

# TYGODNIK LITERACKI

Nr 17 (32) ■ Rok II ■ 28 kwietnia 1991  
ISSN 0867-1257 ■ Nr indeksu 379689 ■ Cena 3500 zł

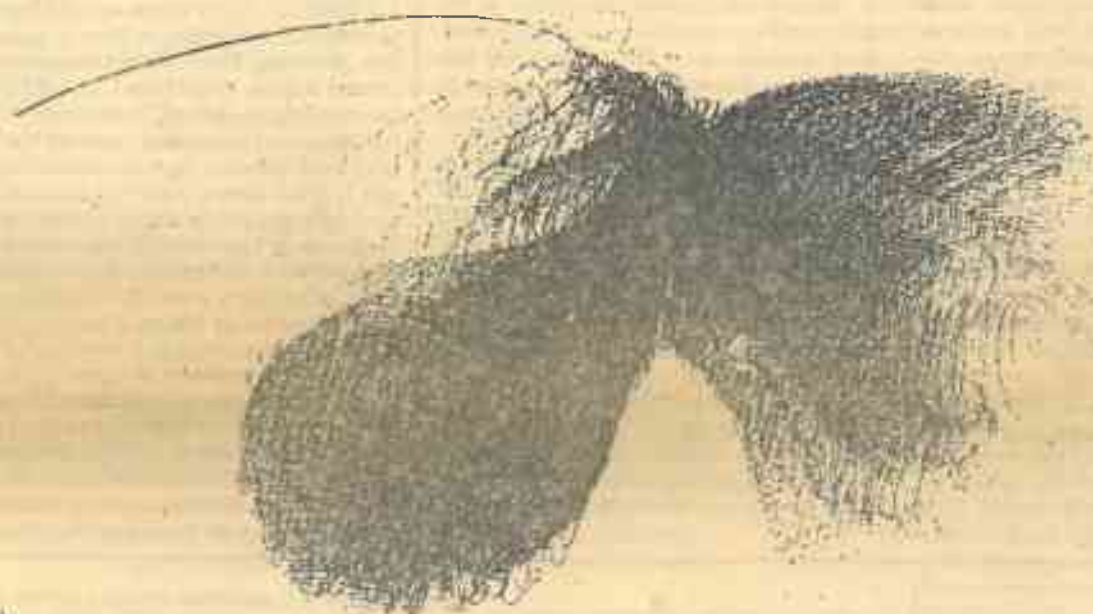
SZYMBORSKA: JA WIERZYŁAM ■ BEREŚ-BRAUN: PYTANIA O RÓŻEWICZA ■ PROUST NA SCENIE  
BIENKOWSKI: CUDOWNE „JA” ■ HERLING-PEJZAŻYSTA ■ SOKOŁÓW: KLUCZOWE SŁOWO LITERATURY  
ZESZYTY TARASINA ■ INDIANA JONES I CNOTY PLATOŃSKIE ■ PISMO ALTERNATYWNE - „ŚMIGŁO”

Joanna Pollakówna

## Wspólnota

Siostró w bólu,  
siostró w śmierci,  
kosmata pszczoło,  
myszo zamiszował  
Niemie nas ku nieparnoci  
ta sama fala wzniesiona.  
Równie sobie,  
z bezprzyszywy  
w bezskutek pusty zagarnia,  
gdzie owacje przeciąg zimny,  
niepojęta miłość czarna.  
W wirze zgrozy,  
w granicznej ciszy,  
z tobą pszczoło,  
z tobą myszo.

październik 90



WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

## O Tadeusza Różewicza – pytania nieuczesane

z Kazimierzem Braunem rozmawia Stanisław Beres

**Stanisław Beres:** – Jedynym dramaturgiem współczesnym, którego zdajesz się w pełni cenić i akceptować, jest Tadeusz Różewicz. Wystawiałeś go niezliczoną ilość razy. Nie wiem, czy ktokolwiek spośród reżyserów polskich może stawać z tobą w szranki? I to nawet dobrze się składa, bo casus Różewicza od jakiegoś czasu mnie nieco niepokoi. Myślę, że to jest dobra okazja do rozmowy na jego temat.

Ostatnio przeczytałem wasze wspólne Języki teatru, nie bez licznych zresztą oporów wewnętrznych. Niedawno skądinąd wpadł mi w ręce numer „Odry” (1989, nr 9), gdzie znalazłem omówienie tej książki pióra Kellera pt. „Stare buty i krzesło Van Gogha”. Nie będę tuil, że odniosłem wrażenie, iż zostałeś przez niego (śmieje się)... jakby wygorszonym z tej książki. Kellera zapowiedział w tym szkicu, że krwawo rozprawi się z każdym, kto osmieliłby się powiedzieć cokolwiek krytycznego o autorze Kartoteki. A mnie właśnie kusi do prowokujących pytań.

Lektura Języków teatru sprawia wrażenie głębokiego porozumienia pomiędzy tobą a Różewiczem. Nie ma

między wami różnic poglądów na sprawy zasadnicze; nie ma starć, spięć, konfliktów. I stąd przychodzi mi na myśl, by potraktować cię jako jego porte parole. Również dlatego, że to Różewicz raczej ciebie pyta, w ważnych momentach od ciebie żąda odpowiedzi, a sam wycofuje się na pozycję cierpkiego mędrca, zgryźliwego Sfinksa. Nawet ilościowo mniej mówi od ciebie.

Różewicz często powtarza: „nie jestem pisarzem pogardzającym społeczeństwem”.

Odnoszę nawet wrażenie, jakby rzeczywiście w to wierzył. Tymczasem opinia ogólna zdaje się być zupełnie różna. Szczególnie mocno dotyczy to kręgów literaturoznawczych. Poglądy wyrażone przez Wernera w książce Polskie, arcy-polskie bynajmniej nie są izolowane. Broniący Różewicza namiętnie Kellera zdaje się nawet jakby wierzyć, że to jakiś zorganizowany spisek, zmowa małych nienawistników, a nie rzeczywiste odbicie poważnych niepokojów dość licznej rzeszy czytelników. Spróbuję może wyartykułować tę obiegową opinię: Różewicz jest pisarzem oderwanym od spraw społecznych, oderwanym

świadomie i z własnej woli, co wyraźnie swoją twórczością i postawą manifestuje. Ja to oczywiście celowo wyostżam. Powiedz więc Kazimierz, jak Różewicz rozumie swoją obecność w naszym świecie?

**Kazimierz Braun:** – Zdaję sobie sprawę, że w Językach teatru w jakiś sposób stałem się jego porte parole, ale to nie było zamierzone. Tak wyszło. Słusznie zauważasz, że w tej książce wielokrotnie próbowałem go prowadzić w trudne i delikatne rejony, on zaś wycofywał się, milki lub przerywał problem na mnie.

Mówiąc o nim trudno mi będzie się zdobyć na pełny obiektywizm, gdyż łączą mnie z nim szczególne związki. Z mojej strony jest to „uznanie”, z jego zapewne „zaufanie”. Nie chciałbym tego zburzyć ani naruszyć. Choć ostatnio wspomniany przez ciebie Kellera zdaje się sugerować, że nasze związki i rozmowy nie mają sensu ani wartości; wydaje mi nawet jakby ostry zakaz dalszej współpracy z Różewiczem. Nie mogę tego nie wziąć pod uwagę. Z „jego” reżyserów byłem bodaj „najwierniejszy”, ale właśnie ta wierność, jak się okazuje, wystawiła mnie na ataki i żarty...

Mimo to nie rezygnuję z postawy lojalności. Zwyklej, ludzkiej – artystycznej. Nie chciałbym, aby cokolwiek, co ci powiem, zabrzmiało lub mogło być przez niego odebrane jako nielojalność.

Myślę, że między Tadeuszem Różewiczem a mną nastąpiło istotnie coś w rodzaju porozumienia. To się wzięło – nie od razu z długotrwałości, i – powiedziałbym – wytrwałości mojej pracy nad jego utworami, poczynając od 1969 roku, to jest od osobistego poznania się i od pierwszych rozmów na temat Aktu przerywanego. To już akurat dwadzieścia lat. W tym czasie reżyserowałem jego utwory osiemnaście razy. Jest to więc po prostu autor, którego najczęściej reżyserowałem.

dokończenie na s. 4



# Ja wierzyłam

## rozmowa z Wisławą Szymborską

– Upowszechnia się nowy typ wyobraźni i wrażliwości, przystosowanej do recepcji potoku obrazów i nadmiaru bodźców, dominować zaczyna „mentalność videoclipu”, który jest produktem kultury masowej. Czy wierzy Pani, że poezja znajdzie sposób, aby wytrwać z tym zjawiskiem?

– Nie wiem, czy poezja powinna towarzyszyć w tym zjawiskom, czy też schować się i szukać innych środków wyrazu. Jestem tego rodzaju konstrukcją psychiczną, która nie męczy się tymi zagadnieniami. Wiem, co bym jeszcze chciała napisać i to mi wystarczy. Staram się nie mieć żadnej metody pisania. Za czasów mojej młodości jeszcze bardzo żywe były spory między awangardą a nurtami paseistycznymi, ale mnie one wydawały się przebrzmiałe. Czulałam, że nie chodzi o to, jakie chwytły i metody poetyckie się stosuje, że ten problem trzeba zostawić otwarty, ponieważ każde zjawisko wymaga innego podejścia. Oczywiście ja nikomu takiego myślenia nie narzucam, ani tym bardziej nie szydę z ludzi, którzy budują sobie światopogląd poetycki. Tacy ludzie muszą być. Ale oni płacą cenę, której ja jako osoba wygodna nie płacę. Oni nabijają się na szpileczkę jak owad w gablocie. I później trudno im wyjść z tego, co raz orzekli – „poezja ma być taka a nie inna”.

Zjawiska, o które pan pyta, są ważne, ale myślę, że odpowiedzi powinni raczej udzielić przedstawiciele młodej poezji. Człowiek jest zaprogramowany przez siebie samego, przez okoliczności, dlatego pisze i będzie pisał tak, jak zwykł to robić do tej pory. Czy ten potok obrazów będzie miał znaczenie w mojej poezji – nie wiem. Naturalnie – obraz jest ważny w poezji, ważniejsze jest jednak to, co poprzez ten obraz ma się do zakomunikowania. Obraz sam w sobie może być tajemniczy, wspaniały, ale chodzi o to, żeby komunikat był po prostu czytelny.

– Należy więc sądzić, że zalicza się Pani do tych poetów, którym zależy na czytelniku?

– Poeta, który twierdzi, że najważniejsze jest to, co dzieje się między nim a kartką papieru, że pisze dla siebie albo dla małej grupy przyjaciół – taki poeta jest nieszczerzy. Podejrzewam, że to jest poza. Każdy chciałby być czytany. Oczywiście nie każdemu to się może udać.

– Bardzo modne jest ostatnio rozliczanie ludzi z tego, co robili i pisali w czasach stalinowskich. Chwilami jest to jeszcze atrakcyjne, chwilami już niesmaczne. Mnie interesuje co innego. Czy wierzy Pani, że utwory z tamtego okresu będzie można kiedyś czytać jak literaturę, a nie wyłącznie jak donos, agitkę...



JACEK GAWLOWSKI

– ...materiał do sensacji. Nie wiem. Trzeba pamiętać, że nie da się oddzielić strony artystycznej od myślowej. Trudno na ten temat mówić, bo teraz mało kto uwierzy.

Należałam do pokolenia, które wierzyło. Ja wierzyłam. A kiedy przestałam wierzyć – przestałam pisać takie wiersze. Wcale się nie bronię i nie chcę wmawiać, że byłam wtedy mądra. Nie. Byłam głupia i wiedziałam o wiele mniej niż można się było potem dowiedzieć. Ja kochałam ludzkość – wie pan co to jest?... Nie wolno kochać ludzkości – trzeba lubić ludzi. Ci, co kochają ludzkość, przeważnie bardzo nie lubią ludzi. I ja do nich należałam, chciałam zbawiać ludzkość. Wydawało mi się, że jest to jedyna droga. Zresztą moje pokolenie nie miało żadnej skali porównawczej – dojrzało przecież w okresie faszystów i okupacji. A po wojnie wydało nam się, że to, co się dzieje, jest lepsze. Naprawdę, nie wszystko wiedzieliśmy. Byliśmy w pewnym sensie bardzo głupi i naiwni, ale też gardziliśmy na przykład rzeczami materialnymi, nie chodziło nam o urządzenie się, o posady. To zabrzmi śmiesznie, ale ja z pogardą patrzyłam na moje koleżanki strojące się w balowe suknie – jak można!

Tu się walczy o lepszy świat, jak można myśleć o jakiejś balowej sukience! Cechowała nas wielka ofiarność, marzyliśmy o rzeczach wielkich, chociaż wszystko to było podzyskie tym, czego nie chciało się wiedzieć.

Ja chcę jeszcze napisać jak to było. To nie jest wystarczające wytłumaczenie – „wierzyliśmy”. Jest w człowieku taki niedobry mechanizm, który powoduje, że jeżeli chce się w coś uwierzyć, to się wierzy, jeżeli chce się czegoś nie wiedzieć, to się nie widzi, jeżeli nie chce się czegoś przyjąć do wiadomości, to się nie przyjmuje. Ja byłam ofiarą tego strasznego mechanizmu. Wypełniałam swoje „wierszowane zadania” z przekonaniem, że robię dobrze. Jest to najgorsze doświadczenie w moim życiu.

– Cofnijmy się w czasie jeszcze dalej. Czy przypomina sobie Pani to pierwsze, kiedy sięgnęła Pani po pióro, żeby napisać wiersz?

– Nie, tego sobie nie przypominam. To się śmiesznie i dziecinnie zaczyna. Pisałam wierszyki w szkole, zwykle to były rzeczy humorystyczne, a potem – kiedy miałam jakieś szesnaście, siedemnaście lat – wydawało mi się, że będę pisała prozę. I rzeczywiście napisałam parę opowiadań.

– One były gdzieś publikowane?

– No wie pan! Nie, litości! [śmiech]

– Przepraszam.

– Wydawało mi się, że będę pisała prozę, marzyłam o grubej, wielotomowej powieści. Po wojnie przyniosłam kilka opowiadań kolegom do przeczytania i tak to się zaczęło.

– A czy pisząc dzisiaj wiersz odczuwa Pani przy tym ten szczególny rodzaj wzruszenia czy napięcia, towarzyszący zazwyczaj pierwszym, młodzieńczym próbom poetyckim?

– Tak, ale nie podczas pisania. Nie mogę powiedzieć, żeby samo pisanie było dla mnie bardzo szczęśliwym stanem. Dopiero kiedy się kończy, kiedy się czuje, że już człowieka nie stać na lepszą wersję, kiedy ma się nadzieję, że może jednak się udało – wtedy jest ulga i chwila zadowolenia z siebie. Ale nie przypominam sobie jakiegos szalonego przeżycia, związanego z napisaniem wiersza. Nie, przeżycie już weszło w tekst.

Bardzo często pytają mnie, czy istnieje natchnienie. Tak, istnieje, tylko że ja pojmuję natchnienie szerzej. Myślę, że każdy człowiek ma do czegoś natchnienie, jeżeli skupia się na swojej pracy, uważa ją za ważną i atrakcyjną. I poeta także ma natchnienie. Bardzo miła jest ta pierwsza chwila, kiedy nagle spotykają się dwie z pozoru odległe sprawy albo w uchu rodzi się pierwsze zdanie, słyszy się rytm, który napędza dalej myśl.

– A gdyby nie musiała być Pani poetką, to kim chciałaby Pani być?

– No, nareszcie ktoś mi zadał to pytanie! Tak naprawdę to chciałabym być karykaturzystą. Oczywiście dobrym – to znaczy kimś w rodzaju Stopki czy Sichulskiego. Wydaje mi się, że można by przedstawić w karykaturze całą panoramę świata. Jeżeli komuś udaje się najbardziej oszczędną kreską uchwycić podobieństwo, a jednocześnie troszkę pokpić – to budzi to moją żywą zazdrość. Chciałabym cały świat obrysować – gdybym tylko umiała.

rozmawiał Adam Michajłow

Porzucisz każdą rzecz, którą kochałeś najbardziej;  
i to jest owa strzała, którą łuk wygnania  
pierwszą wypuszcza?  
(Dante, *Boska Komedia, Raj, Pieśń XVII*)

A serce  
to kamień, w którym jak owad  
Zamknięta jest ciemna miłość  
Najnieszczęśliwszej ziemi.  
(Czesław Miłosz, *W Warszawie*; 1945)

### KRONIKARZ I OBSERWATOR (WIDZENIA NAD ZATOKĄ NEAPOLIŃSKĄ)

W komentarzach do własnej twórczości, Herling-Grudziński wielokrotnie przywołuje wzory narracji kronikarskich: styl przezroczysty i lapidarny, opowieści osnute wokół zdarzeń prawdziwych, a nie zmyślonych, historie wyczytane z dawnych zapisków, legend, a czasem cudzych utworów literackich i niefiliterackich. Jednym słowem przywołuje tradycyjną sztukę opowiadania, w której precyzja słowa, wyrazistość roli opowiadacza, zdarzeń i sylwetek bohaterów, a przede wszystkim porządku wyłaniającego się z opowieści, okazują się tyleż fundamentami sztuki narracyjnej co – artystycznej i filozoficznej aksjologii pisarza.

Imy świat, *Dziennik pisany nocą* i wszystkie opowiadania – począwszy od „Skrzydła ołtarza” aż po „Kiel

## Włodzimierz Bolecki

# Ciemna miłość (1)

Barabasza” («Kultura» 1990 nr 10) – są doskonałymi ilustracjami nie tylko wielu komentarzy Herlinga-Grudzińskiego do własnej twórczości, lecz także jego uwag na temat współczesnej sztuki opowiadania.

Ale Herling-kronikarz, Herling-komentator, wreszcie diarysta, autor precyzyjnych, intelektualnych dyskursów, przysłał mi nieco innego Herlinga, jakby ukrytego w cieniu Herlinga-opowiadacza, pisarza zafascynowanego starymi historiami i opowieściami o tajemnicach ludzkiego losu. W tym cieniu kronikarstwa Herling sam się zresztą chętnie umieszcza wielokrotnie stwierdzając: „Uważam kroniki za świetną szkołę pisarską, uczą (jeśli są prawdziwe) szacunku dla przewagi nagiej relacji nad pokusami opisu [...]” (31 I 1973).

Tymczasem stałym elementem dzieła Herlinga są nie tylko opowiadania, ale właśnie OPISY, zwłaszcza opisy pejzażu, co świadczy, że pisarz wielokrotnie ulega ich „pokusom”.

Na pierwszy rzut oka opisy w prozie Grudzińskiego mogą się wydawać jedynie narracyjnymi przerwami

wprowadzanymi do tekstu na zacerpienie oddechu pomiędzy kolejnymi epizodami fabuły, lub – jak w *Dzienniku pisany nocą* – przed kolejnymi komentarzami do lektur czy do spraw politycznych.

Rzecz na pozór oczywista – konwencje tradycyjnego opowiadania, do których Herling z upodobaniem nawiązuje, mają przecież jakby zastrzeżone miejsca na charakterystykę tła akcji, pejzażu, pory dnia czy roku, toteż Herling-kronikarz czy Herling-podróżnik na pozór nie czyni nic poza wypełnieniem tego „narracyjnego obowiązku”. A że czyni to z pietyzmem dla szcęgów, ze zmysłowym odczuciem najdelikatniejszych zmian zapachów, barw i dźwięków, a ponadto nie stroni w opisie od zaskakującej, metaforycznej pointy, jego opisy wydają się czytelnikom niekiedy fragmentami „najczystszej” literatury, poetyckimi „pięknymi ornamentami” jak gdyby zawieszającymi narracyjną „suchy dyskurs” pisarza i intelektualisty.

Ulubionym tropem stylistycznym Herlinga wnoszącym do opisów dodatkowe sensory są porównania. To w nich ukryte są załączki interpretacji, komentarzy i dyskursów, które w metaforycznym skrócie dopisują sensory do oglądanego świata.

