bułgarskiej emigrantki, wszechstronnej artystki, współzałożycielki teatru Chorea – Eliny Tonewej, związanej wcześniej z teatrem Gardzienice i Orkiestrą Antyczną Macieja Rychłego i Tomasza Rodowicza. Swoje pieśni po raz pierwszy spontanicznie zaśpiewała na polskim weselu w Biłgoraju w 1991 roku. Od wielu lat prowadzi regularnie warsztaty bułgarskiego śpiewu.

Bardzo ciekawym doświadczeniem w mojej pracy dydaktycznej w zakresie śpiewu tradycyjnego jest obserwowanie, jak pieśń, którą przekazuję, którą w jakimś sensie uważam za swoją, staje się „swoja" dla kogoś innego. Jak osoby śpiewające definiują siebie poprzez nie tylko sam repertuar, ale może bardziej nawet przez sposób jego wykonywania. Mój głos – raz wydobyty w stylu, który w niczym nie przypominał tych, z którymi spotykałam się w moim codziennym otoczeniu – nie tylko określił dość zdecydowanie moją tożsamość artystyczną, ale wpłynął zasadniczo na sposób, w jaki uprawiam dyscyplinę etnomuzykologiczną. Badam, śpiewając, a czasem współśpiewając. Udaje mi się chyba tym samym realizować niepopularny wśród polskich badaczy postulat dwumuzyczności czy też „muzyczności alternatywnej" Mantle Hooda, polegający na przyswajaniu, które może trwać w nieskończoność, umiejętności śpiewu czy gry na instrumencie, przypisanych zgłębianej kulturze muzycznej. O znaczeniu dwukulturowości w perspektywie podejmowanych przeze mnie zagadnień badawczych mogę powiedzieć, iż jest niezwykle istotna – zarówno na poziomie wyboru tematów, jak i w przebiegu pracy nad nimi. Czasem zadanie ułatwia – wydaje się, że można coś lepiej zrozumieć, łatwiej do czegoś lub kogoś dotrzeć, ale zdarza się, że i utrudnia, bo nieraz ciężko jest znaleźć dystans do obszarów, ludzi, artefaktów, do których ma się stosunek emocjonalny albo sentymentalny, lub też za bardzo się obserwowane problemy subiektywizuje.

I na zakończenie, aby nawiązać do XIX-wiecznych idei wędrownych i przywołać na powrót „dobrotliwe" oblicze wspomnianego Herderowskiego *Volksgeista*, zamykając życzeniowo „raz na zawsze" spór o to, „czyja jest pieśń", zacytuję słowa romantyczno-słowianofilskiego historyka Wacława Aleksandra Maciejowskiego, który w zbiorze *Legendy i pieśni ludu polskiego nowo odkryte* z 1860 roku pisze tak: „[s]ą myśli piękne w zebranych przeze mnie pieśniach i piosneczkach, w części nieznanych, ale o wiele piękniejsze są ich melodye, bo jak lud mówi: «pieśni i nuty uczą się od morskich syren ludzie nadbrzeżni, a od nich dopiéro reszta na świecie». Więc nie są one układane, ale płyną z poza świata naszego. Ludzie zwyczajni nie są ich w stanie utworzyć!"[61].

Przypisy

1 Tekst został wygłoszony podczas otwartego seminarium interdyscyplinarnego w cyklu „Migracje artystyczne w XIX, XX i XXI wieku" w Instytucie Sztuki PAN 30 marca 2021 roku.

2 http://studiakrajobrazowe.amu.edu.pl/vocabulary_tag/wedrowiec.

3 M.in. takiemu repertuarowi poświęcił swoje studia porównawcze i ukuł teorię o „wędrujących melodiach" urodzony w Tomaszowie Bolesławieckim (Thomaswaldau) na Śląsku,

099_Weronika Grozdew_db_Śpiew jako wędrow.indd 394 08.09.2022 21:01:10

Wilhelm Tappert (zob. W. Tappert, *Wandernde Melodien*, [w:] *Musikalische Studien*, I. Guttentag, Berlin 1868, s. 1–66; John Neubauer, *Roaming melodies*, „Primerjalna književnost" 2015, nr 2, 43–56).

4 W. Tappert, *Wandernde…*, dz. cyt., s. 7.

5 Por. Samuel P. Bayard, *Prolegomena to a Study of the Principal Melodic Families of British-American Folk Song*, „Journal of American Folklore" 1950, nr 247, s 1–44; James R. Cowdery, *A Fresh Look at the Concept of Tune Family*, 1984 nr 3, s. 495–504.

6 Zob. m.in. Ivan Čolović, *Etno. Opowieści o muzyce świata w Internecie*, przeł. M. Petryńska, Pogranicze, Sejny 2012.

7 Ryszard Wojciechowski, *Pieśni ludu białoruskiego w zbiorze Federowskiego a polska pieśń ludowa*, [w:] Michał Federowski, *Lud białoruski*, t. VII, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 119. (Według słów Federowskiego: „Nie ma bowiem pieśni śpiewanej nad Wisłą, której by po tygodniu, miesiącu, roku nie nucono tu i ówdzie na Rusi Lit[ewskiej]. Żyjemy w epoce pary i elektryczności], płody ducha ludzk[iego] szybko się rozchodzą.", tamże, s. 119.)

8 Julian Krzyżanowski, *Na drogach i bezdrożach naszej pieśni ludowej*, „Literatura Ludowa" 1961 nr 1–2.

9 Zob. Anna Czekanowska, *U podstaw przesłania muzycznego: imperatyw dialogu czy potrzeba piękna*, [w:] *Muzyka w kontekście kultury – Mieczysławowi Tomaszewskiemu na 80-lecie*, red. Małgorzata Janicka-Słysz, Teresa Malecka, Krzysztof Szwajgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2001, s. 575–588.

10 Badania psychoakustyczne, które prowadzę od kilku lat wspólnie z dr hab. prof. UMFC Tomirą Rogalą i dr Joanną Szczepańską-Antosik z katedry Akustyki Muzycznej UMFC, dotyczące barwy głosu wybitnych śpiewaczek kurpiowskich, wykazały przewagę głosowych cech indywidualnych.

11 Mustafa Switat, *Transfer myśli społecznej. Od transferu kulturowego do transferu między kulturami*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 183.

12 Por. m.in. Margit Rohringer, *Documents on the Balkans – History, Memory, Identity: Representations of Historical Discourses in the Balkan Documentary Film*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2009, s. 85–103; Eleni Elefterias-Kostakidis, *„Whose Is This Song?" Nationalism and Identity through the Lens of Adela Peeva*, „Journal for Greek Letters" 2013–14, t. 16–17, s. 21–43; Elena-Lorena Nedelcu, *The Folklore – Nationalism Relationship in the Balkans. Case Study „Whose Is This Song?" by Adela Peeva*, „Acta Universitatis Danubius. Communicatio" 2016, nr 1, s. 42–48.

13 W językach bułgarskim, serbskim, macedońskim, chorwackim „naroden" oznacza zarówno narodowy, jak i ludowy.

14 Por. Tomasz Rokosz, *Radykalni rekonstruktorzy tradycji kontra wykonawcy folk*, [w:] *Dialog i konfrontacja w tekstach kultury polskiej*, red. Sławoj Szynkiewicz, Beata Wałęciuk-Dejneka, Tomasz Rokosz, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2011, s. 107–122; Weronika Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa w Polsce – dialog międzykulturowy vs. hermetyzacja swojskości*, „Łódzkie Studia Etnograficzne" 2018, nr 57, s. 29–40.

15 Por. Wojciech Kałamarz, *Sakralność religijnej kontrafaktury świeckich utworów*, „Pro Musica Sacra" 2013, nr 11, s. 78.

16 Ivan Čolović, *Kapłani języka*, [w:] *Bałkany – terror kultury*, przeł. Magdalena Petryńska, Czarne, Wołowiec 2007, s. 40.

17 Zob. Rigels Halili, *Naród i jego pieśni. Rzecz o oralności, piśmienności i epice ludowej wśród Albańczyków i Serbów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

18 Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, DWOK, t. 1, red. Józef Gajek, Marian Sobieski, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne Wrocław–Poznań–Kraków 1961, s. VI.

19 Por. Milton M. Gordon, *Assimilation in American Life: The Role of Race, Religion, and National Origins*, Oxford University Press, New York 1964.

20 Jedna z teorii globalizacji widzi jej pierwszy etap już w okresie wielkich odkryć geograficznych (por. M. Switat, *Transfer myśli…*, dz. cyt., s. 180–181).

21 Tamże, s. 10.

22 Zob. W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa w Polsce…* dz. cyt., s. 34; tejże, *Trawnikowy ugór, czyli o discopolizacji kultury*, „Meakultura" http://meakultura.pl/artykul/trawnikowy-ugor-czyli-o-discopolizacji-kultury-2378, dostęp: 28.04.2021.

23 Do dziś jeszcze katolików nazywa się w Bułgarii „pawlikjani" / „pawlikene" / „paukene", czyli paulicjanie. Zob. m.in.: Liubomir Mileticz, *Naszite pawlikjani*, „Sbornik za narodni umotworenija i narodopis" 1903, t. XIX [Милетич Лиубомир, *Нашите павликяни*, „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина" (СбНУНК) XIX, София 1903]; Mariola Walczak-Mikołajczakowa, *Piśmiennictwo katolickie w Bułgarii. Język utworów II połowy XVIII wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM 2004; W. Grozdew-Kołacińska, *Bułgarzy katolicy. Tradycyjna kultura muzyczna diaspory*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012.

24 Kolędami zaczęto powszechnie nazywać w Polsce pieśni na Boże Narodzenie dopiero w XIX wieku, wcześniej nosiły one różne nazwy, w zależności od formy muzycznej czy tanecznej: kantyczki (kantyki), symfonie, rotuły, pastorelle itd. (por. Barbara Krzyżaniak, *Kantyczki z rękopisów karmelitańskich (XVII/XVIII w.)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977, s. 19; Jerzy Bartmiński, *Polskie kolędy ludowe*, Universitas, Kraków 2002, s. 19).

25 Najwcześniejszy jej zapis zachował się w rękopisie Seminarium Duchownego w Sandomierzu – jest to pastorałka z przełomu XVIII i XIX wieku, opracowana na sopran, bas i dwoje skrzypiec. Pierwotnej melodii, jaką Karpiński przeznaczył do swojej pieśni, chyba dotąd nie znamy (?).

26 Zakon zmartwychwstańców wywodzi się bezpośrednio z założonego przez Adama Mickiewicza i Bogdana Jańskiego w 1834 roku w Paryżu Związku Braci Zjednoczonych. Misja Zgromadzenia Zmartwychwstania Pana Naszego Jezusa Chrystusa, potocznie zwanego zmartwychwstańcami lub rezurekcjonistami, wynikała bezpośrednio z idei wspierania unii między chcącą uzyskać niezależność od Greków Cerkwią bułgarską a papiestwem i Kościołem rzymskim (w Bułgarii oficjalnie od 1860 roku) (Zob. m.in. Krzysztof Popek, *Misja polskich zmartwychwstańców w Adrianopolu. Wybrane problemy*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego: Seria Społeczna", 2018 nr 23, s. 129–144; ks. Stefan Koperek CR, *Misja bułgarska. Historia – wspomnienia – nadzieja na przyszłość*, [w:] *Misja bułgarska zmartwychwstańców: 150 lat w służbie Kościołowi i społeczeństwu*, red. ks. Wojciech Misztal ks. Wojciech Mleczko CR, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2013 s. 39–42).

27 Zob. m.in. Zbigniew Klejn, *Szkoły oo. zmartwychwstańców dla młodzieży bułgarskiej (1863–1913): awangarda nowoczesnej edukacji na Bałkanach*. „Studia Polonijne" 1997, t. 18, s. 39–55; tegoż, *Polskie stronice bułgarskiej historii*, „Mazowieckie Studia Humanistyczne" 1998 nr 2, s. 74.

28 Zob. Stefka Wenkowa, *Muzikata na katoliczeskata cyrkwa ot iztoczen obred w Byłgarija*, Katoliczeska Apostoliczeska Ekzarhija, Sofia 2010, s. 16, 76–79.

099_Weronika Grozdew_db_Śpiew jako wędrow.indd 395 08.09.2022 21:01:11

29 Zob. Krzysztof Karbownik, Polskie formacje zbrojne w armii tureckiej w wojnie krymskiej 1853–1856, „Przegląd Historyczno-Wojskowy" 2012, t. 13 (64), nr 4, s. 215–233.

30 Elisaweta Wyłczinowa-Czendowa, *Gradskata tradicjonna instrumentalna praktika i orkestrowata kultura w Byłgarija (sredata na XIX – kraja na XX wek)*, Sofia 2000, s. 27–31.

31 Zob. Zbigniew Klejn, *Jak żyła polonia bułgarska na przełomie wieków*, „Mazowieckie Studia Humanistyczne" 1997 nr 1, s. 133.

32 Zob. Agnieszka Ayşen Kaim, *Ludzie dwóch kultur. Wybrane przypadki transgresji kulturowej Polaków w Imperium Osmańskim w XVII, XVIII i XIX wieku*, Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2020.

33 Zob. M. Switat, *Transfer myśli…*, dz. cyt., s. 206.

34 Zob. L. Mileticz, *Naszite pawlikjani…*, dz. cyt., s. 183; W. Grozdew-Kołacińska, *Bułgarzy katolicy…*, dz. cyt., s. 43–44.

35 Zob. Piotr Dahlig, *Współczesne funkcjonowanie tradycji muzycznych przesiedleńców polskich (przykład repatriantów z Bośni)*, „Twórczość Ludowa" 1994, nr 1–2, s. 36–39; tegoż, *Do badań nad funkcjonowaniem muzycznych tradycji przesiedleńców. Przykład repatriantów z Bośni*, [w:] *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. Anna Czekanowska, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 313–317.

36 Joanna Skowrońska, Marta Derejczyk, tekst bookletu do płyty monograficznej *Stanisława Latawiec. W domu Kidów*, wydanej we Wrocławiu w 2017 roku przez fundację Ważka.

37 Zob. Nikolaj Kaufman, *On Bulgarian National Anthems*, „Slavia Meridionalis" 2005, t. 5, 253–264.

38 Przyjęcie jednego hymnu przez słowiańskie narody miało miejsce podczas Zjazdu Słowiańskiego w Pradze (2–12 czerwca 1848). Został on na dłuższy czas tylko u Słowaków i Serbów.

39 Por. Lilla Moroz-Grzelak, *Z polskich dziejów pojęcia 'bracia Słowianie'*, [w:] *Bunt tradycji – tradycja buntu. Księga dedykowana Profesorowi Krzysztofowi Wrocławskiemu*, red. Magdalena Bogusławska, Grażyna Szwat-Gyłybowa, Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej UW, Warszawa 2008, s. 286.

40 M. Switat, *Transfer myśli…*, dz. cyt., s. 209.

41 R. Halili, *Naród i jego pieśni…*, dz. cyt., s. 16.

42 Ryszard Kapuściński, *Podróże z Herodotem*, Znak, Kraków 2004, s. 14.

43 Kapka Kassabova, *Granica. Na krawędzi Europy*, Czarne, Wołowiec 2019, s. 12.

44 W sierpniu 2020 roku, w wieku 82 lat, Janka Rupkina poprowadziła pierwszy raz w życiu lekcje śpiewu online dla adeptek z USA, UK i Australii.

45 Co do oglądu zarówno zjawiska, jak i samego terminu badacze są podzieleni na tych, którzy widzą w nim cechy neutralne lub pozytywne kulturowo i społecznie, oraz na tych, którzy dostrzegają zagrożenia w duchu m.in. postkolonializmu (por. np. Veit Erlmann, *The Politics and Aesthetics of Transnational Music*, „The World of Music" 1993, t. 35 nr 2, s. 3–15; Steven Feld, *A Sweet Lullaby for World music*, „Public Culture" 2000, t. 12 nr 1, s. 145–171; Łukasz Smoluch, *Zjawiska spod znaku world music a tożsamość diaspory*, „Etnomuzykologia Polska" 2018, nr 3, s. 30–42).

46 Zob. Ilka Dimitrowa [Илка Димитрова], Ева Георгиева – *„Бялата лястовица" на добруджанската песен*, wspomnienie Ewy Georgiewej na stronie Radia Bułgaria z 13.08.2020: https://bnr.bg/radiobulgaria/post/101325126.

47 W. Grozdew-Kołacińska, *Fenomen „bułgarskich głosów" – od archaicznej diafonii do współczesnej chóralistyki*, „Muzyka" 2020, nr 3, 122–149.

48 Zob. www.youtube.com/watch?v=l32jDpHkRrA.

49 John, Schaefer, *„Songlines": Vocal Traditions in World Music*, [w:] *The Cambridge Companion to Singing*, red. John Potter, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 7–27.

50 Zob. *The Mysterious Voice! American Women Singing Bulgarian Songs*. https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.895.8959&rep=rep1&type=pdf. Zapewne miała tu znaczenie liczna emigracja bułgarska, wśród której byli również śpiewacy, muzycy i tancerze ludowi (zob. m.in. *Jana Gergowa, Tanja Matanowa, Muzika i tanci: folklorni formacii, sabori, horowe*, [w:] *Kulturno nasledstwo w migracija*, red. Władimir Penczew, Nikołaj Wukow, Lina Gergowa, Jana Gergowa, Paradigma, Sofia 2017, s. 167–191; Diljana Iwanowa, *Chicago – The Bulgarian City: Territorial, Cultural, Social and Economic Features a Migrant Community,* [w:] *Cultural Heritage in Migration*, red. Nikołaj Wukow, Lina Gergowa, Tnja Matanowa, Jana Gergowa, Paradigma, Sofia 2017, s. 284–292.

51 Orfizmem w literaturze i nauce bułgarskiej zajmuje się szeroko Grażyna Szwat-Gyłybowa. Na temat hasła „Bułgaria ojczyzną Orfeusza" zob. m.in. G. Szwat-Gyłybowa, *Bułgarów podróż w głąb czasów – inspiracje orfickie*, [w:] *Bunt tradycji…*, dz. cyt., s. 279.

52 O relacjach, sąsiedztwie i synkretyzmie religijnym w Rodopach zob. Magdalena Lubańska, *Synkretyzm a podziały religijne w bułgarskich Rodopach,* Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

53 Dolni Pasareł to wieś położona nad rzeką Iskar, mniej więcej w połowie drogi pomiędzy Sofią a Samokowem, u podnóża Łozeńskiej Góry, części Ichtimanskiej Srednej Gory. Szopi to grupa etnograficzna zamieszkująca zachodnią Bułgarię, a także częściowo wschodnią Serbię i północną Macedonię. Folklor szopski jest bardzo wyrazisty, a w niektórych obszarach doskonale zachowały się jego formy dawne, jak np. śpiew wielogłosowy (zob. W. Grozdew-Kołacińska, *Fenomen „bułgarskich głosów"…*, dz. cyt., s. 124–130).

54 Zob. Sylwia Siedlecka, *Z jednego gardła dwa głosy*, [w:] *Złote piachy*, Czarne, Wołowiec 2019, s. 203–204.

55 Robert Macfarlane, *Szlaki. Opowieści o wędrówkach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2018, s. 41.

56 Por. Anna Czekanowska, *The Concept of Style and Folk Music: Guido Adler's Approach and the Balkan Music*, [w:] *Pathways of Ethnomusicology*, red. Piotr Dahlig, Instytut Muzykologii UW, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 2000, s. 157.

57 Janina Szymańska, *Wykonawcy ludowi. Postawy wobec folkloru*, [w:] *Słowo śpiewane. Interpretacja tekstów folklorystycznych*, red. Krystyna Lesień-Płachecka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2001, s. 151.

58 Z doświadczeń podczas badań terenowych zorganizowanych przez Katedrę Etnomuzykologii i Hymnologii KUL w Dołhobrodach (wywiad 25 maja 2018 roku).

59 Zob. Grażyna Kubica, Halina Rusek, *Wprowadzenie*, [w:] *Granice i pogranicza: państw, grup, dyskursów… Perspektywa antropologiczna i socjologiczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 8.

60 I. Čolović, *Etno…*, dz. cyt., s. 306–317.

61 Wacław Aleksander Maciejowski, *Legendy i pieśni ludu polskiego nowo odkryte*, t. I, Drukarnia Gazety Codziennéj, Warszawa 1860, s. 269.

099_Weronika Grozdew_db_Śpiew jako wędrow.indd 396 08.09.2022 21:01:11

TOMASZ SZERSZEŃ

Dotknięcia fotografii

1.

Gest fotografowania jest – na najbardziej podstawowym poziomie – gestem kondensowania rzeczywistości, zamykania jej w ramach, nadawania granic. Jest celebracją granicy. W fotografiach Zbigniewa Łagockiego (1927–2009) moment kadrowania – jako decyzji o jednocześnie formalnym i egzystencjalnym charakterze – jest kluczowy: artysta reaguje jedynie na te sytuacje, które są dla niego interesujące plastycznie[1]. W tej zachowawczej, być może, postawie – tak odległej od politycznych czy społecznych użyć tego medium – kryje się potrzeba nieustannej pracy nad granicami obrazu: tak, jak gdyby w tym wysiłku tkwiła tajemnica fotografii… Łagocki nieustannie kadruje – nie tylko fotografując, ale też później, w ciemni, gdzie nadaje odbitkom ostateczny, unikatowy kształt[2]. Ciemnia fotograficzna jawi się więc tu jako miejsce graniczne: przestrzeń transformacji. Niekoniecznie jednak chodzi tu o przemianę alchemiczną, której podlega materia przeszłości – przemianę „kurzu w srebro czasu" – raczej o transformację „w obraz".

Fetyszystyczna uwaga, jaką przypisywał odbitce – dla przykładu: niektóre z prac z serii *Poliformia* powstawały tylko w jednym egzemplarzu – wiązała się, jak można podejrzewać, nie tylko z dążeniem do technicznej i formalnej maestrii, ale również z wiarą w fotografię jako w narzędzie wytwarzające i utrwalające mitologię nowoczesności. Dziś ta cecha twórczości Łagockiego wydaje się uderzająca: to obok Tadeusza Rolkego zapewne najbardziej „nowoczesny" fotograf tamtego pokolenia. I nie chodzi jedynie o fakt, że znacząca część jego dorobku powstała podczas zagranicznych podróży po Meksyku, Francji, Szwajcarii, Włoszech, Belgii, Norwegii – tak, jak gdyby Żelazna Kurtyna nie istniała[3], a przekraczanie granic było czymś dziecinnie prostym w czasach, gdy większość obywateli PRL nie posiadało paszportów. To również uniwersalność podejmowanych przez Łagockiego tematów, pewien międzynarodowy wizualny idiom, który – przy wszystkich różnicach stylu – charakteryzował w latach 60. wielu fotografów.

Najważniejszą, być może, cechą wpisującą te zdjęcia w krąg nowoczesności, jest jednak swoista, intuicyjnie wyczuwalna architektura obrazu: przejrzysty układ organizujący przestrzeń tych fotografii. Wytrawne oko dostrzeże w niektórych pracach Łagockiego ślad „siatki" – tej najbardziej modernistycznej spośród wszystkich struktur. Siatka porządkuje obraz, nadaje mu czytelną strukturę, jest „matrycą wiedzy"[4]. Jednocześnie, jak przekonująco pokazuje Rosalind Krauss[5], ma ona antynarracyjny i antyhistoryczny charakter: zawiesza dzieło w uniwersalnym bezczasie i nie-miejscu.

U Łagockiego – architekta z wykształcenia – niewidzialny ślad siatki wydaje się być powiązany z architekturą. Jest ona postrzegana jako pierwsza materia artysty, jego wyuczony zawód, ale też jako metafora wprowadzająca porządek w przestrzeń obrazu, nadająca strukturę chaotycznej, stale rozpadającej się rzeczywistości. Warto wspomnieć, że w dwudziestowiecznej sztuce metafora architektoniczna była istotnym elementem gramatyki nowoczesności, jednym z jej fundamentów. Jednocześnie próby podważenia lub zdekonstruowania nowoczesnego mitu wiązały się często właśnie z atakiem na „architekturę"[6]. Co ciekawe, dla Łagockiego jest ona czymś z założenia wybrakowanym. Aktywnością pośrednią, graniczną, mediującą między nauką i sztuką, porządkiem i chaosem, między gestem plastycznym a techniczną strukturą: „myślę, że na architekturę kierują się ludzie pogranicza; coś im brakuje do pełnego talentu w plastyce i coś brakuje w zakresie technicznym czy matematycznym, mają natomiast po trochu z jednego i drugiego. A fotografia takim ludziom granicy odpowiada z tych samych przyczyn co architektura"[7], zauważa.

W tej zaskakującej wypowiedzi kryje się autobiograficzne wyznanie Łagockiego – lwowiaka, człowieka pogranicza, kogoś kto w trudnych czasach wielokrotnie przekraczał granicę. Jednocześnie zostaje tu wyłożona jego koncepcja obrazu. Opierałaby się ona na poszukiwaniu „wewnętrznych napięć zdjęcia"[8], na nieustannym tworzeniu niewidzialnych struktur, całej tej „architektury obrazu" – po to, by próbować ją następnie przekroczyć. Fotografia byłaby więc sposobem mediowania między statyczną formą (i konwencjami wizualnych języków) a pragnieniem jej/ich przekroczenia.

2.

Fotografia to medium, które otwiera nas na poznawczą niepewność. W ruchu „przekraczania granic" zawiera się również niejasność tego, co istnieje poza kadrem. Pytanie to jest tak stare, jak same medium: często patrząc na zdjęcie mamy wrażenie, że jego sens nam umyka – „zewnętrze zabiera fragment mnie, przyciąga na zewnątrz część wnętrza, mojej myśli, mojego stanu"[9]. Dotykamy tu kluczowej przecież relacji między obrazem i światem. Stosunek ten nie jest, jak wiadomo, ani prostym odbijaniem, ani nie podlega zasadzie symetrii: jest raczej serią „dotknięć" o egzystencjalnym, ontologicznym czy estetycznym charakterze.

Jeden z najciekawszych cykli Zbigniewa Łagockiego zatytułowany jest właśnie *Dotknięcia*. Na serii zdjęć wi-

100_Szerszeń_Dotknięcia fotografii.indd 397 08.09.2022 20:54:49

1, 2. Zbigniew Łagocki, *Dotknięcia I i II*, 1980.
3, 5. Zbigniew Łagocki, *Poliformia (Body Building)*, 1967.
4. Zbigniew Łagocki, *Aerotica*, 1965.

100_Szerszeń_Dotknięcia fotografii.indd 398 08.09.2022 20:54:50

dzimy rękę (samego fotografa?) dotykającą fotografowany obiekt/osobę. Jest w tym geście coś fundamentalnego, przekraczającego konwencję artystycznej zabawy: dotknięcie biblijnego Niewiernego Tomasza[10]. „Fotografia nie kłamie, kłamią fotografowie"[11], pisał hiszpański fotograf i teoretyk Joan Fontcuberta. Łagocki konfrontuje nas w tym cyklu z podobnymi pytaniami: gdzie w fotografii przebiega granica między prawdą i kłamstwem? Gdzie zaczyna się i gdzie kończy się obraz? *Dotknięcia* są jednocześnie burzeniem iluzji i jej stwarzaniem – pokazują, że istotą fotografii jest nieustanne oscylowanie między biegunami prawdy i fikcji. To ruch, który zaburza i przekracza te porządki.

Sam dotyk staje się dla Łagockiego metaforą fotografii. Wyznaje: „fotografowanie ludzi jest dla mnie jakby przekraczaniem pewnej bariery ich intymności, jest dotykaniem ich!"; „fotografowanie jest jakby dotykaniem, dla mnie. Dotykaniem fizycznym drugiego człowieka. Ale też przekraczaniem pewnych granic, przekraczaniem pewnej intymności…"[12]. Myśl, że fotografia może być formą dotykania rzeczywistości ma w sobie coś niezwykle czułego i jednocześnie fundamentalnego: stoi na antypodach sformułowanej przez Susan Sontag metafory fotografa jako łowcy[13]. Nie chodzi bowiem o „chwytanie rzeczywistości", zawłaszczanie jej i kolonizowanie, lecz o próbę dotknięcia czegoś, co nieustannie się nam wymyka. Warto w tym kontekście przywołać słowa Jeana-Luca Nancy'ego o pisaniu, gdyż doskonale opisują, jak rozumieć można „dotyk" w fotografii:

> „Pismo" nie oznacza tu ukazywania, czy też pokazywania znaczenia, lecz gest, którym d o t y k a s i ę s e n s u. Dotyk – tknięcie – jest jak nakierowanie się na coś. Piszący dotykając niczego nie zawłaszcza, nie chwyta, nie bierze w posiadanie […], przeciwnie – piszący dotyka tak, jakby się kierował w stronę czegoś i, kierowany tym pragnieniem dotknięcia, zmierzał ku czemuś zewnętrznemu, wymykającemu się, oddalonemu, odległemu[14].