Opisy miast i miasteczek, dolin i wzgórz, pejzaży Umbrii, Toskanii, Rzymu i Neapolu, wędrowek po Abruzzach, opisy Zatoki Neapolitańskiej, a przede wszystkim pejzażów Dragonei – czy rzeczywiście są jedynie „narracyjnymi przerwami” w wielokształtnym i wielowarstwowym dyskursie Herlinga? Czy są tylko chwilowym zastąpieniem roli kronikarza i komentatora rolą pejzażysty?

dokończenie na s. 10

dokończenie ze s. 1

Nasze porozumienie jest szczególne. Z mojej strony oparte jest na przekonaniu, ostatecznie wielokrotnie potwierdzanym przez praktykę (marksistowskie kryterium prawdy mi tu wyłazi... A kysz!), że w twórczości Różewicza biją niektóre źródła, którymi żywi się mój teatr. Są one często głęboko ukryte, są „głębinowe”, ale ja jakoś chyba umiałem się do nich dowiercić. I stwierdzam, przynajmniej, że z tych źródeł czerpałem. Choć, bodaj, bardzo po swojemu.

Jak to było z jego strony? Pytaj jego samego i innych ludzi.

W sumie więc był to – i jest – zapewne jakiś swoisty układ pomiędzy autorem i reżyserem, a także kontrakt, bo ja wiem i przyznaję, że z niego „korzystam”, a on „korzysta” ze mnie. Zapewne po prostu i zwyczajnie byłem dla niego reżyserem, który go konsekwentnie i wielokrotnie wystawiał, niekiedy z powodzeniem artystycznym o frekwencyjnym zarówno w kraju jak i za granicą. Skądinąd w kraju nawet nie wiadomo jak

Na tym polega zapewne głęboko rozumiany „beckettizm” Różewicza i na tym polega to, co jak sądzę jest jego tragizmem. To jest tragizm jego postawy, rozumienia przeżywania i wyrażania w twórczości „końca świata”, kończenia się świata, tragizm odzwierciedlony, wyrażony w jego sztukach i w jego poezji; bodaj wyraźniej w dramatach. Zarówno w wymienionych tu dramatach „autobiograficznych”, jak i licznych innych.

– No dobrze, Kaziku, ale w takim razie, co wy macie ze sobą wspólnego? Różewicz jest „kapłanem” nicości, dewaloryzacji, rozkładu, śmierci, rozłożonej w czasie katastrofy; ty natomiast, choć nie należysz do twórców najłżejszych, ostatecznie opowiadasz się zawsze za ocaleniem, za nadzieją. Na jakiej zasadzie tak długo razem współpracujecie?

– Co ja mam z tym wspólnego? Ja, który jednak jestem jakoś optymistą i wierzę w istnienie świata, i wierzę w ciała i ducha zmartwychwstanie?

Otóż ja przeżywam to kończenie się, to rozpada-

tę degradację kultury, osobowości ludzkich, natury, obyczajów, kraju, teatru, również bardzo boleśnie i bar-

przypuszczam – że ja tego Syzyfa w nim odkrywam w moich przedstawieniach. Ważne: nie dodaję tego Syzyfa do nich, ale ujawniam jego istnienie, jego wymiar, jego obecność w Różewiczu.

A ponieważ to następne piętro moich przypuszczeń, jak sądzę, Różewicz to rozpoznaje w moich przedstawieniach – rozpoznaje, że ja rozpoznałem Syzyfa w nim, ostatecznie się jakoś z tymi przedstawieniami zgadza. Choć mu to może nawet nie w smak. Choć może sam chciałby być monolitem zwątpienia, nie wiem, może chciałby być zapamiętany jako piewca czasu „po kulturze”? Tak jak Miłosz jest do szpiku kości piewcą kultury. Ja, jak wiesz, nie zwątpiłem w kulturę. Ale zarazem potwornie jej degradacji rani mnie bardzo boleśnie i w Różewiczu właśnie odnajduję tego, który tę degradację (on powiedziałby może – „paradoksalny wyraża, zarówno w twórczości, jak – paradoksalny – w swojej postawie.

Od strony mojego, reżyserskiego udziału w tworzeniu widowisk opartych na tekstach Różewicza, to było tak, że ja zasadniczo przyjmowałem jego materię, jego widzenie rzeczywistości i jego środki – jednakże dokonywałem w tym swoich zabiegów, które polegały na swego rodzaju dopełnieniu jego poetyckiej „uniwersalizacji” moją „lokalizacją” albo jego „dosadności” moją „teatralną metaforyką” budowałem różne widoczne i ukryte mosty między jego tekstem a rzeczywistością publiczności. Czyniłem tak zawsze w Polsce, ale także reżyserując Różewicza za granicą, czy adaptując polskie przedstawienia na występy zagraniczne. Dlatego – cokolwiek by o nich mówiono – były one zawsze żywe dla publiczności, docierały bezpośrednio.

Zapewne więc w jakiś sposób uniwersalizm i uniwersalizacja Różewicza, które uważam za wartość i eksponowałem je, były „odabstrahowane” przez mnie, były związane realiami, historią, doraźnością. Różewiczowska przestrzeń i los ukazanych postaci naznaczałem, wiązałem z czasem, miejscem, losem widzów. A Różewiczowski realizm słownictwa, zachowań, działań postaci, itp. odnosiłem do mitów, archetypów. I to się udawało. Więc w sumie, zapewne moje widowiska różewiczowskie były w ten sposób zarazem mniej różewiczowskie i bardziej różewiczowskie.

Zarzucono mi, że ze sztuk niemożliwych do napisania (*Akt przerywany*, *Przyrost*) robiłem jednak przedstawienia; wedle niektórych krytyków logicznie rzecz biorąc i będąc „wiernym” autorowi, powinno to być niemożliwe. Kulą w płot. Można napisać esej o niemożności napisania sztuki teatralnej, ale to już jest i tak literatura (esej właśnie) – robiąc zaś przedstawienie o niemożności zrobienia przedstawienia, oczywiście robi się jednak przedstawienie. Więc to były zarazem Różewiczowskie „przekłete problemy” nicości, niemożności, katastrofy i śmierci – w moim wydaniu bogatej materii teatralnej, możliwości, dynamizmu i życia...

Sądziłem, że jestem przy tym wierny nie naskórkowym warstwom (które bądź epatowały, bądź najbardziej interesowały krytyków), ale warstwom głębokim Różewicza. Nie sądziłem, że dodaję do niego coś, co jest tylko moje, ale że to „moje” jest ujawnieniem tego, co jest „jego”, tyle że to „jego” jest bardzo głęboko zakodowane; ale ostatecznie „Animula” w *Pulapce*, to nie taki trudny szyfr. Zarówno krytycy jak i inni reżyserzy *Pulapki* „Animuli” nie rozszyfrowali wcale, lub wręcz pominieli. A to dla mnie trop podstawowy w całej sztuce. I uczyniłem go linią podstawową w moim przedstawieniu.

Zawsze byłem przekonany, że głoszenie śmierci jest głosem życia i zmartwychwstania. Stąd w moich inscenizacjach Różewicza pojawiały się fizycznie, scenicznie w materii zdarzeń i obrazu te wizje zmartwychwstania: zwłaszcza w *Starej kobiecie*, *Przyroście naturalnym*, w *Pulapce*; takie sugestie były też w moich licznych *Kartotekach*, w amerykańskiej inscenizacji *Głodomora*.

– W porządku, to mi wyjaśnia jak udało wam się wypracować *modus vivendi*. Ale nadal pozostaje przed nami kwestia podstawowa: artystycznej nieobecności Różewicza w tym, co stanowi o naszym wspólnym życiu, o naszych nadziejach, rozpaczach. Ty zdajesz się mniemać, że nie każdy pisarz musi nieść brzemień polityczne. Oczywiście, że ja się z tym zgadzam! Ale niesie również brzemień odpowie-

# O Tadeusza Różewicza

## – pytania nieuczesane

powiodły się wystawienia *Kartoteki* w Sofii, czy *Przyrostu naturalnego* w Dublinie. Tadeusz to wie.

Obaj istotnie unikaliśmy konfliktów, starając się powstające napięcia łagodzić, a konflikty wyrównywać. Także rozmawiając w *Językach teatru* unikałem ostatecznie przypierania go do muru; zresztą widzisz sam wyraźnie, że go delikatnie pod takie mury podprowadzałem, ale on się wywijal i ja już nie nastawałem...

Bardzo zwyczajny, ludzki wymiar jego cierpienia i jego lęku wzbudza również mój szacunek. To jest tak, że widząc, że ktoś ma rękę na temblaku, witając się, nie potrząszasz gwałtownie jego dłońmi.

Ja nie wiem, czy Różewicz dokładnie zdaje sobie sprawę z tego, jakie o nim opinie są kształtowane i kolportowane; zapewne nie wie dokładnie.

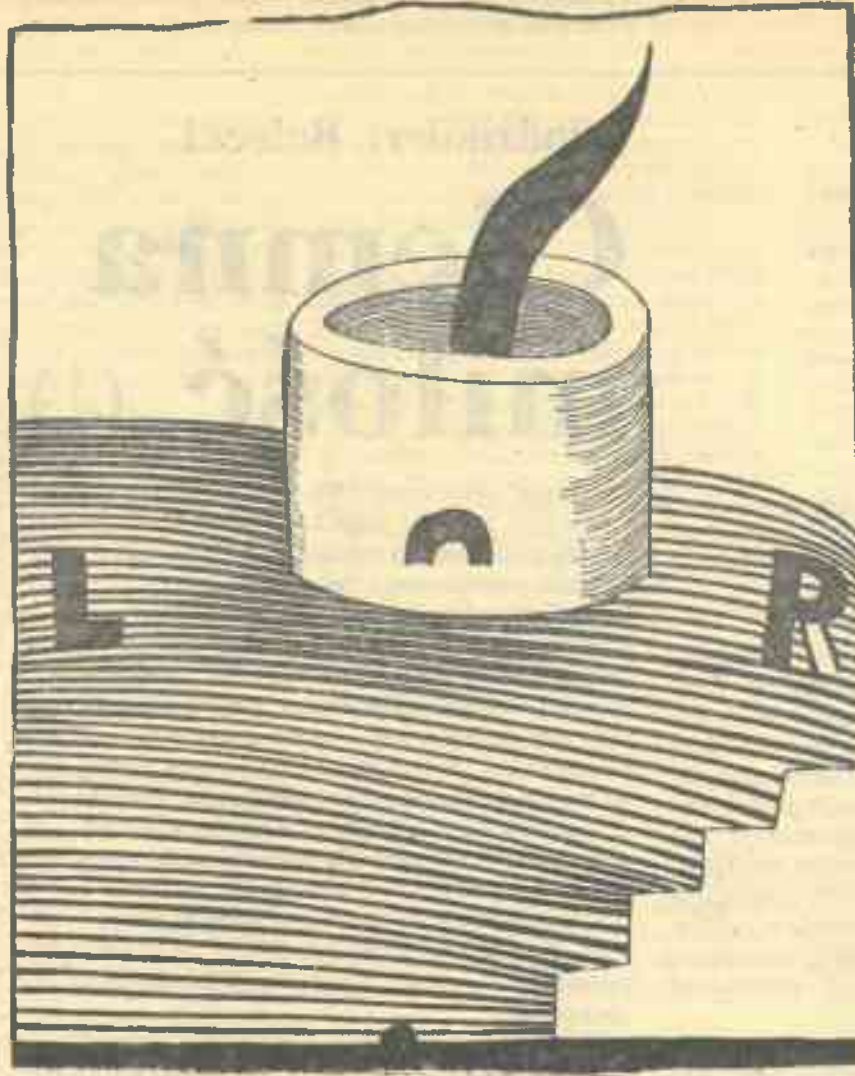
Mogę ci coś powiedzieć o tym z własnego doświadczenia: to się trochę wie, trochę nie wie, trochę się chce wiedzieć (tak zwana „niezdrowa ciekawość” często masochistyczna bądź narcystyczna), trochę nie chce się wiedzieć. A nie chce się wiedzieć, bo to zakłóca brzmienie tego, co z wielkim trudem chce się wysłuchać, wysłyszeć ze swego własnego wnętrza; to wydobywanie z siebie, często wydzieranie, bolesne rodzenie, wybieranie z ciemnych sztolni – jest przecież istotą wszelkiego autentycznego trudu twórczego. To jest trud, i praca, i ból. Potrzebna jest koncentracja, skupienie i – jakaś tam – wiara w siebie, wiara, nawet nie w to, że to jest takie strasznie ważne, co ja mam tam, tam w środku, i próbuję się sam do tego dobrać, ale wiara, lub raczej przekonanie, że ja mam obowiązek to wydobyć, albo obowiązek wobec innych, albo wobec siebie samego, po prostu, aby być wiernym sobie, aby nieść swój własny ciężar, tobolek.

Pytasz mnie jak on rozumie „obecność w naszym świecie”? Myślę, że on nie ma poczucia istnienia tego naszego świata. Przypuszczam, że on żyje na rumowisku, na śmietniku, na gruzach, na pobojowisku, na cmentarzu – jak w II akcie *Starej kobiety*; oczywiście, że to jest jedna z jego „autobiograficznych” sztuk; pierwszą była *Kartoteka* ostatnią *Pulapka*. Przypuszczam, że ten świat – który ty, słusznie nazywasz „naszym światem” i – w tym się zgadzamy – przyznajesz mu realność, kochasz go, lękasz się o niego, łączysz z nim nadzieje – dla niego nie istnieje.

On żyje po wojnie, po kulturze, po historii i po Polecie (co byłoby okropnym podejrzeniem, i Tadeusz może absolutnie tego nie potwierdzić) – i to nie tylko po kolejnych meandrach polityki „Polski Ludowej” i po Solidarności, i po komunizmie, a nawet po powrocie Polski do niepodległości. Podejrzewam, że on żyje w ogóle po historii.

Jeśli moje przypuszczenie jest trafne – obym się mylił – to, z jego punktu widzenia, lub raczej z jego punktu odczuwania i przeżywania rzeczywistości – jeśli nie ma już świata dookoła, to – jak można w nim być obecnym? Nie można. Nie można być w nim obecnym, co więcej, własna egzystencja nabiera cech absurdu, „angażowanie się” w bieżące układy, politykę, przewroty, tragedie i nadzieje nie ma sensu, byłoby absurdalne, żalosne, choć zapewne nie bardziej niż separacja.

dzo bezpośrednio, wszystkimi porami, całym moim doświadczeniem i wrażliwością. Te fale, te pracujące sejsmografy, te doświadczenia wyczytuję u Różewicza. Jego doświadczenie potwierdza moje doświadczenie i w jakiś sposób je artykułuję. Więc, po pierwsze – to mam z nim wspólnego. Po drugie – tym procesom chciałbym się przeciwstawić, uważam za swój obowiązek się z nim ścierać. Biorąc więc w siebie to wszystko, co wyczytuję i co odbieram od Różewicza, zarazem się temu przeciwstawiam. Stąd powstają moje interpretacje „przeciw” niemu. Ale nie obok! To zawsze był Różewicz, w całym – przynajmniej do tego dążyłem – wymiarze i materii, ale zarazem anty-Różewicz, w sensie interpretacji i posłania. Ale co więcej, to będzie również przypuszczenie, a nawet zwierzenie: ja sądzę, że człowiek, póki jest człowiekiem, póki żyje, nie może, z definicji samego życia, być absolutnym desperatem, nihilistą, nie może poddać się do końca rozpacz, nie może pogodzić się z destrukcją świata i całkowitą swoją własną bezwartościowością. Jest w każdym z nas Syzyf... Tak sądzę. Sądzę, że jest on i w Różewiczu. I – tak



STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

działności moralnej. Miłosz czy Herbert też nie są pisarzami politycznymi, ale jednak potrafili odnaleźć grunt filozoficzny, na bazie którego mogli powiedzieć tak elementarne zdania: „Który skrzywdziłeś człowieka prostego”, „spisane będą czyny i rozmowy”, „bądź wierny, idź”, „tylko sny nasze nie zostały upokorzone”. Dlaczego takich zdań nie chciał powiedzieć Różewicz?

– Tu pytasz o moralność. Ważne pytanie. Dla mnie, bodaj najważniejsze. Pytanie o moralność twórcy, o moralność – i sztukę.

Po pierwsze, moralny artysta, to ten, który mówi prawdę, wyraża prawdę – ale przecież nie prawdę obiektywną, choć do niej dąży – ale prawdę subiektywną; moralny artysta to ten, który jest wierny sobie, nawet wbrew sobie, nawet wbrew wszelkim normom.

W historii sztuki wielu jest intrawertyków, egoistów, nawet szaleńców i zbrońców... Sami ustanawiali swoje normy moralne i częstokroć wpadali w konflikt z „ogólnymi” normami moralnymi, z moralnością swego czasu, kultury, kraju, religii.

Artysta wchodzi w taki konflikt świadomie lub nie, odnosząc się do tych norm, zwalczając je, lub o nich zapominając, lekceważąc je, pomijając. I wtedy bywa piętnowany jako „niemoralny”, lub jako amoralny; znamy to z dziesiątków przykładów z całej historii sztuki. Jednakże wiemy również, że taki konflikt własnej, elementarnej moralności artysty, który nie chce niczego więcej jak być wiernym sobie – z moralnością grup, społeczeństw, środowisk, narodów, kościołów niejednokrotnie bywał płodny i wartościowy, „przydawał postępu” (jak mówił Norwid) także, może paradoksalnie, w sferze moralności: bądź „ogólne” normy moralne były zmieniane, bądź granice tego, co „moralne” przesuwane; wynikał z tego rozwój sztuki i ludzkiego ducha. Znamy oczywiście także przykłady prawdziwych „zbrodni moralnych”, w tym „grzechy zaniechania” jakie popełniali artyści.

Po drugie, moralny artysta, to ten, który odnosi swoją twórczość do norm moralnych, uzgadnia z nimi w jakiś sposób swoją twórczość, podporządkowuje swoją twórczość tym normom, stara się w swojej twórczości te normy respektować, wyrażać, umacniać, głosić. Artysta tego typu zorientowany jest na otaczającą go rzeczywistość, społeczność. Chce jej przewodzić, chce być przez nią akceptowany, chce – co najmniej – żyć z nią w zgodzie i symbiozie. Są *Księgi narodu i pielgrzymstwa*, jest *Traktat moralny*, są *Psalm przyszości* i odpowiedź na nie.

Pytasz mnie dlaczego Różewicz nie chciał zajmować takiego stanowiska moralnego i sprowadzasz to do – oczywiście ogromnie ważnego – ethosu polskiego. Może uważał, że to daremno? Może z przekory? Może z przerażenia? Może z poczucia bezsilności i katastrofy?

Bowiem Różewicz jest jednak w jakiś sposób moralistą, choć nie jest typowym moralistą narodowym. I ten fakt obniżył jego rangę w szerokim społecznym odbiorze na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Jest to, czy specyfika, czy też – zależnie od perspektywy – dobrodziejstwo lub przekleństwo, polskiej literatury, polskiej sztuki, w tym i teatru, że nie da się oddzielić sztuki od polityki, sztuki od moralności, nawet od religii katolickiej. Tak było przecież już w Renesansie, a tym bardziej w XVIII i XIX wieku. Zostało. Nie przypadkiem polska sztuka wydała tylu „wieszczów”, „ambasadorów polskości”, tyle „Joann d'Arc”, tylu pielgrzymów i świętych. Bodaj najbardziej wstrząsający przykład to Adam Chmielewski, powstaniec-malarz, a potem mnich, dziś na ołtarzach. A i Karol Wojtyła: poeta i aktor, potem ksiądz, dziś papież. To ci, którzy uznali, że to, co większe od sztuki ją samą winno przemóc. Ale dziesiątki innych – modelowym przykładem jest Wyspiański – sądziło, że to, co większe od sztuki nie powinno jej likwidować i unieważniać, ale raczej winno ją samą przetrwać, przenikać: ethos narodu, walka wyzwolenicza, moralność zbiorowa. Rzecz w tym, że w twórczości Wyspiańskiego powstał z tego stop o bardzo intensywnej gęstości, a w twórczości wielu to „wyższe”, w tym moralizatorstwo, po prostu unicestwiało pierwiastki artystyczne. Bardzo to trudne problemy... Stale w tym wyczuwam jakąś chwiejną równowagę, jakies niepewne wyważenie ingrediencji. I stale podejrzewam tych artystów „polityków”, czy też „moralistów” tyleż o szlachetność, co o koniunkturalizm. Tyleż się z nimi zgadzam, co o nich wątpię. Nie omijam tą refleksją samego siebie...