3.

Metafora dotyku jest kluczowa również dlatego, że opisuje nie tylko relację fotografa i rzeczywistości, ale także widza i oglądanego przezeń zdjęcia. Fotografie Łagockiego rzadko kiedy coś wprost opowiadają i dopowiadają: raczej otwierają przed nami bogatą przestrzeń niedopowiedzeń. Bezczas, w którym zawieszone są fotografowane postaci, podkreśla tę antynarracyjność. W tej próbie odgadnięcia, dopowiedzenia historii, która nie ma puenty, kryje się jeszcze jedno rozumienie „wewnętrznych napięć", rozgrywających się w przestrzeni tworzonych przez Łagockiego obrazów.

Dotyk rozumieć możemy wreszcie też bardzo dosłownie: palec Niewiernego Tomasza dotykający otwartej rany. Niezwykła zmysłowość wielu fotografii Łagockiego – i to nie tylko tych otwarcie erotycznych jak *Koszula* – sprawia, że wywołują one pragnienie dotknięcia: rzeczywistości na zdjęciu, ale i samej powierzchni zdjęcia. Rzadko fotografia działa jeszcze w taki „pierwotny" sposób… Patrząc na te prace podlegamy temu samemu olśnieniu materialnością świata, które widać u Łagockiego i które charakterystyczne jest dla pokolenia zaczynającego fotografować w trudnej powojennej rzeczywistości – poprzez fotografię próbującego „złożyć na nowo" świat, który uległ katastrofie. Dotknąć znaczy tutaj: przekroczyć granicę. Warto na moment ulec tej iluzji.

Przypisy

1 Urszula Czartoryska, *Łagocki – Nowak – Plewiński*, „Fotografia" 1958, nr 7, s. 341.

2 „Cała praca i przyjemność fotografowania to praca w ciemni. To wtedy powstaje końcowy efekt. Końcowy obraz" (wypowiedź Zbigniewa Łagockiego. Cyt. za tekstem Marii Luizy Pyrlik, *Kilka uwag o archiwum Zbigniewa Łagockiego*, w albumie *Zbigniew Łagocki*, red. Maria Luiza Pyrlik, Wydawnictwo ASP w Krakowie, Kraków 2017, s. 80).

3 Warto tu wspomnieć o książce Łukasza Modelskiego *Fotobiografia PRL. Opowieści reporterów* (Znak, Kraków 2013), która ukazuje ścieżki budowania kariery fotografów w PRL i związany z tym polityczny kontekst zawodowych wyborów.

4 Rosalind Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. Monika Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 23.

5 Tamże, s. 30.

6 Por. np. Denis Hollier, *Against Architecture*, MIT, Cambridge – Londyn 1990; Tomasz Szerszeń, *Podróżnicy bez mapy i paszportu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.

7 Wypowiedź Zbigniewa Łagockiego. Cyt. za: Adam Sobota, *Dotknięcia realności*, [w:] *Zbigniew Łagocki*, red. Maria Luiza Pyrlik, Wydawnictwo ASP w Krakowie, Kraków 2017, s. 68.

8 Wypowiedź Zbigniewa Łagockiego. Cyt. za: Maria Luiza Pyrlik, dz. cyt., s. 90.

9 Régis Durand, *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, La Différence, Paris 2002, s. 24.

10 W Biblii czytamy: „Jeżeli na rękach Jego nie zobaczę śladu gwoździ i nie włożę palca w miejsce gwoździ, i nie włożę ręki mojej do boku Jego, nie uwierzę" (J 20, 25); „Podnieś tutaj swój palec i zobacz moje ręce. Podnieś rękę i włóż do mego boku, i nie bądź niedowiarkiem, lecz wierzącym! (J 20, 27).

11 Joan Fontcuberta, *Pandora's Camera*, przeł. Graham Thomson, MACK 2014, s. 8.

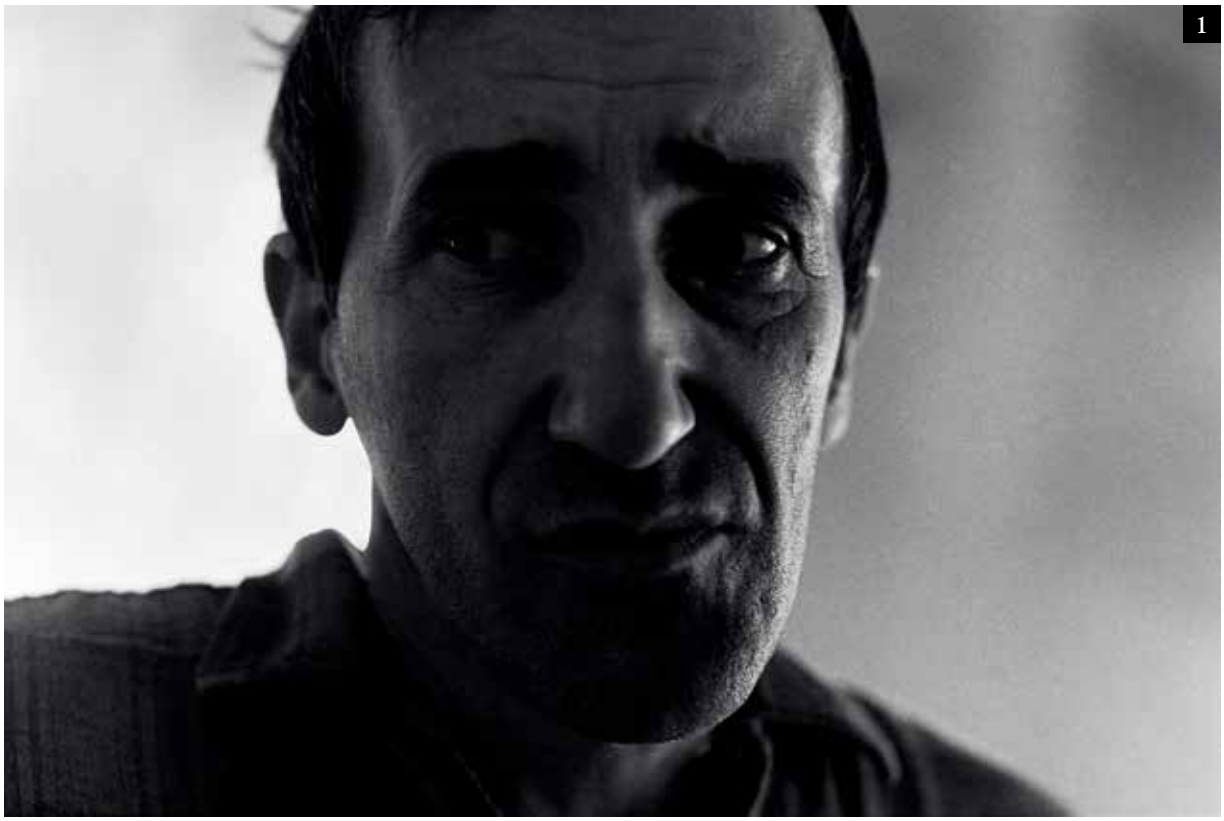
12 Cyt. za: Maria Luiza Pyrlik, dz. cyt., s. 86.

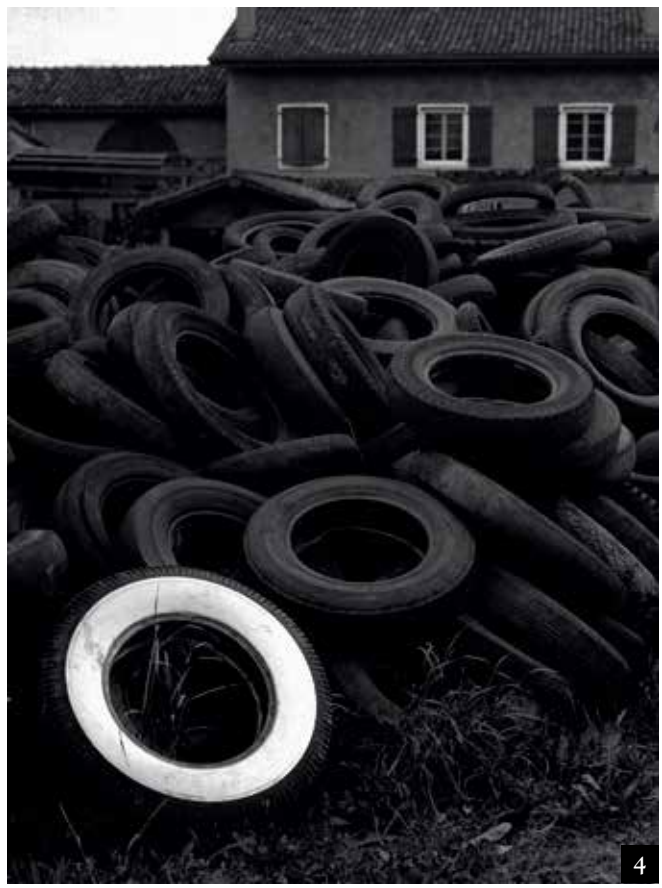
13 Por. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2009.

14 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 19.

Tekst został napisany jako komentarz do wystawy ~~*PEWNE*~~ *granice. Zbigniew Łagocki: fotografie* w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie (26.09–14.11.2021; kuratorka: Maria Luiza Pyrlik).

100_Szerszeń_Dotknięcia fotografii.indd 399 08.09.2022 20:54:51





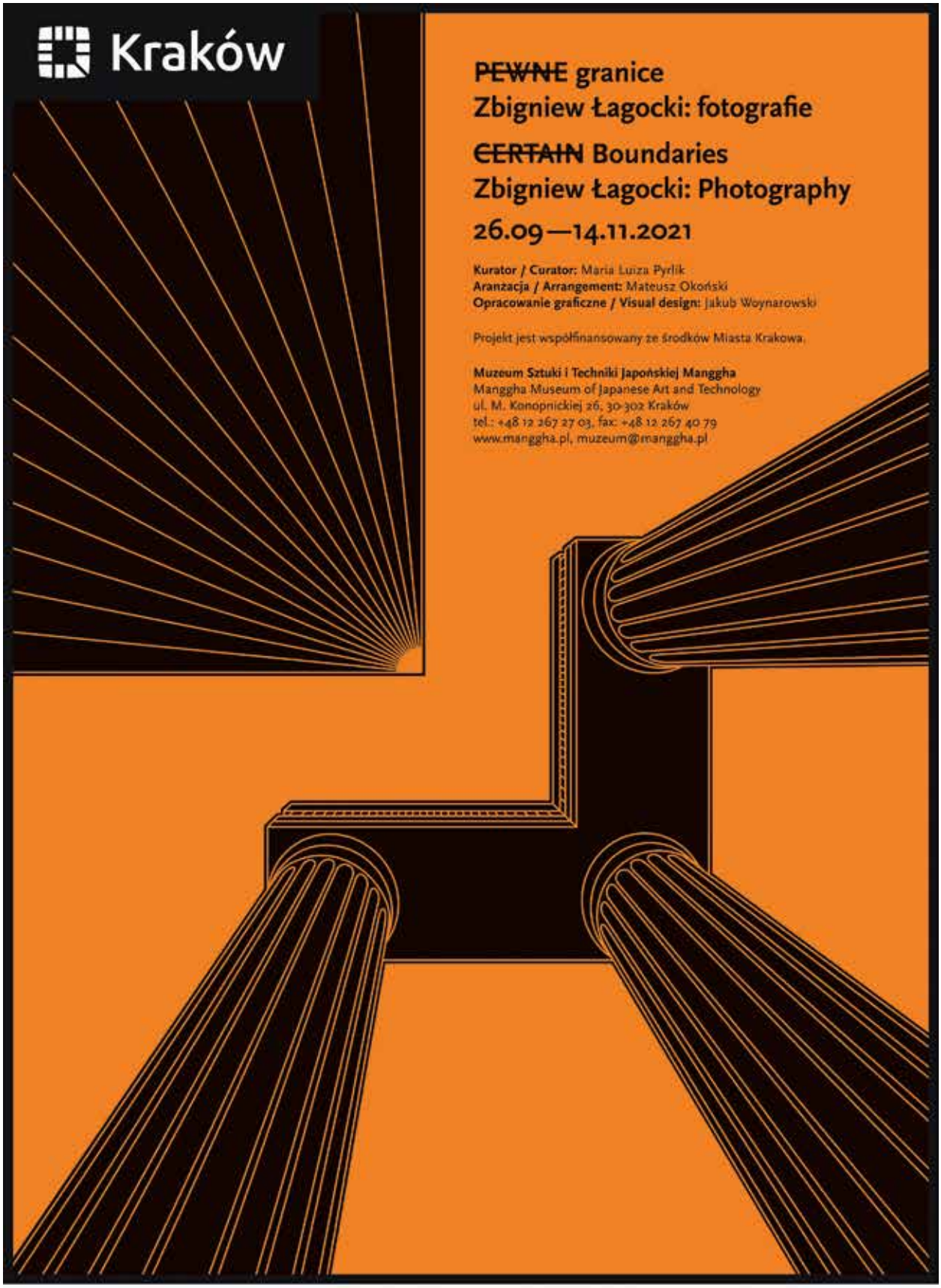
1. Zbigniew Łagocki, *Tadeusz Kantor*, 1967.
2. Zbigniew Łagocki, *Refleksje wojenne II. Da ist meine Mutter, da ist meine Schwester aber ich bin nicht ganz da. Es ist ein Schleier dazwischen*, Erich Maria Remarque, 1962.
3. Zbigniew Łagocki, *Refleksje wojenne IV*, …и произглашают победу, полагая, что чем больше побито людей, тем больше заслуга… Лев Толстой, 1962.
4. Zbigniew Łagocki, *Refleksje wojenne I. Et soudain je me rappelai le mort, et les autres, et le numero que j'avais vu cousu a l'epaule de l'homme muet, cent soixante mille et quelques, et ces baraques…* Vercors, 1962.

100_Szerszeń_Dotknięcia fotografii.indd 400 08.09.2022 20:54:51

1. Zbigniew Łagocki, *Zjadacze pestek*, Kraków (Kazimierz), 1957.
2. Zbigniew Łagocki, *Walka* – Jardin des Tuileries, Paryż, 1966.
3. Zbigniew Łagocki, Przy bocznym ołtarzu kościoła oo. Bernardynów we Lwowie, 1941.
4. Zbigniew Łagocki, *Pomnik przechodnia (Pomnik obywatela Szwajcarii)*, 1962.
5. Zbigniew Łagocki, *Zamknięty sklep*, 1956.

1. Zbigniew Łagocki, *Czarny portret – Ewa Demarczyk*, 1970.
2 i 3. Zbigniew Łagocki, *Dotknięcia* III i IV, 1980.

100_Szerszeń_Dotknięcia fotografii.indd 402 08.09.2022 20:54:53



manggha FUNDACJA KYOTO – KRAKÓW zaks PRESTO FILMOWE Presto SZUM Japonia-online

MARIA LUIZA PYRLIK

~~PEWNE~~ *granice*

Zbigniew Łagocki: fotografie

> Fotografowanie jest jakby dotykaniem, dla mnie. Dotykaniem fizycznym drugiego człowieka.
> Ale też przekraczaniem pewnych granic, przekraczaniem pewnej intymności…
> (fragment wypowiedzi Zbigniewa Łagockiego)

Przekraczanie „pewnych granic" to częsty i ważny element w twórczości Łagockiego.

Istnieje w sposób różny – świadomy lub nieświadomy. Bezpośredni lub pośredni – symboliczny. Posiada rozmaite znaczenia. Jest zgłębianiem wiedzy, poznawaniem świata i pragnieniem zrozumienia go, a także pragnieniem zrozumienia drugiego człowieka. Jest też oswajaniem i przekraczaniem granic fizycznych czy granic intymności, próbą zrozumienia świata poprzez siebie – własne widzenie, ograniczenia, wiedzę, kulturę – aż do „zaprojektowania" go w fotografii.

Zbigniew Łagocki za najważniejszy w swojej twórczości uważa sposób, w jaki coś fotografuje, nazywa to: „moim własnym komentarzem". Buduje fotografie czernią i bielą, za pomocą linii pionowych, poziomych, dopełnieniem są skosy i cała gama szarości, za ich pomocą wydobywa, jak sam to określał, „napięcie wewnętrzne fotografii". Te podziały wpisywane są w swoją siatkę geometrii – zderzeń form biologicznych z formami abstrakcyjnymi.

Koncepcja obrazu powstawała już w chwili zainteresowania się jakimś motywem. Na każdym etapie budowy obraz poddawany jest konstrukcji, a zarazem dekonstrukcji. To pozwala nam mówić o pracach Zbigniewa Łagockiego jako o „zaprojektowanych fotografiach".

Pole widzenia Artysty, zawężone do obserwacji przez jedno oko, ogranicza, ale też paradoksalnie skupia wzrok na tym, co istotne. Gest wyboru kadru i jego zapis na negatywie w przypadku Łagockiego to szkic. Skończony obraz pozostawał w głowie. Ten obraz w pełni pojawiał się dopiero na odbitce fotograficznej. Jak mówił Łagocki: „cała praca i przyjemność fotografowania to praca w ciemni. To wtedy powstaje końcowy efekt. Końcowy obraz". Niedoskonałości pojawiające się na negatywach są tak jak błędy w życiu – błędy, które korygował w procesie powstawania odbitki. Pewne fragmenty wzmacniał, inne zaś niwelował. Ingerując w powiększenie fotograficzne, często zostawiał „błąd" jako pewnego rodzaju świadectwo swojego uczestnictwa w autonomicznym zdarzeniu.

Artysta świadomie poruszał problemy ważne i trudne, w których może przekraczać granice, wszelkie granice, pewne granice. Mimo to fotografie Łagockiego nigdy nie szukają rozgłosu poprzez drastyczność scen. Raczej stają się manifestem piękna i humanizmu.

Kiedy Artysta odchodzi, zabiera ze sobą swoje koncepcje, plany, myśli, idee. Zabiera swoje ograniczenia. Swoje pewne granice. Swój niepowtarzalny sposób wypowiedzi, patrzenia, kadrowania, interpretacji. Swoją delikatność. Wrażliwość. Zostawia „zamknięte" archiwum.

Pozostawione archiwum prowokuje do interpretacji. Dokonując wyboru fotografii na tę wystawę, narzuciłam

101_Pyrlik.indd 404 08.09.2022 20:54:39

sobie pewną dyscyplinę patrzenia. Rozbicie i zestawianie na nowo „zaprojektowanej fotografii" Łagockiego dało możliwość odkrywania i tworzenia nowych znaczeń, niwelowania i przesuwania granic widzenia. Możemy patrzeć na nie pozbawieni obciążeń treściowych, wizualnych czy związanych z kontekstami: datą, osobami czy miejscami powstania.

Według Umberta Eco dzieło istnieje w pełni dopiero w procesie interpretacji. Punkt ciężkości zostaje więc przeniesiony z autora i samego dzieła na odbiorcę, który musi wejść w interakcję z przedmiotem artystycznym… dzieło sztuki jest zatem skończone dopiero w procesie odbioru.

„Pewne" to coś, co jest kategoryczne, trwałe, zdecydowane, ale i co jest nieokreślone. „Pewne!" może potwierdzać lub zaprzeczać, być nieoczywiste, nieokreślone, niedomówione. Zagadkowe. Enigmatyczne. „Granica" to coś, co zamyka, ogranicza, dzieli, jest miarą poziomu wartości, zasięgu dozwolonego. Jest kresem.

*

Do współpracy przy wystawie zaprosiłam dwóch artystów z młodszego pokolenia – Jakuba Woynarowskiego i Mateusza Okońskiego.

Jakub Woynarowski zaprojektował zaproszenie, plakat i stworzył całą oprawę graficzną. Jego koncepcja była zwrócona w stronę Łagockiego jako architekta – architekta budującego fotografię.

Drugim artystą był Mateusz Okoński, który zaprojektował wnętrze galerii. Również dla niego ważny był kontekst Łagockiego jako architekta. Poprzez wprowadzenie odpowiednich kolorów, podziałów, cienkich linii pionowych oraz szarości, doprowadził on do dekonstrukcji przestrzeni galerii. Wnętrze, które stworzył stało się „przestrzenią dla oglądania fotografii". Dzięki temu miałam możliwość budowania kontekstów między fotografiami. Mogłam zwrócić uwagę na zależności i powiązania pomiędzy nimi, ale też miałam możliwość wyeksponowania tych fotografii, które uważałam za istotne w tej konkretnej relacji.

Moja koncepcja wyboru fotografii na wystawę *~~PEWNE~~ granice. Zbigniew Łagocki: fotografie*, polegała na stworzeniu dwóch różnych przestrzeni kreacji artystycznych. Odbijają one dwa podejścia Łagockiego do budowania fotografii: jedno, w którym objawia się on jako podróżnik, obserwator, reporter, gdzie pokazuje piękno świata, i drugie, gdzie buduje i realizuje swoje koncepcje artystyczne, skupienie wokół cykli fotograficznych *Aerotica, Poliformia* (*Boady Building*), *Szkoła Muzyczna dla niewidomych dzieci w Krakowie, Refleksje wojenne, Dotknięcia*. Przestrzeń wystawy jest miejscem zestawienia ich na nowo i przesuwania granic.

* Jest to rozbudowany i zmodyfikowany tekst kuratorski, który towarzyszył wystawie *~~PEWNE~~ granice. Zbigniew Łagocki: fotografie* w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie (26.09–14.11.2021; kuratorka: Maria Luiza Pyrlik).

101_Pyrlik.indd 405 08.09.2022 20:54:40

Widoki wystawy ~~*PEWNE*~~ *granice. Zbigniew Łagocki: fotografie*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie (26 września – 14 listopada 2021).

ANNA SOBOLEWSKA

Archeologia codzienności

Szykowałam się do wyjazdu do Sandomierza, jak zwykle o tej porze roku. W Sandomierzu czekała na nas „Górka Literacka" – mieszkanko w kamienicy przy Rynku przeznaczone dla pisarzy. Odwiedzałam Sandomierz regularnie wraz z Celą, naszą córką z zespołem Downa, a czasem z Tadkiem, dwa razy do roku, ostatnio jesienią 2019 roku. A potem była dwuletnia przerwa związana z pandemią i narastająca tęsknota za miastem i przyjaciółmi. W marzeniach sennych schodziłam stromymi uliczkami w stronę Zamku albo schodkami nad Wisłę, tylko jakoś nie mogłam nigdzie dojść ani się z nikim spotkać.

Dojście do Dworca Zachodniego po bilety na autobus było trudne – strumienie podróżnych idących w obie strony, pudła z ubraniami pod namiotem. Wszystkie pełne ciuchów, tylko butów sportowych brak. Można za to wybrać sobie eleganckie szpilki. Spieszyłam się do kasy. Dopiero w hali dworca zatrzymałam się, ogarniając z trudem to, co się stało. Kolejka do kasy bywała czasem długa, ale teraz cała przestrzeń hali była zastawiona bagażami, kocami, karimatami. Zmęczone, smutne, zrezygnowane twarze, ciche dzieci. Uchodźcy, dawnej mówiło się wygnańcy albo bieżeńcy. Obok walizek i plecaków – transportery z kotami. Szukałam jakiegoś porozumienia, bycia użyteczną. Zapytałam jednej pani, czy przywieźć im karmę na drugi dzień. Nie, bo chcieliby jak najszybciej pojechać dalej. Nie wiedzą jeszcze dokąd. Dowiedziałam się, że najważniejsze są podpaski, pampersy i papierowe ręczniki. Pewnie także kremy i inne kosmetyki. Przywiozłam to wszystko do punktu pomocy na Bemowie. I nadal zbieramy to, co jest akurat potrzebne.

A teraz patrzę na zdjęcie w „Gazecie Wyborczej" z dworca w Krakowie. Dziewczyna śpi w śpiworze razem z białym kotkiem, jak się mówiło wśród kociarzy anglistów *cheek to cheek*. Kotek ma szelki, żeby się nie zgubił. Ten numer „Gazety Wyborczej" (2022 nr 58) jest pełen zwierząt. W Mariupolu w schronie wszyscy opiekują się pieskiem osieroconym przez właściciela, wychodząc z nim na ryzykowne spacery. Na zewnątrz wałęsają się zagubione lub porzucone zwierzęta. W „Dużym Formacie" reportaż o ekipie wywożącej porzucone zwierzęta z terenu Ukrainy[1]. Odwiedzają zaniedbane schroniska i dzikie hodowle, wdzierają się do opuszczonych mieszkań, w których zostały zamknięte psy lub koty. Wielu pracowników schronisk dla bezdomnych zwierząt nie chciało ich zostawić i troszczy się o nie z narażeniem życia. Anastasiia Yalanskaja zginęła w swoim samochodzie, wracając ze schroniska pod Kijowem, gdzie przywiozła karmę. Pisarka Lena Loguszonkowa zabrała z sobą do Polski sparaliżowanego kota. Ktoś przywiózł niepełnosprawnego koziołka. Koziołek dostał ortezy i zaczął skakać. Na dworcu we Wrocławiu jest toaleta dla podróżnych kotów. Tak bardzo wzruszają mnie osoby z obu stron granicy ratujące zwierzęta. Może dlatego, że jest to celna odpowiedź na moskiewskie barbarzyństwo, na ostrzeliwanie szpitali i korytarzy humanitarnych – nie opuścić nikogo, kto jest bezbronny, nie oddać słabszego.

W czerwcu będziemy świętować setną rocznicę urodzin Mirona Białoszewskiego, a rok wcześniej obchodziliśmy pięćdziesiątą rocznicę wydania *Pamiętnika z powstania warszawskiego*. Rada Miasta Stołecznego Warszawa ustanowiła rok 2022 Rokiem Mirona Białoszewskiego. Niestety, wojna opowiadana przez Białoszewskiego w czasie teraźniejszym, jakby działa się dzisiaj, nie daje się zamknąć w archiwum historii. Po kilkudziesięciu latach znowu giną ludzie w Ukrainie, znowu umiera materia miasta w środku Europy. Znowu lecą bomby i wybuchają miny, znowu mieszkańcy miast kryją się w piwnicach. Mariupol wygląda dziś jak Warszawa w 1944.

Narrator *Pamiętnika* opisujący cierpienie i heroizm ludności cywilnej Warszawy zanotował w pamięci przede wszystkim akty solidarności i dobroci, dzielenie się posiłkami nawet w obliczu głodu. Dostrzegł biologiczny instynkt przetrwania, robienie zapasów, troskę o siebie i rodzinę, ale również impulsy altruizmu, wspólnoty piwniczne, rozdzielanie równych porcji, nieoczekiwane dary, jak wiadro zupy lub kawy przygotowane z narażeniem życia: „Mój Boże! Ile w tej Warszawie było wtedy dobroci. Po prostu dobroci. Ile!"[2].

Czy w czasie tej wojny w Ukrainie uda się zachować tę gotowość pomocy, solidarności i współczucia pierwszych tygodni?

Tym razem nie jesteśmy na linii ognia. Ale my także możemy być celem. Jak to się stało, że nikt nie wierzył w wybuch tej wojny, chociaż wszyscy ją przeczuwali. Jak mówi Oksana Zabużko: „Nie trzeba było czytać Fukuyamy, Harariego i Pinkera o niepowstrzymanym pochodzeniu postępu"[3]. To były lektury usypiające. Jej zdaniem, trzeba było czytać o mechanizmach totalitaryzmu. Bogdan de Barbaro poleca taką lekturę na dzisiaj – książkę politologa Roberta Robinsa i psychiatry Jerrolda Posta *Paranoja polityczna. Psychopatologia nienawiści* przedstawiającą umysł ogarnięty obsesją władzy: „Jest więc tam mowa o nienawiści, którą politycy mają w sobie, a zarzucają ją innym. […] Tak oto nienawiść organizowała żywioły, które uruchomione pozwalały ata-

102_Sobolewska_db_Archeologia codzienności.indd 407 08.09.2022 20:54:26

kować niewinnych. No i w ten sposób mamy powód do zainicjowania „wojny obronnej”[4].