Jak widzisz, nie jestem w stanie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Różewicz nie zaangażował się w doraźne moralizowanie zniewolonego narodu, dodawanie mu otuchy, odwoływanie się do jego sumienia. Nie zaangażował się przynajmniej pozytywnie; bowiem *Do piachu* było uznawane za zaangażowanie – wielce negatywne. I to rzutuje – w Polsce – na jego recepcję jako polskiego poety i dramaturga.

– Widzisz Kaziku, tak w głębi to ja też myślę, że artysta nie musi chodzić na pasku uniesień i zgrzyot zbiorowych, bo istnieje coś takiego jak autonomia sztuki. Ale założmy, że przyjmują rolę *advocatus diaboli*. Wtedy musiałbym rzec, że jest jakaś granica. Czy na przykład ty szukasz tego przywileju? Nie. Fakt, iż wyrzucono cię z teatru, wypchnięto z Polski świadczy, iż szukałeś możliwości przemawiania tak artystycznego jak i publicznego. Różewicz wybrał izolację.

Ty zdajesz się mniemać, że Różewicz nie czuje się na siłach dźwigać wielkiego ciężaru zbiorowego losu; że tego nie powinno się wymagać od pisarza. To stare pytanie.



JACEK GAWŁOWSKI

Pamiętasz Miłosza z *Ocalenia*? „To brzemień nie jest na moje siły”; „czyż na to jestem stworzony?”; „moje pióro jest lżejsze niż pióro kolibra”. On protestował w czasie wojny, mial się, bał się ogromnie, że jego liryka może się zamienić w zapis lamentu miażdżonego narodu. Ale właśnie dzięki temu, paradoksalnie zresztą, dał świadectwo katastrofy i dramatu tych czasów. A jak jest z Różewiczem? Obaj wiemy doskonale, że on nie pisze piórkiem kolibra, bo umoczył je w krwi i cierpieniu. Wydobył z siebie krzyk po wojnie, ale potem? Czyż to nie jest to, co Błoński nazywa „grzechem zaniechania”?

Zaraz mi powiesz, że nigdy nie był poetą dworskim, że szedł własną, niezależną drogą. Często to słyszę. Ale zdarza mi się myśleć inaczej. Pisarzem dworskim rzeczywiście nigdy nie był, zgoda. Niemniej zauważ, jak znakomicie mieścił się we wszystkich głównych, lansowanych przez partię trendach literackich.

– O jakich trendach mówisz? Podaj przykłady.  
– No, mogę ci podać parę... Spójrz na pierwsze lata powojenne. Wszyscy byli zszokowani okrucieństwem wojny. To było bardzo na rękę nowym władzom, które chciały odwrócić uwagę społeczeństwa od utraty suwerenności. Czyż temat: „barbarzyństwo hitlerowskie” nie był tematem najbardziej premiowanym w całej historii *peceletu*? Był! I Różewicz był na czele. Zresztą chwala mu za to, bo robił to znakomicie.

Potem mieliśmy socrealizm. Pewnie, że inni zgrzeszyli bardziej, ale Różewicz był w dobrej czołówce. Policzy, kto wydrukował w tych latach więcej tomów poetyckich?

Później przyszły lata gomulkowskiej „naszej małej stabilizacji”. Kto jest autorem tej świetnej zresztą formuły? Oczywiście Różewicz. Tutaj też jest na czele,

zyskuje rangę najwybitniejszego poety współczesnego. On oczywiście szydził z tej „małej stabilizacji”, ale tym samym ją sankcjonował, utwierdzał jej „realność”. Czy on nie wiedział, że w ten sposób ilustruje doktrynalną tezę o naszym powrocie do Europy, o normalności, o obrastaniu mieszczańskim – pożałuj Boże! – dobrobytem? On nas w ten sposób sytuował wśród zjawisk charakterystycznych dla świata Zachodu. Woda na młyn dla Gomułki. Zaryzykowałbym nawet tezę, iż Różewicz był jakby prekursorem tych wielkich zwrotów w polityce kulturalnej. Na czym w tym okresie najbardziej zależało władzom? By uznano Polskę za normalne europejskie państwo, a społeczeństwo uwierzyło, że wszędzie jest tak samo, że nie ma żadnej niewoli, że poziomem dobrobytu zrównaliśmy się z Zachodem. Pisarze polscy nie szczędzili wysiłków, by ilustrować tę tezę. Różewicz był w pierwszym rzędzie.

Potem mamy epokę Gierka. Kwitnie sielanka. Jesteśmy Europą całą gębą. Mamy światową piłkę nożną, światowych rajdowców, światową gospodarkę, automatyczne pralki Candy, sztukę o aspiracjach światowych, a jakże. Czy pamiętasz jak wtedy popierano sztukę hermetyczną, awangardową, izolacjonistyczną? Była jak najdalej od spraw polityczno-społecznych, byleśmy zapomnieli, że nas okastrowano z wolności. Co wtedy pisze Różewicz? Jest już „uniwersalista”, siedzi po uszy w swojej „czarnej dziurze”, kontempluje *Nicoś*, reprezentuje pierwszorzędną awangardę teatralną, światową, a jakże! Tak jak należy! Tak jak oczekują. Poczekaj, nie przerywaj mi Kaziku! Ja nie mówię, że pisał na „zamówienie”! Broń Panie Boże! Mówię tylko, że znakomicie mieścił się w tym rejestrze, który był „dobrze widziany”. Czy to przypadek, Kazimierzu? Aż tyle prawidłowości?

A spójrz jeszcze dalej. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych wiedzieliśmy już, że idziemy na dno, że tak dalej już nie można. Zaczęły się akcje inteligencji niezależnej. Czy usłyszałeś wtedy głos Różewicza?

Przyszedł stan wojenny. Gryźliśmy z rozpaczyci ściany i paznokcie. Sztukę polską przegryzał ból, żal, gniew; emocje odbierały jej rozum i poziom. To ciąży do dzisiaj. Czy słyszałeś wtedy artystyczny głos Różewicza?

Daj mi mówić Kaziku, nie przerywaj! Ja już się dość tłumaczyłem przed studentami za Różewicza. Wiem, co chcesz powiedzieć: że nie był przeciwko społeczeństwu, że nie wygłaszał wiernopoddańczych pańców. No dobrze, ale milczał! A czym jest milczenie? Przyzwoleniem lub kamienną obojętnością. To jest grzech wywyższenia się ponad innych. W imię jakiej racji artystyczno-moralnej? By zbiorowe jęki nie zakłóciły czystego głosu sztuki w wieży odosobnienia. Czy ty Kaziku nie schodzisz ze swojej wieży, gdy słyszysz wrzaski kato-

wanego niewinnie człowieka? Czy nie oburzasz się, nie współczujesz, nie wolisz o pomoc!

A poza tym jeszcze słówko o stanie wojennym. Powiesz mi, że on milczał wtedy jako artysta, nie mógł pisać, zmagal się ze swoimi otchłaniami. Poczekaj, słowo daję, że nie ironizuję. Ja naprawdę rozumiem, że on „przegryza się na swoją drugą stronę”, że to go na pewno wiele kosztuje. Ale zobacz, jakoś zlał wtedy ze swojej wieży i pokazał się w telewizji! Chodził po jakiejś fabryce, podnosił śrubki (pamiętasz ten jego socrealistyczny wiersz „Troskliwość robotnicza o wspólne”?!), martwił się krajem i ludźmi. Pochwalić stanu wojennego nie pochwalił, ale wiesz znakomicie co wtedy naczytło pokazać się na szklanym ekranie. Ja nie oglądałem telewizji od lat, zobaczyłem go przypadkowo, więc nie wiem, może on się więcej produkował? No i jak to jest Kaziku? Wielki samotnik, oddalony od spraw świata, nie interesują go sprawy publiczne, a tu nagle okazuje się wrażliwy na potrzeby aparatu propagandy? Może rozmawiał z nim na ten temat?

Wybac, rozgadałem się, ale ktoś powinien zapytać, jak to z nim jest. Masę ludzi w Polsce i tu we Francji zadawało mi podobne pytania. I słyszę je od lat. Jesteś jakby rzecznikiem Różewicza, więc może odpowiedz. Ludzie tak myślą, niezależnie od tego, jakkolwiek w tym spiski podejrzewalby Kellera. A nie są to pytania blahe, bo dotyczą wszak powinności i autonomii pisarza.

– Nie, Staszku, nie przyjmuję twojego, założenia, że jestem „rzecznikiem” Różewicza. Mogę jedynie wraz z Tobą, głośno o nim myśleć...

A na początku chciałbym ci przypomnieć, że ja jednak nie reżyserowałem *Świadców*, czyli *naszej małej stabilizacji*, bo mi się wydał ten tekst podejrzany...

dokończenie na s. 6

# O Tadeusza Różewicza – pytania nieuczesane

dokończenie ze s. 6

To, co mówisz to tylko jedna optyka. I ta jedna optyka jest niepełna w tym sensie, że przyjmuje akomodację Różewicza do kolejnych „etapów” historii Polski powojennej, a raczej degradacji Polski, rozpoczętej w 1939 roku.

Ale twórczość Różewicza może też świadczyć o tym, że na każdym z „etapów” był w konflikcie z tym, co działo się dookoła niego – choć z konfliktu tego chciał się jakoś wywikłać: drwina, ucieczka (w uniwersalizm, w siebie samego), wreszcie milczeniem; wiem, że wojna jaruzelska go obezwładniła. Jednak to jest tylko jedna optyka i obraz: Różewicza spolegliwego.

Wiesz, kiedy ja po raz pierwszy wyraźnie uswiadomiłem sobie istnienie takiego poety jak Tadeusz Różewicz? W 1952 (chyba nie mylę daty) na Festiwalu czy też Zlocie Młodzieży w Warszawie! Tak, byłem tam! Byłem tam jako sportowiec. Uczestnik sztafety klubu „Ogniwo” z Częstochowy. Modne były wtedy imprezy „masowe”, były – „biegi narodowe”, „marsze jesienne”, były też masowe sztafety.

Mam trzy mocne wspomnienia z tego zlotu. Pierwsze, to właśnie chodzenie po „świętecznym”, udekorowanym, oficjalnie radosnym mieście ze świadomością, że mój ojciec siedzi w tym samym mieście, w tym samym czasie, w więzieniu „na Gęsiówce”.

Drugie, to konflikt o udział w głównej defiladzie. Chodziłem po Warszawie prawie stale w towarzystwie kolegów z drużyny, w stadku, z trenerem-nadzorcą. Ale jakoś mi było wstyd – z powodu ojca – pójść na defiladę. Więc tego dnia rano, przed zbiórką na defiladę – zakwaterowani byliśmy w jakiejś szkole na Powiślu – wymyśliłem, że wyleję sobie kawę przy śniadaniu na świeżo wydany na defiladę sportowy kostium. Tak zrobiłem. Zagrałem to chyba nieźle. Poszedłem do trenera i oświadczyłem, że nie mogę iść na defiladę w takim splamionym kostiumie. Zrobił mi straszną awanturę i kazał iść mimo to. Odmówiłem. On wtedy zagroził mi natychmiastowym skreśleniem z drużyny, z klubu i odesłaniem „do domu”, do Częstochowy. Równałoby się to wyrzuceniu ze szkoły. Złamałem się. Poszedłem na defiladę. W splamionym kostiumie. Szliśmy ósemkami. I defilowałem w tym poplamionym kostiumie przed Bierutem. I wstydzili się podwójnie. I ojca, który przecież tego nie widział, i tych płam. W tym obrazie jest też coś symbolicznego, prawda? Idę przed tą trybuną w plamach... Naznaczony.

I trzecie wspomnienie.

Otóż, tam, pamiętam, dowiedziałem się z głośników, z gazet, że nagrodę, bodaj złoty medal, w dziedzinie poezji na tym festiwalu otrzymał poeta Tadeusz Różewicz, za – chyba dobrze pamiętam – poemat *Równina*. Zaraz po przeczytaniu zastanawiałem się, za co ten poemat został nagrodzony na komunistycznym święcie. Nie był charakterystyczny dla tamtych lat. Dla mnie – wówczas – trudny. Mimo to myślałem, że ten poeta, to musi być chyba komunistą, dlatego go nagradzają. I to było moje pierwsze spotkanie z twórczością Różewicza.

Ale, Staszku, jest i druga optyka. I podejrzewam, że sam Tadeusz z tej strony to widzi. Widzi swój pierwszy dramat *Uspokojenie*, napisany w 1949 roku, nie dopuszczony na sceny, nie publikowany. Widzi siebie przez około dziesięć lat na „wyznaniu” w Gliwicach. Widzi siebie potem we Wrocławiu, w doprawdy okropnym mieszkaniu na parterze na ulicy Glinianej, z „dziewczynkami za oknem na trzepaku” (uwiecznił ten trzepak w wierszu); odwiedzałem go tam, wiem. Tadeusz pamięta swoje wiersze odrzucane przez redaktorów Wazyka, Macha i innych. Pamięta głupie doprawdy ataki Jaszka na jego wczesne dramaty. Pamięta stałe ataki Marty Fik. Wie o zdjęciu z afisza *Przenikania* w Lublinie, które było oparte między innymi na jego małych dramatach i poezjach. Tadeusz miał mi za złe takie spożytkowanie jego sztuk i niewątpliwie także fakt, że został wmieszany w mój, tak ostry, konflikt z władzami, ale fakt pozostał faktem – *Przenikanie* według Różewicza zostało „zdjęte”.

A potem, na jesieni 1975, mojej pierwszej jesieni w Teatrze Współczesnym, nagraliśmy w TV *Staryą kobietę*, otrzymała na „kołaudacji” w Warszawie znakomite oceny, mówiło się o wysłaniu jej na festiwal telewizyjny w kraju i za granicę – a niebawem przyszedł zakaz nadania jej na antenie! Została emitowana dopiero na wiosnę 1976 roku. Sądziłem – i Tadeusz sądził – że było to bardzo ważne przedstawienie. Były też takie głosy, że było ważne – ale już wyrażane nieoficjalnie, półgębkiem; a oficjalnie spektakl został przemilczany.

dokończenie na s. 7

## sztuka

Jan Tarasin

# Posłowie

Przerwałem wydawanie moich zeszytów bardziej ze względów technicznych niż z wyczerpania się materii i impulsów ich powstawania. Pomysły nadal będą notował i pewno zbiorę je kiedyś znów w jakiś wspólny zestaw. Ośmioletni rygor corocznych edycji zeszytów miał dla mnie dodatkowy aspekt. Dotyczył on wyłącznie mnie, gdyż minimalny nakład – 30-50 egzemplarzy – nie dawał szans na jakiś społeczny oddźwięk. Nie miała również szans podjęta w tych zeszytach problematyka. Problematyką, którą kontynuuję od prac zaczętych w 1966 roku na puławskim sympozjum. Nosiły one ironiczny i przewrotny tytuł *Przedmioty policzone*. Nie skończyłem ich, ale poruszony w tamtych pracach problem nurtował mnie i domagał się plastycznego wyrazu. Nastąpiło to w 1974 roku, gdy zacząłem poza wszelką konwencją i wymogami stylistycznymi, ujawniać obsesyjnie nurtujący mnie problem wszystkimi dostępnymi mi plastycznymi środkami, używając prymitywnej techniki sitodruku na papierze i zbierając prace w kolejnych zeszytach. Cieszyło mnie, gdy jakaś sytuacja stworzona przez naturę, bez żadnych intelektualnych czy artystycznych „obróbek”, objawiała ten uniwersalny problem z taką samą sugestywną siłą co najbardziej ostentacyjny i jednoznaczny w swej wymowie wytwór świadomej wyobraźni.

W 1985 roku na plenerze w małej włoskiej miejscowości Pieve – Pontenano nazwałem powstałe tam swoje malowidło *Wielkie otwarcie*. To wewnętrzne poczucie „wielkiego otwarcia” jest chyba największą zdobyczą i satysfakcją, jaką przyniosło mi wioletolecie uprawianie malarstwa. Obsesyjne tropienie tajemniczego, monotonego, choć nigdy do końca nie powtarzającego się rytmu natury powoduje, że tropiciel, dokonując swoich fragmentarycznych odkryć, w pewnym momencie z roli penetrującego i ciekawskiego intruza zostaje sprowadzony do jednego z elementów tego mechanizmu. I wtedy zaczynają się pomału otwierać drzwi. Ze zdziwieniem spotykamy za tymi drzwiami wielu znanych nam od dawna wielkich twórców ukazujących z poblążliwym uśmiechem swoje dawno odkryte Ameryki, których przedtem nie zauważaliśmy

## Zeszyty Tarasina

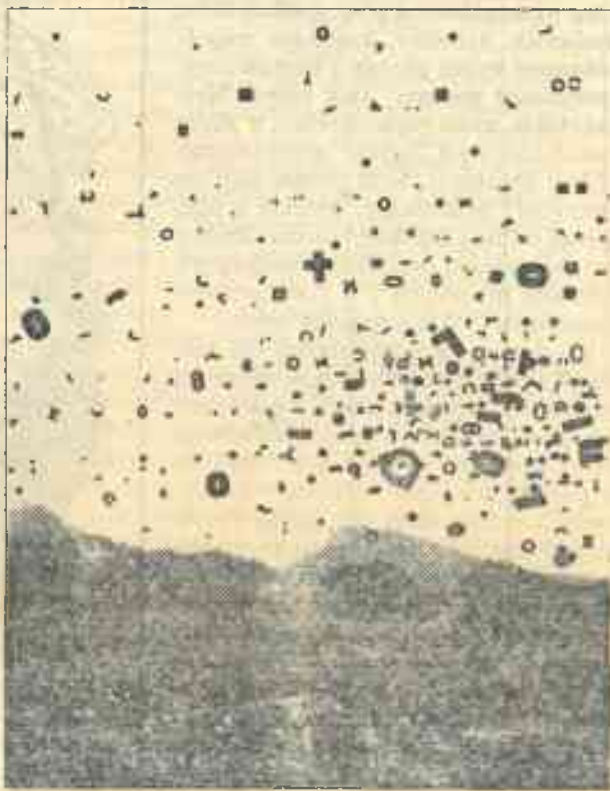
W Galerii Andrzeja Starmacha w Krakowie wystawione są Zeszyty Jana Tarasina. Zeszyty czyli zapiski, dla malarza próbki pomysłów, szkice. W odróżnieniu jednak od szkiców innych malarzy, pośpiesznie i na gorąco chwytających idee, szkice Tarasina są spreparowane w formie odbitek graficznych, starannie ułożone w wielkie, dwumetrowej wysokości plansze i przykryte szkłem.

Dla przyzwyczajonych do Tarasina – abstrakcjonisty Zeszyty są zaskoczeniem. Tylko połowa z tych kompozycji to abstrakcje, reszta to realistyczne sceny – fotografie zreprodukowane w technice serii graficznej na pastelowych tłach. Przedstawiają pejzaże, przedmioty, ludzi. Otwarta szuflada, zabawki na stole, drabina, schody, biegające dzieci, konie, ranni, a w końcu autoportret malarza. Fotografie autorskie mieszają się ze zdjęciami wyjętymi z archiwów, z filmów, może z pism.

Zeszyty to główna część wystawy. W głębi – na zapleczu – są jeszcze obrazy olejne, gwasze, rysunki kredkami, akwarele z lat 1989–1990. Skonstruowane są tak samo jak wszystkie abstrakcyjne obrazy Tarasina z ostatnich dwudziestu lat. Na pierwszym planie – jak na przezroczystej szklanej powierzchni, znajdują się rozsypane lub ułożone w rzędach znaczki. Są podobne do liter albo cyfr, ale nieczytelne. Za nimi – kolorowa przestrzeń, ale widzimy ją mgliście i nieostro, nasz wzrok skupia się na tym, co na szybie. Obrazy te zachwycają lekkością kompozycji, precyzyjną techniką, wycuciem kolorystycznym. W dużej mierze bywają jednak monotonne, jak trzy lata temu na wielkiej monograficznej wystawie Tarasina w Galerii Studio w Warszawie. Dzisiaj pokazane razem z Zeszytami są trochę

To „wielkie otwarcie” nie daje satysfakcji i odkrycia skończonego. Daje za to poczucie swoistej wolności, a zarazem świadomości, że już się nie tonie w olbrzymim oceanie zjawisk i rzeczy. Nie panujemy nad oceanem, ale zostaliśmy z nim oswojeni, zostaliśmy wprowadzeni w jego nie kończący się, pulsujący rytm przemian.

Pewnym zaskoczeniem dla mnie było, że moje ironiczne „przedmioty policzone”, będące przecież tylko częścią nieprzebranego, niepoliczonego i ciągle zmieniającego się „magazynu”, znalazły swoich sojuszników. Sojusznicy jednak zrozumieli „policzalność” dosłownie. Moje zdziwienie szybko zmieniłem w przekonanie, że właśnie taka interpretacja znajdzie wielu zwolenników. Jest oczywista, skończona i zamknięta szczelnie jak pancerna kasa. Jest więc bezpieczna. Bezpieczna jak tykanie zegarka, jak spis przedmiotów w hotelowym pokoju, jak robienie szalika na drutach. Jest poza ryzykiem zgubienia pulsującego rytmu żywego organizmu, groźącymi większą lub mniejszą katastrofą. Jest poza koniecznością stałej przemiany rodzącej wciąż nowe, trudne do przewidzenia mutacje. Jest poza nieustannym procesem rozmnażania i zanikania. Jest poza zagrożeniami narastającej i gęstniejącej komplikacji. A przecież te zagrożenia, a właściwie skutki ich oddziaływań stanowią nieodłączny element procesów, zdarzeń i sytuacji decydujących o mechanizmach, kształtach i kondycji tych wszystkich zjawisk, którym udało się zaistnieć.



JAN TARASIN *Wiatr*

w ich cieniu. Jeśli Zeszyty są utworem prozatorskim – obrazy abstrakcyjne to wyjęte z tej całości fragmenty poetyckie. Wierszyki, w porównaniu z żywością tej prozy, schematyczne.

Narracja Zeszytów przypomina szybki przegląd slajdów, gdzie przypadkowe sąsiedztwo obrazów zaskakuje i daje dramatyczne efekty. Po uważnym zbadaniu plansz widać, że nie wszystkie sąsiedztwa są przypadkowe, a nawet, że wiele tu zaprejektowanych układów, zaplanowanych asocjacji, że kart nie przetasowano do końca. Narzucona kolejność skojarzeń bywa banalna. Na przykład: orkiestra na podeście – ptaszki na drucie – zapis nutowy na pięciolinii. To już nie rejestracja przygotowań do obrazu abstrakcyjnego, ale analiza, tłumaczenie, jak w szkolnym zeszycie do geometrii, gdzie wszystkiego trzeba dowieść. To niebezpieczne, gdy zeszyt poety zamienia się w komentarz do własnych wierszy, gdy dziennik staje się autotematyczny. Zeszyty Tarasina nie wydierają obrazom abstrakcyjnym całej tajemnicy. Ale też nie są zapiskami na gorąco. Są zapisem tego, co się mniej więcej pamięta, co się przypomina po zamknięciu oczu i nie wiadomo, czy się to widziało w rzeczywistości, czy na fotografii. To bardziej sennik niż dziennik. Nie ma w nim wydarzeń, są za to wracające obrazy, motywy jak z déjà-vu: jakiś pomost, jakiś dom za mgłą, otwarta nagle szuflada. Brak w nim tego, czego szukają grzebiący po starych zeszytach – ostrego odczucia „tamtej” koślawej rzeczywistości, nie ma w nim błędów i bągorów. Jeśli to zeszyt, to już sprawdzony, poprawiony i starannie przepisany na nowo.

Dorota Jarecka

JAN TARASIN: Zeszyty Galeria Starmach, Kraków.

marzec-kwiecień 1991

# Smak szczegółu

*Ach, Combray...* wg powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Reżyseria – Waldemar Matuszewski, scenografia – Aleksandra Semenowicz. Premiera w Teatrze Dramatycznym m-sta Warszawy 6 kwietnia 1991

„Dzienniki ściągają stale naszą uwagę na rzeczy bez znaczenia, gdy tylko kilka razy w życiu czytamy książkę prawdziwie wartą uwagi.” Dzieło Marcela Prousta, z którego pochodzi ten cytat, należy do książek wartych przeczytania. Powstało, jak wiadomo, w dobrowolnej, niemal całkowitej izolacji od świata zewnętrznego. Jest wynikiem podróży w głąb własnej pamięci, odczytaniem wrażeń, rozpoznaniem smaków i odcieni, a w efekcie opisaniem tego, co jedynie istotne, choć pozornie nieważne. Opisanie świata poprzez szczegół. Przyjęcie Proustowskiej optyki przez teatr przywraca widzom na krótką chwilę taki właśnie – niemal całkowicie zatracony i poniekąd, nie przez wzdarcie lecz dyskomfort codziennej szarpaniny – sposób widzenia świata. Umiłowanie szczegółu, zdolność do refleksji, powrót do krainy, w której najważniejsze są barwy, dźwięki i aromaty.

Przedstawienie w Teatrze Dramatycznym, zatytułowane *Ach, Combray...* grane jest w rzadko spotykanej przestrzeni. Widownię w sali im. H. Mikołajskiej ustawiono ciasno pod jedną ścianą bardzo długiego pomieszczenia. Kolejne zdarzenia rozgrywają się na całej szerokości sceny, czasami symultanicznie. Rozbita w ten sposób została zbieżność perspektywy. Nie ma możliwości ogarnięcia całości jednym spojrzeniem. Oko widza zmuszone zostało do wybierania postaci, miejsc i szczegółów.

Pośrodku sceny, w miejscu, w którym przebiega oś tego świata, stoi stary rzutnik do przezroczy. Latarnia magiczna zdolna wyświetlić fotografię obrazu Vermeera, ale przede wszystkim klisze obrazów tkwiących w pamięci. Wspomnienia. Marcel – dziecko, pisarz, artysta – znajduje się często po drugiej stronie starego projektora. Zza niego obserwuje obrazy, które kolejno wylaniają się ze starej rodzinnej fotografii – grupy białe ubranych kobiet i mężczyzn stojących na schodach prowadzących być może do domu w Combray. Powstaje portret artysty otoczonego przez postaci z kart powieści, ni to kompozycja impresjonisty zatrzymującego ulotną grę światła, ni to wyblakłe zdjęcie w odcieniu sepii, które na zawsze unieruchomiło coś, co w tej samej chwili i na zawsze przestało istnieć.

Combray to spacer, obserwacja natury, oczekiwanie na deszcz i radość z letniej ulewy, tęsknota za lepszym życiem. Prowincjonalny proboszcz z wielkim zapalem i znanstwem opowiada o swym kościele i widoku z wieży kościelnej. Zmartwienie jest to, czy Swan dobierał kawałek pistacjowych lodów i czy nie były one zbyt mdłe. Są też żyjące przy rodzinie stare panny, ciotki, wieczne podlotki podniecone niezwykłością i nowoczesnością księzowskiego wehikułu – bicykla. W fotelu na kółkach siedzi stara ciotka Leonia (wspinała rola Ryszardy Hannin!), starająca się zapamiętać, że nie spała, upominająca się o pepsynę i wciąż zapowiadająca swój rychły koniec.

Piotr Gruszczyński

Marcel – dziecko uwikłany jest w żywiołowy lęk i niechęć do ojca oraz w dwie wielkie miłości – do matki i babci. Postać Marcela jest zresztą podwójny. To grany przez tego samego aktora (Jarosław Gajewski) chłopiec uczestniczący w wydarzeniach w Combray i jakby jednocześnie – dorosły mężczyzna obserwujący sceny wywołane z pamięci.

Przedstawienie w Dramatycznym jest traktatem o pięknie. O smaku szczegółu, który także konstruuje niepowtarzalne piękno scen. Decyduje o zpianiu miejsc, pory dnia, pory roku. Podczas zwiedzania kościoła na podłodze i białych strojach postaci pojawiają się kolorowe refleksy stońca przepuszczonego przez szybki witraży. Letni spacer i upał zaznaczają porożpinane białe parasolki. Wspomnienie Wenecji – gondolier z czarnym wiosłem wzbudzający w Marcelu homoseksualne pożądanie. Wieśniaczka niosąca kosz ze szparagami sprowokuje Swana do studiów nad *Miłosierdziem Giotta*.

Mechanizm wspomnienia ujawnia swoje tryby. *Ach, Combray* staje się przez to także, a może przede wszystkim, przedstawieniem o pamięci. Niektóre sceny powtarzają się – w innym tempie w zmienionym rytmie. Dźwięk dzwonka z Combray, o którym służąca mówi, że nie zapomniał jego brzmienia do końca życia, przywołuje zapadłe w przeszłości obrazy. Ponieważ jednak nie wędrujemy od przeszłości ku teraźniejszości lecz odwrotnie, dźwięk dzwonka musi być zastąpiony innym, przypadkowo zbieżnym. Marcel nie rozstaje się z porcelanową filiżanką i srebrną łyżeczką. To ona posłuży do wywołania dzwonka, domu i ogrodu z Combray.

Przenikanie się rozmaitych planów czasowych nie może odbywać się dowolnie, „bezkarnie”. Postaci zaludniające obszary wspomnień umierają. Można powtarzać scenę poprzedzającą śmierć ciotki Leonii, ale nie powtarza się samej śmierci. Umarli odchodzą w czarną czelusć. W końcu pozostaje tylko Marcel i służąca – jak na początku przedstawienia. Teraz Franciszka pomaga rozgorączkowanemu Marcelowi układać na podłodze kolejne strony rękopisu jego dzieła. Poszukiwanie straconego czasu doprowadziło do odnalezienia małych cząstek przeszłości.

Zadaptowanie dla teatru tak wielkiej i bogatej powieści może naturalnie budzić rozmaite zastrzeżenia. Nic nie zastąpi lektury powieści Prousta z jej zamierzonym siedmiotomowym trwaniem. Waldemarowi Matuszewskiemu udało się jednak uniknąć niebezpieczeństwa zsunienia się w słodki oleodruk w stylu retro, przekroczenia granicy kiczu. Z Prousta wzięto to, co dla teatru najciekawsze – pamięć i przemijanie. Na tych mechanizmach budował swój niepowtarzalny świat Tadeusz Kantor, choć oczywiście zasady i skutki działania wspomnienia były tam całkowicie odmienne. Triumfowała śmierć wiodąca wszystkich i wszystko do niegodnej i nieprzystojnej zagłady. W *Ach, Combray* nad egzystencją triumfuje sztuka i to co estetyczne. Przywrócona zostaje harmonia i spokój, daje się szansę pięknoduchowi. ■



ALEKSANDER KOZYRSKI

## O Tadeusza Różewicza – pytania nieuczesane

Potem Tadeusz pamięta (i wspomina w *Językach teatru*) tę potworną, obraźliwą, chamską awanturę o *Glodomora* w Teatrze Współczesnym: zawieszenie całego spektaklu na wiele dni, potem nakaz idiotycznych cięć cenzuralnych. Uczestniczyłem w rozmowie po próbie generalnej w moim własnym gabinecie, więc wiem dokładnie, jak to było – jak pozwalali sobie zwracać się do niego (no, i do mnie...) cenzorzy, urzędnicy z KW i Wydziału Kultury we Wrocławiu. Było to poniżające i obraźliwe. Ja, jak już ci chyba mówiłem, położyłem wtedy na szalę cały mój autorytet (jaki jeszcze miałem...) i oświadczyłem, że spektaklu sam nie zdejmę, jak mi sugerowano – raczej odejdę z teatru. I teatr był zamknięty – a ja czekałem na wynik zakulisowych przetargów i ponawiałem żądanie wydania zgody na premierę.

Tadeusz pamięta tę wścieklą nagonkę, zarówno „kombatancką”, jak oficjalną, na *Do piachu* w Teatrze na Woli. Najpierw przetrzymywał sztukę Puzyna, czynił starania o druk. Nic nie wskórał. Potem zażądano od Różewicza zmian i skrótów. Potem zakazano grania. Wreszcie zgodę na premierę otrzymał zaufany w tamtym czasie, bo członek KC, Tadeusz Łomnicki. I zrobił to jednowymiarowo. Przedstawienie spotkało się z nagonką, a Tadeusz otrzymywał listy na adres domowy z pogrózkami i urąganiem. I przecież to pamięta. I to jest jego optyka. Wie też, że *Przyrost naturalny*, który współtworzył w teatrze i uważał to za nasze szczególnie ważne przedstawienie, został odsądzony od czci na kolejnym Festiwalu Wrocławskim, że wyjazdy zagraniczne z tym przedstawieniem były każdorazowo sukcesami – ale to było ściśle i skrupulatnie przemilczane przez krajową prasę. To, że *Przyrost* otrzymał w Lubecie nagrodę, nie było bodaj nigdy podane do wiadomości w kraju.

I ostatecznie Tadeusz też wie, że moja książka o nim nie wyszła, wycofano się zaraz po tym, gdy zostałem wyrzucony z teatru. Ostatecznie to byłaby użyteczna książka: miała tam być dokładna dokumentacja i dużo ilustracji.

Więc to jest druga optyka. O krócej ja wiem, i o której on wie. Te dwie optyki istnieją – wydaje mi się – jakby osobno. Ale to przecież dwa zespoły faktów. Chyba jakiś solidny i bezstronny krytyk literatury i teatru wienien nad tym usiąść i to jakoś zestawzić i wyważyć. Nie jest to już zadanie dla mnie.

– *To rzeczywiście smutne, co opowiadasz, ale podejrzewalbym, że jest to rezultat wprowadzenia w kulturze mechanizmu represyjnego. Cenzura trzepała po łapach nawet „swoich”. A gdy dodasz do tego ludzką niekompetencję, głupotę, zawodowe zawiści i wszystkie wahnięcia polityki kulturalnej, uzyskasz obraz horroru. Tak więc mówię to wszystkim, również Różewicza.*

*On nie zajmował się sprawami publicznymi, wręcz ich unikał, a mimo to też uderzano go. Jest w tym jakaś złośliwość losu – przyznaję. Czy nie sądzisz jednak, że ta niewyrażona na sprawy ludzkie odbiła się wyraźnie na jego pozycji w literaturze? W latach sześćdziesiątych, nawet na początku siedemdziesiątych uchodził często za najwybitniejszego pisarza lat powojennych. Zajrzyj do podręczników szkolnych. Później zszedł na dalsze pozycje. Trudno tego nie wiązać z jego postawą wobec tego, co się działo. Dziś już żaden szanujący się historyk literatury nie umieści go na pierwszym miejscu. Wyparli go Miłosz, Herbert. Myślę tu jednak głównie o poezji, bo w dramaturgii utrzymał swą pozycję. Wydaje się też, że sporo stracił w odbiorze masowym. A nie zawsze tak było, choć przecież nigdy nie uprawiał łatwizny. A może ty uważasz, że „jego będzie za grobem zwycięstwo”?*

– *Zszedł na dalsze pozycje – bo nie wszedł do nowo kształtujących się konstelacji i koniunktur. Życie toczy się, a on w nim coraz mniej aktywnie uczestniczy... Choć sądzę, że „jego będzie za grobem zwycięstwo” – zapewne, na określonych polach: w poezji postwojennej, będącej refleksem wojny; w dramacie awangardowym dwudziestopięciolecia 1960-1985, od *Kartoteki* do *Pułapki* – są to dwie sztuki otwierające i zamykające wyraźnie określony rozdział historii polskiego dramatu. Rozdział ten naznaczony jest Różewiczem. To samo dotyczy teatru. Inscenizacje sztuk Różewicza (od licznych *Kartotek* do kilku *Pułapek*) stanowią również ważne punkty rozwoju polskiego teatru w jego nowoczesnym nurcie w tym samym okresie.*

– *Czy pamiętasz wiersz Miłosza z 1948 roku, „Do Tadeusza Różewicza, poety”? Pamiętasz to świetne zdanie: „Szczęśliwy naród, który ma poetę! I w swoich*

dokończeniu na s. 10

Jest taka gra. Wodzirej powinien najpierw wyjść. Pozostali gracze wybierają znaną wszystkim postać, którą będzie on musiał odgadnąć. Po powrocie wodzirej zadaje graczom pytania dotyczące właściwości tej osoby. Zarówno pytania, jak i odpowiedzi na nie, powinny być alegoryczne, obrazowe. Dialogi oparte są na pewnym schemacie. Podajmy przykład. Jeżeli on lub ona, to rzeka, to jaka – może zapytać wodzirej. Jeśli rzeka, to głęboka, bystra – mogą mu odpowiedzieć, gdy chodzi im o człowieka głębokiego i energicznego. Jeśli gwiazda, to jaka? – pyta wodzirej. Jeśli gwiazda to – błyskająca, odpowiadają gracze, myśląc o charakterze zagad-

tego trzeba będzie zacząć z daleka, a dokładniej: powrócić do gry-zgadywanki. Pomyślałem o dwóch pisarzach rosyjskich, których imiona wszyscy znają, jednakże nie wszyscy zapewne znają ich wystarczająco dobrze. I chociaż domyślam się, że strasznie chcecie wziąć udział w grze, dzisiaj zagram sam ze sobą. „Gdyby ci pisarze byli drzewami, to jakimi?” pytam sam siebie. I sam sobie odpowiadam: Wtedy jedno z nich przypominałoby słynny dąb z *Wojny i pokoju*. Widzimy go oczami Andrzeja Boleńskiego. Początkowo to ogromne stare drzewo wydaje się mu martwe, suche i odzwierciedla pesymistyczny nastrój księcia. Ale przychodzi wiosna, dąb zno-

tytuł czytelnika jest nie mniej godny szacunku niż tytuł poety. Są to urodzeni antycytnicy.” Najbardziej ambitni i nachalni wśród tych podnieconych przebili się. Stworzyli oni szkielet literatury radzieckiej, zdefiniowali jej średni poziom i oblicze. Jak w anegdotcie:  
– Czuczka nie czytelnik, Czuczka pisarz – z dumą odpowiada przyszły członek Instytutu Literackiego przy Związku Pisarzy w Moskwie. Około dwudziestu lat temu usłyszałem przez radio wywiad z Erskinem Caldwellem. Beletrysta amerykański przyznawał się w nim, że czyta mniej niż jedną książkę rocznie. Pokusa, aby zwątpić w szczerość jego słów była