Wspieramy ich i podziwiamy. Ukraińscy pisarze i artyści walczą – Andrij Lubka rozładowuje TIR-y, Serhij Żadan broni Charkowa – koordynuje transporty pomocy dla mieszkańców i obronę terytorialną. Reżyserka Adelina Borets chciałaby wrócić do Kijowa, aby dokumentować obrazy wojny. Jej jamnik trafił do Polski okrężną drogą – przez granicę z Mołdawią razem z grupą uchodźców. Mężczyźni zawożą żony z dziećmi na polską granicę, a sami wracają na front. Oni się nigdy nie poddadzą. Kobiety ukraińskie przygotowują koktajle Mołotowa i butelki z benzyną, szyją siatki maskujące. Studenci łódzkiej ASP, przyszli projektanci, także tkają siatki maskujące ze ścinków w geście solidarności i na potrzeby wojska.

Nie tak dawno zaczęłam pisać ten felieton, szukając okazji do zabawy. W środę 24 marca zabawa się skończyła. A jednak cieszę się z nowej możliwości pisania felietonów w „Kontekstach”. Publikowałam felietony w „Charakterach” przez kilkanaście lat. Ten miesięcznik najpierw zmniejszył objętość, a potem przestał istnieć w danym kształcie i z dawną redakcją.

Moje felietony w „Charakterach” miały wspólny tytuł *Mapy duchowe* i krążyły wokół doświadczeń wewnętrznych związanych z praktyką jogi i sfery przeżyć kontemplacyjnych oraz podróży rzeczywistych i duchowych. Teraz jest natłok publikacji na temat uważności, medytacji lub innych sposobów na *wellness* w czasie wojennym. Praktyka medytacji jest dla mnie niezmiennie ważna i cenna, ale nie mam już nadziei, że stanie się czynnikiem twórczej przemiany społecznej, bo w XXI wieku new age'owa idea „nowego paradygmatu” straciła sens.

Mam poczucie klęski duchowej Nowej Ery, gdy doszła do głosu ta ciemna strona irracjonalizmu, który w czasach kontrkultury był świeżym powiewem, a dzisiaj stał się zagrożeniem demokracji. Zamiast wieku mistyki mamy wiek fundamentalizmów, toniemy w nurcie autorytarnych religii, postprawdy i pseudonauki. Wydaje się, że świat teraz najbardziej potrzebuje nowego oświecenia, a nie herezji czy gnozy, tylko nowej umowy społecznej, bo to, co uchodziło za alternatywną duchowość, prowadzi wprost do ciemnogrodu. Jak to się dzieje, że szlachetne i niszowe formy duchowości tak łatwo wiążą się w toksyczną całość z teoriami spiskowymi i antyoświeceniowymi zabobonami? Znani mi przedstawiciele jogi zamienili się w aktywnych antyszczepionkowców i wyznawców fantastycznych teorii. Nawiasem mówiąc, wszystkie prądy ezoteryczne miały swoje ciemne strony, np. w latach 30., gdy Mircea Eliade zaplątał się w faszyzm razem z całą grupą wielbicieli wartości archaicznych.

Irracjonalizm ma swoje święte miejsce w sferze życia wewnętrznego i w sztuce. Olga Tokarczuk korzysta z bogactwa podziemnych i przednaukowych nurtów kultury i je w twórczy sposób nobilituje, ale życie społeczne musi się opierać na racjonalności i praworządności, nie na tzw. sercu, intuicji, wyobraźni czy mitach, tylko na wartościach humanistycznych, prawach człowieka i obywatela, które nie tylko w Polsce były ostatnio w odwrocie. Może dramat tej okrutnej wojny to zmieni.

Do moich wątków kontemplacyjnych wdzierała się zawsze pospolitość w postaci absurdów codzienności. Bliskie były mi sfery ciała, mody, kuchni, zwierząt i kościołów – choć raczej intelektualnie niż praktycznie. Śledziłam z fascynacją różne wiadomości i koncepcje – te najciekawsze i najbardziej inspirujące i te najgłupsze, czytając w tym celu prasę z najwyższej i najniższej półki. A teraz nowe felietony usprawiedliwią moje najdziwniejsze lektury, np. z dziedziny magii, zaświatów lub teorii spiskowych.

Felieton powinien być zakotwiczony w codzienności, w byciu tu i teraz – jak w zenie – a poza tym felietoniście wszystko wolno. Przyjmować różne role, używać wszystkich emocji i mocnych wyrazów, jak w felietonach Doroty Masłowskiej, aktualnie w „Tygodniku Powszechnym”, i Manueli Gretkowskiej w „Newsweeku”. Wolno wyśmiewać wszystko i wszystkich. Poetyka felietonu Doroty Masłowskiej jest przedmiotem rozważań Marka Bieńczyka, który dostrzegł w jej felietonach zebranych w książce *Jak przejąć władzę nad światem, nie wychodząc z domu* wielki zbiorowy portret Polaków, a w pojedynczym felietonie – nową formę prozatorską, która jest w stanie „pomieścić galopującą, rozlewającą się w czasie i przestrzeni współczesność. […] Tyle że teraz felieton staje się w jeszcze większym stopniu formą zaawansowanego społecznego opisu, mikroanalizy zjawisk, przeto i, poza dobrą zabawą, formą poznania”[5].

Obecnie pełne humoru felietony Masłowskiej po wnikliwej lekturze już takie wesołe nie są. Zapamiętałam taką myśl sprzed inwazji na Ukrainę, że się za mało boimy… Krótkie teksty Masłowskiej odzwierciedlają chaos świata i groźbę rozpadu psychiki, łączy ona bez literackiego wysiłku niekompatybilne, niepasujące do siebie wątki i style. Początek jej wojennego felietonu *Katastrofy* jest utrzymany w retoryce putinowskiej, która mogłaby stać się obowiązkowa:

„Od czasu wybuchu pokojowej misji rosyjskiej na Ukrainie mija prawie miesiąc. Niezbędne działania denazyfikacyjne Rosjan zdominowały przekaz informacyjny, skutecznie przysłaniając inne palące problemy”[6].

Narratorka zaniepokojona pogorszeniem samopoczucia swojego partnera i wsłuchana w sygnały własnego ciała stawia często powtarzane pytanie: „Może to TO?” Tak, to właśnie to. Leżąc z telefonem po dawce paracetamolu, śledzi rejestry bombardowań i ostrzeliwań, przegląda zdjęcia zabitych i rannych:

„Na ekranie wprost za nimi – niby konwój z pomocą humanitarną – suną porady psychologów, jak radzić sobie ze złymi wiadomościami. Za nimi – trochę zażenowane sobą zachęty do kąpieli i medytacji, plotki, rośliny, rośliny, meble i dekoracje ogrodowe. Wreszcie zawstydzone, ale idące w zaparte – pierwsze propozycje wiosennych stylizacji. Wojna, pandemia, ale też wiosna i wietrzenie szaf. I tak będą musiały te katastrofy współdzielić nasze ekrany, nasze życia”[7].

102_Sobolewska_db_Archeologia codzienności.indd 408 08.09.2022 20:54:26

Nie publikując felietonów, starałam się zachować zwyczaje i uważność felietonistki, śledzić i dokumentować metamorfozy miasta. Wtedy była to inwazja banków. Każdy nowy blok na Bemowie był otoczony szeregiem oddziałów bankowych – jak ołtarz główny wieńcem kaplic. Dzisiaj banki zamykają oddziały i uciekają do internetu. Znikły salony ciuchlandów, może się odrodzą w trudnych czasach? Nie ma już kolorowych sklepów indyjskich. Koło nas przybyło kilka wygodnych, choć nieciekawych estetycznie stacji metra. Hotel Warszawa, dawny Prudential, dzieło Marcina Weinfelda, brata mojej babci, doczekał się remontu.

A jednak wracając dzisiaj z Celą z zajęć plastycznych w Atelier na Foksal, pomyślałam o degradacji miasta. Architekci mówią o stopniowym niepowstrzymanym „umieraniu" Śródmieścia. Na Nowym Świecie nie można nigdzie kupić gazety, odkąd został zamknięty Empik, jedyne miejsce związane z kulturą. W ogóle nie ma tam żadnych sklepów oprócz patologicznych Żabek i podziemnej Biedronki. Masłowska pisze o wszystkich takich sklepach „lidle". Nie ma żadnej drogerii z ludzką twarzą – tylko Rossmann na Świętokrzyskiej. Są tylko salony ubrań i butów znanych firm, antyki, jubilerzy. Ocalała jedna księgarnia. Kawiarnie to same sieciówki, takie same jak w innych stolicach, tylko o wiele droższe. Mijam pizzerie i pierogarnie z cennikiem jak w drogich restauracjach, ale zestawem smaków i wystrojem wnętrz przypominające bary trzeciej kategorii w PRL-u. Kiedyś na Nowym Świecie można było naprawić biżuterię, kupić ładny szal albo filiżankę. Dawny salon orientalny z Buddami w witrynie kusi zestawem patriotycznych pamiątek, podobnie jak wszystkie oddziały Poczty Polskiej, gdzie można nabyć dewocjonalia i patriotyczne thrillery o żołnierzach wyklętych. Stylowe wnętrze sklepokawiarni Bliklego kusi elegancją, na ścianach wiszą fotografie sławnych gości – pamiątki dawnej świetności firmy i lokalu. Czy w przyszłości będą gdzieś wisieć pamiątki po naszej cywilizacji?

Lubiłam zaglądać do śmietników. Co aktualnie wyrzucają? Wtedy wyrzucali książki i kasety VHS, a w okolicach pierwszego września – tornistry. Teraz śmietniki są zwykle ogrodzone i zamknięte. Może nie zwróciłabym uwagi na nowe zjawisko w całym mieście – dark shopy. Najpierw przeczytałam o nich w „Gazecie Wyborczej". A potem zauważyłam sklepy – magazyny o zamalowanych szybach. Stąd kurierzy pobierają towary. Czy takie obiekty nie powinny znajdować się pod ziemią?

Teraz na Nowym Świecie jest gęsto jak w czasie mundialu w 2012 roku. Wśród zwykłych przechodniów ludzie jakby za ciepło ubrani z plecakami lub walizkami. Dawniej turkot walizek na kółkach wydawał mi się wesoły, skojarzony z wakacjami. Teraz jest inaczej. Turkoczą we wszystkich dzielnicach przez cały czas. Może te kabinowe walizeczki to jedyny dobytek uchodźców?

Niedawno czytałam opowiadania Stephena Kinga z tomów *Jest krew…* i *Później*. Mistrz grozy nigdy mnie nie zawiódł. Zawsze wyprzedza katastrofy – jak jasnowidz Jackowski. W opowiadaniu *Życie Chucka* zbliżamy się do końca świata. W tych narracjach rzeczywistość jest już postapokaliptyczna. Czytelnik najnowszej prozy Kinga jest pozbawiony dawnej satysfakcji ze zwycięstwa bohatera nad psychopatą, zombi, śmiercionośnym obrazem czy morderczym autem. Jedynym celem bohatera stało się przetrwanie.

Jak to możliwe, że opowiadanie o kresie cywilizacji w Ameryce (katastrofy naturalne, brak prądu i internetu, wizja głodu) czyta się jak literaturę faktu? Nasz świat przypomina sławną powieść Philipa Dicka *Ubik*, w której rzeczywistość ulega stopniowej degradacji. Stephen King obiecuje czytelnikowi nie tylko ogólnoświatowe lęki, ale także doświadczenie indywidualnej grozy z zaświatów. W każdym opowiadaniu narrator uchyla zasłonę oddzielającą nas od innej rzeczywistości, kreując bohaterów, którzy mają kontakt z tamtą stroną.

Również opowiadania Jo Nesbø ze zbiorów *Zazdrość* i *Zemsta* wpisują się w nową postpandemiczną i wojenną rzeczywistość. Mistrz kryminału przedstawia galerię psycho- i socjopatów, tych, którzy wymyślają makiawelicznе plany zbrodni i nie rezygnują z zemsty nawet za cenę samounicestwienia (np. w *Wyspie Szczurów*). Ich zbrodnie przywodzą na myśl okrutne prawo psychologii – kaci zawsze nienawidzą swoich ofiar i starają je unicestwić. Psychopatyczni bohaterowie Kinga i Nesbø w rzeczywistości mają swój odpowiednik w osobie Putina, który nienawidzi Ukrainy, wszystkich przedstawicieli tego narodu, najbardziej skrzywdzonego przez Rosję Sowiecką. To interesujące, że Jo Nesbø jest autorem scenariusza serialu *Okupowani* o rosyjskiej inwazji na Norwegię. Ten serial, oprotestowany przez ambasadę rosyjską, powstał tuż przed aneksją Krymu.

Trafiłam na dyskusję antropozofów na temat Putina, jaki typ zła on reprezentuje: arymaniczny czy assuryczny? Nie wiem, ale na pewno jest to zło absolutne. Cenię roz-

Plakaty na ul. Zgoda w Warszawie, marzec 2022.
Fot. Zbigniew Benedyktowicz. © Agencja „Konteksty".

102_Sobolewska_db_Archeologia codzienności.indd 409 08.09.2022 20:54:27

ważana ks. Wacława Hryniewicza o nadziei powszechnego zbawienia, niemniej jednak dobrze jest zachować przestrzeń piekła dla niektórych osób. Putin powinien trafić do ostatniego kręgu piekieł, czyli do odbytu Lucyfera. Ciekawe, jak brzmią te strofy w nowym przekładzie *Boskiej komedii* Jarosława Mikołajewskiego?

Zauważyłam, że dzisiaj postapokaliptyczna sceneria opowiadań – walka o zasoby, rozpad więzi społecznych, anomalie klimatyczne – nie robią już silnego wrażenia na czytelniku. W kinie przepowiednie końca świata są bardzo plastyczne i przekonujące, np. w filmie *Mad Max. Na drodze gniewu* George' a Millera. W literaturze czasem opuszczam te kasandryczne obrazy, tak jak opisy przyrody w *Nad Niemnem* kiedyś w szkole. Liczy się intrygująca akcja, *suspense*, komplikacje psychologiczne i tajemnice losu, rozumianego jako fatum, a nie Opatrzność. W tomie *Zemsta* podziwiam narracje mrożące krew w żyłach, jak jad afrykańskiej kobry pasiastej w opowiadaniu *Antidotum*.

Przeglądam stare kalendarze. Zawsze były optymistyczne. W styczniu 2019 kupiłam duży, wygodny kalendarz z napisem: „To będzie dobry rok!". Dobra wróżba się nie spełniła. W kalendarzach „Zwierciadła" na 2021 i 2022 rok pod każdą datą mieści się ikonka jakiegoś zabiegu kosmetycznego – właścicielka kalendarza jest zobligowana, by regularnie „olejować włosy", masować codziennie jedną z części ciała, robić „wcierkę" (?), peelingi i płukanki. Kolorowe okładki kalendarzy „Zwierciadła" są udane, ale te ikonki na każdej stronie – obrzydliwe. A może to nie schematyczne obrazki owłosionej skóry są odpychające, tylko sama idea kontrolowanej pielęgnacji ciała?

W niedawnym, ale jeszcze „przedwojennym" numerze „Wysokich Obcasów" natrafiamy na rewię ubrań stylizowanych na stroje uchodźców. Czy wystarczy ubrać modelki w szmaty, by zasygnalizować swoją empatię dla wygnańców? Dziś by to nie przeszło, ta komercyjna przebieranka mogłaby być uznana za szyderstwo. Komentatorka mody zachwyca się kolekcją, duchem otwartości i tolerancji, a także wygodą strojów i swobodą modelek paradujących na śniegu w wielkich białych futrzanych buciorach. Tymczasem modelki od góry noszą zwiewne, przezroczyste koszulki. Jednym słowem są półgołe. Ta ideologia wolności oznacza dla pracownic przymus i groźbę zapalenia płuc.

Warto jednak zaznaczyć, że liczne polskie marki odzieżowe wspierają teraz Ukrainę, wysyłając wielkie sumy na fundusze pomocowe, opłacając mieszkania dla uchodźców i szukając nowych symboli, np. firma biżuteryjna YES zmieniła nazwę na NO wobec wojny w Ukrainie. Liczne firmy i korporacje również wspierają Ukrainę, mimo że niedawno walczyły do upadłego z pojedynczym klientem.

Mniej jest teraz głosów pełnych optymizmu i wiary, że doświadczenie pandemii stanie się impulsem nowego „powrotu do natury", że będziemy teraz mniej kupować, mniej podróżować, odżywiać się bardziej naturalnie, nie będziemy ulegać kanonom mody. Doceniam cenne inicjatywy i akcje, jak „ciałopozytywność" lub jeszcze bardziej poprawną politycznie „ciałoneutralność", „ekonomię współdzielenia", „zrównoważoną modę", „jadłodzielnie" freeganizm, modę vintage, naprawianie i wymianę rzeczy używanych. Ale na każdym kroku dobre intencje przegrywają z komercyjną manipulacją. „Wysokie Obcasy" powtarzają reklamowy slogan: „Jesteś tego warta", czyli jednego słoiczka kremu do twarzy z wyższej półki, tak jakby to było autentyczne hasło wyzwolenia kobiet. W jednym numerze pisma „Uroda Życia" (2021, nr 7) można przeczytać o zaletach „dopaminowego postu" (pod tą pretensjonalną nazwą kryje się ascetyczna praktyka czasowego odstawienia mediów elektronicznych) i o nowych pozytywnych trendach, jak unikanie latania samolotem, czyli *flight shaming*. Tymczasem w tym samym numerze pod „ciałopozytywnym" hasłem: „Bądź dumna ze swego ciała" kryje się „Platforma do modelowania sylwetki i redukcji cellulitu". Na pierwszych stronach „Wysokich Obcasów Ekstra" ciałopozytywność, pochwała naturalności i siwizny, a na ostatnich – pełna entuzjazmu promocja chirurgii plastycznej:

„ – Jak wyglądają idealne kobiece piersi? – stawia pytanie przedstawicielka redakcji pani doktor.

– Okrągłe, symetryczne, dobrze układające się na klatce piersiowej. […] Podczas operacji zmysł plastyczny lekarza, jego poczucie estetyki, symetrii są niezbędne. To bardziej rzeźbienie niż operowanie"[8].

Nowa usługa chirurgii plastycznej to wybielanie odbytu. Niestety efekt wybielający utrzymuje się tylko kilka miesięcy i trzeba go stale powtarzać, podobnie jak inne zabiegi. Kremy 70+ nie mają napisu z tą kategorią na słoiczku, tylko w środku w pudełku. Zamiast o kosmetykach *anti-ageing* będzie się mówić delikatniej – *smart-ageing*, czyli sprytnie odmładzające. Niczego to nie zmieni, bo jak brutalnie powiedziała filozofka Teresa Hołówka, „ludzie tak brzydną na starość". Dzisiaj można przeczytać w „Wysokich Obcasach", że sześćdziesiątka to dawna pięćdziesiątka i tak dalej aż do setki. To racja. Starość mieści się dzisiaj w kategorii „długiej młodości", zgodnie z tym, co napisała Maria Kuncewiczowa w *Przeźroczach*: kiedyś byliśmy młodzi, najpierw bardzo młodzi, a potem „długo, długo młodzi". Młodości nie da się jednak przedłużać w nieskończoność.

Ostatnio mam sny nostalgiczne, w których doznaję poczucia końca, zmierzchu, ostatniego razu. Plaża w Warwarze, ścieżki w Zawoi, hale w Gorcach. Woda w morzu jest zimna i płytka. W tych snach często nie nadążam za grupą, a nawet za Celą, szukam części ubrania, jakbym wstydziła się własnego ciała. Bardzo często nie mam spodni, a buty mam nie do pary, noszę pożyczone kapcie, szukam jednego buta albo nie mam butów wcale. Idę boso ulicą albo korytarzem jakiegoś gmachu i czuję zimno. Kto mi to wszystko zabiera, kto chce mnie wyzuć ze wszystkiego? Może to wojenny klimat albo starość…

Zaczęłyśmy z Celą chodzić na pływalnię na Inflancką. Ona znalazła się w grupie młodych z niepełnosprawnościami ParaSportowi, a ja wchodzę razem z nią, ale pływam na innym torze. Cieszę się, że Cela, zawodniczka i medalistka, wróciła na basen.

102_Sobolewska_db_Archeologia codzienności.indd 410 08.09.2022 20:54:27

Jak to się dzieje, że na wszystkich pływalniach jest tak niewygodnie? Za małe szatnie, niskie ławeczki – jak dla przedszkolaków – z których wszystko spada na mokrą posadzkę. Zauważyłam, że w wielkiej szatni kobiet są teraz małe kabinki do przebierania. Zwróciłam uwagę na dziwny obyczaj – w damskiej przebieralni panie osłaniają się ręcznikami – jak na zatłoczonej plaży. Wchodzą pod prysznic w mokrych kostiumach albo wybierają prysznic z zasłonką. Wciskają się do ciasnych kabin, żeby się przebrać, a tam nie ma wieszaka ani stołka. Młode matki chowają się z córeczkami w kabinach. Starsze panie zachowują się swobodnie, tylko młode owijają się ręcznikami. Co tu się dzieje? Powrót pruderii znany mi z czasów PRL-u? A może wstyd z powodu nieidealnego ciała? Czy po prostu aktualny przymus społeczny?

Golizna przestała być znacząca, symboliczna, stała się przezroczysta i nieciekawa. Zwrócił na to uwagę Giorgio Agamben w książce *Nagość*. Ciała naturystów na plaży nie mają już nic wspólnego z ich seksualnym eksponowaniem. W Berlinie w modnym spa nie wolno paradować w kostiumie. Wkłada się tylko maseczkę i opaskę na gołe ciało. Ale nie u nas.

My z Celą przebieramy się swobodnie i szybko, bo za dodatkowy czas się płaci – za każdą minutę! Wstęp na basen zdrożał – jak wszystko. Jedna z młodych pań z córeczką zwróciła mi uwagę, że do tego służą małe kabinki, a ja jej tłumaczyłam, że przebieralnia to przestrzeń publiczna dla wszystkich kobiet, ubranych i rozebranych. Ona do córeczki: „Nie patrz!". Odpowiedziałam jednym brzydkim słowem.

A myślałam, że mój wygląd już nikogo nie obchodzi… Ten incydent uświadomił mi, że wykluczenie ma różne nazwy i przejawy – od niechęci do osób z niepełnosprawnością, starych, brzydkich, czyli nieestetycznych, do autoagresji, karania siebie za niedopasowanie do standardów. Jest tyle precyzyjnych terminów: *ageism*, *beautism*, *fatshaming*, czyli piętnowanie osób grubych, czy najnowszy najbardziej pojemny termin „ableizm", czyli wykluczenie wszystkich niepasujących do normy, niepełnosprawnych w szerokim sensie – od osób z niepełnosprawnościami i ludzi starych do wszelkich osób nienormatywnych, skazanych na społeczną marginalizację. Jak twierdzi Sunaura Taylor, publicystka i artystka na wózku: „To systemowe wykluczenie, pozbawianie osób z niepełnosprawnościami pewnych możliwości, a także zakładanie, że sprawność fizyczna i sprawność umysłowa są normą"[9].

Sunaura Taylor wyznaje, że ableizm przysporzył jej znacznie więcej cierpień niż własne ograniczenia fizyczne. Wprowadziła ona nowy termin do listy wykluczeń – „gatunkizm" lub „szowinizm gatunkowy", twierdząc, że droga do wyzwolenia istot ludzkich i zwierząt jest wspólna, gdyż wyzwolenie zwierząt jest sprzężone z naszym własnym.

Wszystkie te formy wykluczenia mają ten sam rdzeń, jakim jest pogarda wobec „innego" aż do nienawiści i chęci unicestwienia, żeby był spokój i porządek społeczny, a w dawnych wiekach – prawo do usunięcia go z przestrzeni publicznej. Jedno ludzkie ucieleśnienie uważamy za normalne, a inne za mniej wartościowe. Amerykańska badaczka Rosemarie Garland-Thomson analizuje koleje losu nienormatywnych osób napiętnowanych przez gapienie się, a dawniej – w świetle prawa, jakim były w Ameryce w XIX wieku ustawy o brzydocie (*ugly laws*), pozwalające wyrzucić z miasta osoby z defektami ciała. W książce wydanej przez Teatr 21 *Bydlęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt* Rosemary Garland-Thomson stawia niewygodne pytania: „dlaczego się ode mnie różnisz? Być obiektem gapienia znaczy pytać: co cię tak zaciekawiło? A przede wszystkim: co jest ze mną nie tak?"[10].

Latem w Zawoi obserwowałam przemarsz dzieci z kolonii. Mimo upału dziewczynki nosiły obcisłe legginsy ze sztucznego tworzywa. Tylko dwie grube dziewczynki były w szortach. Ubierały się wygodnie, bo pewnie zrezygnowały z obowiązku podobania się. Mądre programy dla kobiet i dziewczynek, wspierania ich samooceny, swobody zachowania i życiowych wyborów nie uwzględniają tresury związanej z popkulturą. To nie minister Czarnek narzuca im „cnoty niewieście", tylko prawa rynku, gdzie ciało kobiety jest towarem już od przedszkola. Bycie kobietą zawsze było nieprzyjemne i niewygodne. Zawsze musiało coś być zakryte w upał, a odkryte na zimnie: goły brzuch, goła kostka, w dawnych czasach – goły biust. Tylko nienormatywne lub stare ciało pozwala uniknąć przymusu.

Jak powiedziała „ikona mody" Iris Apfel, świętując setne urodziny, w pewnym wieku „wolno ci już wszystko".

Przypisy

1 Por. A. Lipińska, *135 tym razem. Polacy ewakuują zwierzęta z Ukrainy*, „Duży Format", 14 marca 2022.
2 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1914, s. 204.
3 *Złe książki czytaliście*. Z Oksaną Zabużko rozmawia Katarzyna Wężyk, „Wolna Sobota. Magazyn Gazety Wyborczej", 5 marca 2022.
4 *Nie daj się osłabić Putinowi*. Z psychiatrą i psychoterapeutą Bogdanem de Barbaro rozmawia Grzegorz Szymanik, „Duży Format", 21 marca 2022.
5 M. Bieńczyk, *Posiew z duszy Polaków*, „Tygodnik Powszechny" 2022, nr 23, 4 czerwca 2017.
6 D. Masłowksa , *Katastrofy*, „Tygodnik Powszechny" 2022, nr 13, 27 marca 2022.
7 Tamże.
8 Por. *Chirurgia plastyczna to bardziej rzeźbienie niż operowanie*, „Wysokie Obcasy Ekstra" 2021, nr 10.
9 S. Taylor, *Wszyscy jesteśmy zwierzętami*. Z Sunaurą Taylor rozmawia Natalia Szostak, „Wysokie Obcasy", 12 lutego 2022. Por. również S. Taylor, *Bydlęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, przeł. K. Makaruk, Filtry, Warszawa 2017.
10 Cyt. za M. Topolski, *Nim oko zbieleje*, „Tygodnik Powszechny", 21 listopada 2022 recenzja książki R. Garland-Thomson, *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, przeł. K. Ojrzyńska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2021.

102_Sobolewska_db_Archeologia codzienności.indd 411 08.09.2022 20:54:28

KATARZYNA KUCZYŃSKA-
-KOSCHANY

Nokturny

Popielny żar wiersza i diamentowy

Jaki byłby sens życia ludzi, gdyby nie mieli poetów, w których sercach mają swoją salę balową i salę szpitalną.

(Ryszard Przybylski w liście do Tadeusza Różewicza, 5 grudnia 1993)

W ciemności bije nasze ptasie serce. I słychać, jak wtóruje mu serce poezji – serce wiersza […][1].

Jak

Myślę, że każda kolejna książka Pawła Próchniaka jest odrobinę lepsza od poprzedniej. Także dlatego zawsze czekam na następną. (Chociaż strach pomyśleć, co będzie dalej.) Celowo wypowiadam się w pierwszej osobie liczby pojedynczej – „czekam" – gdyż zdaję sobie sprawę, że tylu zwolenników ma taki typ pisania o poezji, ilu przeciwników. Taki? Eseistyczny, erudycyjny, dbały o precyzję filologiczną, intelektualnie ważki, a jednocześnie nierespektujący pseudo(przecież)naukowej reguły, że wywód jest czymś chłodnym i tylko wówczas bywa doskonały. Częste jest w szkicach Próchniaka – wcale nie retoryczne – rozłożenie rąk, przyznanie się do bezradności czy wręcz niemocy interpretacyjnej (nierzadko – wieloletniej), a jednocześnie trwanie w żarze wiersza, w owym z ducha hermeneutycznym przekonaniu, że wiersz ma mnie, że to on mnie swym żarem i blaskiem przyciąga, także ciemnym.