Drugim koniecznym jego warunkiem jest wolność. To światło i skrzydła sztuki. W Rosji rewolucjoniści kulturalni z Gorkim na czele zniekształcili tradycję i zlikwidowali wolność artystyczną. W Ameryce panorama duchowa wygląda oryginalniej; ale czy aż tak bardzo? Tylko czy mogę być sędzią? Przecież jestem tu człowiekiem postronnym. A co najważniejsze – Caldwell jest mi niesłychanie bliski. Bliski pod tym względem, że niedaleko od niego odszedłem. To znaczy – jest mi bliski nie jako pisarz, ale jako czytelnik. Oczekiwanie na Nobla zajmuje coraz więcej czasu, a na czytanie pozostaje jakieś pół godziny przed snem. Przy czym pierwsze piętnaście minut schodzi na to, żeby się zdecydować, w jakim z dwóch języków czytać, a następne piętnaście na to, którą książkę. Przecież nawet w takiej małej domowej bibliotece, jak moja, jest więcej książek niż może się wydawać zarozumiałemu gościowi. Krótko mówiąc, czasu wystarcza tylko na przeczytanie pierwszego zdania. Oczywiście lepsze to niż nic. Szczególnie, kiedy się pamięta, jakie znaczenie przydawali pierwszej frazie klasycy. Hemingway mówił, że od niej zależy los całego utworu. Czasami trudzi się nad nią całymi godzinami. Moja ulubiona początkowo fraza z Hemingwaya to ta, którą rozpoczyna on *Ruchome Świątko*. Śmiałem twierdzić, że zdanie: „A potem pogoda się popsula” jest jedną z najlepszych początkowych fraz w literaturze naszego wieku. Zdziwiałam się doskonałością również początek *Moby Dicka*: „Nazywajcie mnie Ismael”. Mam taką zasadę: pierwsze akordy prozy powinny brzmieć jak pierwszy wers wiersza. Dlatego też pierwszą frazę eseju zaczerpnąłem z wiersza Aleksandra Błoka, który zaczyna się tak: „Jest taka gra. Trzeba wejść ostrożnie...”. Proza poetów bywa piękna właśnie dlatego, że umieją oni pięknie zacząć. Autobiografia *Majakowski – Sam* zaczyna się od „Jestem poetą. To jest w mnie ciekawe. Więc o tym piszę.” Inny rosyjski weryfikator, Andriej Wozniesiński, rozpoczyna esej o poecie hiszpańskim równie znakomicie: „Lubię Lorkę”. Wszystkie zacytowane tu frazy są tak samo doskonale i wydaje się, że napisał je jeden człowiek. Tak, w gruncie rzeczy tak jest istotnie. Gdy ich migotliwy blask – to blask tej wspólnej dla wszystkich powołanych gwiazdy przewodniej – zagadkowej iskry Bożej. Aby przekonać się, że mam rację, proszę porównać blask każdej z tych fraz do blasku bijącego z pierwszego zdania Biblii: „Na początku stworzył Bóg niebo i ziemię.” A ja tymczasem porównam pierwszą frazę utworu prozą do nuty, zagranej przez strójceła na kamertonie, do symbolicznego klucza, który określa tonację następującej po nim kompozycji. Pierwszą frazę można nazwać słownym kluczem od fortecy formy. Kluczem, odpowiadającym na pytanie: W jaki sposób? Kluczem w kształcie krótkiego słowa: Jak. Wygląd tego instrumentu raduje mi wzrok. Przecież pochodzę z tego środowiska literackiego, w którym *Jak* jest stary ważniejszy i bardziej pielęgnowany niż *Co*. Być może znajdują się pedanci, którzy nie dadzą wiary moim niedomówieniom i zapytają, co to takiego *Jak* i co to takiego *Co*. Nie mogę dać tu dokładnych definicji. Przeciwnie, chciałbym sobie pozwolić na pewien brak ścisłości. Zresztą „nieścisłość” jako metoda percepcji świata i sposób wyrażania leży u podstaw mego ulubionego kierunku w sztuce i literaturze. Mówię oczywiście o impresjonizmie. Być może jedyny dokładny i ścisły element, którego można się dopatrzeć w pracach impresjonistów, to protest przeciwko ścisłości i dokładności. To protest przeciwko zalegalizowanemu wąskim normom i zasadom. To ucieleśniona w kolorach i słowach ucie-

Sasza Sokółow

# Kluczowe słowo literatury: *Jak*

kowym lub zmiennym. Po zadaniu pytań wszystkim graczom, wodzirej na podstawie ich odpowiedzi próbuje odgadnąć, o kogo chodzi. Masowa fascynacja Rosjan tą grą salonową jest następstwem zjawiska, które nieźle określił Aleksander Puszkin: „My, Rosjanie, jesteśmy narodem literackim”. A co my, Rosjanie, wiemy pod tym względem o Amerykanach? Ustna encyklopedia geografii anegdotycznej uczy nas, że Amerykanie to naród biznesmenów. I dzięki Bogu. Każdy naród ma swoją drogę, swoją misję, i nie wszyscy muszą koniecznie żyć w biedzie. Ktoś powinien robić pieniądze, aby dawać je tym, którzy są w potrzebie. Niech Francuzi doskonalą się w sztuce kulinarnej i we flircie, Anglicy – w hodowli psów i w wyścigach, Niemcy – w filozofii i walce o pokój; niechaj Hiszpanie walczą z bykami i brzdąkają wieczorami na gitarach; a Rosjanie – ci niech piszą, czytają, bawią się w zgadywanki. Niech się dziecko zabawia czym chce, byle nie płakało. Będąc typowym przedstawicielem swego narodu, całe życie zajmują się literaturą. Piszę, odkąd pamiętam, i do niedawna byłem przekonany, że będę pisał nawet na bezludnej wyspie. I oto zaproszono mnie do pewnego uniwersytetu w stanach środkowo-zachodnich. Spędziłem tam koło roku i moje przekonanie się zachwiało. Ten uniwersytet stał się dla mnie w pewnym sensie modelem wyspy bezludnej. Ani na niej, ani w jej okolicach nie udało mi się znaleźć amatorów tej dosyć wyrafinowanej literatury, którą uczyniłem swoją domeną.

Nie czując dłużej związku z czytelnikami, przestałem pisać i stanąłem w środku powieści, jak pośrodku Nebraska. Dopiero po powrocie na stały ląd udało mi się zakończyć książkę. Biorąc pod uwagę logikę amerykańskiego indywidualizmu, przewiduję sceptycznie: „No dobrze, ale czy tak już niezbędna jest czyjaś uwaga i poparcie, czy nie wystarczy jeden, za to najlepszy czytelnik – sam autor?” Na podobne pytanie można odpowiedzieć krótko. Ale lapidarność jest dobra tylko przy pisaniu aforyzmów łacińsko-grackich, a wykład wymaga wyczerpującego wywodu. Dla-

wu budzi się do życia i tym samym symbolizuje duchowe odrodzenie bohatera. Drugie drzewo przypominałoby dziwną hybrydę. Z wyglądu byłoby podobne do drżącej srebrzystej topoli, chociaż jego liście byłyby lżejsze jak u lipy. Kwitłoby to drzewo jak petersburskie geranium lub róża syberyjska, jednakże w istocie byłby to jadowity upas, zniekształcony przez mistra, samum, boreasz i inne międzynarodowe wiatry. Pierwsza roślina nazywałaby się drzewem realizmu, druga – drzewem modernizmu. W parku literatury rosyjskiej rosłyby one na jednej alei, obok siebie, ale na skutek decyzji głównego dyrektora, drzewo modernizmu regularnie odrabiano by gałęzie, aby się nie rozraszało i nie kwitło, a drzewo realizmu, odwrotnie, zachęcano by do rozmnażania.

Taki stan rzeczy trwałby nawet po śmierci głównego dyrektora w roku 1936. Ale czas już rozwiązać zagadkę. Drzewo realizmu to Tolstoj. Drzewo modernizmu – Dostojewski. Główny dyrektor, którego imię nosi dzisiaj ten park – to Gorki. Z dziada pradziada majster do wszystkiego, zmieszał realizm Tolstoja z socjalizmem Lenina. Zostawszy w taki sposób ojcem realizmu socjalistycznego, Gorki ogłosił z wysokości swej pozycji, że literatura to nic więcej niż zwykłe rzemiosło i że kto tylko chce, może się nauczyć pisać prozę, poezję i dramaty. W ten sposób jeden znakomity grafoman zrodził mnóstwo przeciętnych. Dzieła epigonów i miernot zalały redakcje. „Po trudnych latach przejściowych liczba piszących znacznie wzrosła” – notował Osip Mandelsztam w artykule „Armia Poetów”. „Na tle masowego niedojadania zwiększyła się liczba ludzi, u których podniecenie intelektualne nosi charakter chorobliwy i nie znajduje sobie upustu w żadnej zdrowej działalności. Ci, którzy piszą wiersze, są w większości przypadków bardzo złymi i nieuważnymi czytelnikami poezji. Pozbawieni przygotowania, obrażają się niezmiennie, gdy im ktoś radzi, aby się nauczyli czytać, zanim zaborą się do pisania. Nikomu z nich nie przychodzi nawet do głowy, że lektura wierszy to wielka i niesłychanie trudna sztuka, i że

wielka: ja sam, w tych latach student wydziału dziennikarstwa, czytałem blisko dziesięć tomów miesięcznie. I dlatego zwątpiłem. Później, kiedy zostałem zawodowym literatem, zdałem sobie sprawę z tego, że moje wątpliwości zrodzone były przez niedostatek doświadczenia. Rzecz w tym, że im więcej się samemu pisze, tym mniej czyta się innych. Pracując od dwunastu do czternastu godzin dziennie nad własnym tekstem, w stosunku do tekstów obcych odczuwa się wyraźne rozdrażnienie. Stają się one nie tylko niciekawe; nie pozwalają się skupić, odwołują od przemyśleń twórczych. Nieakceptowanie cudzych tekstów siłą rzeczy przenosi się na ich autorów. Czyż nie dlatego w salonach literackich pisarze patrzą na siebie wilkiem, a w razie prasowej polemiki rzucają się na siebie jak szakale? Cała bieda polega jednak na tym, że w miarę wielokrotnego czytania i redagowania swojego tekstu, autor wyobcowuje się z niego i traci z nim intymny związek. Co się napisało – nadal wiadomo. Jednakże znacznie trudniej jest powiedzieć *Jak* się to napisało. Innymi słowy, traci się świeżość percepcji. Tekst staje się rzeczą samą w sobie, staje się ślepy. Wtedy pojawia się konieczność dobrego czytelnika. Dobry czytelnik to nie tylko wielbiciel. To wrażliwy krytyk, doradca. To czytelnik-przyjaciel. Bez dobrego czytelnika nie może być dobrego pisarza. Środowisko twórcze składa się głównie z czytelników wysokiej klasy. W środku Nebraska takich czytelników nie bywa. A ci, którzy są na jej obrzeżach, z powodu krańcowego indywidualizmu i rozproszenia nie tworzą środowiska. A bez środowiska nie istnieje normalny proces literacki, gdyż znikają kryteria, ginie tradycja. Ta sama tradycja, która w sztuce odgrywa rolę prawdy. Bez tradycji, bez kolektywnej pamięci estetycznej, bez kolekcjonowania dawnych skarbów – czyż można tworzyć nowe? Tradycja to gleba i duch sztuki. Z niczego, w pustce, tworzy jedynie Wszchemogący. A artysta, pracując w Jego pracowni, tworzy opierając się na tym, co już jest gotowe, wypracowane przez Niego i Jego poprzednich czeladników. Tradycja jest gwarancją rozwoju.



Joanna Pollakówna

## Sprawy ulotne

Fraza z Mozarta, którą przed Orsay  
tańczył grubawy chłopiec naśladując wdzięk  
baletnicy. Ulotne zabawy  
życia, chwili. Delikatne sprawy  
co się toczą w cienkiej jak półwłos granicy  
patrzenia i powietrza. Zapalanej świecy  
dnia – i już bez – dnia.  
Bo tak opadają  
obsunięte w negatyw  
w rewersy jaśnienia  
w głąb świetlistą obrazu,  
za parawan cienia,  
co się na pierwszym planie wyogromnił.  
I któż frazę gwizdaną przed Orsay przypomni,  
kiedy mi cisza zatka uszy szarą watą,  
kiedy mi w oczach czernią zaciągnie się światło.

październik 90



WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

## Aforyzm

Kim byłbyś innym ogarnięty losem?  
Gdy błędzą plamy światła,  
suną plamy cienia,  
pod ich lekkością kamień bryłę swą odmienia,  
skała mgłę się uchyla przed ciosem.

maj 90

czka z uprzykrzonego przybytku *Co* w feeryczny karnawał *Jak*. To lot młodej niespokojnej duszy ponad barierami. Dusza abstrakcjonisty wznosi się coraz wyżej i dalej. Nie możemy się doczekać, kiedy polecimy jej śladem, ale niestety powstrzymuje nas kotwica *logosu*. I choćby nieściśle – ale musimy odpowiedzieć za swoje słowa. Rozmowa o *Co* i o *Jak* to oddźwięk odwiecznej dyskusji między materialistami i idealistami. Co było najpierw, spierają się owi filozofowie, materia czy duch? Zastąpiwszy materię pojęciem *Co*, a ducha pojęciem *Jak*, otrzymamy formułę naszego problemu. Oczywiście rzeczniczy *Jak* w sztuce, to idealisci: Kandinsky, Flaubert, Rimbaud, Joyce, Szostakowicz... Stronnicy *Co* – to przedstawiciele realizmu socjalistycznego i prymitywizmu kapitalistycznego. To ludzie zafascynowani sprawami bieżącymi, wybierający modne tematy – jak James Michener czy mój sąsiad, Douglas Thurman, autor szeregu powieści o wojnie nuklearnej ze Związkiem Radzieckim. To ludzie, którzy piszą swe utwory na komputerze i są przekonani, że przedmiotem ich działalności jest literatura. Na potwierdzenie moich nieścisłych wywodów chciałbym tu zacytować fragment z powieści *Życie Arseniewa* pierwszego rosyjskiego laureata Nobla, Iwana Bunina. Twórczość Bunina, którego ośmielałam się uważać za swego nauczyciela, odpowiada na pytanie *Jak*. I bohater jego powieści, młody pisarz, chce się poświęcić właśnie takiej twórczości. Cytuję z pamięci: „Zaszedłem do baru woźniców, siedziałem w jego ludnym i parnym cieple, patrzyłem na mięsiste twarze z rudymi brodami, na zardzewiałą i łuszczącą się tacę, na której stały przede mną dwa duże czajniki z mokrymi sznurkami przywiązanymi do ich pokrywek i rączek. Czy to obserwacja życia ludu? Skądże znowu. To tylko obserwacja tej tacy, tych mokrych sznurków. Pisać! Właśnie o pokrywkach, kaloszach, plecach trzeba pisać, a nie po to, by walczyć z tyranią i niesprawiedliwością, bronić nieszczęśliwych i uciemiężonych.”

W tym środowisku, w tej szkole literackiej, z której pochodzę, żywe są tradycje tak zwanej sztuki czystej. Mówię „tak zwanej”, gdyż sztuka jest z założenia czysta i brudnej sztuki być nie może. Szkoła ta uważa pisanie brudnopisu na maszynie albo na komputerze za niewybaczalny nietakt. Proszę wybaczyć, że się tak upieram, ale sztuka powinna być

piękna. Literatura jest częścią sztuki. A więc proza – niech będzie kunsztowna i maksymalna, niby poezja. Przepraszam, ale wątpię, czy na komputerze można pisać maksymalną prozę. Przelotną, gazetową – tak. Nie jestem na tyle bogaty, aby kupować tanie rzeczy – mówi dobry gospodarz. A ja – mówi dobry prozaik – nie jestem na tyle wieczny, aby pisać przelotną prozę. I nie będę pisał powieści na komputerze. Wystarczy, że bez przerwy muszę takie czytać!

Dokładnie mówiąc, nie bez przerwy, a przed snem. I nie powieści, ale ich pierwsze zdania. „Pierwszego dnia nie wydało mi się to zabawne.” (Nora Ephron, *Heartburn [Zgaga]*); „Jest to opowiadanie o spotkaniu dwóch samotnych, chudych, dość starych białych ludzi na szybko umierającej planecie”. (Kurt Vonnegut, *Śniadanie Mistrzów*); „24 października 1944 planeta Ziemia posłusznie podążyła po swojej orbicie dookoła Słońca, podobnie jak to czyniła

przedtem przez prawie pięć bilionów lat” (James Michener, *Cosmos [Kosmos]*). Ospałość, szarość, niezdeterminowanie – oto charakterystyczne cechy tych przykładów. Jeśli autor nie wie, jak zbudować pierwszą frazę, nie należy oczekiwać od niego rewelacji w następnych zdaniach. Wybaczcie, ale dla mnie, maksymalisty, konieczne są w takiej frazie: dźwięk, poszukiwanie, zaskoczenie, eksperyment, selekcja, werwa. Okażcie mi wasze *Jak* – przepustkę do prawdy, a *Co* zabierzcie, *Co* sam sobie wymyślę. Tak rozmyślając, zamykam książkę i oczy, i zasypiam snem olimpijskiego Czukczy. Śni mi się, że na dworze jest ostatni kwartał dwudziestego wieku. W minionym stuleciu w balecie, malarstwie, rzeźbie, muzyce, w teatrze i w architekturze miały miejsce niewiarygodne poszukiwania formalne, nastąpiła odnowa zasad, metod i środków artystycznych. Wszystkie dziedziny sztuki przeobraziły się i odpowiadają swoim czasom; wszystkie z wyjątkiem literatury. Nie robi ona już wrażenia wspaniałej światowej damy. Stało się z nią coś niedobrego. Na starość zaczęła przechodzić z rąk do rąk i trafiła na trotuary Hollywoodu. Zniedołężniała i zbrzydła i żywi się kaszką manną. Nie posyła się po nią już limuzyny, więc jeździ ona znowu na parze gniazdych szkap zaprzężonych do zorzy realizmu, sprzed wynaleźnia elektryczności i strumienia świadomości, a wszystko to dzieje się w kraju, w którym Gorki był tylko przejazdem, gdzie nikt nigdy nie odrąbał gałęzi drzewu modernizmu, i gdzie Aleuci, jak gdyby nigdy nic, zajmują się nadal swoimi sprawami. Próbuje pomóc uszkodzonej, postanawiam dać ogłoszenie do gazety: „Poniżona i znieważona poszukuje od zaraz oryginalnego wyrazu twarzy. Dzwonić o dowolnej porze. Prosić Literaturę.” Biegam po redakcjach. Jednakże redakcje są zamknięte i na wszystkich drzwiach wisi taka sama tabliczka: „Wszyscy wyszli na pisarzy”. Próbuje się obudzić – na próżno. Przecież koszmarny literackie mają nadzwyczaj chwytne pazury. W rozpacz próbuję sobie przypomnieć jakąkolwiek modlitwę, ale zamiast modlitwy przychodzi mi do głowy pierwsza fraza św. Jana. I niezmordowanie powtarzam: „Na początku było Słowo, a ono Słowo było u Boga, a Bogiem było ono Słowo.” I za każdym razem dodaje: I niech będzie.

Z rosyjskiego przełożył  
Alexander Bogusławski



EWA CIEPIELEWSKA

# O Tadeusza Różewicza – pytania nieuczesane

dokończenie ze s. 7

trudach nie kroczy w milczeniu"? Znaczący to: pisarz jest ustami swojego narodu. Trudno nie powiedzieć, że dziś brzmie to jakoś ironicznie. Przyznam ci się, że pisząc o Miłoszu zawsze starannie omijałem ten wiersz, bo mnie niepokoił tą przemianą sensu. Ale może on był od początku ironiczny? To nie byłoby czymś niezwykłym u Miłosza. Czy rozmawiałeś kiedykolwiek o tym wierszu z Różewiczem? Albo z Miłoszem? Czy to ironia Miłosza, czy Ducha Dziejów?

– Ja myślę, że jeśli ty ten wiersz Miłosza teraz czytasz jako ironię, to jest to raczej ironia Ducha Dziejów – jak mówisz. Wiesz, że ja poezję Miłosza znałem dobrze zanim dostał Nobla... I powiedziałbym tak: uwaga, krytycy literaccy – nie czytajcie Miłosza tak jakby tego Nobla dostał już w dzieciństwie, jakby wszystko, co napisał było Noblem naznaczone. Nie będę wchodził w wasze rejony...

– Odwróćmy, Kaziku, rzecz jeszcze inaczej. Tak naprawdę to ja wierzę, że prawdziwy artysta ma prawo milczeć w sprawach publicznych, jeśli wymaga tego dobro jego dzieła. Ale tylko w imię najwyższych wartości artystycznych wolno artyście odwrócić się plecami do swoich współczesnych i swego czasu historycznego. Oczywiście buntują się przeciwko temu, ale z drugiej strony rozumiem, że czasem tak musi być. Nie ma potrzeby, by Kafka lub Joyce lamali swą sztukę – jak pisze Miłosz – „na skargach ludzi ciemnych” lub tracili swój czas – jak dla odmiany powiada Herbert – na „zapisy daremności”, przejmowanie się „czarną pianą gazet”. Rzeczywiście nie byłoby najlepiej, gdybyśmy uwierzyli, że „piękno nie ocala”.