Czytałam *Nokturny* Próchniaka obok *Nokturnów* Kazuo Ishiguro, tomu opowiadań zeszłorocznego noblisty literackiego. Rzadko dzieło, które pochopnie nazywamy literaturoznawczym, bo cóż to znaczy, „znać się na literaturze" – uczestniczyć w jej smutku, w jej ciemności, w jej dogłębnym poznawaniu rzeczy tego świata bez złudzeń co do świata samego, w intensywnej terapii bez nadziei na wyleczenie? – a które wynika właśnie z pasji interpretacyjnej (wszystkie barwy słowa „pasja", od cierpienia po namiętność są tu istotne), rzadko takie dzieło wygrywa czytelniczo z opowiadaniami noblisty. Tym razem wygrało. Porzuciłam noblistę na rzecz interpretatora. I to nie dlatego, że autora *Rachunku strat* czytam dłużej niż twórcę *Okruchów dnia*. To kwestia wybitności w swej dziedzinie (skądinąd, naprawdę źle się dzieje w Komitecie Noblowskim, skoro nie dostrzega się wielkiej – nie waham się użyć tego słowa – literatury, tworzonej przez Juliana Barnesa na tych samych Wyspach Brytyjskich, gdzie mieszka i pisze noblista literacki 2017).

Po lekturze książki Pawła Próchniaka wiem bardziej, czym są nokturny (co przeczuwałam zawsze, słuchając Chopina). Podtytuł „z dziejów wyobraźni poetyckiej" to czarna przędza tego imaginacyjnego tkactwa. Wpisuje się on – *sensu largo* – w serię, w której opublikowano książkę – „Granice wyobraźni". Rzeczywiście, dotykamy podczas lektury *Nokturnów* tych granic w poezji, czasem naruszamy, czasem nawet przekraczamy. Bywa, że zupełnie nieoczekiwanie: któż z nas na co dzień myśli o polskim hymnie narodowym *Jeszcze Polska nie umarła* jako o „pieśni uchodźców". Wystarczy tak pomyśleć i docieramy do granic nie tylko indywidulanej wyobraźni, lecz także zbiorowego imaginarium. I – szczególnie dzisiaj, jesienią roku 2018 – warto tak pomyśleć.

Wydawnictwo, które wydało książkę Próchniaka, nazywa się – za Baudelaire'em i Benjaminem – Pasaże. Już sama kompozycja tego bardzo świadomie skomponowanego tomu szkiców pokazuje, jak pasaże wyobraźni nie kłócą się z granicami wyobraźni. Dlatego za znaczącą cezurę kompozycyjną *Nokturnów* uważam interpretację wiersza, doskonałego a zapoznanego, *De passage à Paris* Stanisława Balińskiego; to najdłuższy esej w tomie. Wiersz, daleki refleks *Czarnych kwiatów* Norwida (także dlatego, że dotyka ciągłej niestabilności losu emigranta), próbuje pochwycić sygnały umierania Fryderyka Chopina, nim śmierć się wydarzy. Uchwycić moment przejścia, który staje się momentem granicznym, także imaginacyjnie.

Przyjrzę się temu wierszowi bliżej w ostatnim akordzie niniejszego omówienia. Na razie interesuje mnie pytanie *stricte* kompozycyjne: dlaczego jest w tym miejscu (w miejscu przejścia, przejazdu, pasażu), które okazuje się cezurą (jak u Chopina – paszportowa pieczątka „przejazdem w Paryżu" – *de passage à Paris*?) Otóż cztery cząstki omawianej książki Próchniaka są wyraźne (a czytanie wiersza Balińskiego i wszystko, co z niego wynika – osobne, kontrapunktowe).

Najpierw pojawiają się trzy „diagnozy czaso-przestrzeni": to kolejno – interpretacje *Drugiego przyjścia* W. B. Yeatsa, nazwane *pars pro toto* frazą z wiersza – „ptaki pustyni"; wiersz *Noc*, wyjęty z debiutanckiego *Sadu rozstajnego* Leśmiana, w szkicu *Noc rozstajna, wrażenie* (tu przestrzeń bardzo wyraźnie dzieje się w czasie); *Manowiec*, odnoszący się do miejsca/nie-miejsca z wiersza Jana Lechonia o incipicie *Powstałem nagi z mego snu…* (z tomu *Marmur i róża*, 1954).

Zamyka je przejście niemożliwe – próba czytania (boję się tutaj słowa „interpretacja") wspomnianego wiersza Balińskiego *De passage à Paris*, zatytułowana, co znamienne, *Milczenie*. Przejście niemożliwe uchyla jednak szczelinę, widok na partię drugą *Nokturnów*: osoby poetów – kolejno – ciemnego Miłosza, ciemnego Różewicza i ciemnego

103_Kuczyńska-Koschany Nokturny.indd 412 08.09.2022 20:44:43

(tu można się zadziwić) Zagajewskiego. Każda z poetyckich osób, ba, osobowości, dotyka mroku inaczej.

I nagle wracamy: dwie ostatnie interpretacje diagnozują noc z wierszy Barańczaka oraz sytuują wiersz Słowackiego *Pogrzeb kapitana Meyznera* na marginesie pieśni uchodźców, czyli polskiego hymnu narodowego. W tej, wygłosowej, błyskotliwej a mrocznej (niełatwe połączenie) interpretacji, czytamy przesłanie, istotne być może dla całej książki Próchniaka:

> Taki jest nasz świat. Poezja jest w nim uchodźcą, kroczy po drogach wygnania, bo rządząca tym światem Zmora przystaje jedynie na wiersz-papugę, powielający mowę cnót, na wiersz mierny, ale użyteczny, którego styl stosuje się – by tak rzec – do reguł wojskowego drylu. Nie oznacza to jednak, że poezja wyświecona ze świata jest bezsilna, że musi pozostać bezradna.
>
> (N, 215)

Poezja – wierszem Słowackiego i innymi wierszami przywołanymi w *Nokturnach* – odpowiada światu. Odpowiada, a odpowiedź jest nie po myśli świata, nie w języku tego świata. Bardzo dotkliwa.

Kompozycję książki Próchniaka widzę zatem jako krystaliczną, choć (a może: dlatego że) zbudowaną z ciemnej materii. W czytaniu literatury, zwłaszcza poezji, które idzie za tą literaturą (poezją), taki piękny oksymoron jest możliwy. Choć trudny. Wymaga kunsztu, porównywalnego z poetyckim. To zaś najlepiej widać w szczegółach. (Także w wyborze tytułu, także w celowo zachowanych w oryginalnym brzmieniu epigrafach, które strzec mają swej ciemności, *ergo* – niewinności). W języku. W epifaniach wyłaniających się z ciemności.

Nie zajmę się wszystkimi wierszami i – tak precyzyjnie dzierganymi z czarnej nici – fragmentami. Dotknę tych miejsc, które mnie dotknęły. Czytać znaczy więcej niż oceniać (jakim prawem, zresztą?) i niż spierać się o detale.

Nić wyobraźni, „świetlista ćma"

Wielokrotnie i w różnych aktach lektury traktuje Paweł Próchniak wyobraźnię (poetycką – i poety, i jego czytelnika) jako temat nadrzędny: „Ta wyobraźnia wybiega w ciemność istnienia" (N, 17) – pisze o Yeatsie. „Wiersze […] chodzą manowcami. Wyprawiają się tam, gdzie nie znać śladu ludzkiej stopy. Przebiegają wertepy słów, wertepy wyobraźni" (N, 61–62) – pisze przy okazji czytania metafizycznego wiersza Lechonia, ujętego w „nawias […] dwóch przytoczeń" – między Tadeusza Micińskiego a Ryszarda Krynickiego – „by tym mocniej wybrzmiało łączące je wyczucie innego rejestru istnienia i ta sama – wspólna tak różnym przecież poetom – inklinacja wyobraźni, która odnajduje formę w obrazach nagiego ciała zanurzonego w poświacie nocy, ogołoconego z jawy, niesionego przez jakiś władczy, bezsenny żywioł przesycony grozą istnienia po śmierci" (N, 65–66). I wskazuje na zapoznaną moc wyobraźni poetyckiej: „W alembiku wiersza manowiec staje się drogą do czyśćca" (N, 71).

Poezja gasnąca, poezja głodu (także etycznego), przestaje być poezją wyobraźni, którą cechowałaby rozrzutność, nadmiar – tak czyta Próchniak Różewicza. Pisze – przejmująco – o swoim twórczym rozdrażnieniu:

> Różewicz dysponuje – jak sam powie – „małą" wyobraźnią szarego człowieka, wyobraźnią „kamienną i nieubłaganą", wyobraźnią kogoś, kto mówi do nas –
>
> Wasz strach jest wielki
> metafizyczny
> mój mały urzędnik
> z teczką
>
> Ale właśnie ta wyobraźnia okiełznana – wzięta na munsztuk, prowadzona z pyskiem przy samej ziemi – sprawia, że w wielu wierszach autora *Niepokoju* ciągle fermentuje coś rzeczywistego i dlatego wciąż trzeba czytać go od nowa. To irytujące. Zwłaszcza dla historyka literatury.
>
> (N, 168)

Paweł Próchniak wielokrotnie pokazuje, jak pracuje wyobraźnia („tak pracuje wyobraźnia" to, zaryzykuję takie stwierdzenie, jedna z jego ulubionych fraz, nie tylko w omawianej książce): wtedy, gdy napomyka zaledwie – czytając jaskółcze imaginarium Zagajewskiego – że „jaskółki łatwo pomylić z jerzykami" (N, 187). Pracuje nawet, gdy jest tylko konceptem – upiera się autor *Nokturnów*, czytając Barańczaka.

Praca wyobraźni usprawiedliwia paradoksy, przekroczenia, to, co – gdyby nie dotyczyło poezji – nazywalibyśmy nadużyciem. Bo w poezji to właśnie nadużycie jest użyciem właściwym. Być może *licentia poetica*, rozumiana bardzo szeroko, staje się (wciąż od nowa się staje, z każdym wierszem) jedyną prawdziwą sygnaturą poezji.

Powiada Próchniak, to wiersz jest uchodźcą, mimo że poezja innym daje schronienie. Mylna (bo ludzka), hiper- albo atroficzna, drażniąca chłodem czy emfazą – poezja (jak wyobraźnia) – to ona rozświetla noce.

Pasaż Chopinowski

Na koniec chciałabym przyjrzeć się bliżej uchu igielnemu, czarnej nici Chopina, najpełniejszemu w tym tomie aktowi lektury, ciasnemu pasażowi, wymagającemu przekroczenia własnych literaturoznawczych kompetencji. Ten esej, najwyższej próby, wydaje mi się kluczem do *Nokturnów*. Dlaczego? Bo tak jak tutaj autor jest chopinologiem, tak gdzie indziej bywa teologiem, antropologiem, ornitologiem, panem od poetyki i fonetyki (proszę przeczytać przypis 20 na s. 69!). Bywa nim inaczej niż inni (najprościej mówiąc).

Najpierw jednak wiersz (tak czyni też Paweł Próchniak – zawsze u zarania refleksji, jeśli nawet przywołany nie od razu, jest u niego wiersz):

103_Kuczyńska-Koschany Nokturny.indd 413 08.09.2022 20:44:43

Dover. Chopin odpływa w noc listopadową,
Ach, ileż to lat temu!… Celnik przy latarni
Powtarza: „Pan do Polski". Towarzysz Chopina
Tłumaczy, że pan Chopin do Polski nie wraca.
Że to sprawa idei… Anglik nie rozumie,
Wczytuje się w dokument – nad Kanałem mgły –
„Przecież tu napisane, że Polak z Warszawy, Polak,
Że przejazdem przez Paryż"…
„De passage à Paris"
Chopin chowa dokument do podróżnej torby,
Jest umęczony, kaszle i ręka mu drży.
Sygnał. Okręt odpływa. Cisza na okręcie.
Ale kto by się wsłuchał, usłyszałby może
Wizę na dokumencie,
Śpiewającą wizę,
Jak balladę podróżną, tę nienapisaną,
Balladę bez opusu, nigdy nie zagraną,
Bezsenną, choć się czasem emigrantom śni:
„De passage, de passage à Paris".

Szkic jest zatytułowany *Milczenie*. Otwiera go seria pytań: „Co pamięta wiersz? Co w sobie przechowuje? Czego strzeże? Czemu pozwala się wychylić w naszą stronę?" (N, 81). Nim Próchniak zacytuje ten niezwykły wiersz – a już samo przypomnienie małego arcydzieła Balińskiego jest zasługą – stawia też pierwszą diagnozę: „Ma w sobie lotną lekkość muzycznego pasażu i sama staje się pasażem – przejściem, prześwitem, połączeniem" (N, 81). Próchniak opukuje / osłuchuje wiersz, dziwi mu się: „Jakby mi brakowało ucha na ten niedzisiejszy ton, na jego gorzko-tkliwe brzemiennie" (N, 83) – wyznaje. Emfaza? – pyta zdumiony. Tak, ale poruszająca – odpowiada.

I rozpoczyna lekturę od anatomii wiersza, od jego kośćca. Pisze: „Sytuację przedstawioną wiersza *De passage à Paris* tworzą dwie sceny – nakreślone z realistyczną precyzją, czytelnie zestrojone z biografią Chopina. Pierwsza z nich to odprawa paszportowa – odbywająca się w świetle latarni, w asyście angielskich mgieł. Druga ma miejsce na pokładzie odpływającego okrętu i sprowadza się do obrazu umęczonego chorobą kompozytora, który drżącą ręką wkłada do sakwojaża paszport z widniejącą na nim wizą. W pierwszej scenie wiza jest odczytywana i interpretowana przez urzędnika. W drugiej – ukryta w podróżnej torbie – śpiewa w ciszy zalegającej nad okrętem, który właśnie odbił od brzegu i «odpływa w noc listopadową»" (N, 84).

[Tu zawieszam sprawozdawczość czytelniczą – na rzecz zdziwienia. Próchniak puentuje rozważania nad kompozycją emigracyjnego wiersza Stanisława Balińskiego z 1981 roku bardzo prywatnym wyznaniem: „Patrzę od lat na te sceny wyłuskane z ciemności i czasu. Widzę, jak rwący się tok opowieści […] przelewa się ostatecznie w długie, muzyczne zdanie wygłosowe" (N, 84). Wiemy, że refleksja narastała – latami. Wiemy, że czytelnik wielokrotny, a takim jest z definicji filolog, docenia – a przed nim nikt albo niewielu – 7,5-wersowe zdanie wygłosowe, zakończone refreniczną dla tego wiersza frazą *de passage à Paris*, której rytm (niebywały a powtarzalny, lekki, a jednocześnie tragiczny, czyli chopinowski właśnie – o tym wszystkim Próchniak pisze) uśmierza ból, aż do samej śmierci. A jednak wydaje się, że jednego wątku w nici, czarnej, która się przędzie, tu nie ma. To wątek norwidowski. W owym lotnym, pasażowym refrenie jest i *Moja piosnka I*, i – przede wszystkim – ta fraza z *Czarnych kwiatów*, którą zawczasu opatrznie (a pozornie: opacznie) zrozumiał Norwid rozmawiający z Chopinem, gdy ten przeprowadzał się do innego mieszkania: „…Wynoszę się…!"[2]. Fraza Norwida jest nielotem, to Chopin mówiący chropawo, potocznie, mówiący przeciw swojej muzyce, mówiący jednak – podobnie jak w wierszu Balińskiego – o swoim losie. Te dwie frazy: elegancka francuska, samodublująca się rytmicznie, tragicznie dopełnia tę brutalną z eseju Norwida. Są jak dwie twarze tej samej choroby: blada uroda gruźlika i gwałtowne plucie krwią.]

Po osłuchaniu kompozycyjnym idzie Próchniak w stronę echa, rządzącego poezją, w stronę „pamięci fraz, niekiedy tylko samych rytmów, pasaży, brzmień" (N, 86). Odwołuje się przy tym – wspaniale – do pamięci poezji u samego Balińskiego, a jednocześnie, jakby tropem równoległym przypomina dane z biografii Chopina (że jesień 1848, że powrót z Londynu, gdzie dał ostatni w życiu recital – 16 listopada).

I tu autor *Nokturnów* okazuje się, ni mniej, ni więcej, tylko chopinologiem. Liczba przywołanych dzieł i kontekstów, znawstwo, z jakim Próchniak to czyni, pozostawiają mnie bezradną (ale to niewielki problem, bo bardzo zyskuje na tej kompetencji zaproponowana lektura wiersza). Chopin milczy („kaszle, ręka mu drży"), śpiewa jego podróżna wiza. W tym chiazmie jest wszystko. Gdy wielki kompozytor milczy, dokument jego – niezrozumiałej w Europie tożsamości – zaczyna śpiewać („balladę podróżną, tę nienapisaną / Balladę bez opusu"). I interpretator zdaje się na „intuicję poety, intuicję podpowiadającą, że istnieje jakaś nienapisana ballada Chopina – b a l l a d a b e z o p u s u, n i g d y n i e z a g r a n a, u t k a n a z e s n ó w, powierzona snom i zarazem bezsenna, zawsze w drodze" (N, 92; podkreślenie K.K.-K.).

A kiedy myślimy – przeczytawszy pod koniec dwunastej cząstki eseju – „to wszystko", to puenta (sam autor tak pisze: „To wszystko", N, 91), wtedy naprawdę głębokie czytanie, sondowanie wiersza dopiero się zaczyna. Przed nami kolejne trzydzieści dwie cząstki właściwego czytania, kończy się ono bowiem – myślę, że niebezwiednie – na cząstce czterdziestej czwartej.

Co dzieje się podczas czytania tych kilkudziesięciu cząstek interpretacyjnych, czego doświadczamy, uczestnicząc w semantyce milczenia wielkiego mistrza muzyki (bardziej doświadczamy, niż dowiadujemy się, bardziej uczestniczymy, niż tylko przyswajamy)? Tego już nie opowiem, nie zdołam.

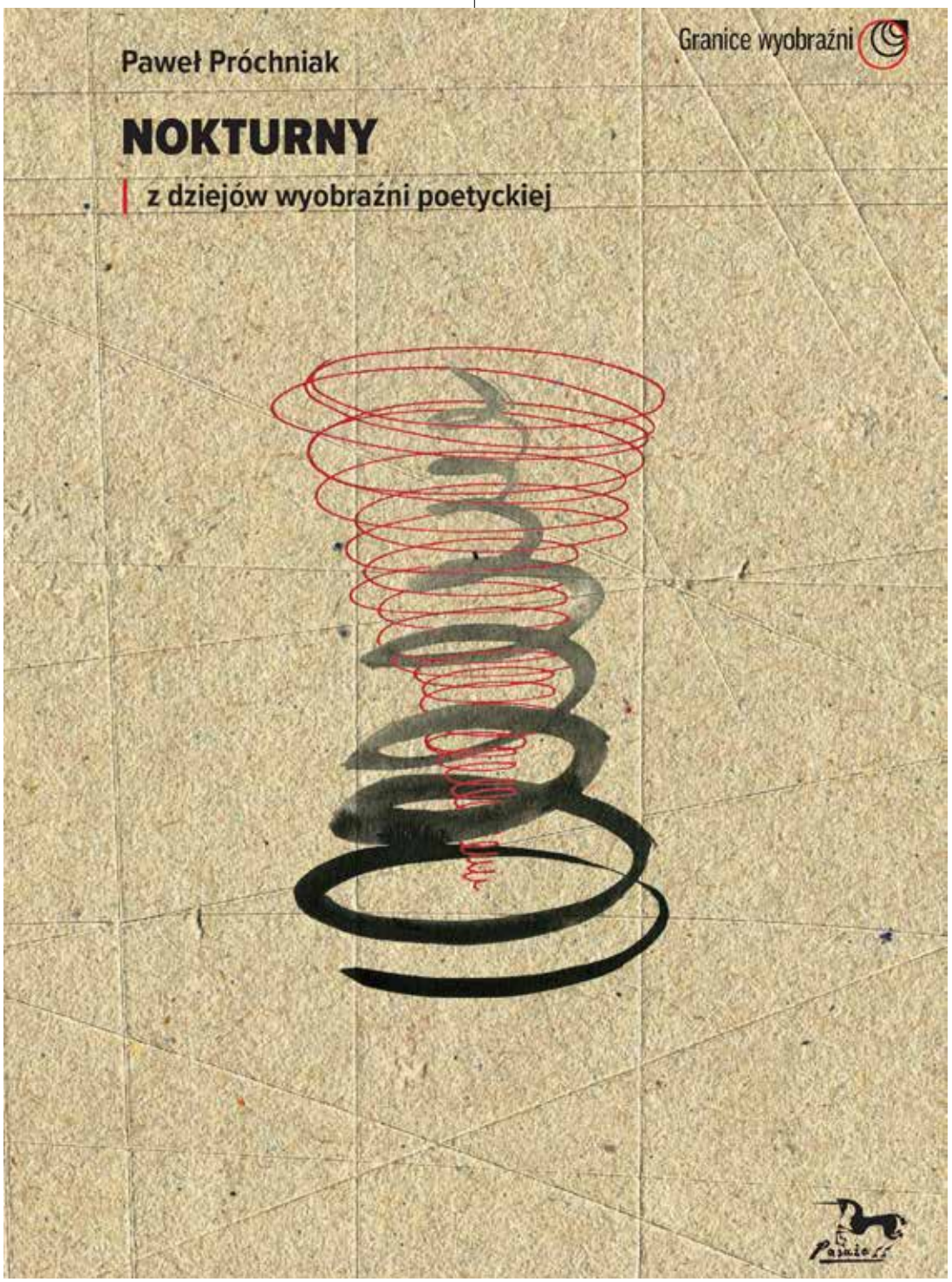
Tę maestrię wywodu trzeba przeczytać samodzielnie – nie da się jej streścić, sparafrazować, zapośredniczyć. Do świetlistości „nieokreślonego ciemnego rdzenia" (N, 108) dociera się zawsze pojedynczo.

103_Kuczyńska-Koschany Nokturny.indd 414 08.09.2022 20:44:43

Przypisy

1 P. Próchniak, *Nokturny. Z dziejów wyobraźni poetyckiej, Pasaże*, Kraków 2018, s. 188; dalej cytaty z tej pozycji sygnowane są skrótem N i odpowiednim numerem stron.

2 C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 6: *Proza. Część pierwsza*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1971, s. 179: „Owóż – przerywanym głosem, dla kaszlu i dławienia, wyrzucać mi począł, że tak dawno go nie widziałam – potem żartował coś i prześladować mię chciał najniewinniej o mistyczne kierunki, co, że mu przyjemność robiło, dozwalałem – potem z siostrą jego mówiłem – potem były przerwy kaszlu, potem moment nadszedł, że należało go spokojnym zostawić, więc żegnałem go, a on, ścisnąwszy mię za rękę, odrzucił włosy z czoła i rzekł: «…Wynoszę się!…» – i począł kasłać, co ja, jako mówił, usłyszawszy, a wiedząc, iż nerwom jego dobrze się robiło silnie coś czasem przecząc, użyłem onego sztucznego tonu i całując go w ramię rzekłem, jak się mówi do osoby silnej i męstwo mającej: «…Wynosisz się tak co rok… a przecież, chwała Bogu, oglądamy cię przy życiu». A Chopin na to, kończąc przerwane mu kaszlem słowa, rzekł: «Mówię ci, że wynoszę się z mieszkania tego na plac Vendôme…». To była moja ostatnia z nim rozmowa, wkrótce bowiem przeniósł się na plac Vendôme i tam umarł […]”.



103_Kuczyńska-Koschany Nokturny.indd 415 08.09.2022 20:44:44

PAWEŁ PANAS

Podglądając krytyka

1.

> Jak czerpać przyjemność z *opisywanej* przyjemności (nuda opisów snów, poglądów)? Jak czytać krytykę? Istnieje jedyne rozwiązanie: zamiast godzić się na powiernictwo wobec przyjemności krytycznej – najlepszy sposób, by nie zostać powiernikiem – mogę zostać podglądaczem; potajemnie śledzę cudzą przyjemność, wkraczam na drogę perwersji; komentarz w moich oczach przemienia się w tekst, w fikcję, w podziurawioną kopertę. Zaczyna się od perwersji pisarza (jego przyjemność pisania *nie ma wykładnika*), później perwersja drugiego i trzeciego stopnia krytyka i jego czytelnika i tak dalej, w nieskończoność[1].

Obcowanie z tekstami jako jeden z wariantów pościgu za odwiecznym marzeniem człowieka o niekończącej się przyjemności, która niewiele wspólnego ma z pokusą pospolitego hedonizmu. Wychylenie w stronę wieczności, wbrew wszystkiemu, wbrew śmierci, na przekór upływającemu czasowi. Czy to możliwe? Czy doświadczenia pisania i lektury można zwielokrotnić? Czy można się nimi podzielić? Czy można je współdzielić? Wreszcie, jaki rodzaj wspólnoty zakłada podobne porozumienie? Te i inne jeszcze pytania towarzyszyły mi podczas lektury najnowszej książki Pawła Próchniaka[2]. Jednocześnie w pamięci wciąż miałem przytoczone na wstępie słowa Barthes'a, arcykrytyka, który zazwyczaj wiedział, co mówi.

Epifanijna w swej naturze przyjemność obcowania z rozbłyskającymi znaczeniami kolejnymi tekstami poetyckimi, niby znanymi wcześniej, a jednak jakby oglądanymi zupełnie na nowo, to historia podróży, w którą zabiera swoich czytelników Próchniak w *Nokturnach*. Podróży, która miejscami fascynuje, kiedy indziej daje do myślenia, niekiedy irytuje – nawet przez chwilę nie pozostawia jednak obojętnym. Czy można chcieć czegoś więcej od krytyka zmagającego się z tekstami ważnymi, a jednocześnie trudnymi w odbiorze, stawiającymi opór każdej próbie odczytania?

2.

Swoje wrażenia z lektury spisuję jako notatki sporządzane na marginesach czytanej książki. Robię to celowo, wszak ulotność formy przy jednoczesnym zachowaniu precyzji myśli to znak rozpoznawczy krytycznego pisarstwa Próchniaka. Tak było w jego poprzednich tomach, tak samo jest i w tym. Mamy zatem w *Nokturnach* uwagi, fragmenty, notatki, glosy – nie dlatego jednak, że niewiele jest do powiedzenia, ale dlatego, że w ten właśnie sposób najlepiej wyraża się postawa krytyczna Próchniaka. Kilka słów na temat jej charakterystycznych elementów. Przede wszystkim w całej książce na pierwszym planie znajdują się wiersze, to one mają decydujący głos, to na ich korzyść rozstrzygane są wszelkie niejasności, to ich autonomię szanuje się tu bezwarunkowo. Krytyk operuje dużą ilością obszernych przytoczeń, jakby nie chciał naruszać kruchej materii poezji, zaburzać jej wewnętrznej struktury i niepowtarzalnego rytmu. Czasami wycofuje się na tyle, że to same wiersze zaczynają komentować inne wiersze, ukazywać je w nowej, nieoczekiwanej perspektywie: w obrębie tej samej twórczości, dzięki odkryciu subtelnej nici łączącej różne dzieła, na zasadzie kontrastu. Wszystko to dlatego, że dla Próchniaka każdy wiersz jest niepowtarzalnym wydarzeniem, a każda jego lektura – nieprzewidzianym spotkaniem.

To oczywiście zobowiązuje. Jest to bowiem rodzaj krytyki, która poszukuje wartości, wierzy w możliwość odkrycia sensu i podąża w jego stronę, a jednocześnie oddala od siebie pokusę zawładnięcia komentowanym tekstem, oplecenia go własnym dyskursem. Nie jest to proste, a przede wszystkim zmusza krytyka do ujawniania własnej niepewności, przyznania się do hipotetyczności stawianych tez. Dlatego też w *Nokturnach* niejednokrotnie napotykamy frazy w rodzaju: „Nie jestem tego pewien, ale mam wrażenie […]" (s. 41); „Nie wiemy, czyje to spojrzenie, ani skąd dobiega «śmiech cichy, szyderczo-żałobny»" (s. 53); „Fascynuje mnie i onieśmiela przejrzysta tajemnica tych słów. Nie umiem sobie z nią poradzić. Nie wiem, czym jest" (s. 63); „Nie mam co do tego pewności" (s. 69); „Nie wiem. Powtarzam więc za poetą: «Dalej nie umiem»" (s. 140); „Czytam te wiersze od lat i wciąż nie potrafię opatrzyć ich komentarzem" (s. 202). Choć istnieje takie realne niebezpieczeństwo, u Próchniaka nie ma w tym nic z retorycznej pozy, nie jest to także akt kapitulacji. Przeciwnie, niepewność i zawahanie to nie koniec, ale dopiero początek aktu lektury:

> Co niesie z sobą to echo? Co wraz z nim dolata do naszych uszu? Tego też nie potrafię powiedzieć, nie umiem znaleźć na to słów, ale mam wrażenie, że je słyszę, że układają się w muzyczne frazy, w pasaże brzmień, w rytmy lecące przez czas – jak dreszcze. Być może właśnie w tych dreszczach leży „istota naszej istoty" – myśl, która dopiero szuka słowa, szuka formy i zjawia się jako jej strzęp, zarys, konturowy szkic. Takim dreszczem jest – w moich uszach – nieukończony, przedśmiertny *Mazurek f-moll* Chopina. (s. 118).

Postawa taka wynika z pokory wobec tajemnicy czytanego tekstu, szerzej nawet: pokory wobec tajemnicy li-

104_PANAS recenzja.indd 416 08.09.2022 21:27:26

teratury. „Tajemnica" to zresztą jedno z tych słów, które konstytuują słownik krytyczny w *Nokturnach*.

Próchniak stara się zatem postępować w zgodzie z tym, co sam pisał w innym miejscu i czasie:

> Na doping kibiców, czy choćby na ich wyrozumiałość, liczyć raczej nie może krytyk uważny i wnikliwy. Skupiony na tekście. Wpatrzony w jego ciemność. Interesuje go literatura. To jej próbuje towarzyszyć. Nie obawia się więc własnych potknięć. Stara się sprostać czemuś, co jest nagłe i niesłychane. Mierzy się ze słowami, które nie dają wytchnienia. Trwa przy frazach brzmiących mocno i czysto. Krąży wokół figur, które prowadzą w stronę niepewnych granic języka, poza uciekający horyzont wyobraźni, w głąb jej archaicznych złóż i niejasnych źródeł. Pyta o to, co dotąd pozostawało bezkształtne. Dotyka ciemności[3].

Kolejne próby odczytań przynoszą zatem równie wiele pytań, co definitywnych odpowiedzi. Próchniak pokazuje, ile jest w stanie powiedzieć wiersz uważnemu, wsłuchanemu w głos poety czytelnikowi. Krytyk w przestrzeni języka nawiązuje intymną nić porozumienia z twórcą, nie ma bowiem wątpliwości, że za kolejnymi wersami stoi żywa osoba, nawet jeżeli zakłada kolejne maski albo posługuje się taką czy inną konwencją. Dzięki temu prawdziwa poezja zdaje się nie podlegać prawom czasu, w każdym razie stawi wyraźny opór przemijaniu, chce nam zakomunikować coś ważnego niezależnie od historycznych i historycznoliterackich cezur:

> Czytam ten wiersz ze ściśniętym sercem, bo wydaje mi się, że mówi coś istotnego o Polsce – również o naszym tu i teraz. Mówi, czym były – i są – te polskie „noce listopadowe". Mówi, kim jesteśmy, kim możemy się stać. I tym samym dopowiada coś ważnego do wiersza Balińskiego, do tego westchnienia: „Ach, ileż to lat temu!…", do tamtych nocy listopadowych, o których mógł myśleć Chopin, o których mógł myśleć Baliński, i które wciąż – przecież – szumią nad nami i w nas[4].

– powie Próchniak na marginesie *Listopada 1918* Kazimierza Wierzyńskiego, a ja nie mam dobrego powodu, żeby podawać w wątpliwość jego poruszenie.

Czy tak uprawiana krytyka niesie ze sobą jakieś niebezpieczeństwa? Z pewnością. Jednym z nich jest pokusa mniej lub bardziej świadomej ucieczki przed docieraniem do tego, co istotne, pokusa uchylania się przed powinnością poszukiwania sensu, jakkolwiek byśmy go rozumieli. Krytyk ryzykuje także uwiedzenie poezją, zawierzenie wierszom w takim stopniu, że przyjemność tekstu może przerodzić się w jego rozkosz, a wtedy nie sposób dalej uprawiać realnego namysłu nad literaturą. Każda krytyka domaga się bowiem zaistnienia choćby nikłego dystansu między czytającym i czytanym. Powiedzmy to jednak od razu: Próchniakowi udało się w *Nokturnach* skutecznie ominąć obie wspomniane pułapki. Próżno w tomie szukać miejsc, w których krytyczna lektura dryfowałaby w kierunku wspomnianych manowców.

To prawda, w książce Próchniaka niekiedy może irytować i irytuje brak definitywnych odpowiedzi na rodzące się w czasie lektury pytania i wątpliwości. Czasami chciałoby się dopytać piszącego, co według niego znaczy ten lub inny obraz lub metafora, jaki jest ostatecznie sens wygłosowej frazy w wierszu, do czego zmierza jego puenta. Takie jest jednak ryzyko, które niesie za sobą każdy akt lekturowy, o ile chce być w zgodzie z samym sobą, a jednocześnie zamierza respektować wieloznaczną naturę poezji. Na to godzimy się również my, „podglądacze", którzy na rzeczywistość literatury zgodziliśmy się przez chwilę patrzeć niczym przez „podziurawioną kopertę".

3.

Nokturny Próchniaka to dziewięć szkiców różnej długości o sporym zróżnicowaniu gatunkowym i tematycznym, wszystkie naznaczone wyrazistym idiomem pisarskim autora. To w tych tekstach najłatwiej dostrzec jego historycznoliteracki *background*. Są tu szkice przekrojowe poświęcone poezji Leśmiana, Miłosza, Różewicza, Zagajewskiego i Barańczaka. Chociaż szerokie jest spektrum utworów, którym autor poświęca uwagę, różne poetyki i tematy, wszystkie skrzą się interesującymi mikrointerpretacjami i zawsze dotyczą spraw fundamentalnych. Krytyk nie pozwala sobie na stratę czasu, jeżeli na coś zwraca uwagę, to dlatego, że towarzyszy mu pewność co do ważkości wypowiadanych słów. Tych konstytuujących wiersze, ale też własnych, przychodzących z zewnątrz.

W książce mamy także próby lektury pojedynczych utworów: *The Second Coming* Yeatsa, *Powstałem nagi z mego snu…* Lechonia, *De passage* à *Paris* Balińskiego, *Pogrzeb kapitana Meyznera* Słowackiego. Za każdym razem są to jednak odczytania kontekstowe, przynoszące ze sobą erudycyjne wglądy w o wiele szerszą materię poetycką niż rzeczywistość jednego czy drugiego wiersza. Nie można przy tym powiedzieć, żeby wybrane przez Próchniaka utwory pełniły wyłącznie funkcję pretekstową. Są one na pierwszym planie, jednak wymykając się schematycznej lekturze, zmuszają do poszukiwania niektórych odpowiedzi poza nimi samymi, w rozległej dziedzinie poezji, w nieobjętej przestrzeni kultury. Doskonałym przykładem jest Lechoniowy poetycki majstersztyk, w którym – jak pokazuje Próchniak – budzi się późnobarokowa tradycja nabożeństw pasyjnych, dostępne jest całe spektrum symboliczne, mocno zakorzenione w polskiej tradycji oraz elementy onirycznej poetyki, a wszystko to przybrane w klasyczne rozwiązania brzmieniowe i rytmiczne. W ten właśnie sposób Lechoń stara się opowiedzieć o dramatycznym doświadczeniu rzeczy ostatnich, o śmierci i Sądzie. Krytyk w pełnokrwistej interpretacji odsłania kolejne zasłony, prowadzi nas krok po kroku ku rozwiązaniu tajemnicy wiersza, by wreszcie, na samym końcu wspólnej wędrówki skonstatować:

104_PANAS recenzja.indd 417 08.09.2022 21:27:26

> O co upomną się słowa na Sądzie Ostatecznym? Na co będą się skarżyć? Co będą nam wyrzucać? Że nie zostały wysłuchane? Że nie umieliśmy ich podnieść z grobu? Wydźwignąć z upadku? Podawać z ust do ust? Że nie mieliśmy odwagi podążać za nimi – nago, w księżycu, przez manowiec? Że nie potrafiliśmy tchnąć w nie życia i żyć na ich miarę? To życie słów trwa obok nas. Życie i śmierć. Śmierć i niekiedy – w wierszu – zmartwychwstanie (s. 78).

I tak w finale szkicu wiersz Lechonia przemawia do nas samych, przekroczona zostaje bariera konwencji, zachwiana niusuwalna zdawałoby się chronologia. Oto dzięki pracy krytyka daje się słyszeć głos z odległej przeszłości, głos, który drażni i nie pozwala o sobie zapomnieć. Słyszę go jeszcze długo po odłożeniu *Nokturnów* na półkę.

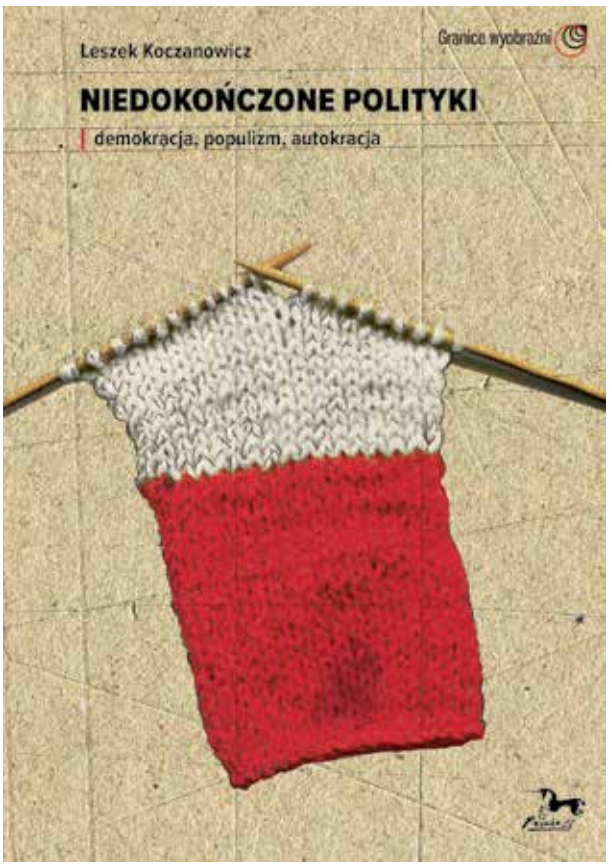
4.

Końcowy akord książki wybrzmiewa jak swoista deklaracja ufności. Ufności w sens literatury i sens krytyki i jako taki nie potrzebuje dodatkowego komentarza.

I to pisanie. Tyle mamy – tylko tyle, aż tyle (s. 228).

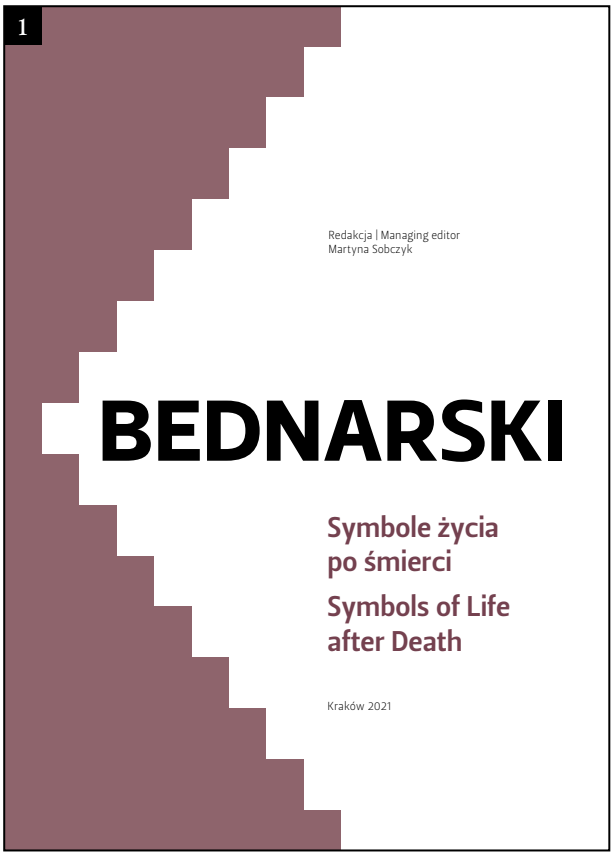
Przypisy

1. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997, s. 45.
2. P. Próchniak, *Nokturny. Z dziejów wyobraźni poetyckiej*, Pasaże, Kraków 2018, s. 236; niżej cytaty z tej książki sygnuję odpowiednim numerem strony.
3. P. Próchniak, *Z autu (notatki o krytyce)*, [w:] tegoż, *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*, Pasaże, Kraków 2008, s. 354.



Okładki książek wydawnictwa Pasaże w Krakowie. www. pasaze.com.pl
O tych książkach i wydawnictwie Pasaże pisać będziemy więcej w nastepnych numerach.

104_PANAS recenzja.indd 418 08.09.2022 21:27:27



GRANITY SKWARA
KAMIEŃ NATURALNY

Krzysztof M. Bednarski od 2017 roku stale współpracuje z firmą Granity Skwara. Zrealizował z nią kilkanaście nagrobków oraz sarkofagów dla wybitnych osobowości świata kultury i nauki.

1. Okładka katalogu do wystawy Krzysztof M. Bednarski: *Symbole życia po śmierci. Rzeźba komemoratywna*, MOCAK, Kraków 2021.
2. Nagrobek Krzysztofa Kieślowskiego, 1997, brąz patynowany, granit, Stare Powązki, Warszawa. Fot. R. Sosin.
3. Krzysztof M. Bednarski, rzeźba na grobie rodziców. Cmentarz Wojskowy Powązki, Warszawa 2007.

Noty o autorach

Magdalena Barbaruk – dr hab., pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa UWr. Zajmuje się wpływem literatury na kształtowanie sposobów życia i wytwarzanie przestrzeni. Opublikowała *Długi cień Don Kichota* (*The Long Shadow of Don Quixote*, 2015) i *Sensy błądzenia. La Mancha i jej peryferie* (2018). Autorka filmu *Błędne mapy* (NCN, projekt *La Mancha jako ziemia literatury. Kulturowy status tras literackich*). Od 2018 roku prowadzi w Chile badania nad *Amereidą* (NCN, projekt *Trajektorie słowa. Kulturowe oddziaływanie Amereidy*).

Tadeusz Bartoś – filozof, profesor Akademii Finansów i Biznesu Vistula w Warszawie, autor książek filozoficznych: *Upadek, niemożliwy* (2021), *Klątwa Parmenidesa* (2020), *Koniec prawdy absolutnej. Tomasz z Akwinu w epoce późnej nowoczesności* (2012) oraz powieści *Mnich. Historia życia, którego nie było* (2019).

Krzysztof M. Bednarski – rzeźbiarz, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1973–1978, pracownia prof. Jerzego Jarnuszkiewicza i prof. Oskara Hansena). Niegdyś blisko związany z Teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego, dla którego w latach 1976–1981 projektował plakaty. Od 1986 roku mieszka w Rzymie; obecny również na polskiej scenie artystycznej. We wczesnych pracach odnosił się do propagandy komunistycznej (*Portret totalny Karola Marksa*, 1978, wł. Muzeum Niepodległości w Warszawie; *Portret zbiorowy*, 1980, kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie) oraz sytuacji społeczno-politycznej Polski w stanie wojennym (*Victoria Victoria*, 1983, kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie). Najbardziej znaną jego realizacją jest instalacja rzeźbiarska *Moby Dick* (1987, obecnie w kolekcji ms^2 – Muzeum Sztuki w Łodzi). Autor kilkunastu nagrobków wybitnych ludzi kultury oraz pomników *Spotkanie z Federikiem Fellinim* (Rimini, 1994) i Fryderyka Chopina – *La note bleue* (Wiedeń, 2010). Laureat między innymi Nagrody im. Katarzyny Kobro (2004) oraz Franco Cuomo International Award (2017). Odznaczony Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2011).

Zbigniew Benedyktowicz – antropolog kultury. Wykładał w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, dr hab. profesor nadzwyczajny w Instytucie Sztuki PAN. Od 1982 roku redaktor, a od 1994 redaktor naczelny kwartalnika „Konteksty". Od 1993 roku, jako współautor jego wznowienia, członek redakcji i rady naukowej „Kwartalnika Filmowego". W latach 1991–2011 kierował Zakładem Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej IS PAN. Zajmuje się problematyką wyobraźni symbolicznej i antropologią kultury współczesnej. Autor licznych artykułów na ten temat, współautor i redaktor naukowy książek: *Film i kontekst* (1988), *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia* (1991), *Dom w tradycji ludowej* (z Danutą Benedyktowicz, 1992), *Zbigniew Rybczyński – podróżnik do krainy niemożliwości* (1993), *Portrety „Obcego". Od stereotypu do symbolu* (2000), *Dom – droga istnienia. Dom w tradycji ludowej / The Home – the Way of Being. Home in Folk Tradition* (z Danutą Benedyktowicz, 2009), *Elementarz tożsamości* (2016).

Justyna Biernat – adiunktka w Instytucie Sztuki PAN, absolwentka teatrologii i filologii klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, autorka książki *Sen o teatrze. Listy z tomaszowskiego getta. Lutek Orenbach do Edith Blau* i przewodnika po tomaszowskim getcie *Czarne sylwetki / Black Silhouettes*. W projekcie poświęconym Teatrowi Węgajty bada relację teatru i krajobrazu.

Janusz Bohdziewicz – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, teoretyk mediów i kultury, adiunkt w Akademii Pomorskiej w Słupsku. Autor książki *Piękno aktualności. Telewizja bycia u progu czasu* (2014), wydanej na bazie rozprawy wyróżnionej Nagrodą Dyrektora Narodowego Centrum Kultury w X konkursie na najlepszą pracę doktorską w zakresie nauk o kulturze, oraz zbioru esejów *Osiem pochwał. Szkice z antropologii myślenia* (2021). Publikował m.in. w „Images", „Kontekstach" i „Kwartalniku Filmowym". Naukowo interesuje się przede wszystkim wpływem elektryczności na różne obszary kultury, antropologią widzenia, hermeneutyką filozoficzną oraz myślą postsekularną. Mieszka w Sopocie.

Daniel Brzeziński – ukończył studia kulturoznawcze oraz polonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 2001–2013 aktor, wolontariusz i animator w Teatrze Węgajty. Był związany także z Teatrem Remus oraz Teatrem Scena Lubelska 30/32. Współzałożyciel Stowarzyszenia Praktyków Kultury, współautor projektów animacji kultury i edukacji w środowisku migrantów. Obecnie nauczyciel i wychowawca w jednej ze stołecznych szkół podstawowych.

Dariusz Czaja – antropolog kultury, redaktor kwartalnika „Konteksty", eseista, recenzent muzyczny. Prof. dr hab., wykładowca w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Opublikował: *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje* (red., 1999); *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne* (2004); *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe* (2006); *Lekcje ciemności* (2009 – nagroda Fundacji TVP Kultura „Gwarancja Kultury"); *Gdzieś dalej, gdzie indziej* (2010 – nagroda „Warszawska Premiera Literac-

noty_1-2_2022.indd 420 08.09.2022 21:27:04

ka" 2011, nominacja do nagrody „Nike"); *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe* (2013); *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria* (red., 2013); *Kwintesencje. Pasaże barokowe* (2014), *Scenariusze Końca. Zmierzch, kres, apokalipsa* (red., 2015), *Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości* (2016), *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych* (2018, nominacja do nagrody „Nike"), *Cena sztuki. Tezy o zaczarowaniu* (2020), *Blask ciemnieje. Lektury hermeneutyczne* (2021).

Krystian Darmach – muzykant, gitarzysta zespołu Brown Time, miłośnik Portugalii i Beat Generation. Antropolog kultury, obecnie adiunkt w Katedrze Studiów Latynoamerykańskich i Porównawczych WSMiP Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: metodologiczne zagadnienia antropologii, antropografia, miejska (nocna) etnografia, relacje sztuka-nauka, narratywizm, kultura lusofońska.

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk – historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UKSW, wykłada również na warszawskiej i wrocławskiej ASP. Interesuje się wzajemnym oddziaływaniem sztuki i kategorii takich jak wzniosłość, niewyobrażalne, *numinosum*, *sacrum* czy niesamowite. Doktorat obroniony w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk poświęcił kategorii wzniosłości w polskiej sztuce współczesnej. Obecnie przygotowuje książkę o widmowych instytucjach świata sztuki.

Marina Fabbri – teatrolożka, tłumaczka, filmoznawca, reżyser radiowy i konsultant festiwali, takich jak Noir in Festival w Viareggio, Courmayeur i Mediolanie, Toronto Film Festival, London Film Festival (doradca włoski przez 7 lat), Venice Film Festival i Giornate degli Autori , Rzymski Festiwal Filmowy, Wrocławski Festiwal Filmowy. Od 1989 tłumaczka K. Kieślowskiego we Włoszech, którego scenariusze opublikowała w *Trilogia dei colori* (Trylogia kolorów) Bompiani, 1994, oraz *Il caso e altre novelle* (Przypadek i inne opowiadania) La Nave di Teseo, 2017. Współpracuje z pismem „Teatro & Storia", dla którego pisała teksty o Jerzym Grotowskim, Reducie Osterwy i Limanowskim. Tłumaczyła na język włoski m.in. eseje Z. Osińskiego, L. Kolankiewicza, T. Nyczka, L. Flaszena. Pracowała jako reżyser i prezenterka Rai w RadioTre, telewizji Rai3 i RaiMovie. Odznaczona Medalem Gloria Artis, oraz nagrodą im. L. Staffa (wraz z mężem Krzysztofem M. Bednarskim) za upowszechnianie kultury polskiej we Włoszech.

Piotr J. Fereński – kulturoznawca, historyk idei, zatrudniony w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Pracuje również na Uniwersytecie SWPS i prowadzi zajęcia na wrocławskiej ASP. Autor ponad stu publikacji z zakresu teorii i filozofii kultury, historii nauki, kultury wizualnej oraz studiów miejskich. Jest też krytykiem sztuki i kuratorem wystaw. Pełni funkcję redaktora naczelnego półrocznika „Kultura – Historia – Globalizacja". Przed interwencją zbrojną Rosji w Ukrainie w 2022 roku współredagował „ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics". Współpracuje również z pismem artystycznym „Format". Jest członkiem PTK. Zrealizował wiele projektów naukowych, społecznych i artystycznych. Prowadził badania w Polsce, Ukrainie, Rosji, a także w krajach Ameryki Południowej i Północnej (w Brazylii, Chile, Peru, USA). Interesują go związki pomiędzy estetyką i etyką a klasowością w aspekcie politycznych i ekonomicznych sporów o kształtowanie współczesnych miast. Analizuje utopijne koncepcje przestrzeni miejskiej. Obecnie bada strategie radzenia sobie z pamięcią o okresie dwudziestowiecznych dyktatur w Argentynie, Chile, Niemczech, Ukrainie. Prace dotyczą form upamiętniania przeszłości w przestrzeni publicznej.

Mamadou Góo Bâ — artysta, znany również jako Góo Bâ, od 20 lat występuje jako aktor, muzyk i performer, a także członek międzynarodowej grupy artystycznej LaFabriks, z którą zrealizował wiele projektów, m.in. w Niemczech, Francji, Belgii, Szwajcarii, Holandii, Austrii i Japonii. W Polsce koncertuje m.in. z Raphaelem Rogińskim i zespołem The Rockas. Jest współtwórcą i solistą formacji muzycznej Żywica. Uczestniczył w licznych projektach teatralnych i performansach, współpracował m.in. z Łukaszem Chotkowskim oraz Mają Kleczewską. Jest członkiem fundacji Strefa WolnoSłowa, z którą zagrał w spektaklach *Burza*, *Język do oc(a)lenia* i *To jest Europa?* W marcu 2018 roku dołączył do zespołu Teatru Powszechnego.

Weronika Grozdew-Kołacińska – etnomuzykolożka, pieśniarka o bułgarskich korzeniach, kierowniczka Pracowni Etnomuzykologii Instytutu Sztuki PAN, koordynatorka Pracowni Muzyki Tradycyjnej IMIT (2015–2017), współzałożycielka i prezeska Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego (2016–2021). Wykładowczyni na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie (specjalność Jazz i World Music) oraz na Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach (Podyplomowe Studia Muzyki Tradycyjnej).

Magdalena Hasiuk – adiunktka w Instytucie Sztuki PAN, obecnie wraz z zespołem realizuje grant NCN *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych*. Autorka książek: *„Okrutnie dziwna strona" świata. Wokół teatru więziennego* (2015) oraz *Teatr Słońca. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców* (2016). Współredagowała *Kręgi i płomienie. Szkice o teatrze i socjologii* (2017) oraz *Gangliony pękają mi od niewyrażalnych myśli…* (2019). Tłumaczka książki Jacques'a Lecoqa *Ciało poetyckie* (2011).

Anna Ilczuk — w 2004 roku ukończyła Wydział Aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej we Wrocławiu; za rolę Dvori w dyplomowym spektaklu *Zabawy na podwórku* w reż. Pawła Miśkiewicza otrzymała Nagrodę Ministra Kultury na

noty_1-2_2022.indd 421 08.09.2022 21:27:05

XXII Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi. W tym samym roku została aktorką Teatru Polskiego we Wrocławiu, gdzie stworzyła niemal 30 ról, m.in. w spektaklach Jana Klaty, Moniki Pęcikiewicz, Krystiana Lupy, Michała Borczucha, Krzysztofa Garbaczewskiego i Michała Zadary. W kwietniu 2017 roku dołączyła do zespołu Teatru Powszechnego w Warszawie.

Michał Klinger – teolog prawosławny i były dyplomata. Biblista, długoletni wykładowca Starego Testamentu w Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie i profesor w Wyższym Prawosławnym Seminarium Duchownym. Pracował na Fakultecie Teologicznym w Tybindze. Wykładał gościnnie na UW, UJ i Akademii Teatralnej w Warszawie oraz w USA. Publikował prace z dziedzin biblistyki, interpretacji teologicznej sztuki i antropologii, m.in. książki: monografię *Tajemnica Kaina* (1981); *Sztuka – hymn de profundis* (2010) i zbiór *Strażnik wrót* (2019).

Andrzej Kłak – absolwent Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej we Wrocławiu. Po zakończeniu studiów w 2008 roku związał się z Teatrem Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, a od 2012 roku występował na deskach Teatru Polskiego we Wrocławiu. Grał w spektaklach takich reżyserów, jak między innymi: Piotr Ratajczak, Monika Strzępka, Radosław Rychcik, Krzysztof Garbaczewski, Jan Klata, Michał Zadara, Ewelina Marciniak. W kwietniu 2017 roku został etatowym aktorem Teatru Powszechnego.

Joanna Kocemba-Żebrowska – kulturoznawczyni i teatroożka, adiunktka w Dziale Edukacji Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi; członkini zespołu naukowego *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych* realizowanego w ramach grantu NCN w Instytucie Sztuki PAN. W Instytucie Kultury Polskiej UW przygotowuje doktorat na temat polskiego teatru partycypacyjnego. Jest członkinią Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych oraz Łódzkiego Stowarzyszenia Inicjatyw Miejskich „Topografie".

Stanisław Krajewski – profesor na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Jest współtwórcą i współprzewodniczącym Polskiej Rady Chrześcijan i Żydów. Współtworzył wystawę *Powojnie* w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Autor książek i artykułów z zakresu logiki, filozofii matematyki, judaizmu, historii i doświadczeń Żydów, a także dialogu międzyreligijnego. Wśród jego książek są: *Twierdzenie Gödla i jego interpretacje filozoficzne: od mechanicyzmu do postmodernizmu*; *Czy matematyka jest nauką humanistyczną?*; *Żydzi, judaizm, Polska*; *54 komentarze do Tory dla nawet najmniej religijnych spośród nas*; *Poland and the Jews. Reflections of a Polish Polish Jew*; *Tajemnica Izraela a tajemnica Kościoła*; *Nasza żydowskość*; *Żydzi i…*; *Co zawdzięczam dialogowi międzyreligijnemu i chrześcijaństwu*; *Żydzi w Polsce – i w Tatrach też.*

Katarzyna Kręglewska – teatrolożka i tłumaczka, adiunktka w Zakładzie Dramatu, Teatru i Widowisk na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Zainteresowania badawcze skupia wokół problematyki współczesnego teatru i literatury oraz zagadnień związanych z autobiografizmem. Od 2016 roku związana z Festiwalem Literatury i Teatru Between.Pomiędzy jako Zastępczyni Dyrektora ds. Nauki.