Wtedy jednak rodzi się ochota, potrzeba, by zapytać w imię czego dokonuje się tak drastyczna rezygnacja. Umówmy się, że nazwiemy ten najgłębszy porządek dążeń i pracy Różewicza – metafizycznym. Nie widzę innego, lepszego słowa, może ty znasz? Ale nawet wtedy zawsze za plecami czai się pytanie: czy porządek ten może być odcięty od problematyki etycznej? Czy to pozwala na odwrócenie się od drugiego człowieka?

– Oczywiście, że to jest pytanie najgłębsze, najważniejsze: o metafizykę w jego twórczości. Nie ma lepszego słowa. Trafiasz w sedno, etyka wyrasta bowiem z metafizyki, dociera do rdzenia ludzkiej kondycji, ludzkiego „ja”, które w najgłębszym wymiarze jest jednością.

Jaka jest metafizyka Różewicza? Do czego sprowadza się jego rozumienie świata? Mam opory przed podjęciem nawet próby takiej analizy; mam wątpliwości czy jestem do niej upoważniony. Wiem jednak, że na dnie tego wszystkiego, co pisze Różewicz, jest autentyczne drażnienie tajemnic bytu człowieka, sensu życia, sposobu istnienia. Jego odkrycia są skrajne – mówi o tym opowiadając o swych daremnych zmaganiach z dramatem o Łukasim – i twierdzi: „kamień nie mówi”. I mówi tam też o „sacrum”, o „tajemnicy”. Ma świadomość istnienia rejonów, które są zakryte, może wręcz niedostępne dla pisarza. Przyznasz, że niewielu pisarzy, nawet największych, wyznaje, uznaje swoje ograniczenia. A zarazem Różewicz stara się te sprawy drażyć, zbliżać się... I wyznaje swoją niemoc...

Wiesz Staszku, wydaje mi się, że pewną pomoc w rozumieniu postawy Różewicza i twórczości Różewicza, mogłoby przynieść posłużenie się terminem „medium”. Wyspiański mówił o poecie jako o „tym, przez którego płynie strumień piękna”. To bardzo romantyczne i zarazem piękne – przywołuje na myśl maczynie, piękne naczynie, przez które płynie strumień piękna... Powtarza to oczywiście za Krasińskim. Popelnilem „gaffę” mówiąc o tym w *Językach teatru*. Na moją „gaffę” wytoczył kołubrynę profesor Kellera. I jeszcze ktoś... Ale z drugiej strony, trudno mi się zgodzić z insynuacją, że czytałem tylko te sztuki, które sam reżyserowałem...

Różewicz jest, jak sądzę, „medium”. Sam piszesz, że był „prekursorem” – różnych prądów i zjawisk, które zresztą ty uznajesz za negatywne. Ja sądzę, że on był istotnie bardzo często prekursorem, był jak medium, albo sejmograf notujący trzęsienie ziemi, które dopiero wzbiera we wnętrzu krateru. On notuje, może nawet wbrew sobie, to, co przychodzi, co narasta w głębi.

– No dobrze, założmy nawet, że Różewicz jest tak głęboko zanurzony w metafizykę, że jest „medium”; założmy, że faktycznie jest tak głęboko wysublimowa-

dokończenie ze s. 3

Jeśli czytać wszystkie utwory Herlinga – łącznie z *Dziennikiem* – jako wielowarstwowe dzieło literackie, to te na pozór przypadkowe i bezinteresowne opisy wędrowek czy pejzażów okazały się nie tylko stałym motywem poetyki jego prozy, lecz i jednym z kluczy do jej ukrytych znaczeń.

Oto temat moich dociekań. W jego przedstawieniu nie obejdzę się bez dłuższych cytatów.

„Orvieto, Todi, Asyż, Gubbio, Perugia.

Na szosie do Todi miejsce, w którym dobrze jest przystanąć i pożegnać z daleka Orvieto. Na wzgórzach, po tamtej stronie doliny, kontur miasta obrysowany w porannej mgle. Drgnięcia różowego powietrza zaostrzają go na przemian i wcierają w niebo. Dnem doliny posuwa się dzwoniące stado owiec, w bok od ścieżki pasą się na zielonym płacie łąk konie. Sznur drzew wykreśla bieg strumienia, nad rozsypanymi domami chwieją się i wleciają słupki dymów. Jest w tym wszystkim coś nierealnego, sennego, zwolnionego, i tak oddzieli się w mojej pamięci cała Umbria. Rejon wygrodzony, kraj, w którym czas wlecie się, zatrzymuje i znowu leniwie idzie naprzód. Miasta z wyjątkiem Perugia i turystycz-

Włodzimierz Bolecki

## Ciemna miłość

no-pątniczego Asyżu, są uśpione. Todi – cudowny plac ze schodami do katedry, wyżej San Fortunato z grobem Jacopone, na zbrozu uliczki jak chodniki wyrąbane w kamieniu. [...]

Prócz wrażeń potwierdzonych lub odświeżonych tylko w jeszcze jednym widzeniu, zawdzięczam tej małej podróży umbryjskiej kilka nowości i korektur. Bywa, że istotny jest proces oglądania, ba – jego porządek”. (25 IV 1975).

Znamienna jest precyzja, z jaką Herling konstruuje poszczególne opisy. Wyraźne jest miejsce obserwatora, pozwalające precyzyjnie określić jego usytuowanie w pejzażu; plan bliski i plan daleki; można nawet zobaczyć odległości pomiędzy poszczególnymi obiektami, które Herling obserwuje, słowem – dostrzec świadome działania percepcyjne obserwatora, który nawet dając wyraz swemu zachwytowi, nie podporządkowuje się obiektowi swej sensualnej fascynacji. Ale sensualizm opisów Herlinga jest – by tak rzec – intelektualny, a nie ekspresjonistyczny. Zatem – wobec natury – aktywny, a nie receptywny, ani nie pasywny. Pejzaż opisywany przez Herlinga nigdy nie dominuje nad obserwatorem, nie staje się przedmiotem autonomicznym, samym dla siebie, wypychającym Herlinga-obszernika z pola widzenia czytelnika tekstu. Pejzaż nie jest tu obiektem zniewalającym, jest raczej dla obserwatora zadaniem percepcyjno-intelektualnym, a nawet „czytelniczym”. Jest w nim bowiem coś, w czym obserwator dostrzega dodatkową, często nieuchwytną zmysłami cechę lub wartość, a nawet sensy wymagające interpretacji.

Inaczej mówiąc, opisy pejzażu w utworach Herlinga stanowią rzadki w literaturze polskiej przypadek, ostrości widzenia podmiotowego.

„Wjechaliśmy w ciszę, której martwością była forma zastygnięcia czasu. Krajobrazy mają nie tylko swój język, ale i własną kadencję, jak w dobrej prozie opartej na niepowtarzalnym oddechu słów. Tutaj w miarę zbliżania się do Subiaco, kadencja krajobrazu była pulsowaniem oddechu wstrzymywanego”. (8 I 1983)

W tym zapisie pejzaż Herlinga jest jakby księgą, językiem, tekstem, a to motyw w literaturze znany od wieków. Ale – wbrew pozorom – w prozie Herlinga nie ten motyw jest sprawą pierwszoplanową. I nawet nie chodzi o to, że owa „księga pejzażu” nie istnieje dla Herlinga, tak jak w tradycji literackiej, jak byt dany i zastany, albowiem to sam Herling-obszernik „tworzy” ją, jakby ją „pisze” i „konstruuje” ją na oczach czytelnika. Opis w prozie Herlinga jest bowiem zawsze wynikiem działań kreacyjnych: kondensacji i skrótu, ale także uogólnienia.

Pejzaż w prozie Grudzińskiego nie tylko zachwyca, ale przede wszystkim coś znaczy i coś symbolizuje.

Pozostawmy przy tych wstępnych spostrzeżeniach.

Oto, na przykład, opis „porannego spaceru z Dragoni do Cava dei Tirreni, z czterema postojami” Grudzińskiego kończy znamienną pointą: Tino di Camaino, słynny sienneński malarz z XI w. „nadałby tytuł *Dzień i noc*

czterem postojom na trasie czterech kilometrów dragoniejskiego spaceru. Jakiś mądry malarz-miniaturzysta mógłby, naśladować styl kodeksów iluminowanych w Opactwie – [gdzie spoczęły zwłoki di Camaino] – zamknąć w czterech obrazkach Postać Świata, o której bezradnie i zawile rozprawia się w księgach filozoficznych” (17 lipca 1984).

Zatem w czterech postojach zwyczajnej turystycznej wędrowki – powiada Herling – ktoś mógłby dostrzec „cztery obrazki Postaci Świata”, czyli temat metafizycznych, ontologicznych a nawet teologicznych rozważań. Jest więc w opisie pejzażu coś, czego nie ma w samym pejzażu, co jest jedynie własnością widzenia tego, kto patrzy. Stąd już tylko krok do przywołania biblijnego rozróżnienia na tych, co patrzą, a nie widzą oraz na tych, co widzą, choć nie patrzą, ale w prozie Herlinga częstszy jest trzeci wariant tego starego motywu: patrzeć tak, żeby zobaczyć więcej niż wzrok ogarnie. A patrzeć – w prozie Herlinga-Grudzińskiego – to znaczy także... malować.

Opisom pejzażu towarzyszą bowiem w narracjach Herlinga także opisy pejzaży malarskich: Turnera, Corota, Piranesiego, de La Toura i innych mistrzów

malarstwa przedmiotowego. Herling ceni w ich dziełach to właśnie, co sam zapisuje w swoich sprawozdaniach z turystycznych wędrowek, a więc to, co jest intelektualną lub sensualną nadwyżką nad obserwowanym obiektem czy całym pejzażem. To zatem, co w pozaludzkiej kształcie natury jest zagadką, zawirowaniem jakiegoś sensu, wartością psychiczną, duchową, często „mową niewypowiedzianą”.

„Pejzażyści (bez żadnego odcienia pejoratywnego) ucziszają biurze w ludzkich sercach, Turner – Herling nazywa go wcześniej »wielkim dramaturgiem pejzażu« – przypomina człowiekowi jego małość i kruchość w obliczu natury”. (5-10 I 1984)

Baudelaire zastrzegł się w szkicu o malarstwie Corota: „Jeśli wolno zestawiać kompozycję pejzażu z budową człowieka...” Wolno – komentuje to zdanie Herling – chociaż nie tak jak to zrobił Baudelaire, zafascynowany „autonomiczną harmonią” jego krajobrazów. Dwukrotnie widziałem w czerwcu wystawę Corota w Orangerie, za każdym razem to samo wrażenie: malował pejzaże jak portrecista zakochany w swoich żywych modelach, opanowany gorączką dotarcia do ich „duchy”. [...] Na wystawie, rzecz jasna, przyciągał mnie w pierwszym rzędzie Corot d'Italie. Most w Narni, Rzym (zwłaszcza cudowna wyspa na Tybrze), Ischia, Tivoli, Volterra. Wśród nowoczesnych pejzażyistów „ugryzionych” Włochami nie znam drugiego, który by krajobraz oglądał z taką miłością i wiarą w potajemne życie możliwe do odsłonięcia. Marzeniem Corota było malować pejzaże na ścianach więzień. O nim myślał młodziutki Camus, gdy podczas swego pierwszego wojazdu włoskiego zanotował w dzienniku, że krajobraz posiada niezwykle dar „działania kojącego”? (20 VII '75).

Widok Delf [Vermeera] określił ktoś jako „martwą naturę miasta”. Chodziło mu pewnie o drażnienie martwego przedmiotu w poszukiwaniu jego istoty, żywej duszy. O połączenie precyzji kaligraficznej z abstrakcją wyobrażenia idealnego. O uchwycenie i powstrzymanie na zawsze tego jedyne krótkiego momentu, jaki pozwala ujrzeć przebudzenie życia w materii nieożywionej. [...] Vermeer wydestylował z matowej powszedniości czystą postać wieczności”. (19 VI 1986).

Opisywanie pejzaży to zatem dla Herlinga konstruowanie sensów, widzenie to nadawanie patrzeniu znaczeń, sięganie w głąb, do ukrytych, niewidocznych wymiarów rzeczywistości.

Mogę już podsumować pierwszy wątek moich rozważań: opis pejzażu w twórczości Herlinga jest nie tylko konstrukcyjnym elementem jego prozy, jest także elementem skonstruowanym. Jest figurą narracyjną, której podporządkowane są – niekiedy ukryte – znaczenia opowieści pisarza. Zastanawiają w narracjach Herlinga częste komentarze do zjawisk obserwacji, spojrzenia, kontemplacji. Chciałoby się powiedzieć, że w narracjach Herlinga zamysłowe władze patrzenia i intelektualne władze sądenia są dwiema stronami tej samej karty umysłu.

Komentując powieść Alberta Moravii *Człowiek, który patrzy* pisze Herling ironicznie: „Żyć wzrokiem nie myśląc...”. Taka dewiza prowadzi istotnie do przeobrażenia sztuki opowiadania w nudny upór opowiadania za wszelką cenę, nawet jeśli nie ma się nic do powiedzenia poza drobiazgową rejestracją oglądanej rzeczywistości.

Nie wyobrażam sobie dobrej prozy powieściowej i nowelistycznej bez większego czy mniejszego poczucia zagadkowości i wieloznaczności istnienia, bez daru widzenia nie równoznacznego wcale z umiejętnością patrzenia. Niebezpieczeństwem jest grubo ciosana jednorodność, lęk przed nieznanym i na pozór nieprzenikalnym. Kto patrzy i nie myśli, komu „szkoła spojrzenia” ma zastąpić imaginację i intuicję, ten sztuce narracyjnej odbiera najgłębszą rację bytu. I niewiele tu pomoże – żeby wrócić do Moravii – sprawność rzemiosła pisarskiego”. (20 V 1985).

Z kolei w mikropowieści i „osiemdziesięcioletnim antykwariuszu i erudycie V” znajdujemy komentarz, który tyleż jest przytoczeniem słów antykwariusza, co własną pointą narratora: „Ująwszy w obie dłonie moją, nieruchomym spojrzeniem przywiera do roztaczającego się stąd widoku, który ulewa za młotem do granic półmroku, mimo wczesnej popołudniowej godziny. A widać stąd dzwonnice Świętej Klary i skrawek najeżonej ostrymi głazami fasady Chiesa, Gesu, po przeciwnej stronie kolumnę na San Domenico Maggiore, i balkon – kazalnica Świętego Tomasza z Akwinu. [...] Kontemplacja jest obmacywaniem sztywnymi, zimnymi palcami wciąż tych samych od dawna zaskorupałych ran. Umiera się, dziękując Bogu za to przynajmniej, że stworzył nas śmiertelnymi. I patrzy się patrzy, nie pojmując skąd jeszcze ten straszny ból. Chyba on tylko jest w starości czysty i prawdziwy, ból starych oczu utkwionych w resztkę gasnącego świata, przemywanych łzami, których nie można powstrzymać”. (15 XI '76).

#### „ZAPŁON PROUSTOWSKIEJ »MAGDALENKI«”: EWOKACJE

Czas teraz na nieco bliższe scharakteryzowanie tego wszystkiego, co Herling wpisuje w swe pejzaże, czyli tego, co w opisach pejzażu Herlinga jest początkiem nowych znaczeń.

„Kilka lat wcześniej, podczas pobytu w Monachium w okresie alkoholicznych wędrowek od szynku do szynku, znalazłem się któregoś kwietniowego wieczoru na podwórzu starej i dużej kamienicy – „landary”, na podwórzu jakich już dzisiaj pewnie nie ma: pełnym



CAMILLE COROT, *Wspomnienie z Mortefontaine*

kwaśnych zapachów zupy, świeżo pieczonego chleba, piwa, i taniej wódki, krzyków i przekleństw stróża, pyskówki lokatorów, dziecięcych nawoływań, swojskiego harmidru z przedwojennej warszawskiej Pańskiej czy Żelaznej...” (5-10 I 1984).

Oto opowieść o wędrowkach po Monachium, potem opis kamienicy, zapachów i dźwięków dobiegających z podwórza i niespodziewana pointa przerywająca pomost między tym obrazkiem a kolorytem warszawskich ulic zapamiętanym przez Herlinga z czasów młodości.

Herlingowy opis oglądanego pejzażu okazuje się więc katalizatorem wspomnień. Patrzenie przed siebie zamienia się w zagłębianie się w siebie; wędrowka w przestrzeni zamienia się w podróż w głąb czasu; oczy obserwatora, oglądające świat zewnętrzny, zostają zastąpione przez „wzrok wewnętrzny”, czy – jak dawniej mówiono – „oczy duszy”. Wyprowadzam tu nieco następną analizę – ten wzrok wewnętrzny rządzi niemal

bez reaszy nadanymi funkcjami większości opisów Herlinga.

Oto więc kolony opis.

„(16 IV 1984.) Dla kogoś, kto wychował się wśród stawów i rzek, a od trzydziestu lat mieszka nad morzem, wpatrywanie się w rzekę na wsi przed zachodem słońca oznacza jakby przestawienie wzroku wewnętrznego. Wylażą powoli, otrząsając się z długiego letargu, dawne obrazy. Kilka horyzontów, podcieniowanych łachami piasku i kępami łoż, w ostatnim najdalszym wpięte storczyki biało-różowego dymu. Potem różowość przechodzi w gęstsza i gęstsza czerwień, gęstnieje też cisza, słychać bez echa jakieś przytłumione nawoływanie.”

Zwróćmy uwagę na stylizację tego fragmentu *Dziennika pisanego nocą*: obrazy pamięci zanurzone są w „długim letargu”, spoczywają w nim jakby uśpione, nieobecne, nieporuszone i dopiero pejzaż, w którym wpatruje się obserwator nadaje im impuls do istnienia. Przyległość obrazów rzeczywistych i obrazów pamięci zdaje się tu być fizycznie wyczuwalna. Jedne są jakby rewersami drugich, przenikają w siebie zgodnie z mechanizmem literackiej czy filmowej metamorfozy. Nie wystarczy jednak powiedzieć, że to realny pejzaż powołuje je do życia, w ich istnieniu jest bowiem jeszcze ukryta siła nadistnienia, ich własna potężna energia, gwałtownie opanowująca świadomość opowiadacza. Stylizacyjna animacja tych obrazów, które nagle „wylażą” z „letargu” pamięci, jest w opisie Herlinga wyjątkowo sugestywna i tworzy – jak mi się zdaje – charakterystyczny kontrapunkt wobec opisów pejzaży włoskich. Herling – podróżnik i obserwator, „okiem zewnętrznym” panuje nad oglądanym pejzażem, tymczasem Herling zapisujący sprowokowane przez pejzaż wspomnienia zdaje się całkowicie podporządkowywać obywatelną siłę obrazów „wylażających” z pamięci.

Jeśli więc w prozie Herlinga „obserwator” i „podróżnik” odczytują ukryte znaczenia realnego pejzażu, a nawet je pejzażowi narzucają, to z kolei pamięć narzuca i dyktuje opowiadaczowi swoje własne obrazy. Ten kto stwarza znaczenia realnego pejzażu, równocześnie jest jakby zaskakiwany przez siłę obrazów swojej własnej pamięci.

Obok mechanizmu metamorfozy, pozwalającego na płynne przejście od form właśnie oglądanych do kształtów niegdyś zapamiętanych, pejzaże czy obiekty oglądane przez Herlinga wyzwalały także mechanizm ewokacji. W prozie jest to oczywiście motyw proustowski. Już nie o pejzaż chodzi, lecz o pewien obiekt, sytuację, zapach, barwę, które – jak za naciśnięciem

tajemniczego guzika wyobraźni, przywołują głębinowe obrazy pamięci. Mechanizm ewokacji stał się parokrotnie przedmiotem autokomentarzy pisarza. Dwa z nich chciałbym tu przytoczyć.

„Jak działa zapłon proustowskiej magdalenki? Nasza pamięć przechowuje nieruchome obrazy, podobne do wyblakłych fotografii. Magdalena ożywia je naraz, jak kamień wrzucony do martwej wody, jak filmowy efekt rozkręcania wstrzymanej sceny. Przymknąłem oczy oparty o balustradę mostu, biło mi serce. Przystanie na Tybrze w powojennym Rzymie, muzyka ze starych gramofonów, potańcówki na deskach pokładu, skoki do wody w upalne dni, tanie i kwaśne wino z beczki, odtajanie, szczęście. Tak, szczęście. Wiedzieliśmy już, że nie wrócimy, że zaczyna się emigracyjna tułaczka, a przecież było to autentyczne szczęście po latach przymusowych i wojskowych namiotów. O zmierzchu szliśmy do villino w dzielnicy Prati, K. robiła po drodze zakupy, czasem siadaliśmy w tawernie pod Żółtym Kogutem.” (13 maja 1984).