Joanna Królikowska – stypendystka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, gdzie współrealizuje projekt NCN *Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych*; doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego; laureatka głównej nagrody w konkursie na najlepszą pracę magisterską w roku akademickim 2018/2019, z dziedziny nauk o teatrze, widowisku i performansie, organizowanym przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Jej rozprawa *Rzeczywistość (nie)opisana. Życie teatru na łamach prasy branżowej w latach 1983–1989*, została wydana przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (2020).

Maciej Krupa – antropolog kultury, publicysta, przewodnik górski. Publikuje w „Kontekstach", kwartalniku Tatrzańskiego Parku Narodowego „Tatry" i „Nowych Książkach". Autor *Kronik zakopiańskich* (2015). Współautor książek: *Bóg się rodzi* (2007); *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości* (2011); *Ślady, szlaki, ścieżki. Pośród tatrzańskich i zakopiańskich wyobrażeń* (2013); *Nieobecne miasto. Przewodnik po nieznanym Zakopanem* (2016); *Szlak Znakomitych Zakopiańczyków* (2017). Kurator kilku wystaw. Mieszka w Zakopanem.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany – polonistka, komparatystka, eseistka, prozaiczka; profesorka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się poezją i jej interpretacją, recepcją poetów niemieckiego i francuskiego kręgu językowego w Polsce, kulturą oraz Zagładą Żydów polskich i niemieckich, synapsami poezji i plastyki. Autorka książek: *Rilke poetów polskich* (2004 i 2017); *Rycerz i Śmierć. O „Elegiach duinejskich" Rainera Marii Rilkego* (2010 i 2015); *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja* (2012); *„Все поэты жиды". Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych* (2013); *Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty* (2016); tomu prozy *Zielony promień* (2006); współautorka podręcznika *Staropolskie korzenie współczesności* (2004). Współpracuje z czasopismem „Polonistyka. Innowacje", należy do Rady Programowej „Miasteczka Poznań" i Rady Naukowej „Narracji o Zagładzie". Członkini Zespołu Badań nad Literaturą Zagłady IBL PAN, Komitetu Nauk o Literaturze PAN, Otwartej Rzeczpospolitej, Klubu Przyjaciół Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Komisji ds. przeciwdziałania dyskryminacji przy Rektorze UAM. Opiekunka naukowa Koła Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet" (UAM).

noty_1-2_2022.indd 422 08.09.2022 21:27:05

Obecnie kieruje Pracownią Badań nad Tradycją Europejską IFP UAM.

Jerzy Lengauer – ukończył studia podyplomowe z wiedzy o kulturze w IBL PAN. Publikował eseje, felietony i teksty krytycznoliterackie między innymi w „Borussii", „Teatrze, Fabulariach", „Migotaniach", „ArtPapierze", „Krytyce Literackiej". Autor trzech książek: *Niepoprawnie subiektywny dziennik podróży*, *Ścieżki myśli* i *Podwieczorki z Kalliope*. Autor recenzji literackich na portalu BiblioNetka. Pracuje w bibliotece.

Jacek Leociak – prof. dr hab., kierownik Zakładu Badań nad Literaturą Zagłady w Instytucie Badań Literackich PAN, członek Pracowni Poetyki Teoretycznej i Semiotyki Kultury IBL PAN, członek założyciel Centrum Badań nad Zagładą Żydów przy IFiS PAN, redaktor rocznika „Zagłada Żydów. Studia i Materiały". Razem z Barbarą Engelking przygotował koncepcję galerii Zagłada w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Opublikował: *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego* (1997, 2004, 2016); *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* (wspólnie z Barbarą Engelking; 2001, 2009, wyd. rozszerzone i poprawione 2013); *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji* (2009); *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów* (2010); *Spojrzenia na Warszawskie getto* (2011); *Biografie ulic. O żydowskich ulicach Warszawy: od narodzin po Zagładę* (2017); *Młyny boże. Zapiski o Kościele i Zagładzie* (2018). Opracował (razem z Martą Janczewską) i wstępem opatrzył *Archiwum Ringelbluma. Antologia* (2019).

Paweł Łysak — reżyser teatralny i radiowy. Ukończył Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego oraz Wydział Reżyserii Dramatu warszawskiej PWST. W 1998 roku wraz z Pawłem Wodzińskim założył „towarzystwo teatralne", a w latach 2000–2003 wspólnie kierowali Teatrem Polskim w Poznaniu. Od roku 2006 do 2014 był Dyrektorem Teatru Polskiego im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy oraz siedmiu edycji Festiwalu Prapremier (2007–2014). Od września 2014 roku Dyrektor Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie.

David Malcolm – prof. dr hab., Wydział Nauk Humanistycznych, SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny, Warszawa. W latach 1984–1988 oraz 1994–2019, pracownik Instytutu Anglistyki i Amerykanistyki na Uniwersytecie Gdańskim. Autor kilku monografii na temat współczesnej literatury brytyjskiej i irlandzkiej. Redaktor i współredaktor wielu tekstów o współczesnej prozie i poezji anglojęzycznej. Tłumacz. Autor opowiadań i powieści.

Artem Manuilov – aktor, ukończył Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, na wydziale aktorskim (kurs Vladimira Kuchinskiego). Był członkiem zespołu Lwowskiego Akademickiego Teatru im. Lesia Kurbasa (2006–2009) oraz Teatru Gardzienice (2010–2015). Prowadził warsztaty i treningi aktorskie dla profesjonalistów w Polsce i Ukrainie. Na podstawie metodologii dwóch szkół teatralnych o różnych tradycjach stworzył formę treningu aktorskiego, który składa się z zestawu ćwiczeń pozwalających utrzymywać w dobrej kondycji wszystkie elementy aktorskiej osobowości (ciało i głos, umysł i uczucia).

Wiera Meniok – teoretyczka literatury, schulzolożka, tłumaczka, pracowniczka naukowa i akademicka w Zakładzie Literatury Powszechnej i Slawistyki Uniwersytetu w Drohobyczu, kierowniczka Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka na tejże uczelni. Inicjatorka i dyrektorka Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, prezeska Fundacji Muzeum i Festiwal Brunona Schulza. Trzykrotna stypendystka Programu „Gaude Polonia" Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2006, 2008, 2012). Za organizację Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu otrzymała odznaczenie „Za dobrą sprawę" Lwowskiej Kapituły Orderu „Ji" (2009). Odznaczona nagrodą honorową „Zasłużona dla Kultury Polskiej" Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2012) oraz nagrodą Karpacka Europa Wspólnych Wartości przyznaną przez Forum Europa–Ukraina (2020). Autorka licznych publikacji naukowych, redaktorka cyklu tomów z materiałami z Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu oraz innych publikacji zbiorowych. Tłumaczka na język ukraiński tekstów schulzologicznych oraz *Szkiców krytycznych* Brunona Schulza i książki Agaty Tuszyńskiej *Narzeczona Schulza*. Przetłumaczyła *Baśnie cygańskie* Jerzego Ficowskiego, które czekają na publikację. Wspólnie z Igorem Meniokiem (1973–2005) zainicjowali powstanie Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego w Uniwersytecie w Drohobyczu, założyli Muzeum Pokój Brunona Schulza w dawnym gimnazjalnym pokoju profesorskim pisarza oraz zainicjowali Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu, odbywający się w cyklu dwuletnim od 2004 roku, oraz coroczny, dedykowany Schulzowi projekt literacko-artystyczny Druga Jesień.

Wojciech Michera – antropolog, dr hab., pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW członek redakcji kwartalnika „Konteksty". Zajmuje się teorią obrazu oraz antropologią praktyk pocztowych. Autor m.in. książki *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu* (2010) oraz kilkudziesięciu publikacji naukowych (w takich czasopismach, jak: „Konteksty", „Kwartalnik Filmowy", „Bien dire et Bien Aprandre", „Literaturen westnik" „Teksty Drugie", „Widok").

Achille Bonito Oliva – włoski krytyk i teoretyk sztuki. Od 1968 wykłada historię sztuki współczesnej na uniwersytecie La Sapienza w Rzymie. W 1980 r. założył ruch artystyczny Transavanguardia. Dyrektor XLV Biennale w Wenecji w 1993 r. Promował sztukę współczesną setkami wystaw i wydarzeń (Contemporary, 1973; Aperto 80, 1980; Minimalia, 1997, itp.). Napisał m.in.: *Terytorium magiczne*

noty_1-2_2022.indd 423 08.09.2022 21:27:05

(1971); *Ideologia zdrajcy: sztuka, maniery, manieryzm* (1976); *Sztuka do 2000* (1991); *Nowe pokolenia* (2002); *Samokrytyka / samochód* (2002); *Lekcja boksu. Dziesięć rund o sztuce współczesnej* (2004); *Dadada: Dada i współczesne dadaizmy 1916–2006* (2006). Kurator Encyklopedii Sztuki Współczesnej, której dotychczas ukazały się cztery tomy (2010, 2013, 2015, 2018). Podsumowaniem jego ogromnego dorobku krytyczno-twórczego była wystawa „A.B.O. Teatr. *Sztuka lub życie" w Castello di Rivoli* (2021). Otrzymał następujące oznaczenia: Chevalier pour les arts et les lettres de la République Française (1992), Krzyż Wielki pierwszej klasy Republiki Austriackiej (2002), Złoty Medal za zasługi dla kultury i sztuki Republiki Włoskiej (2004), Medal Zasłużony Kulturze – Gloria Artis (2011), oraz tytuł Wielki Oficer Orderu Zasługi Republiki Włoskiej (2012).

Jakub Orzeszek – interesuje się tanatologią, antropologią literatury i muzyką popularną. Publikował w „Czasie Kultury", „Dwutygodniku", „Er(r)go", „Schulz/Forum", „Tekstach Drugich" i „Twórczości". Redaktor tomu *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli* (ze Stanisławem Rośkiem, 2022). Pracuje w Fundacji Terytoria Książki.

Paweł Panas – literaturoznawca i krytyk literacki, pracownik naukowy Ośrodka Badań nad Literaturą Religijną (KUL). Członek międzynarodowych towarzystw naukowych International Institute for Hermeneutics oraz Immigration and Ethnic History Society, a także komitetu redakcyjnego „Roczników Humanistycznych" (KUL). Stały współpracownik Festiwalu im. Zygmunta Haupta. Redaktor naukowy tomów zbiorowych – między innymi *Horyzont religijny polskiej literatury emigracyjnej* (2013) i *Oddać sprawiedliwość widzialnemu światu. Eseje o twórczości Josepha Conrada* (2017). Autor monografii: *Doświadczenia religijne w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (2012), *Opisanie świata: szkice o poezji Marcina Świetlickiego* (2014), *Zagubiony wpośród obcych. Zygmunt Haupt – pisarz, wygnaniec, outsider* (2019). Swoje prace naukowe publikował między innymi w „Tekstach Drugich" i „Sign System Studies".

Katarzyna Prot-Klinger – psychiatrka i psychoterapeutka, analityczka grupowa, profesorka na Wydziale Psychologii Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie. Od wielu lat zajmuje się tematem indywidualnej i grupowej reakcji na wydarzenie traumatyczne. Jest autorką wielu artykułów oraz monografii *Życie po Zagładzie*.

Paweł Próchniak – literaturoznawca, antropolog literatury, krytyk literacki. Badacz poezji oraz zagadnień pamięci kulturowej i wyobraźni symbolicznej. W kręgu jego zainteresowań pozostaje twórczość pisarzy polskiego modernizmu (od przedpola Młodej Polski po współczesność), poezja XX wieku, literatura najnowsza oraz sztuka interpretacji. Zajmują go zagadnienia antropologii słowa, długiego trwania form literackich i powiązanych z nimi figur wyobraźni, przekształcenia dokonujące się w obrębie imaginarium nowoczesności, problematyka mitu i transgresji, egzystencjalny wymiar literatury oraz fundamentalna nieoczywistość związanego z nią sensu. Przewodniczący Rady Dyscypliny Literaturoznawstwo Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Członek prezydium Komitetu Nauk o Literaturze PAN, redakcji kwartalnika „Konteksty", Rady Fundacji im. Zbigniewa Herberta, Polskiego PEN Clubu i Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Redaktor serii wydawniczych „Rozprawy Literackie" (IBL PAN) i „Granice wyobraźni" (Pasaże). Inicjator ogólnopolskiej akcji społecznej „Podaruj wiersz". Przewodniczył jury nagrody Nike. Wieloletni współpracownik Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN", gdzie m.in. kieruje Pracownią Antropologii Słowa. Pomysłodawca i współorganizator licznych konferencji i seminariów naukowych (m.in. cyklu *Opowiedzieć* – poświęconego refleksji nad pamięcią o Szoa), a także „Miasta Poezji" w Lublinie oraz kierunku studiów Teksty kultury i animacja sieci (KUL). Pomysłodawca i redaktor naczelny witryny Stronypoezji.pl. Autor dziewięciu książek poświęconych literaturze polskiej. Ostatnio opublikował *Promieniowanie tła. Szkice o wierszach i czytaniu* (2020). Więcej informacji: teatrnn.pl/prochniak.

Maria Luiza Pyrlik – artystka zajmująca się malarstwem, fotografią i wideo. Kuratorka wystaw fotograficznych, wykładowczyni ASP w Krakowie. Członkini ZPAF i Stowarzyszenia Otwarta Pracownia. Swoje prace prezentowała na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych, była uczestniczką i kuratorką plenerów fotograficznych. Stypendystka Ministra Kultury i Sztuki, Forum Ost-West Niemcy, ARIAP Francja, ZAiKS, Prezydenta Miasta Krakowa. Przez wiele lat współpracowała ze Zbigniewem Łagockim, po jego śmierci zajęła się jego spuścizną artystyczną. W 2017 roku pod jej redakcją ukazał się album *Zbigniew Łagocki* (Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie). W 2021 była kuratorką wystawy Łagockiego w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie.

Małgorzata Sady – zmaga się ze słowem, obrazem ruchomym i nieruchomym, a także z dźwiękiem. Wykłada na Wydziale Nowych Mediów PJATK w Warszawie. Stale współpracuje z instytucjami kultury w Polsce i na świecie – artystycznie i organizacyjnie.

Erdmute Sobaszek (z d. Henkys) – do Polski przywiodła ją z NRD wielka miłość. Jako żona Wacława Sobaszka dołączyła do pracy Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia". Od 1982 roku w Węgajtach. W bliskiej współpracy z mężem przygotowuje przedstawienia z kolejno powstającymi tu zespołami: Teatru Wiejskiego Węgajty (1986–1996), Teatru Węgajty / projekt terenowy (1997–2011), Innej Szkoły Teatralnej (od 2010), Teatru Potrzebnego (od 2008). Współorganizuje wyprawy kolędnicze, zapustne i alelujkowe oraz międzynarodowy festiwal Wioska Teatralna (od 2003). Aktorka i multiin-

noty_1-2_2022.indd 424 08.09.2022 21:27:05

strumentalistka, stworzyła dwa autorskie spektakle: *Szkic dramatyczny* (2003) na podstawie *Elegii duinejskich* Rainera Marii Rilkego oraz *Prolog komedii. Sceny między poezją a dokumentem* (2010) – wspólnie z Zofią Bartoszewicz. Pomysłodawczyni i realizatorka projektów pedagogiczno-teatralnych oraz działań sieciujących inicjatywy lokalne *Miasto w drodze* i *Sztuka w obejściu*. Obok pracy artystycznej prowadzi fundraising i administrację Stowarzyszenia Węgajty. Tłumaczy z języka niemieckiego, pisze wiersze i bloga.

Wacław Sobaszek – działalność artystyczną zaczynał w olsztyńskiej Interdyscyplinarnej Placówce Twórczo-Badawczej „Pracownia". Od 1982 roku w Węgajtach. W bliskiej współpracy z żoną Erdmute Sobaszek przygotowuje przedstawienia z kolejno powstającymi tu zespołami: Teatru Wiejskiego Węgajty (1986–1996), Teatru Węgajty / projekt terenowy (1997–2011), Innej Szkoły Teatralnej (od 2010). Organizuje wyprawy kolędnicze, zapustne i alelujkowe. Jest gospodarzem międzynarodowego festiwalu Wioska Teatralna (od 2003). Pod szyldem Teatru Potrzebnego tworzy od 2008 roku spektakle z udziałem mieszkańców Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie. Realizuje projekty teatralne: w Albanii, Białorusi i Tajwanie oraz długofalowy program teatralno-ekologicznej aktywności do roku 2030: Źródła i przyszłość. Pisze o teatrze, jest autorem wierszy (tomik *Pomiędzy*, 2017), dziennika (*Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020*, 2020) oraz tekstów własnych songów teatralnych.

Anna Sobolewska – prof. dr hab., eseistka, krytyczka i historyczka literatury. Od 1974 roku związana z Instytutem Badań Literackich PAN, najpierw jako doktorantka, a potem adiunktka i profesorka w Pracowni Literatury Współczesnej, a ostatnio w Pracowni Współczesnej Literatury i Komunikacji Społecznej. Prowadziła zajęcia z filmoznawstwa w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Wyróżnioną sferą jej zainteresowań badawczych jest poetyka doświadczeń wewnętrznych oraz wielostronne związki literatury i mistyki, zarówno rozumianej *sensu stricto*, jak i świeckiej mistyki poetów i pisarzy XX wieku. Autorka książek: *Polska proza psychologiczna 1945–1950* (1979); *Mistyka dnia powszedniego. Poetyka doświadczeń wewnętrznych* (1992); *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego* (1997); *Cela. Odpowiedź na zespół Downa* (2002; nominacja do Nagrody Literackiej Nike 2003); *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach* (2004; wyróżnienie w Konkursie Literackim Fundacji Kultury); *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?* (2009) oraz *Mistyka i mistyfikacje* (2019). Aktywnie uczestniczy w pracach Polskiej Rady Chrześcijan i Żydów oraz – od czasu urodzenia córki Cecylii z zespołem Downa – w krajowych i zagranicznych stowarzyszeniach rodziców dzieci z niepełnosprawnością umysłową. Mieszka w Warszawie.

Łukasz Sochacki – doktor, etnolog, motocyklista, asystent w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ i wykładowca na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie, redaktor książki *Góralszczyzna mniej znana. W poszukiwaniu lokalnych tradycji*, prowadzi badania etnograficzne na Sycylii i w Małopolsce.

Łukasz Stypuła – doktor nauk humanistycznych z zakresu religioznawstwa i historyk o specjalności judaistycznej; asystent w Instytucie Religioznawstwa UJ, obecnie wykonawca w projekcie NCN-u *Religia i miejskość. Mapowanie i powiązanie pól religijnych we współczesnych polskich miastach.* Jego zainteresowania badawcze oscylują pomiędzy dwoma głównymi tematami. Pierwszym jest żydowski mistycyzm, drugi to międzyreligijny dialog na pograniczu trzech monoteistycznych kultur – islamu, chrześcijaństwa i judaizmu. W swoich badaniach naukowych skupia się na takich zagadnieniach jak poezja tworzona na obszarze Al-Andalus, żydowska myśl filozoficzna w średniowieczu, kabała chrześcijańska oraz żydowskie miasto w Lublinie.

Natasza Styrna – historyczka sztuki, doktorka nauk humanistycznych, adiunktka na Wydziale Historii i Dziedzictwa Kulturowego UPJP II. Autorka książki *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie* (2009) oraz katalogu wystawy w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa *Artyści Żydowscy w Krakowie 1873–1939* (2008). Publikowała również na łamach „Roczników Humanistycznych", „Polin. Studies in Polish Jewry", „Folia Historiae Artium", „Scripta Judaica Cracoviensia" i „Modus. Prace z Historii Sztuki / Art History Journal".

David Sypniewski – ukończył studia magisterskie na kulturoznawstwie w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego ze specjalizacją animacja kultury, podyplomowo komunikację międzykulturową na INALCO (Paryż) i *creative coding* na Uniwersytecie SWPS (Warszawa). Przez 15 lat pracował jako animator kultury, trener antydyskryminacyjny i projektant, głównie dla organizacji pozarządowych. Był członkiem Teatru Remus przez 5 lat, występował w spektaklach Teatru Chorea i w Teatrze Węgajty, jest członkiem chóru Gre Badanie. Współzałożyciel Stowarzyszenia Praktyków Kultury. Obecnie wykłada robotykę społeczną i *creative coding* na School of Form (Wydział Wzornictwa) na Uniwersytecie SWPS.

Tomasz Szerszeń – antropolog kultury i artysta wizualny, eseista. Autor książek *Wszystkie wojny świata* (2021), *Architektura przetrwania* (2017), *Podróżnicy bez mapy i paszportu* (2015) oraz *Oświecenie, czyli tu i teraz* (2021, redaktor wraz z Łukaszem Rondudą). Redaktor „Kontekstów", współzałożyciel pisma „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" adiunkt w Instytucie Sztuki PAN. Jego projekty artystyczne były pokazywane na wystawach w Polsce i za granicą. Współkurator wystaw *Czym jest Oświecenie?* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2018) i *Transfert* (Galeria Studio w Warszawie, 2019), współautor projektu teatralnego *Hiroshima / Love* (Biennale Warszawa, 2019). Jego

noty_1-2_2022.indd 425 08.09.2022 21:27:05

książka *Wszystkie wojny świata* została nagrodzona Nagrodą Literacką Znaczenia, nagrodą Academia 2022 i została nominowana do Nagrody Literackiej GDYNIA.

Monika Sznajderman – antropolożka kultury; stopień doktora nauk humanistycznych otrzymała w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Autorka książek *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS*; *Współczesna Biblia Pauperum. Szkice o wideo i kulturze popularnej*; *Błazen. Maski i metafory*; *Fałszerze pieprzu. Historia rodzinna* oraz *Pusty las*. Redaktorka kilku antologii esejów, m.in. *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*; *Znikająca Europa* (z Kathariną Raabe); *Jako dowód i wyraz przyjaźni. Reportaże o Pałacu Kultury* (z Magdaleną Budzińską) i *Przecież ich nie zostawię. O żydowskich opiekunkach w czasie wojny* (z Magdaleną Kicińską). Od 1996 roku prowadzi Wydawnictwo Czarne. Za książkę *Fałszerze pieprzu* uhonorowana Nagrodą im. Marii i Łukasza Hirszowiczów, Nagrodą Literacką Miasta Radomia oraz Nagrodą im. Jerzego Turowicza. Została również wyróżniona przez Kapitułę i Dyrekcję Fundacji im. Jerzego Bonieckiego – Polcul za działalność społeczną, wydawniczą oraz popularyzację czytelnictwa, a także nominowana do Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego (2017), Nagrody Literackiej Nike, nagrody Śląski Wawrzyn Literacki oraz do Literackiej Nagrody Europy Środkowej Angelus. Laureatka nagrody „Portrety 2019" przyznawanej przez miesięcznik „Kraków" za książkę *Pusty las*. Za tę książkę została również nominowana do Nagrody Literackiej Nike. Urodziła się w Warszawie, od ponad trzydziestu lat mieszka w Beskidzie Niskim.

Jan Szpilka – antropolog kultury, doktorant IKP UW. Zajmuje się antropologią seksualności, studiami queer i *trans theory*.

Paweł Sztarbowski – doktor nauk humanistycznych, wykładowca akademicki, recenzent, dramaturg. W latach 2006–2011 pracował w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego na stanowisku kierownika działu promocji teatru, a w latach 2011–2014 w Teatrze Polskim w Bydgoszczy na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych i dyrektora programowego Festiwalu Prapremier. Od września 2014 roku pracuje w Teatrze Powszechnym w Warszawie na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych.

Tomasz Wiśniewski – prof. UG, jest kierownikiem Zakładu Badań nad Sztukami Scenicznymi. W latach 2016–2019 był zastępcą Dyrektora ds. Nauki w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Jest pomysłodawcą festiwalu Between.Pomiędzy oraz założycielem Beckett Research Group in Gdańsk. W 2016 roku opublikował monografię *Complicite, Theatre and Aesthetics*, a w 2006 książkę *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*. Redaktor kilkunastu wydawnictw naukowych. Autor artykułów o współczesnej literaturze i teatrze wydanych w Polsce, Wielkiej Brytanii, Francji, Austrii, Brazylii i w Stanach Zjednoczonych. Jest redaktorem merytorycznym (język angielski) kwartalnika „Tekstualia". Współpracuje z portalem The Theatre Times. Od 2018 roku członek zarządu Polish Association for the Study of English (PASE) oraz Rady Programowej Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego. Jego obecne badania dotyczą dramatu i teatru irlandzkiego.

Małgorzata Woźniak – doktorantka Szkoły Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, absolwentka wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Gdańskim i Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na UAM. Odbyła praktyki na stanowisku asystentki reżysera u boku Michała Zadary i Agaty Dudy-Gracz. Dwukrotnie współorganizowała Międzynarodowy Festiwal Literatury i Teatru Between.Pomiędzy, a aktualnie jest koordynatorką ds. public relations Fundacji Between.Pomiędzy.

Kazimierz Wysota – ukończył krakowską PWST. W latach 1978–1980 był aktorem Teatru im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku (tu grał m.in. pod kierunkiem Wandy Laskowskiej i Jerzego Zegalskiego), zaś w latach 1980–1985 wrocławskiego Teatru Współczesnego (tu m.in. *Kronika wypadków miłosnych*, *Pułapka* i *Dżuma* w reż. Kazimierza Brauna oraz *Obora* w reż. Andrzeja Makowieckiego). Od 1985 roku jest aktorem Teatru Powszechnego w Warszawie. Szerokiej publiczności znany jest z Teatru Telewizji oraz z licznych epizodów i dubbingu w filmach fabularnych i serialach.

Fragmenty filmu animowanego *Autoportret Odczuwany* (do wiersz Mirona Białoszewskiego) – patrz więcej, w tekście *Przed jutrem*, s. 4–5.

noty_1-2_2022.indd 426 08.09.2022 21:27:06

Summaries

Zbigniew Benedyktowicz *Before Tomorrow*
"Who am I ?" This is the question we ask ourselves at any age – as very young (and then just young) people, having reached maturity, and even at the end of our life. The question about identity: Who am I? How do I feel? How do I experience myself (and others)? Where did I come from? What is my origin? What is indubitable in me? Where are my limits? Those queries recur in films, repeats, reprises, repetitions, and images. *Self-Portrait as Felt* is a film inspired by a poem by Miron Białoszewski under the same title from his volume *Obroty rzeczy* (The Revolution of Things, 1957). The author analyses this short film story and Białoszewski's poem within the context of the "Tomorrow" that awaits us.

Wojciech Michera *Cras leges*
The author of the article – using the example of France at the turn of the nineteenth century – discusses the consequences of the great social reform from the mid-nineteenth century, i.e. the Rowland Hill postal reform in England and other countries. Due to the unification and lowering of tariffs (The Uniform Penny Post) traffic in the postal network reached the level of frenzy; by way of example, in Paris mail had to be delivered to addressees eight times a day. Nonetheless, researchers dealing with visual culture (e.g. Paul Virilio) focus on the category of "speed" and mistakenly treat the postal system of the era of Modernism as a relic of little interest and not as a key institution of the "modern" state. Meanwhile, the totality of the postal network during the second half of the nineteenth century redefined social relations, private and economic life, as well as the "discourse of power". Taking those facts into consideration the author (referring to, i.a. *Postcard* by Jacques Derrida) considers the social consequences of the fact that the essential factor within the functioning of this network was the delay "co-efficient": letters sent "today" reached the addressee "tomorrow". Moreover, all postcards were social media of sorts and every postcard – an element of the constant oscillation of correspondence. In the social dimension, therefore, the postal network constituted an enormous, rhythmicised structure (here the author's theoretical inspiration is the Henri Lefebvre rhythmanalysis conception). Finally, the article considers the dialectical relation between the figures of the *flâneur* and the *facteur* (postman).

Krystian Darmach *Distant Tomorrow or* Tomorrow Never Knows *by the Beatles and the John L. Schellenberg Conception of "Deep Time"*
The presented text concerns John L. Schellenberg's "deep time" conception in reference to the proposed conference theme. I shall try to interpret the reflections of the Canadian philosopher in anthropological categories and within assorted contexts of thinking about the future, also in a confrontation with challenges of the contemporary world. The concept proposed by Schellenberg appears to be an interesting and untypical way of thinking about time, exercising human imagination *vis-à-vis* the limits and potential of his experiences. Additionally, I would like to decipher the author's reflection within the context of the Beatles' *Tomorrow Never Knows*. To search amongst presented proposals, unobvious parallels, and inspirations. To confront the musical composition, its form and contents with the order of discursive thinking about themes difficult to capture in scientific, formal categories.

Robert Louis Stevenson *The Song of the Morrow*
The Song of the Morrow is considered to be the most intriguing of Stevenson's tales. This tale about the mystery of life and time was issued two years after the author's death (1896), and now appears in a first translation into Polish.

Stanisław Krajewski *Unknown Tomorrow: Between Hope and Threat*
It is hard to predict the future, but we can analyse present-day trends and extrapolate. It seems that teaching, both in schools and universities, will be modified due to the accessibility of the enormity of Internet resources. This will be challenging, yet hopeful. Some count on achieving digital immortality. We may all expect pure and ethical *in vitro* meat. Changes will, however, threaten many people dependent on existing ways of functioning. (Cf. the collapse of printed encyclopaedias due to the Wikipedia). Certain novelties are dangerous to all of us: by using smartphones we are threatened with losing our privacy.

Paweł Próchniak *Natural Breathation (Exercises in Poetic Respirology)*
Poetry is the breath of language. It animates language and grants it volatility. It is the reason why words resemble a gulp of air. At the same time, it allows them to breathe. In the light of such theses the author of this article analyses and interprets the "last poem" by Wisława Szymborska – a note written by the poet in hospital shortly before her death. Deciphering the note shows the way in which the "last will" of the author of *Sto pociech* transformed a poetic joke into an existentially enrooted act of the freedom of suitably used words, their living breath creating a powerful counterpoint for the last breath. It also demonstrates how Szymborska's note opens a perspective for joint human experiences associated with the "battle for breath" and for profoundness opening up in each breath – also in the last one.

Tomasz Wiśniewski *New Opening of the Abbey Theatre in Dublin*
The text discusses *iGirl*, a performance of a drama by Marina Carr, directed by Caitríona McLaughlin – the new artistic di-

noty_1-2_2022.indd 427 08.09.2022 21:27:06

rector of the Irish national theatre, with Olwen Fouéré in the title role. The outstanding performance not only marks the first premiere at the time of the new management but is also the opening of the theatre after a long period of lockdown. For this reason, the spectacle defines the program of this institution for the forthcoming months and years. Significant points of reference for a vision of the future, as depicted by Carr / Fouéré / McLaughlin, point to the works of Samuel Beckett, the Complicité theatre company, and the Irish Literary Revival – a foundation of contemporary Irish theatre and drama. The article accentuates the concurrence of the new premiere at The Abbey with a return of active institutions after long-term closure due to the COVID-19 pandemic.

David Malcolm *No More Tomorrows? Mollie Panter-Downes, the Future, and Canonicity*

At the end of Mollie Panter-Downes's novel *One Fine Day* (1947), Laura, the protagonist, runs down a hill in the evening to meet the new day. The reader never learns what sort of tomorrow awaits her. In this paper I consider how the notion of an unrealized tomorrow recurs throughout Panter-Downes's fiction and non-fiction. I also draw attention to how the author, today regarded as a non-canonical writer – one without a "tomorrow" – shares her status with a group of women writers from the mid-twentieth century: Sybille Bedford, Mary Renault, Bryher, Betty Miller, and Sylvia Townsend Warner.

Magdalena Barbaruk *A Life to Be Constructed. On the Possibility of a Return of Edward Stachura*

The point of departure of this article is an interpretation of an exhibition of K.M. Bednarski's *Symbols of Life after Death*. The author analyses the status of the artist's famous headstones within the context of relations between the dead and the living, which became the topic of research conducted by V. Despret, an anthropologist of science. M. Barbaruk agrees that thanks to the concept of construction (B. Latour) it is possible to speak about the deceased with whom we maintain assorted complicated relations, just like about works of art. This calls for a suitable "milieu", or, according to Barbaruk, an interpretation which she describes as Orphic. Barbaruk shows that such is the attitude towards the deceased Edward Stachura assumed by Danuta Pawłowska-Skibińska, who many years after his death decided to return to his old letters and to reply to them. Consequently, Stachura received a chance for a new existence, different from the legendary one. Barbaruk embarked upon a similar interpretation gesture *vis-à-vis* Stachura by discovering his until now unknown relations with a group of Latin American artists and poets (i.a. G. Iommi, M. Deguy, E. Simons) active in Paris, where from the 1960s they organised *phalènes*. Barbaruk came across a surprising presence of "stachura" in *Amereida*, a poem written during a decolonisation expedition to South America (1965). She also drew attention to the role played by Juan Pablo Iommi Amunátegui at the time of Stachura's stays in Paris (1977, 1978) and to the need to find letters exchanged by Stachura and Edison Simons, a poet from Panama.

Paweł Drabarczyk *vel* Grabarczyk *Dreamt Revolution. On November by Jakub Woynarowski*

In 1794 November (Polish: listopad) could have still turned into Novembre, the first month in the non-existent Polish revolutionary calendar. At least, this could be the assumption made while browsing through the visual essay by Jakub Woynarowski, a historical variation on the theme of the Kościuszko Insurrection. The process of comprehending alternative history signifies also taking a look at oneself in one's dream, in which the longing for modernity, in reality never accomplished to the very end – that tomorrow which never comes, has an obverse in the form of "fear of modernity". *November* is suffused with viscous elements of melancholy, such as mud, that emblematic suspension of November and possibly even the quintessence of Polishness. Not only armies veer – the same is true of ideas, always becoming misshapen far from the metropolises that gave birth to them. Ideas are not only deformed by mud but in some way tamed and moulded into something that is known and familiar. Mud is, simultaneously, a curse and – *ex luto lux*! – a blessing. When "tomorrow" flounders in it, it becomes possible to dream safely about it.

Piotr Jakub Fereński *Tides*

A text dedicated to questions connected with the city, new technologies, the pandemic, and working from home. While outlining the history of the idea of the digital revolution in the USA and China – mainly referring to the prognoses of the American futurologist and writer Alvin Toffler – the author asks about the further development of digital revolution, the civilizational future of the West and its liberal democracy, changes within the functioning of individuals and communities, the transformation of the system of the production and distribution of goods, the new organisation of workplaces, and the contemporary role of towns. He is guided by a sentence written by Rudolf Arnheim, the eminent German theoretician of visual culture: "But doing things at the same time and doing them together is not quite the same".

Jacek Leociak *The Abyssal Time of the Ghetto and the Perspective of "Tomorrow" (Leib Goldin, Stella Fidelseid, Janusz Korczak)*

Existence in the ghetto was tantamount to descent into an abyss, also an abyss of time. Barbara Engelking (*„Czas przestał dla mnie istnieć". Analiza doświadczenia czasu w sytuacji ostatecznej*, 1996) formulates the conceptions of "abyssal category", "abyssal situation", and "abyssal time". The term, which originates from the Greek *abyssos*, describes the ghetto experience / the experience of the Holocaust. Time spent in the ghetto is abyssal, a life in the fissures of time. I consider testimonies written *there and then*: the essay about hunger by Leib Goldin, the account by Stella Fidelseid (hiding in a bunker from the outbreak of the Warsaw Ghetto Uprising all the way to December 1943), and fragments of *Pamiętnik* by Janusz Korczak, and seek in those records something that might be described as "the perspective of tomorrow". Furthermore, I ponder on how the horizon of "tomorrow", comprehended literally as

noty_1-2_2022.indd 428 08.09.2022 21:27:06

the next day and metaphorically as a distant or near future, can reveal itself in abyssal time, bereft of the past and the future and submerged in the extreme "now".

Monika Sznajderman ***Drohobycz – Gorlice (Fragment of a Larger Whole)***

This is a story about a journey – real and mental – against the background of a war or actually two wars. A voyage under the banner of Bruno Schulz and Serhiy Zhadan, from Drohobycz to Gorlice, a small town in the Carpathian Mts., in which more than half of the pre-war population was composed of Jews, almost all of whom died in the Holocaust. The town grew on their blood and bodies. But this is also a journey beyond the town's material dimension, to the land of shadows which had never departed but are still there. The past has not disappeared – on the contrary, it has as if accumulated and settled down on walls and trees, in the air and on the paving. The author follows traces and is interested in that, which at present is poorly known, unfamiliar, marginal, ignored, forgotten or slighted. In doing so, she attempts to extract from non-existence the stories of those about whom very little is known, and to establish a language in which we could talk to them. A language that, to cite Professor Roch Sulima, constitutes seeing through "nothingness, a process of coming nearer to the world with tenderness and not with perception-rule".

Katarzyna Prot-Klinger ***Last Witnesses Are Dying. On the Memory of the Holocaust***

The author describes ending her 25 years long therapeutic work with the Holocaust Survivors. In doing so she wonders what sort of processes made it possible to work through mourning connected with the conclusion of the programme and the death of the Survivors. In addition, she proposes a hypothesis maintaining that social processes associated with the pandemic and the climate catastrophe brought the reality of death and the procedure of coming to terms with it closer. The text ends with a reflection concerning the memory of the Holocaust after the death of its last witnesses.

Michał Klinger ***Moment and Eternity (the Timelessness of the Text)***

The author embarks upon the problem of experiencing the "moment" as a dilemma of choosing its fullness while facing claims made by time and eternity. The proposed hypothesis maintains that only the moment creates texts, the myth is timeless, and the aspect of temporality is a quasi-text, a "film" illusion. Above hovers the demand of transcendence.

Dariusz Czaja ***"I am coming soon". Apocalypse Now***

The Apocalypse of St. John is one of the exegetically most difficult books of the New Testament. Only in this case do there exist numerous uncertainties concerning absolutely fundamental questions: authorship, time of origin, and meanings projected by this extraordinary text. The vision of "the end of all things" presented in the prophecy from Patmos is also highly enigmatic. The exact meaning of key expressions referring to the future: "The time is at hand" (1, 3; 22, 10), "I am coming soon" (3, 11; 22, 12), "Yes, I am coming soon" (22, 20) is not quite clear.

The author proposes to decipher the vision of the future presented in St. John's revelation not chrono-logically but kairo-logically. In a thus understood "time of the Apocalypse" the word: "soon" should not be understood as a distinguished moment at the end of time. The expression from Ap. 1, 3: "The time is at hand" shall, therefore, not signify some sort of an unusual event from the indefinite future or a distinctive moment of time but refer to each moment in turn. The thus understood apocalyptic quality is simply another name for the temporality of human existence. A thus comprehended apocalypse occurs incessantly.

Łukasz Stypuła ***"Next Year in Jerusalem!" Several Remarks on Leviathan***

The Sukkot holiday ends with the words: "May it be your will, Lord our God and God of our forefathers, that just as I have fulfilled and dwelt in this sukkah so may I merit in the coming year to dwell in the sukkah of the skin of Leviathan. Next year in Jerusalem". This is a reference to a fragment of the Talmudic treatise Bava Batra 75a: "Rabba says that Rabbi Yoḥanan says: In the future, the Holy One, Blessed be He, will prepare a *sukka* for the righteous from the skin of the leviathan, as it is stated: 'Can you fill his skin with barbed irons [*besukkot*]'" (Job 40:31) ("Can you draw out Leviathan with a fish hook? … Or pierce his jaw with a barb?" [Job 40, 26]). In the light of the cited words and wishes expressed upon numerous occasions during assorted Jewish holidays I shall refer "Next year in Jerusalem" to Leviathan – the Book of Job – Light – the Messiah within the context of Lublin – the Exodus – Darkness – the Apocalypse. While using the image of the eschatological feast I would like to deliberate on "the temporal quality" of tomorrow and ask whether the Messianic mark distinctly reflected in the words of this blessing abolishes existing order and is a new / successive beginning.

Wiera Meniok ***Spring Which Still (Yet) Has Not Been… and Tomorrow – Second Autumn***

The co-creator of SchulzFest writes about tomorrow – ensconced in yesterday and for this reason emerging from the latter. The text contains intermingled motifs connected with the texts: *Wiosna* (Spring) and *Druga jesień* (Second Autumn) by Bruno Schulz as well as the Second Autumn literary-artistic project organised for the past twenty years in Drohobych upon the anniversary of the writer's death. Wiera Meniok also mentions the tomorrow of another, meta-Schulzian Second Autumn and "Acta Schulziana" dedicated to Schulz, whose particular volumes she discusses in detail.

Łukasz Sochacki ***Tomorrow's Ends of the World. Scientific Apocalypse***

The essay discusses the topicality of Apocalyptic imagination in contemporary European culture. The author's sources

noty_1-2_2022.indd 429 08.09.2022 21:27:06

consist of popular science articles published in the Polish opinion-forming press (dailies and weeklies). Łukasz Sochacki attempts to justify the belief that the "end of the world" category is an ever-present matrix for comprehending reality, while the question about the end of the world has a mythological and anthropological meaning.

Maciej Krupa *Walking in the Netherworld. Purgatory*
In his essay about Dante Osip Mandelstam drew attention to the considerable awareness of walking in *The Divine Comedy.* A meticulous reading of the most recent and literal translation of that work into Polish by Jarosław Mikołajewski proves that in his description of conquering Montagna del Purgatorio Dante wrote openly about mountain ascent. The original prototype of the mount of Purgatorio is probably Pietra di Bismantova in the Apennines. Dante's work appears to be the first description of mountain climbing in the history of world literature and precedes Petrarch's famous text about ascending Mount Ventoux by twenty years.

Tadeusz Bartoś *Has Yesterday Already Been?*
A question about tomorrow also asks about the existence / non-existence of the future, the past, and the present. The most momentous opinion is that of Augustine of Hippo. An analysis of various possibilities of speaking about the non-existence / existence of tomorrow poses a question about the likelihood of understanding existence / non-existence. Creationist metaphysics, within whose range Augustine functioned intellectually, is a radical severance with the previous comprehension of the world. It constitutes an earlier unencountered depotentialisation of the world whose entire being depends on the creator, and which does not find within itself a reason for its existence. This is metaphysics of radical ontological heteronomy, depriving the world of a right to itself, dignity, and a non-borrowed reason for its existence.

Anna Sobolewska *Tomorrow Will Be Free. Subjective Experiences of Time in Daily Life, Literature, and Film*
The author follows the illusions and myths of a better, free tomorrow. The protagonists of past and contemporary works hoped for a tomorrow that was to be a fulfilment of their life plans and ambitions (cf. novels and tales by Henry James and Jo Nesbø).
Within the domain of daily life various activities – practical and symbolic, such as hoarding, the process of collecting clothes or memorabilia – could become a strategy aimed at halting the destructive force of time and safeguarding tomorrow, as well as taming the fear of death. Similar purposes can be served by travelling and moving / relocation (cf. statements made by Roma Ligocka and Anna Janko). Paradoxes of the perception of time are also the theme of *Nie ma czasu* – a poem by Rev. Jan Twardowski.
The presented analysis focuses on two novels by Henry James: *The Beast in the Jungle* and *The Altar of the Dead*, whose protagonists represent two different types of mania associated with experiencing time. The lead character of *The Beast in the Jungle* lives thanks to a vision of a triumphant future and the exceptional nature of his fate. On the other hand, the protagonists of *The Altar of the Dead* and François Truffaut's film: *The Green Room / La Chambre verte* (a free adaptation of this particular novel by James) are obsessed with the past, bordering on the cult of death. The reader accompanies James' and Truffaut's protagonists in the difficult process of self-cognition. The Truffaut films may be also treated as autothematic works in which time is the hidden main character (cf. theses by Gilles Deleuze).
The narration of Agnès Varda's *Cléo from 5 to 7 / Cléo de 5 à 7* is an example of the game played by mechanical and subjective time dominated by fear of death. In *The Green Ray / Le Rayon vert*, a film by Eric Rohmer, the processes of a subjective experiencing of time and deciphering signs become a path towards emancipation. The Varda and Rohmer films compel the spectators to confront the mystery of destiny. In *Begegnung mit Krzysztof Kieslowski*, a documentary by Lothar Kompatzki (an analysis of the symbolic plot in *Krótki film o zabijaniu / A Short Film about Killing* and *Trzy kolory: Czerwony / Three Colours: Red*) Krzysztof Kieślowski presented a model of human plight within the domain of the art of filmmaking as a game played by destiny, chance, and free will.
A symbolic plot connected with the categories of time and timelessness constitutes the axis of *Poste restante*, a documentary by Marcel Łoziński about the fate of undelivered letters. An analogy of filmmaking and Buddhist thought proclaiming the co-dependence of material existence and emptiness. The works of Miron Białoszewski as an example of poetic contemplation and expeditions beyond the categories of time and space.

Jan Szpilka *Tomorrow My Body Will Be Different?*
This account of a paper read at the XI Anthropological Meeting in Zakopane enquires into the relation linking cultural perceptions about the "natural body" with accessible technologies of modifying the body. The prime topic of reflections deals with experiencing trans feminism as an example concentrating both fears and hopes surrounding the presently accessible possibilities of body modification.

Janusz Bohdziewicz *In Praise of Discontinuity, or Re-creation*
The purpose of this text is to provoke reflections on the significance of tomorrow in reference to assorted ways of understanding time encountered culture and a *sui generis* phenomenology of tomorrow within the context of the contemporary "loss of the future". The sketch is based on the author's earlier works, and the description of the current situation refers to the diagnoses of the Anthropocene proposed by Ewa Bińczyk and the conception of the "broad present" envisaged by Hans Ulrich Gumbrecht; it also borrows from Jean-Luc Nancy, in particular from his statements made at the time of the pandemic. The prime thesis of the essay is a conviction about the necessity of restoring a humble attitude towards time, which consists of a synchronisation of the

noty_1-2_2022.indd 430 08.09.2022 21:27:07

rhythm of life and the cyclical passage of every "today" into a successive, single tomorrow – without an excessive desire to rule over the entire future and without resistance against the passing of the present. This reflection, especially during the uncertain third decade of the twenty first century, opens up towards hope for the future, which comes from beyond human fears but also plans.

Katarzyna Kręglewska *How to Save the World on a Small Stage? – Tomorrow in the Theatre / the Theatre of Tomorrow*
Although Polish performing arts, and in particular the Polish theatre, are dominated by reflections on current problems, recently theatres have become increasingly interested in the future and, in particular, in threats connected with the climate catastrophe. Questions concerning tomorrow, posed and tackled by artists, pertain not so much to utopian or futuristic visions, or the future shape of the theatrical medium, but rather to anticipated transformations of the image of the world and probable scenarios of events. Upon the example of three spectacles staged by Nowy Teatr in Warsaw as part of the "Theatre 2118" cycle, and the spectacle: *Jak ocalić świat na małej scenie?*, directed by Paweł Łysak at Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera in Warsaw, the author of this article attempted to carry out recognition within the range of the most interesting (and effective) staging strategies chosen by artists / actors.

***Private Experiences, or How to Save the World on a Small Theatre Stage?* Katarzyna Kręglewska and Małgorzata Woźniak Talk to the Authors of the Spectacle**
Recorded conversation about *Jak ocalić świat na małej scenie?* (*How to Save the World on a Small Theatre Stage?*) held on 14 May 2021 with the ensemble of Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera in Warsaw as part of the Between. Pomiędzy. Festival of Literature and the Theatre. Participants of the meeting included the director, the playwright, and actors: Paweł Łysak, Paweł Sztarbowski, Anna Ilczuk, Mamadou Góo Bâ, Andrzej Kłak, Artem Manuilov and Kazimierz Wysota.

Krzysztof M. Bednarski *From the Artist's Archive (8):* Victoria-Victoria
As Maryla Sitkowska wrote in her book on Bednarski's art "Passage Through Art": "Bednarski's most famous 'gesture' is 'Victoria-Victoria'. Its larger version was made in the summer of 1983 during an international sculpture symposium in Digne-les-Bains in France. […] 'Victoria' was made back in 1980 – a realistic, partially painted with water colors, drawing of a stone hand with broken off fingers, with a highlighted texture
of the stone and its chips. The artist designed such a sculpture, but not having marble he did not make it then. […] Before December 13th 1981 it could be interpreted more as an expression of doubts connected with the counter-culture ideas – and maybe even a mockery of its slogans – than a political gesture, connected with the situation in Poland.
Whatever the intentions of the artist were, when he carved the marble 'Victoria-Victoria', undoubtedly he hit the nail on the head as far as moods during the martial law were concerned – full of depression and at the same time pugnacious. In May 1984, during an exhibition held in a partially ruined parish in Żytnia street, which during the years of the martial law hosted exhibitions of 'independent' artists, a smaller version of 'Victoria-Victoria' made a colossal impression – displayed in almost total darkness, in a low room, where it was accompanied by Jacek Sempoliński's dramatic, 'torn' pictures. It sufficed.
Like a good monument, it was fixed in people's memory – and the opinion-creating audience who visited Żytnia immediately captured everything that served the extension of political awareness and strengthening of resistance8. Like several of his works, Bednarski many times repeated and changed 'Victoria-Victoria', to add new meanings to it. Skipping the marble replica of the large version of 2006, he changed the sculpture twice. In 1996 he made only fingers of plaster, including them in his installation titled 'The Red Interior', presented at the exhibition 'Oikos 3' in Bydgoszcz. (A similar operation – complementing of what 'Victoria-Victoria' is lacking – was successfully performed on the mentioned replica, 'adding' fingers by superimposing on the sculpture a projection of the silhouette of his fingers.) A significant change of gesture occurred in the work 'Vittoria non finita' from 2008 – a sculpture made of cement blocks trapped in a construction from builders' pipes painted red. The gesture which it shows is a hybrid of the V sign and the obscene American gesture shown by the protruding middle finger. The sculpture is part of the international collection in Certosa di Padula near Salerno.
But here, just like in the case of 'Victoria-Victoria' from 1980–1983, we are dealing with ambiguity, not obvious or even unclear without any knowledge of the context."

Achille Bonito Oliva *ABO –> KMB: Art Is a Form of Defense*
In the book of my collected writings on Bednarski's art, the title shows my name appearing versus the artist's name. In Latin versus means "against", a word which excellently expresses my lack of faith in artists while, on the contrary, my faith in their work is big. Personally, I have always considered the artist a biological mistake in relation to his/her work, in fact the artist dies while the work remains. Talking about Bednarski, I would start exactly with this question: will his work remain? I would most certainly say yes, so let me try to explain why. [The complete text by Achille Bonito Oliva is published in Polish, Italian and English. See: pages 201–204].

Programme of the 10th International SchulzFest (Lublin, Drohobych 2022)

Paweł Próchniak *SchulzFest 2022: Horror and Imagination (Introductions). To Travel to Drohobych*
The war goes on. It takes place close by and pertains to us directly. Ukraine fights for its freedom and the truth of its

noty_1-2_2022.indd 431 08.09.2022 21:27:07

existence, but also for the freedom of all of us and the truth of our identity as people. It fights in defence of its sovereignty, but also to protect that which remains the foundation of our culture – aware of its roots, sovereign, based on the human dignity of the culture of Europe and the free world. This year the Drohobych SchulzFest has exceptionally also a Lublin version. An expression of solidarity with struggling Ukraine – a symbolic act and, at the same time, actual activity. I believe in the real power of such acts.

More, I profoundly believe in the human value of the fact that we are here and that some of us will soon be in Drohobych. Numerous institutions have supported both parts of this year's SchulzFest. They include also Polish PEN Club – hence I cite the opening sentences of the PEN Charter: "Literature knows no frontiers and must remain common currency among people in spite of political or international upheavals. In all circumstances, and particularly in time of war, works of art, the patrimony of humanity at large, should be left untouched by national or political passion. Members of PEN should at all times use what influence they have in favour of good understanding and mutual respect between nations and people; they pledge themselves to do their utmost to dispel all hatreds and to champion the ideal of one humanity living in peace and equality in one world".

This is exactly what we are doing. This is also how I envisage SchulzFest. I believe that our presence here constitutes a special value and is a symbolic act that possesses real power. We are people of the word, thought, and imagination. Our domain is culture, art, the symbolic tissue of the world. This enables us to see the full spectre of human reality. We do not close our eyes against the horror of war, its cruelty and absurdity. On the contrary, we keep our eyes wide-open. They reflect terror and anger. There is the pungent smoke of phosphorus bombs. And there are tears. But we should not allow for our world to be written exclusively with the alphabet of war so that the latter would dictate our existence. This is also why we return to Schulz, are both here and on our way to Drohobych

This year's SchulzFest is symbolic and, at the same time, actual activity. I believe in the real power of such acts. I believe in the profoundly human value of the fact that we are here and that we use art to oppose the senseless and bestial Russian invasion of Ukraine. Art is not weak and helpless. It contains authentic force – that of a spell and a promise. Art never gives up. An artist may be killed but art will survive. It contains life and truth. It is tantamount to freedom. Yes, living art is free – it teaches us freedom and reminds that we have to fight for the latter. It comes to our aid at the most difficult moments. Just like prayer.

SchulzFest is the site of art and thus also a form of a struggle. This is also the reason why we return to Schulz and are present here – in Drohobych, in Ukraine shedding blood, the living heart of Europe and the free world. Our force is our imagination. Free and courageous; victory would be much more difficult without it. I believe that SchulzFest brings us closer to such victory.

Wiera Meniok ***"The World Will Never Be the Same as Before". The Ethical Obligation Towards the Other in Texts by Serhiy Zhadan***

The author takes a closer look at the texts by Serhiy Zhadan, which include the motif of war and the attitude towards the Other. In doing so, she refers to his poetry: *Drohobych*, *Life of Maria*, *Templars*, *Antenna*, *List of Ships,* and the most recent: *Psalm to Aviation 58,* as well as the story: *The Orphanage*.

Despite the fact that the majority of Zhadan's poems refer implicitly to war operations conducted since 2014 in East Ukraine, the text originated already in the course of a war that has engulfed the entire country. In her summary Wiera Meniok writes: "I am close to finishing this essay. Dawn approaches slowly. It is 19 March 2022, the twenty fourth day of a war unleashed in Ukraine by the Russian aggressor – a terrorist state, an imperial regime of evil. Kharkiv is situated far to the east of my Drohobych, and dawn in Kharkiv is already more translucent and brighter. I am thinking about Serhiy Zhadan and his town, standing amidst ruins and bleeding, but consequently becoming even stronger. Words from *Który skrzywdziłeś* (You Who Wronged), the well-known poem by Czesław Miłosz: "Do not feel safe. The poet remembers. / You can kill one, but another is born. / The words are written down, the deed, the date", come to my mind. Serhiy Zhadan is still in Kharkiv and fights for his town. He writes a war chronicle on his official Facebook site. Tens, hundreds of thousands of people daily await his entry. He writes; therefore he lives. He writes; therefore Kharkiv stands.

Grzegorz Gauden ***Imagination and Horror***

In his collection: *Maleńka* (Little One) Janusz Majewski, film director born in Lviv, published three stories with a dedication: "An homage to Bruno Schulz". The protagonist of two of the stories is the acclaimed writer from Drohobycz… Presentation at the SchulzFest 2022 festival.

Janusz Majewski ***Imagination and Horror***

Imagination and horror – those words strangely cling to each other, evoke associations and reflections. Imagination is a vast space and a great spiritual force, an expression of humanity; its absence is a mental disability that might create and spread horror… Presentation at the SchulzFest 2022 festival.

Paweł Drabarczyk ***vel*** **Grabarczyk** ***Exuberance at the End of Words. On the Trail of the Imagination in*** **Martwy sezon** ***by Jakub Woynarowski***

An essay dedicated to Jakub Woynarowski's book *Martwy sezon* (The Dead Season), or – as it is described by Paweł Drabarczyk – "a chimeric visual poem" inspired by the prose of Bruno Schulz.

Krzysztof M. Bednarski ***From the Artist's Archive (9):*** **Mi Senti?**

The artist describes his work on *Mi senti?* ("Do you hear me?"), composed of recordings of the voices of the author's acquaintances speaking the titular phrase in different langu-

noty_1-2_2022.indd 432 08.09.2022 21:27:07

ages. The recording was presented in 1995, and subsequently included into other works and installations by Krzysztof M. Bednarski, each time assuming slightly different meanings.

Zbigniew Benedyktowicz Mi senti? *by Krzysztof M. Bednarski in Lublin and Drohobych 2022*
Commentary accompanying a presentation of *Mi senti* by Krzysztof M. Bednarski in the course of the 10th – Lublin – edition the International Bruno Schulz Festival in 2022.