A oto dwie inne opowieści przywołane zgodnie z prawami proustowskiej magdalenki. Ale nie sam mechanizm ewokacji będzie mnie w nich interesował, lecz kreacja literackiego mitu, przenosząca sensy świata obserwowanego okiem zewnętrznym w sferę znaczeń symbolicznych, w mityczny obszar pamięci i prywatnej kosmologii.

„24 VI – 2 VII '77. Wyspy Eolskie koło brzegów Sycylii (...). Noc zapada wkrótce po wyminięciu Capri. Chwilę jeszcze w morskiej bruździe wleczę się

dokończenie na s. 15

## O Tadeusza Różewicza – pytania nieuczesane

dokończenie ze s. 10

ny, sformalizowany i wgrzyziony w abstrakcję; założmy wreszcie, że w obrębie jego horyzontu artystycznego nie gości cierpienie bliźnich. Skąd w takim razie tak liczne u niego, i tak gwałtowne reakcje na brak zrozumienia, akceptacji, wreszcie wyraźne poczucie niedopięszenia? Ostatecznie to oczywiście, że reakcją społeczeństwa na brak zainteresowania jego sprawami musi być odrzucenie takiego pisarza.

– Zapewne, jest w tym człowieku i w tym artyście wiele dramatycznych, kontrastowych założeń. A przy tym, może pozory są inne, ale to człowiek chorobliwie wrażliwy, po prostu...

– A może tak naprawdę Różewicz jest mizantropem, nadzwyczajnie w świecie nie lubi ludzi? Wtedy wszystko byłoby znacznie jaśniejsze. On chciałby nawet uczynić swą sztukę bardziej ludzką, wmawia sobie „zakorzenie w zbiorowości”, ale kiedy siada nad kartką, wszystkie te zamierzenia znikają, zacne intencje splezają niczym barwa ze źle nasyczonego płótna. Ostatecznie w sztuce, zwłaszcza w prawdziwej sztuce idzie się aż do końca, bez oglądania na koszt. A wtedy już niczego okłamać się nie da, na nic wszelkie automatyzacje. Pamiętaj, że to jest niecodzienna myśl Miłosza z „Ars poetica”: „W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego. I Powstaje z nas rzecz, o której nie wiedzieliśmy, że w nas jest”. Może to jest właśnie to: kiedy Różewicz siada i pisze, a jest to, co by nie mówić, prawdziwy artysta, wychodzi z niego ta prawdziwa natura i już nie ma znaczenia, co on wcześniej planował, i co sam na swój temat sądzi. A przy tym subiektywnie i najbardziej fałszywie sądzi, że jest szalenie „społeczny”.

– Sądzę, że on w wielu utworach poetyckich i teatralnych poszedł „do końca”. Zapewne nie we wszystkich. I ostatecznie jak ustalić te granice: czy to już było do końca?

– W językach teatru bardzo często powtarza się następująca sytuacja: ty pytasz Różewicza właśnie o kraniec, o najgłębsze „dno” jego wizji teatru, a on stale przerywa pytanie na ciebie, zmienia temat, opowiada o czymś zupełnie innym. Bodaj ani razu nie dotknął rdzenia, centrum sprawy, ku której jak sugeruje – niestrudzenie dąży. Dlaczego? Przecież istnieją aproksymacje! To, czego szuka się w literaturze, nie istnieje poza słowem. Tu wierzę Wittgensteinowi: „Granice mojego języka są granicami mojego świata”. Różewicz jest zaś właśnie pisarzem. Mimo to nie odpowiada, milcząco trąbi na odwrót. Czy możesz mi wytłumaczyć dlaczego?

Witkiewicz przez całe życie szukał uchwytu dla swojej Tajemnicy Istnienia, choć wiedział przecież, że jej uchwycić się nie da. Ale drążył, powtarzał, mylił się, kręcił, krążył, atakował. Uparcie jak ęma, co ma się spalić w płomieniu. Gadał za dużo, przegadał; ale był w tym drążeniu wierny sobie. Nie szukał Chwistków czy Kotarbińskich za adwokatów. Więc kogoś, kto rozpaczliwie, po wielokroć usiłuje artykułować dno poznania – wierzę mu; kiedy spotykam postawę milczenia i uników – zaczynam podejrzewać, że „tam” nic nie ma, że jest pustka. Obcuje z Kazimierzem z Różewiczem i jego twórczością tyle lat, więc powiedz: czy to jest u niego? A przede wszystkim: co „to” jest?

– Tak, tak było w naszych rozmowach i tak się to czyta... Ale ty znówu chcesz, abym ja za niego powiedział, co jest ostatecznym dnem, rdzeniem, centrum tego, co on drąży. I podejrzewasz, że może tego nie ma... Że on drąży pustkę...

...Jednak odnosisz wrażenie i ja też to widzę, że on coś istotnie drąży, że jest ten wysiłek, to szukanie, ta praca twórcza. Wspominasz Witkacego i słusznie mówisz, że „przegadał”, no, ale chociaż się nagadał co niemiara. O tym – co przegadał... sam Różewicz do Witkacego, z którego wziął wiele (co przyznaje), ma pretensje właśnie o gadatliwość. Sam jest wstrzemięźliwy. Jest ascetyczny. Jest też perfekcjonista – w poezji i dramatach (nie w rozmowach, wywiadach, wspominkach). Witkacy głośno trąbił, że szuka tajemnicy. Różewicz o tym nie mówi.

Podejrzewam, że wszyscy jakoś tam serio traktujący swoją artystyczną robotę twórcy, szukają tajemnicy... Różewicz pewnie też, tyle, że nie trąbi o tym, czasem tylko napomyka... Jeszcze raz zwracam uwagę na fragment naszych rozmów o kamienieniu i Łukasim: bodaj to najważniejsze – o Różewiczu – w całej tej książeczce. Więc on drąży, szuka – tego, co niewyraźne, tego, co nie do znalezienia...

dokończenie na s. 12

# O Tadeusza Różewicza – pytania nieuczesane

dokończenie ze s. 11

Ja jednak nie chcę się wykręcać. Więc powiem ci, czego, jak przypuszczam – w dramacie i w teatrze – tylko w te obszary sięgają moje kompetencje – Różewicz szukał. Może szukał on – jako dramaturg – możliwości powołania życia postaci scenicznej i kreowania zdarzeń scenicznych w taki sposób, w jaki poeta oddziałuje na czytelnika.

Chodziło mu może o spowodowanie/wywołanie w reżyserze i aktorze doświadczenia będącego impulsem ich własnej twórczości i przekazania tego impulsu widzowi. Z jednej strony jego teksty teatralne są więc w jakiś sposób „puste”, „niespełnione” („nienapisane”, „niedokończone”), a z drugiej strony zawierają energię, którą trzeba wszakże umieć rozczepić.

Pytasz mnie kategorycznie: co to jest? – u Różewicza. Odpowiadam: energia. Tak, jako reżyser odbierałem z jego utworów energię twórczą – jakoś je przekazywałem aktorom, oni zaś widzom. I te nasze widowiska były – znów powtórzę: cokolwiek by się o nich powiedziało – pełne energii. Co to za energia? Odpowiadam: energia twórcza, ściślej – energia poetycka.

Ale teraz proszę, nie każ mi przynajmniej definiować poezji...

– A powiedz mi w takim razie, jako praktyk i teoretyk teatru, jakie miejsce zajmuje dramaturgia, teatr Różewicza w dorobku światowym? Czy rzeczywiście jest rewelatorem? Co jest u niego, a nie ma u Becketta, Ionesco i u innych, których nie znam? Spróbuj usytuować jego twórczość na skali penetracji dramaturgii światowej.

– W skali dramaturgii światowej Różewicz jest zjawiskiem ważnym. Martin Esslin, w swojej znanej książce o teatrze absurdu oddał Różewiczowi po raz pierwszy sprawiedliwość stawiając go – w tle – obok Becketta, Ionesco i innych; choć nie znał wtedy Różewicza dostatecznie dobrze. Słyszałem, że może będzie więcej o Różewiczu pisał. W Ameryce spopularyzował go Daniel Gerould, w Anglii Adam Czerniawski, w Niemczech Karl Dedecius. Miejsce Różewicza w historii poezji światowej XX wieku jest bezsporne, już (a wiek się kończy... kończy...) ustalone. Ale to moja dziedzina. Co do dramatu – faktem jest, że Różewicza znają tylko specjaliści. Choć wystawiany wielokrotnie na Zachodzie i Wschodzie, a także w Ameryce Południowej, Różewicz nie stał się dramaturgiem popularnym. Nie wiem, czy to się kiedyś stanie, bo jest po prostu trudny do rozpoznania w czytaniu i jest bardzo trudny do realizacji.

Có wniośł nowego? Może bardziej precyzyjnie: co wniośł nowego w porównaniu z tymi, którzy w powszechnej już opinii wniesli twórcze elementy do dramatu II połowy XX wieku – jak zatem porównać Różewicza z Witkacym, Gombrowiczem, Beckettem, Ionesco, Genetem, Pinterem – bo to byłaby stawka, w której się mieści; można do tego dodać Amerykanina: Samuela Skaparda.

W tej bezpośredniej stawce otaczającej Różewicza on jeden jest poetą, na pewno poetą. I to go od razu wyróżnia i tego nie potrzeba udowadniać ani argumentować. Dwa: Różewicz wpisuje w swoje dramaty poetyckie wizje. To znaczy kreuje materię teatralną, która jest stopem działania ludzi, intensywnego funkcjonowania otoczenia fizycznego (angielskie „environment” byłoby tu bardziej precyzyjne), oraz poetyckiej mowy. Stwarza więc Różewicz w swoich dramatach energię, która ma w sobie wybuchową potencję, jeśli uda się ją zdetonować w widowisku.

Beckett jest mistrzem słowa. Dlatego jego twórczość jest dość łatwo zrozumiała i dostępna w kulturze dramatu i teatru Zachodu. Beckett zgniata i kalkuluje słowa z precyzją potężnego komputera. Sięga bardzo głęboko. Różewicz go ceni. Jeśli by się chciało szukać największych podobieństw pomiędzy Różewiczem a jakimś dramaturgiem jego czasu – to trzeba by wskazać na Becketta właśnie. Ale świat Becketta jest statyczny. Różewicza dynamiczny. Beckett w swoich krótkich sztukach, ale także w *Godocie*, *Końcówce*, *Radosnych dniach* maluje jedną wizję, jeden obraz, kreuje jedną sytuację, jeden zespół funkcji. W to wpuszcza, wkłada ludzi. U Becketta ta wizja jest zawsze taka sama: to jest więzienie; jego ściany są zamknięte (*Końcówka*) lub otwarte (*Godot*), ale zawsze jest to tylko jedno i to samo więzienie, nieruchome, niezmienne, otaczające, zamykające.

dokończenie na s. 15

## książki

HENRYK ELZENBERG, *Z filozofii kultury* [Wybór pism t. 1] . Wybór, opracowanie i wprowadzenie Michał Woroniecki. „Znak”, Kraków 1991

Henryk Elzenberg jest filozofem mało znanym. Urodzony w Warszawie, wykształcony w Szwajcarii, erudyta, myśliciel, legionista. Wykładał w Neuchâtel, Warszawie, Krakowie, Wilnie i Toruniu. Na początku lat pięćdziesiątych odsunięty został od wykładów jako „niepoprawny idealista”. Zmarł w 1967 roku. Mało wydał, nie był osobą publiczną.

Elzenberg był i nadal pozostaje myślicielem samotnym, zagubionym nie tylko – jak dawniej – w rzeczywistości realnego

Magdalena Środa

zalecającej miłość bliźniego, altruistyczne, mężne i pomocne nastawienie wobec słabszych, także – nieustanną czujność i gotowość do walki ze złem w każdej zła tego postaci. Kotarbiński po przyjęciu i spełnieniu zalecanych przez siebie dyrektyw postępowania spodziewa się wyeliminowania z życia ludzkiego przynajmniej kilku rzeczy szkodliwych. Są nimi: zachłanność, zaborczość, szukanie wielkiej przygody, dążenie do wyżywiania się i do pełni życia. Wedle Elzenberga przewidywane konsekwencje nie są bynajmniej zbawienne, lecz – śmiertelne. Elzenberg pisze: „nie będę czuł się demagogiem, jeśli powiem, że realizm praktyczny stanowi uderzenie w to wszystko, co zwykliśmy nazywać kulturą”. Sprawa dotyczy już nie tylko etyki – Elzenberg w przeciwieństwie do Kotarbińskiego

# Homo ethicus

sojalizmu, ale i teraz w dobie spraw wspólnych i burzliwych. Elzenberg nie pasuje jakby do polskiego „ducha”: zinstytucjonalizowanej wiary, salonowej polityki, poczucia kolektywnej tożsamości i przekonania o narodowej misji. Jest indywidualistą, stoikiem stroniącym od zbiorowości, jej mód, żywiołów, dążeń do dobrobytu, jej wartości wspólnotowych, obowiązków, norm; jednym słowem wszystkiego co osłabia bezpośredni kontakt z wartościami absolutnymi. Elzenberg jest pesymistą, arystokratą ducha, kosmopolitą, kulturofilem... I może właśnie dlatego jego pisarstwo wyda się niektórym wytechnieniem, oddechem, oknem na świat inny. I będą mieli rację.

We wczesnej młodości, ale chyba i później, Elzenberg chciał zostać pisarzem, artystą. Zawsze był jednak zbyt mało pewny siebie („brak w mej psychice instynktów dość przemożnych i impulsów dość żywiołowych, by w razie sporu iść za nimi po prostu i z agresywną, nie wyrozumowaną wiarą we własną słuszność”). Z „sentymetu do spraw literackich” zrodziło się w nim z czasem poważne zainteresowanie sztuką, literaturą, krytyką, potem estetyką, pięknem. Stąd był już tylko krok do etyki (jak mały był to krok ten tylko zrozumie, kto tak jak Platon i Elzenberg piękno i dobro traktuje jako dwa aspekty tej samej wartości). Inną przyczyną zainteresowań etyką było kilka „ciosów doraźnych, bardzo dotkliwych”, które w młodości spadły na Elzenberga. Jakich? Nie wiadomo. Dość, że mistrzem jego stał się stoik Epiktet, a maksymą kartezjańską: „przewycięzać raczej siebie niż los”. Tej opcji Elzenberg już nigdy nie porzuci.

Główną pasją Elzenberga są wartości. Pasja ta znalazła ujście nie tylko w teorii (trzeba jednak wiedzieć, że wprowadzenie do filozofii terminu „aksjologia” i rozwinięcie formalnej koncepcji wartości są właśnie jego zasługą. Wartości interesują Elzenberga jednak przede wszystkim z punktu widzenia indywidualnego, osobistego; wartości to powołanie. Pisarstwo Elzenberga poprzez krytykę literacką, artykuł, polemikę, esej („forma swobodniejsza w prowadzeniu myśli”; Elzenberg jest mistrzem eseju) czy szkic, zawsze ciąży ku pewnej szlachetnej odmianie moralizmu. Pochwała „bezpłodnego” heroizmu pewnych bohaterów literackich (Sułkowski, Żeromskiego), uwielbienie dla takich postaci jak Lukrecjusz, Tagore czy Gandhi, to wskazanie na fakt, że jedną z wartości najcenniejszych jest doskonałość wewnętrzna, silna indywidualność, duch. Z kolei niechęć wobec praktycyzmu, realizmu i minimalizmu życiowego w ogóle.

Odmienność Elzenberga jest bodaj najwyraźniejsza w jego polemice z Kotarbińskim („Realizm praktyczny w etyce a naczelne wartości życia ludzkiego”). Konflikt dwóch filozofów jest czymś więcej niż tylko różnicą zdań na temat treści i celów etyki. Jest to w istocie konflikt dwóch typów postaw intelektualnych i życiowych, dwóch, jeśli tak można powiedzieć, humanizmów; dotyczy on bowiem poglądów antropologicznych i aksjologicznych w ich najbardziej szerokim, jednoczącym myślącą świadomość wymiarze.

Kotarbiński, jak wiadomo, był propagatorem tak zwanej „etyki niezależnej”; etyki

nie traktuje zagadnień etycznych ani priorytetowo, ani autonomicznie – sprawa dotyczy sensu życia i powołania człowieka. Świat, w którym jedynym naszym wyższym i wartościowym celem ma być pomoc drugiemu i walka z cierpieniem nie wart jest żadnych zabiegów. Jeżeli życie ma się wyczerpywać na obronie przed klęską, to jedyną wynikającą stąd rozsądną dyrektywą jest „odwrócić się do niego plecami”.

Elzenberg propaguje wartościowy charakter cierpienia. W eseju o Gandhim („Ahimsa i pacyfizm”), który paradoksalnie jest krytyką postaw pacyfistycznych pisze: „Cierpienie jest złem największym tylko dla zwierząt; (...) Takie sprawy (...) czynić złem ostatecznym (...) to traktowanie człowieka na równi (...) z kotem, psem czy zającem”. Pacyfista, u którego „groza wobec cierpienia rozrosła się do rozmiarów jakiejś idiosynkrazji, obłądki” traci poczucie skali wartości ludzkich. Człowiek bowiem powinien znać i pielęgnować dobra, które warto cierpieniem kupić, „co więcej, które można kupić tylko cierpieniem”. Ahimsa Gandhiego, w przeciwieństwie do zachodnioeuropejskiego pacyfizmu, nie ma u swych podstaw lęku przed cierpieniem i chęci jego eliminacji za wszelką cenę. Pacyfista odrzuca wojnę, bo boi się cierpień. Gandhi odrzuca stosowanie gwałtu nawet za cenę cierpienia. Wedle Elzenberga są rzeczy gorsze niż wojna, „tchórzostwo i bierne znoszenie czy to hańby czy to jawnej niesprawiedliwości”, „wyzysk, łamanie

dokończenie na s. 14



Elzenberg

JACEK GAŁOWSKI

# Co to jest wittlinizm?

JÓZEF WITTLIN, *Mój Lwów*, „Czytelnik” Warszawa 1991.

**M**ój Lwów Józefa Wittlina nie jest zwykłym wspomnieniem, jeszcze jednym powrotem do miasta przeszłości. Nie ma w nim pustej melancholii, tęsknoty za tym co przeminęło. To raczej próba tworzenia, konstruowania obrazu miasta, z tego, co pozostało, na trwałe wpisano się w pamięć. Lwów Wittlina jest zawsze jego Lwowem. Każdy szczegół jest ważny: sztyl nad apteką, kształt pomnika, kolor tynku. Dla Jerzego Stempowskiego *Mój Lwów* był próbą ewokacji, operacji magicznej, mającej na celu wywołanie na nowo rzeczy na pozór nieobecnych, lecz które w istocie trwają w jakimś innym wymiarze i mogą się zjawiać w całej swej konkretności (...) Już sam rablezjański proceder wylizywania postaci zbliża się do formuł magicznych, wywołujących uczucie oczekiwania, że za chwilę stanie się coś wyłamującego się ze znanego porządku rzeczy”. Stempowski porównywał zabiegi Wittlina do obrazów Utrilla, malarza, który potrafił wydobyć piękno z brudu podmiejskich kamienic.

W *Moim Lwowie* nie ma patosu, fałszywej idealizacji. Lwów Wittlina jest miastem batiarów i kołtunów, literatów i filisterskich mieszczan. Istota lwowianizmu to „przedziwna mieszanina wzniosłości i łobuzerii, mądrości i kretynizmu, poezji i pospolitości”. Wittlina nie interesuje Lwów poważny, tragiczny, spięty w heroicznym geście, kultura *Leopolis semper fidelis*. Ważny jest przyjazd cyrku Buffalo Billa, egzekucja mordercy Czabaka. W tym dziwnym mieście wysokie styka się z niskim, spryt i inteligencja sąsiaduje z głupotą. „Dziwna rzecz, ile miejsca w folklorze tego miasta – pisze Wittlin – zajmuje policja, sąd i kryminal. Bo też nigdzie chyba morderstwa, kasiarstwa, a nawet drobniejsze, bardziej kieszonkowe delikty nie były owiane takim romantycz-

nym czarem, jak w tej śpiewającej stolicy batiarów i nadradców (...)”.