Martyna Sobczyk, Krzysztof M. Bednarski *On Schulzian Inspirations*
Krzysztof M. Bednarski and Martyna Sobczyk, curator of his exhibitions, talk about Schulzian motifs in the artist's *oeuvre*.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany *Piano on a Barricade, Bells Ringing to Raise Alarm, Hymns – Everywhere (Spoken Essay)*
Essay dedicated to a piano on the barricades of Ukraine at war – with reference to the paradoxical motif of a piano set up in the Alps by Jean Arthur Rimbaud, described by the author as "a well-known destroyer of European bourgeois imagination and one of the first performers in Europe".

Paweł Próchniak *Experience of an Abyss. An Endorphin High and Poetry*
Essay on poetic images of experiencing an abyss and relations between poetry, perception, disorders… and chemistry.

Wiera Meniok *Battling Artists*
Documentation on the activity of certain Ukrainian artists in the course of recent months and their reactions to Russian aggression and war.

Wiera Meniok *Acoustics of War in the Easter Echoes of Drohobych*
Essay dedicated to experiencing the war in Ukraine and its "acoustics", described *via* lyrical experiences and from the perspective of Drohobych – simultaneously a provincial town and the Schulzian centre of the world.

Serhiy Zhadan + + + *Perhaps It Is Worth Starting Precisely Now…*
SchulzFest 2022 resounded with a widely commented anthology of poems about Ukraine, in assorted ways co-creating a phenomenon initiated by the poetry of Taras Shevchenko, namely, establishing Ukraine by means of the word, building its foundation with poems, and expanding the spiritual and imagination spaces supported by that foundation and decisive for the might and diversity of Ukrainian culture. A significant motif of this spoken anthology – entitled: *Ukraina wierszy/Ukraine of Poems* – was the *Wiersze w schronach/Poems in Shelter* series, realised in Drohobych.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany *Herzen, Freedom, Us*
"Alexander Herzen. I would like to imagine him in Poland in 2021 and 2022, in Russia in 2021 and 2022, and in Belarus in 2021 and 2022. In Poland – a country of official lawlessness, and in Russia outlawing Memorial and serving poison to its unruly citizens. Herzen, who challenged Russia under Tsar Nicholas, but never became a bloodthirsty anarchist. Between the lines of his writings, during intervals between various undertakings, he smuggled a refusal to accept the existing world and expressed creative rebellion. Nonetheless, he did not follow the paths of either Marx or Bakunin. Today, Herzen's road is pursued by Yury Dmitriev, Alexei Navalny, Andrey Pachobut, and numerous male and female prisoners in the penal colonies of Russia and Belarus; this is also the path followed by the founders of Memorial. "Already as an adolescent – after the stifling of the Decembrist Revolt (14 December 1825) – Herzen knew what side he was on and evolved towards his works and the radical courage of breakthrough undertakings" – the author wrote in an essay awarded in the "Freedom of Thought – Freedom of Expression" competition organised by the Society of Authors ZAiKS and Polish PEN Club.

Marta Leśniakowska *# The War: Ukraine 2014/2022*
Marta Leśniakowska's photo-essay consists of six photographs concerning the war in Ukraine and a written commentary to these images, presenting their complex character.

Natasza Styrna *Lwów in Photographs Published in "Dodatek Ilustrowany" Issued by "Chwila" (1930–1935)*
"Chwila" was one of the most prominent Jewish dailies published in Lwów in inter-war Poland. The "Dodatek Ilustrowany" supplement, issued in the first half of the 1930s, showed a number of interesting photographs featuring a great variety of themes. The presented article deals with a part of that collection – photographs of Jewish themes, including assorted street scenes and numerous likenesses of the Jewish district in Lwów. The authors were predominantly almost totally unknown local photographers, whose majority died during the Second World War. Apart from an analysis of the photographs and conclusions drawn from them, the article contains information about the authors, successfully collected despite considerable gaps in archival documentation concerning the titular theme.

Jakub Orzeszek *All the Faces of Adela*
An attempt at deliberation on representations of female bodies in the prose, drawings, and graphic work by Bruno Schulz. The centre of interest is occupied by Adela, the lead protagonist of *Sklepy cynamonowe* (Cinnamon Shops) and *Sanatorium pod Klepsydrą* (The Hourglass Sanatorium), whose body is treated as a model also for further Schulzian "erotic bodies". Here key importance belongs to the method inspired by Hana Bellmer's *The Doll* – "the anatomy of desire". Bellmer created "condensed images of desire" *via* the transformations and multiplications of the female body, but Schulz's erotic imagination reproduces repeatable and limited corporality. The "doll-like" bodies of Adela, Polda or Paulina are "condensed images of desire" as long as they are

noty_1-2_2022.indd 433 08.09.2022 21:27:07

emblematic – motionless in conventional, perfectly legible poses and gestures, to which Schulz returned ostentatiously. They are summed up in several reduced presentations typical for the aesthetics of pop culture – i.a. the *fin de siècle* boudoir novel and pornography. This schematic nature of women's bodies in the prose and graphic work of Bruno Schulz is not devoid of the misogynistic phantasms of modernism. At the same time, however, it makes it possible to think about pastiche, provocation or camp.

Krzysztof M. Bednarski *From the Artist's Archive (10): Kieślowski Endlessly*
Continuation of *Z archiwum artysty* (From the Artist's Archive), the auteur series by Krzysztof M. Bednarski. In this part the author wrote about his contacts with Krzysztof Kieślowski – spanning from a poster to the film *Przypadek* (Blind Chance) to a tombstone monument.

Marina Fabbri *Reminiscences about Kieślowski Without Distance*
A collection of Marina Fabbri's personal recollections about Krzysztof Kieślowski. The author was the film director's friend, collaborator, and translator of all his films to Italian.

Wacław Sobaszek *Life Conspiracies – Continued*
The text is a previously unpublished continuation of the diary of Wacław Sobaszek – the creator and director of Węgajty Theatre. The first part of Sobaszek's diary – entitled Spiski życiowe. Dziennik węgajcki 1982–2020 – has been published in 2020.

Magdalena Hasiuk, Erdmute Sobaszek *There Always Has to Be Someone Who Is Between. A Conversation*

Justyna Biernat, Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, Joanna Królikowska *From a Suitcase to the Net. On the Teatr Węgajty Archive*
This article is dedicated to the Teatr Węgajty archive, created as part of the *Teatr Węgajty – 35 Years of an Anthropological Theatre* project and socio-cultural quests. The authors refer to studies by, i.a. Jacques Derrida, Pierre Nora, Ernst van Alphen, and Aleida Assmann, focused on archives, bringing the reader closer to the archivisation activity of Erdmute and Wacław Sobaszek, associated with their undertakings at Teatr Węgajty, and problematizing their work performed as creators of the digital archive. The article explains the work methods and decisions made by the research team, connected with the construction of the collection and the systematization of accumulated and newly produced material. Furthermore, the authors disclose their hopes and doubts concerning the specificity of the Internet archive, and analyse relations between material kept in the archive and the context surrounding the latter. Finally, the article describes the evolution-transition from an analogue props room at the home of the founders of Teatr Węgajty to an accessible digital collection widely open to new users.

Justyna Biernat *In Search of Atlantis*
A presentation of the first years of the activity of Teatr Węgajty and the processes of moulding culture by the new settlers during the 1980s in the provincial conditions of the Warmia region. Work carried out by the theatre is depicted within the perspective of the natural and cultural landscape. The theatrical activity of Erdmute and Wacław Sobaszek is described in the context of the socio-cultural transformations of Warmia. The postulates of alternative artists attempting to construct Atlantis were confronted with the myth creation potential of former Eastern Prussia.

Joanna Kocemba-Żebrowska *The Wioska Teatralna Festival and Residents of the Village of Węgajty*
A presentation of changing relations between Teatr Węgajty and residents of the village of Węgajty, accomplished by analysing the evolution of the international Wioska Teatralna / Theatre Village festival – an annual event organised in July by Teatr Węgajty since 2003. The article proves that the first editions of the festival were realised to a great extent with the residents of Węgajty in mind, and thanks to their activity, interest, and work, but the last revivals are realised rather alongside the village community. At present, the joint organisation of Wioska Teatralna, conducted by persons co-working with Erdmute and Wacław Sobaszek and known as the Wioska Teatralna Flying Collective, creates a unique artistic-social event granted a community character albeit predominantly with artists and spectators – visitors to Węgajty – in mind.

Joanna Królikowska *Permeations and Reflections. "Gazeta festiwalowa" as an Organic Part of Wioska Teatralna in Węgajty*
Since 2009 the Wioska Teatralna festival organised by Teatr Węgajty is accompanied by a festiwal gazette. The intention of this article is to prove the thesis that the festival periodical became an organic part of the event, cohesive with its premises and formula. Coherence should be detected between the ideas of the festival and the contents of the periodical as well as between the structure of Wioska Teatralna and its organisation and editing processes associated with publishing the gazette. A survey of festival gazettes from 2009–2021 was conducted with this purpose mind. An additional source of information consists of interviews with editors dealing with organisational and inner-editorial undertakings. The amassed material made it possible to discuss the evolution of the festiwal gazette's formula and surrounding processes within the context of the theatre festival, as well as to present the way in which Wioska Teatralna and the periodical issued at the time of its duration cast a light on each other.

Magdalena Hasiuk *Weeds and Masterpieces*
The topic of the presented text is the activity of Teatr Węgajty, pursued since 2008 at the Social Welfare Home in Jonkowo. While analysing repertoire selections (exclusively masterpieces of literature) made by director Wacław

noty_1-2_2022.indd 434 08.09.2022 21:27:07

Sobaszek together with the Teatr Potrzebny integrative company partly composed of handicapped actors, I relied on reconnaissance carried out by Stefania Skwarczyńska. I analysed the Teatr Potrzebny spectacles while making use of the typology of spectacles conceived by this researcher and depicting the degree of deviation from the proposed theatre realisation contained in the text (Skwarczyńska 2003). It turned out that the "deviations" applied by Sobaszek not only "make allowances for the poetic imagination" of the artists / authors but result in the emergence of wholly original works. In turn, the introduction of the "affecting presence" category proposed by Robert Plant Armstrong made it possible for me to name and characterise the phenomenon of acting at Teatr Potrzebny.

Daniel Brzeziński, David Sypniewski *Węgajty Theatre: an Anthropological Guide*

The text examines the relationship between the Węgajty Theatre and the space in which it operates and which it creates. The analysis of successive places is a pretext to describe the way in which the Theatre functions and, more extensively, the culture that emerged around it. The authors define the entity shaping local space and spirit as a holobiont, a being composed of many beings, an ecosystem of volunteers, workshop participants, team members, and inhabitants of the surrounding villages, with the Sobaszek couple, the founders of the Theatre, in the very centre. The article formulates a thesis claiming that one of the most important principles followed by the hosts is the *ready-made* attitude, which assumes a readiness to accept the works of each person individually and the community as a whole in an emergent process set in motion by them.

Jerzy Lengauer *Węgajty Theatrical Studies*

In *Dziennik* by Wacław Sobaszek our attention is drawn to the conception of non-violence combined with unusual tolerance. Obviously, in the case of Sobaszek both attitudes developed in the course of needs and changes occurring in the artist's life, in particular those concerning residence and expansion of artistic activity, or perhaps rather certain social sensitivity. Sobaszek starts with recollections about his refusal to serve in the army together with offering a recipe for effectiveness. He writes about working in Olsztyn and connections with institutionalism in culture during the era of the Polish People's Republic. At the same time he is repelled by problems stemming from stupidity and appreciates the value of legalised activity associated with the state. Once we are already in Węgajty the author recalls mutual acceptance with the villagers, understanding, a certain pliancy, and even indulgence. Next, he leaves Węgajty to perform carols and "alleluias" in nursing homes and probably also in other institutions. During this period of gentleness and politeness, i.e. already in a free and democratic Poland, Sobaszek is outraged by racist and chauvinistic attacks and discrimination, even more so when one of the Węgajty actors becomes a victim. This is the time when Sobaszek records that, which he sees in Polish streets.

Weronika Grozdew-Kołacińska *Familiar = Unfamiliar / Unfamiliar = Familiar? Singing as a Wandering Traveller, or on Transfer, Limits, Experiencing, and Identity from the Polish-Bulgarian Perspective*

"Whose is this song?" – director Adela Peewa asks her interlocutors and herself in a tragic comic document bearing the same title. The song was "here" and is "ours" for always, but on a geographical map these numerous instances of "here" are separated by several hundred kilometres. On a mental map they might be even more distant, although, after all, they are close since they are linked not only by that one melody but by an entire cultural plexus, albeit frayed by variously defined borders. The song roams while assuming increasingly new voices singing their stories – different or identical. Polish Christmas carols are part of the repertoire of Bulgarian Catholics from the region of Plovdiv and Svishtov, and mazurkas and polkas brought over by Polish exiles after the Spring of Nations and the January Uprising constituted an important part of the repertoire of the first Bulgarian orchestra performing in "the European spirit". Poles also participated in the Bulgarian nineteenth-century school system (music and choral studies). "Unfamiliar" rather rapidly becomes "familiar", but even quicker appears to be the collective oblivion of this process, while seeking its source, assuming that such a feat is possible, can prove to be inconvenient. Today, the song travels with even greater impetus, carried by a live human voice and transferred by a virtual Internet medium. The Balkan song has for long enjoyed the particular esteem of Polish (and not only) researchers and practicians of traditional and folk singing alike. A look taken at the wanderings and domestication of a song / singing through the prism of the categories of "multi-strata identity" and "transcultural medium" permits a fairer description of examined phenomena, without ascribing superiority to one of the elements of the musical-cultural jigsaw puzzle. In this case the biculturalism of the researcher, which I share, is an added value, although not always one that makes it easy to capture methodological distance, especially when self-reflection pertaining to undertaken research problems is at stake. The author considers the above-mentioned problems and issues by referring to her personal research and cultural experiences, and, additionally, by speaking of reflections and works by other authors dealing with, i.a. such categories as: multicultural identity, cultural transfer, borderline quality, wandering, itinerant repertoire or the familiar-unfamiliar antinomy. The cohesive motif is the song/singing conceived as a factor of self-reference, interpersonal communication, and telling "small" narratives.

Tomasz Szerszeń *Touching Photography*

Transgression of "certain borders" is a frequent and important element in the works of Zbigniew Łagocki. Symbolic and real borders constitute frames defining "the inner tensions of photography". Between the static architecture of the

noty_1-2_2022.indd 435 08.09.2022 21:27:07

image and the gesture of transgression there stretches a grey sphere of meanings and tensions. Here, photography would be a mean of mediating between assorted symbolic and real spaces, a manner of taming them.

Maria Luiza Pyrlik ~~*CERTAIN*~~ ***Boundaries. Zbigniew Łagocki: Photography***

This expanded and modified curator text accompanies the ~~*CERTAIN*~~ *Boundaries. Zbigniew Łagocki: Photography* exhibition at the Manggha Museum of Japanese Art and Technology in Cracow (26 September – 14 November 2021; curator: Maria Luiza Pyrlik).

Anna Sobolewska ***Archaeology of Daily Life. Feuilleton***

The archaeology of daily life is the first feuilleton in a series presented by Anna Sobolewska in "Konteksty"; hence reflections on the poetics of a feuilleton immersed in daily life. The intention of the records made by Anna Sobolewska, literary scholar, however, does not consist of literature but the observation of culture and changes in the nearest urban environment. The text is composed of small narratives – strolls in Warsaw and Sandomierz, contacts with people, close encounters and misunderstandings as well as dreams since in accordance with the principles of the anthropology of daily life everything may become the object of studies. The presented observation of the town results in a pessimistic conclusion concerning the degradation of the Warsaw city centre.

In the feuilleton the observation of daily life collides with the extraordinary once the war in Ukraine invades the awareness of the author and the urban landscape. A. Sobolewska tours places connected with the Ukrainian exodus, such as train stations and supply centres. She draws attention to the mass-scale salvage of animals by the refugees and records the persistent and heroic activity of Ukrainian writers and artists. In doing so, she recalls Pamiętnik z powstania warszawskiego by Miron Białoszewski, a description of the suffering and heroism of the Warsaw civilian population and the destruction of the very substance of the city. The author shares impressions produced by crime stories, fantasy, and psychological studies whose background contains a vision of the apocalypse.

An important motif is the exclusion of the "other", conceived in the wide meaning of the term. The author records and analyses facts of exclusion of the disabled, elderly, unattractive, and obese. In doing so she draws particular attention to the training of women within pop culture. The new capacious term: ableism denotes the lack of acceptance and the social marginalisation of all "non-normative" persons, who do not match the obligatory model. She also cites works by researchers dealing with this social phenomenon: Rosemarie Garland-Thompson and Sanaura Taylor; the latter claims that the path towards the liberation of humans and animals is shared and thus solidarity must prevail.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany ***The Ashen and Diamond Fervour of the Poem***

After reading the book by Paweł Próchniak we become aware of the nature of the nocturne (something that I always sensed while listening to Chopin). The subtitle: Z dziejów wyobraźni poetyckiej (From the History of Poetical Imagination) comprises the dark yarn of this imaginary weave. More, it becomes part of the sensu largo series in which the book was issued, i.e. Granice wyobraźni (Limits of Imagination). Indeed, while reading Nokturny we touch and sometimes trespass or even cross those boundaries in poetry. It sometimes happens that we do so in a totally unexpected manner: after all, who actually thinks on a daily basis about the Polish national anthem: Jeszcze Polska nie umarła (Poland Is Not Yet Lost) as a "song of exiles". It suffices to reason in this manner in order to arrive at the boundaries not only of mere individual imagination but also a collective imaginarium. The publishing house, which issued Próchniak's book, is named Pasaże – after the passages of Baudelaire and Benjamin. Already the very composition of this extremely intentionally devised volume of sketches reveals how passages of the imagination are not at odds with the boundaries of the imagination. This is why I regard the longest essay in the volume – an interpretation of De passage à Paris, an excellent and unacknowledged poem by Stanisław Baliński – to be a significant composition caesura of Nokturny. The poem in question, a distant reflection of Czarne kwiaty (Black Flowers) by Norwid (also because it deals with the constant instability of the fate of an émigré), attempts to capture signals of the dying of Frederic Chopin before death actually takes place. To capture the moment of passage, which becomes a borderline, also imaginary.

Paweł Panas ***Peeking at the Critic***

This article proposes an aspect insight into the workshop and diction of critique, which attempts to capture the work conducted by creative imagination, characteristic for poetry, and, at the same time, a form of cognition. Upon the basis of Paweł Próchniak's book: *Nokturny. Z dziejów wyobraźni poetyckiej* the author of the sketch reflects on the nature, strategies, obligations, and traps of such a critique of poetry expressed in *Nokturny* – a critique existentially oriented, firmly based on literary studies competences, erudite but, at the same time, open towards a meeting with the unknown and thus cognitively momentous, i.e. accommodating senses and recognition, which only *via* poetry seek their linguistic and imaginative form.

noty_1-2_2022.indd 436 08.09.2022 21:27:08

Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

♦ ETHNOGRAPHY ♦ ETHNOLOGY ♦ ANTHROPOLOGY OF CULTURE
♦ LITERARY STUDIES ♦ PHILOSOPHY ♦ HISTORY ♦ LINGUISTICS
♦ ART ♦ HISTORY OF ART ♦ VISUAL AND PERFORMING ARTS

Contents 1–2 2022

ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ *Before Tomorrow*
WOJCIECH MICHERA *Cras leges*
KRYSTIAN DARMACH *Distant Tomorrow or* Tomorrow Never Knows *by the Beatles and the John L. Schellenberg Conception of "Deep Time"*
ROBERT LOUIS STEVENSON *The Song of the Morrow*
STANISŁAW KRAJEWSKI *Unknown Tomorrow: Between Hope and Threat*
PAWEŁ PRÓCHNIAK *Natural Breathation (Exercises in Poetic Respirology)*
TOMASZ WIŚNIEWSKI *New Opening of the Abbey Theatre in Dublin*
DAVID MALCOLM *No More Tomorrows? Mollie Panter-Downes, the Future, and Canonicity*
MAGDALENA BARBARUK *A Life to Be Constructed. On the Possibility of a Return of Edward Stachura*
PAWEŁ DRABARCZYK VEL GRABARCZYK *Dreamt Revolution. On* November *by Jakub Woynarowski*
PIOTR JAKUB FEREŃSKI *Tides*
JACEK LEOCIAK *The Abyssal Time of the Ghetto and the Perspective of "Tomorrow" (Leib Goldin, Stella Fidelseid, Janusz Korczak)*
MONIKA SZNAJDERMAN *Drohobycz – Gorlice (Fragment of a Larger Whole)*
KATARZYNA PROT-KLINGER *Last Witnesses Are Dying. On the Memory of the Holocaust*
MICHAŁ KLINGER *Moment and Eternity (the Timelessness of the Text)*
DARIUSZ CZAJA *"I am coming soon". Apocalypse Now*
ŁUKASZ STYPUŁA *"Next Year in Jerusalem!" Several Remarks on Leviathan*
WIERA MENIOK *Spring Which Still (Yet) Has Not Been … and Tomorrow – Second Autumn*
ŁUKASZ SOCHACKI *Tomorrow's Ends of the World. Scientific Apocalypse*
MACIEJ KRUPA *Walking in the Netherworld. Purgatory*
TADEUSZ BARTOŚ *Has Yesterday Already Been?*
ANNA SOBOLEWSKA *Tomorrow Will Be Free. Subjective Experiences of Time in Daily Life, Literature, and Film*
JAN SZPILKA *Tomorrow My Body Will Be Different?*
JANUSZ BOHDZIEWICZ *In Praise of Discontinuity, or Re-creation*

noty_1-2_2022.indd 437 08.09.2022 21:27:08

Katarzyna Kręglewska-Powązka — How to Save the World on a Small Stage? – *Tomorrow in the Theatre / the Theatre of Tomorrow*
Private Experiences, or How to Save the World on a Small Theatre Stage? Katarzyna Kręglewska and Małgorzata Woźniak Talk to the Authors of the Spectacle
Krzysztof M. Bednarski — *From the Artist's Archive (8):* Victoria-Victoria
Achille Bonito Oliva — *ABO –> KMB: Art Is a Form of Defense*

10th International Bruno Schulz Festival, Lublin–Drohobych 2022
Zbigniew Benedyktowicz — *Introduction*
Programme of the 10th International SchulzFest (Lublin, Drohobych 2022)
Paweł Próchniak — *SchulzFest 2022: Horror and Imagination (Introductions). To Travel to Drohobych*
Wiera Meniok — *"The World Will Never Be the Same as Before". The Ethical Obligation Towards the Other in Texts by Serhiy Zhadan*
Grzegorz Gauden — *Imagination and Horror*
Janusz Majewski — *Imagination and Horror*
Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk — *Exuberance at the End of Words. On the Trail of the Imagination in* Martwy sezon *by Jakub Woynarowski*
Krzysztof M. Bednarski — *From the Artist's Archive (9):* Mi Senti?
Zbigniew Benedyktowicz — Mi senti? *by Krzysztof M. Bednarski in Lublin and Drohobych 2022*
Martyna Sobczyk, Krzysztof M. Bednarski — *On Schulzian Inspirations*
Katarzyna Kuczyńska-Koschany — *Piano on a Barricade, Bells Ringing to Raise Alarm, Hymns – Everywhere (Spoken Essay)*
Paweł Próchniak — *Experience of an Abyss. An Endorphin High and Poetry*
Wiera Meniok — *Battling Artists*
Wiera Meniok — *Acoustics of War in the Easter Echoes of Drohobych*
Serhiy Zhadan — *+ + + Perhaps It Is Worth Starting Precisely Now…*

***

Katarzyna Kuczyńska-Koschany — *Herzen, Freedom, Us*
Marta Leśniakowska — *# The War: Ukraine 2014/2022*
Natasza Styrna — *Lwów in Photographs Published in "Dodatek Ilustrowany" Issued by "Chwila" (1930–1935)*
Jakub Orzeszek — *All the Faces of Adela*

***

Krzysztof M. Bednarski — *Z archiwum artysty (10): Kieślowski Endlessly*
Marina Fabbri — *Reminiscences about Kieślowski Without Distance*

Węgajty Theatre
Wacław Sobaszek — *Life Conspiracies – Continued*
Magdalena Hasiuk, Erdmute Sobaszek — *There Always Has to Be Someone Who Is Between. A Conversation*

noty_1-2_2022.indd 438 08.09.2022 21:27:08

Justyna Biernat, Magdalena Hasiuk, Joanna Kocemba-Żebrowska, Joanna Królikowska — *From a Suitcase to the Net. On the Teatr Węgajty Archive*
Justyna Biernat — *In Search of Atlantis*
Joanna Kocemba-Żebrowska — *The Wioska Teatralna Festival and Residents of the Village of Węgajty*
Joanna Królikowska — *Permeations and Reflections. "Gazeta festiwalowa" as an Organic Part of Wioska Teatralna in Węgajty*
Magdalena Hasiuk — *Weeds and Masterpieces*
Daniel Brzeziński, David Sypniewski — *Węgajty Theatre: an Anthropological Guide*
Jerzy Lengauer — *Węgajty Theatrical Studies*

***

Weronika Grozdew-Kołacińska — *Familiar = Unfamiliar / Unfamiliar = Familiar? Singing as a Wandering Traveller, or on Transfer, Limits, Experiencing, and Identity from the Polish-Bulgarian Perspective*
Tomasz Szerszeń — *Touching Photography*
Maria Luiza Pyrlik — ~~*CERTAIN*~~ *Boundaries. Zbigniew Łagocki: Photography*
Anna Sobolewska — *Archaeology of Daily Life. Feuilleton*
Katarzyna Kuczyńska-Koschany — *The Ashen and Diamond Fervour of the Poem*
Paweł Panas — *Peeking at the Critic*

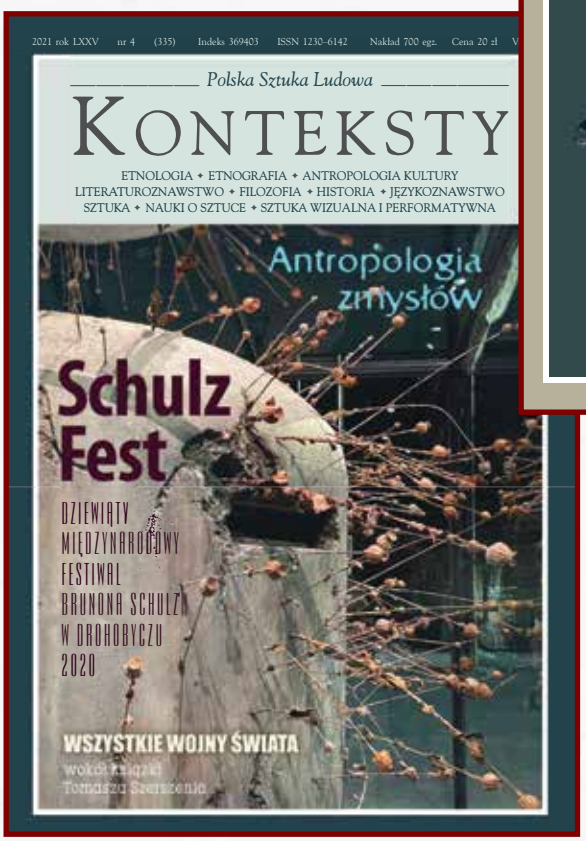
Krzysztof M. Bednarski, *Kartka z podróży*, 1983,
offset / papier 97 x 62 cm. Dzięki uprzejmości artysty.

noty_1-2_2022.indd 439 08.09.2022 21:27:09

▲ „Konteksty" nr 1–2/2019 pt. „Planeta Schulz" – numer w otwartym dostępie na www.konteksty.pl.

Drodzy Czytelnicy – zapraszamy do wspierania naszego kwartalnika przez wykupienie prenumeraty na rok 2022 i 2023. Informacja o warunkach prenumeraty i sposobu jej zakupu znajduje się na sąsiedniej stronie.

▲ Konteksty" nr 3/2021 numer w otwartym dostępie na www.konteksty.pl.



▲ „Konteksty" nr 3/2021 numer w otwartym dostępie na www.konteksty.pl.

Drodzy i Szanowni, Czytelniczko, Czytelniku wykup prenumeratę dla bliskich i znajomych – to wspaniały prezent na cały rok za jedyne 80 zł.!

Zapraszamy także do czytania numeru 3/2017 „Kontekstów" pt. Misterium Bramy. Antropologia pamięci. Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN" w Lublinie w wolnym dostępie na stronie www.czasopisma.ispan.pl/index.php/k.