Wittlin buduje obraz Lwowa, przekonujący, pełny, wolny od łażowego sentymentalizmu. Potrafi zachować dystans wobec wspomnień, przedstawionych w rytmie gawędy, często ironicznych. Choćby lwowski kołtun, bohater dramatów Zapołskiej, członek Bractwa Kurkowego i Rady Miejskiej. Kpił z niego Leon Schiller, gdy na początku lat trzydziestych walczył o teatr lwowski. Kim był kołtun? Trudno powiedzieć. Jedno jest pewne, był pełen sprzecznosci, jak całe miasto. Pocziwy gbur a zarazem gorliwy patriota, skłonny do wielkich ofiar, najczęściej jednak z cudzego życia i mienia. Kołtun to również powodowana brudem choroba owłosienia. Po łacinie: *plica polonica*, a więc coś swojskiego, niemal narodowa specjalność. Poza kołtunierią i batiarami mieszkali we Lwowie także ludzie wysokiej kultury, pisarze, poeci, krytycy. Pierwszego w życiu poetę poznał Wittlin w pociągu, tak zwanym bummelcugu, przewożącym wycieczkowiczów z Brzuchowic do Lwowa. Miał wtedy trzynaście lat. Tajemniczy jegomość z siwą brodą, podszedł do niego i dobrotliwie zapytał: „A wiesz kto ja jestem?”. Wittlin nie miał pojęcia. „A nie uczyłeś się moich wierszy na pamięć?” Nadał panowała cisza. Wittlin próbował zgadnąć: „Syrakomla? Sienkiewicz?”. Nie trafił. Miał przed sobą Władysława Belzę, autora „Kto ty jesteś? – Polak mały.” Potem przyszła kolej na znajomość z Józefem Jedliczem, Henrykiem Zbierzchowskim – któremu Wittlin za życia napisał nekrolog – i Leopoldem Staffem. Bożyszczem jego młodości był jednak Jan Kasprów. Gdy w 1920 roku Wittlin po raz pierwszy ścisnął jego dłoń, był zdziwiony, że „ten krępy brzuchacz o pomarszczonej, jakby pergaminowej twarzy smutnego Satyra, z czołem sklepionym jak kopuła Dominikanów, które przepoławia czarny, jak sadza,

lok, że ten gruby Marcholt o gotyckich brwiach Mefistofelesa, spod których spoglądają oczy pastuszka – nie grzmi i nie huczy jak dzwon Kiryło lub jak organy w katedrze” Lwów miał aż trzy katedry: łacińską, grecko-unicką i ormiańską, poza tym niezliczoną ilość kościołów. Każdy z nich przyciągający czymś innym, piękny inaczej. Choćby kościół Bernardynów, którego „masywną fasadę wieńczy architrav z tryglifami i metopami, dźwigającymi wydatne gzymsowanie, na którym wspiera się cudo wdzięku i rytmu: wysoki, barokowy fryz. Przy każdej esownicy po obu bokach trójkątnego fryzu stoi jak gdyby na warcie kamienny mnich”. „Podobnie o Lwowie pisał w dwadzieścia lat później Adam Zagajewski. Jak Wittlin odbył „podróż” do miasta dzieciństwa i podobnie jak on ułożył jego obraz w wyobraźni. Pisał o tych samych kościołach: „Cerkiew w nocy milczała zupełnie inaczej niż katedra (...) Dzwony były i drżało powietrze, kornety zakonnic jak szkurny płynęły pod teatrem, świata było tak wiele, że musiał bisować nieskończoną ilość razy (...)”. W rzeczywistości pod teatrem płynęła Pełtew, zupełnie tak samo jak mała rzeczka Bievre pod ogromnym gmachem Opery paryskiej.

Knajpy, apteki, kawiarnie, między nimi ludzie na chwilę przywołani jak w jedenastej księdze *Odysei*, którą Wittlin tak pięknie przełożył. Wśród nich Ostap Ortwin, właściwie Katzenellenbogen, „zgarbiony nad stołem gazet, tym stołem ofiarnym, na którym za życia złożył własne pisarskie ambicje”.

„Może kiedyś powstanie jakieś nowe, niewinne zbrozenie, – pisał Wittlin – którego adeptami będą jedynie naśladowcami zmyślonych przeze mnie postaci. Będzie się o nich mówiło: to wittliniści! tak jak się mówi: to sadyści lub masochiści”. Zestawienie z Sacher-Masochem nie jest przypadkowe. Leopold Sacher-Masoch, powieściopisarz, autor między innymi *Wenus w futrze* mieszkał we Lwowie, a jego ojciec był nawet dyrektorem policji. Stąd zapewne w jego książkach galicyjskie pejzaże, oddane z dużym wdziękiem, czasami piękne, choć dziś nikt o nich nie pamięta. Nawet Wittlin nie czytał powieści Masocha. Stempowski odkrywał zaś w szwajcarskich bibliotekach nie rozcięte tomy tego dziwnego pisarza o znanym nazwisku i zapomnianej twórczości.

Wystarczy jak Wittlin zamknąć oczy, aby wszystkie te postaci pojawiły się raz jeszcze. Na Corsie lub gdzie indziej bowiem wittlinizm jest chorobą na Lwów, a „Lwów jest wszędzie”.

## noty

# Lewa stopa portretem artysty

*Moja lewa stopa*. Wlk. Bryt. scen. Shane Connaughton i Jim Sheridan, wyst. Daniel Day Lewis, Ray McAnilly, Brenda Fricker. Reż. Jim Sheridan.

W popularnym filmowym nurcie, preferującym osoby upośledzone na ciele lub umyśle, *Moja lewa stopa* jest obrazem wybitnym. Oglądaliśmy już historię głuchoniemej (*Dzieci gorszego Boga*) i autystyka (*Rain Man*), przysła więc kolej na ofiarę porażenia mózgowego. Mimo swej prostoty i jawnego dydaktyzmu, film jest drastyczny. Egzystencja śliniaka się i bełkoczącego mężczyzny o niesprawnym ciele ukazana zostaje w uniwersalnych kategoriach seksu i sztuki. Operuje się tu sentymentalizmem na równi z intelektualnym dowcipem i ironią. Świat filmu to rzeczywistość postrzegana oczami głównego bohatera, na nim więc spoczywa obowiązek uczynienia tego świata ciekawym. Kaleka rozgrywa wątek ciemnej strony istnienia – stosuje szantaże emocjonalne i pada ich ofiarą, szuka ukojenia w historii czy autoagresji. Stanowi to przeciwagę świętego typu jego Matki-Irlandki i sprawia, że można się z nim utożsamić.

Prerażająca konstrukcja (czy raczej dekonstrukcja) bohatera jest poza tym śmiałym upostaciowaniem określonej koncepcji losu artysty. Nazwisko Joyce'a pojawia się zresztą dwukrotnie

– za pierwszym razem przy okazji żartu w konwencji *Uliksa* i obecnej w nim parodystycznej gry liturgicznymi cytacjami, za drugim jako oddanie hołdu pisarzowi. *Moja lewa stopa* to portret artysty schwytanego w dosłowną, cielesną pułapkę kalektwa i uzależnionego przez to od łaski otoczenia. Wywołanie poprzez sztukę i miłość jest próbą przełamania przekleństwa własnej szczątkowej powłoki i wykreowania pełni Ja w malarstwie czy literaturze. Jest żądaniem zaakceptowania tej powłoki, uznania jej godną miłości fizycznej. Joyce'a wizja artysty – „non serviam” Stefana Dedala – rozszerzona zostaje w ogólną, religijną formułę refleksji nad człowiekiem. Sztuka otwarcie „służy” tu za narzędzie do zdobywania uczuć bliźniego. Na tej myśli opiera się zresztą cała konstrukcja filmu. Trudne słowo „personalizm” narzuca się a propos niego nieodparcie. Analogia między Brownem a Joyce'em jest, mimo iż ich nazwiska zostają w ostatniej scenie zestawione, tyleż oczywista co odległa. Można, rzecz jasna, symbolicznie odczytywać losy Chrysty i Stefana jako wersje historii Chrystusa. W przedstawionej rzeczywistości rozłożenie akcentów napięcia jest jednak, ze zrozumiałych względów, odmienne. Dublin Joyce'a jest gigantycznym labiryntem, Browna – jedynie cztery ścianami pokoju czy legowiskiem pod schodami. Figury rodziców pozostają na ekranie nieskalane (matka jest ubóstwiana, a ojciec szanowany), a Kościół w zasadzie oszczędzony, chociaż pojawia się postać klechy straszącego kalekę dziecko piekłem. Niewątpliwie zasadniczym wzajemnym odniesieniem jest tu, że się tak wyrażę, bezwzględność walki toczzonej o własną niezawisłość. Moralizatorstwo obrazu może być dla wielu widzów drażniące. Rodzina Brown jest, co się zowie, świętą rodziną. Stanowi enklawę i rację bytu dla swego najpiękniejszego, cierpiącego syna. Niemniej egzotyka jej obyczajowości ukazana została bez fałszu. Oglądamy na przykład scenę, w której podczas bezsennej nocy Christa przenosi wzrok z obrazka z Panem Jezusem na obrazek z Najświętszą Panią i łowi odgłosy płodzenia – entego ze swego rodzeństwa. Film, jak powiadam, nie przypada do gustu wyrafinowanym postmodernistom. Dodatkową jednak jego zaletą (prócz wymiaru intelektualnego oraz udanego mariażu sentymentu z drastycznością) jest sam fakt przywołania czarownicy dla czytelników Joyce'a, atmosfery Dublina.

Kazimiera Szczuka

## film

# Tatusz

*Ojciec Chrzestny III* – USA 1990, reż. Francis Ford Coppola, scen. Francis Ford Coppola, Mario Puzo.

Jedno jest pewne – Coppola udało się zachować ducha poprzednich dwu *Ojców Chrzestnych*. Film inscenizowany jest podobnie – w nieco teatralnej manierze. Fotografowany jest zgoła identycznie. (Niestety reżyser tym razem zrezygnował ze, znów niemodnych, przenikań, które budował nastroj drugiej części *Ojca*. Aktorzy grają tak samo (choć w większości są to nowi ludzie). Wyjątek stanowi Al Pacino. Tym razem Pacino stylizuje swą kreację na lata trzydzieste. Rusza się, zachowuje i mówi dokładnie jak Edward Robinson. I to jest komplement.

Nowa twarz w rodzinie – Vincenzo (Andy Garcia) – „jedyne dziecko, który ma w sobie krew dziadka” wiernie naśladuje Roberta De Niro – Don Vito w czasach młodości. Brak charyzmy z powodzeniem zastępuje imponujący, widlasty żez. Nadaje on dość pospolitej twarzy Garcii nieco demonicznej. W odróżnieniu od Al Pacino nie jest Garcia artystą wszechstronnym. To znaczy nie jest aktorem prezentującym się korzystnie z każdej strony – profil ma zdecydowanie słaby. Wreszcie Talia Shire. Kariera tej aktorki stanowi czysty ontologiczny dowód niepoznawalności wyroków przeznaczenia. Niezbyt urodziwa, nie grzesząca też talentem artystka ta zagrała w życiu dwie role – córki *Ojca Chrzestnego* i żony boksera Rocky'ego. To zapewniło jej przynajmniej doczesną nieśmiertelność.

William Szekspir i Fiodor Dostojewski nie żyją. Z tego powodu pisanie scenariusza dalszego ciągu sagi rodziny Corleone powierzono znów Mario Puzo. Pisarz ten, trzeba to powiedzieć otwarcie, nie sprostał zadaniu. Fabuła jest nieprawdopodobnie banalna. Jej prostactwo jest największą wadą filmu. Nawet wprowadzenie i wciągnięcie w wewnątrzmafijne porachunki papieża Jana Pawła I (Pierwszego) nie równoważy licznych miedzi. Głośna lektura nagle otrzymanych, wyjaśniających wszystko listów godna jest *Niewolnicy Isaury*. Przesadna afirmacja Cosa Nostry dla ludzi nie należących do mafii sycylijskiej (między innymi dla piszącego te słowa) może się wydać niemoralna.

W sumie *Ojciec Chrzestny III* zachowuje, a nawet rozwija wady poprzednich dwu części. Innymi słowy konserwuje ich ducha. Ten duch – jak każda konserwa jest ciężkostrawny. Mimo to „ogłada się”. Ponieważ muzeum rodziny Corleone ciągle jest czynne, czekamy na czwartego „tatusia”. Może oprócz wad przypomni też zalety poprzednich filmów. In God (Father) we trust.

Wojciech Tomczyk



# O Tadeusza Różewicza – pytania nieuczesane

dokończenie ze s. 12

Wizja Różewicza jest dynamiczna, zmienna, otwarta, rozprzestrzeniająca się – jak ulica w *Kartotece*, na środku której stoi łóżko bohatera, ta ulica gdzie przechodzi w następną ulicę, następna ulica w drogę, ścieżkę, może nią przejść, przyjąć, odejść każdy; jak cmentarz–plaża–pobojowisko w *Starej kobiecie* i poczekalnia w tej samej sztuce (celowo nie mnozę przykładów); ale więcej, wizje Różewicza są zarówno realne jak i somnambuliczne, oniryczne, poetyckie. I często granice pomiędzy tym, co realne, a nierealne są zacierane, przekraczane.

Beckett pisze dramaty. Różewicz gromadzi energie teatralne. Beckett porusza się do końca i wyłącznie w obrębie kalkulacji i spekulacji filozoficznej i językowej. Różewicz te granice przekracza, stara się wyrwać z kręgu słowa – przy pomocy słowa, przy pomocy zaprojektowanego lub zasugerowanego działania i przy pomocy wizji. Tu bardzo ważne rozróżnienie: on rzadko „projektuje” – jak robi to wielu dramaturgów – widowisko, co jest czynnością płaską i z reguły jałową, bo reżyser i aktorzy i tak to robią inaczej...

On stwarza warunki do ich twórczości, raczej otwiera niż zamyka, raczej sugeruje niż decyduje.

W sumie Beckett tworzy dramaty. Różewicz jest poetą stwarzającym warunki do tworzenia teatru.

Ionesco jest absurdalnym symbolistą. Opowiada, choć absurdalnie i paradoksalnie, określone historie – w całym cyklu dramatów opowiada przygody Monsieur Berengera. Analiza socjologiczna twórczości Ionesco wydaje się aż za łatwa: Berenger to francuski drobniomieszczanin; właściwie wszystkie opowieści Ionesco obracają się w kręgu doświadczeń drobniomieszczanina przerażonego wojną, przemianami cywilizacyjnymi, kulturowymi, pokoleniowymi. I tu można by upatrywać podobieństw między Różewiczem a Ionesco; są takie podobieństwa. Ale różnica jest taka, że o ile Ionesco-Berenger słyszał o wojnie i zagładzie, widział wiwatujące na rzecz nosorożców tłumy, uciekał (z Rumunii do Francji) i uciekał skutecznie – o tyle Różewicz doświadczył sam wiru piekła i w nim zamieszkał. Ionesco (jak Beckett) mieści się doskonale w tradycji dramaturgii zachodniej – jest bardzo literacki w swoich dramatach; ale nie jest poetą i nie tworzy teatru.

A w dysputę „Różewicz a Witkacy i Gombrowicz” nie dam się wciągnąć... Warto to jest osobnego studium. Wszyscy trzej wpisali się w historię polskiego dramatu na swoje sposoby. Są to odmienne sposoby, prawda?

z Kazimierzem Braunem,  
rozmawiał Stanisław Beres

## Homo ethicus

dokończenie ze s. 14

nie będzie. Jeśli ją będziemy tworzyć, to i wtedy nie uzyskamy pewności, czyśmy stworzyli kulturę rzeczywistą czy tylko jej pozór, bo wartości w niej ujawnione może są tylko czystą naszą fantazją. Podjęcie wysiłku to szansa stworzenia kultury – w przypadku wstrzymania się – szans nie ma żadnych. Wysiłek należy tedy podjąć „to jest święty obowiązek każdego, świadomego współtwórcy kultury a zarazem jego godność i cnota”.

W podejmowaniu owego wysiłku człowiek jest zdany na siebie. Nie pomoże mu w tym ani wiedza, ani moda, ani kalkulacja użyteczności: kryterium sukcesu nie jest pochwalna krytyka, ludzkie upodobanie czy słowa. Kultura to świat oparty na wysiłku indywidualnym, irracjonalnym a więc nieuchronnie samotnym. Ocena wartości kultury, wyłamuje się spod sądów pospolitych choćby najbardziej szacownych: posiada swoją własną logikę. Motorem kultury jest siła indywidualności, siła, która tkwi w nieświadomych instynktach, w „demo-

nicznej wybuchowości” ludzkiej natury. Tylko ona bowiem może „wprowadzić w istnienie wartości”. Emocje i intuicyjne przeczucie wartości, nie – intelekt, stanowią więc „vivissimum naszej istoty”. I tu też tkwi przyczyna porażki intelektu, porażki refleksji niezdołnej stać się motywem dla działań naprawdę twórczych. Stąd niepowodzenie stoicyzmu i Szekspirowskiego Brutusa („Brutus czyli przekleństwo cnoty”); wreszcie – tu tkwi przyczyna porażki samego Elzenberga, zbyt niepewnego siebie i zbyt refleksyjnego. Elzenberga zapoznanego.

Zapoznanego zresztą dlatego, że ogromna część jego dorobku tkwi nadal w archiwach, w postaci trudnych do odczytania rękopisów znajdujących się w osiemdziesięciu przepastnych teczach.

Magdalena Środa

\* Cytaty pochodzą, oprócz pozycji recenzowanej z: *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1963 *Wartości i człowiek*, Toruń 1966 a także z przepisanych przez Zbyska Musiała rękopisów Elzenberga, znajdujących się w archiwum PANu. (teczka 19)

## NOWOŚCI WYDAWNICZE

Igor Newerly, *ZA OPIWARDĄ, ZA SIÓDMĄ RZEKĄ...* Czytelnik, Warszawa 1991

Louis-Vincent Thomas, *TRUP*. Od biologii do antropologii. Przeł. Krzysztof Kocjan. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991

Jerzy Nowosielski, *INNOŚĆ PRAWOSŁAWIA*. Wydawnictwo Anafora, Warszawa 1991

Sergiusz Piasecki, *SIEDEM PIGULEK LUCYFERA*, Alfa, Warszawa 1990

E. L. Doctorow, *JEZIORO NURÓW*. Przeł. Mira Michałowska, PIW, Warszawa 1991

Herman Hesse, *NARYCY I ZŁOTOUSTY*. Przeł. Marek Tarnowski, Oficyna Wydawnicza Most, Warszawa 1991

Vladimir Nabokov, *TAMTE BRZEGI*. Przeł. Eugenia Siemiaszkiewicz, Czytelnik, Warszawa 1991

Beata Obertyńska (Marta Rudzka), *W DOMU NIEWOLI, PAX*, Warszawa 1991

LITERATURA POLSKA „ŻŁE OBECNA” W SZKOLE. Antologia tekstów literackich i pomocniczych dla klas maturalnych, oprac. Bożena Chrzastowska, Ossolineum, Wrocław 1991

Lech Wałęsa, *DROGA DO WOLNOŚCI, 1985-1990* DECYDUJĄCE LATA. Editions Spotkania, Warszawa 1990

Leszek Kolakowski, *CYWILIZACJA NA LAWIE OSKARŻONYCH*, Res Publica, Warszawa 1990

RELIGIE WSCHODU I ZACHODU. Wybór tekstów źródłowych. Praca zbiorowa pod red. Kazimierza Banka. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991

MĘCZENNICZY (seria: Ojcowie żywi IX). Wstępny, opracowanie i wybór Ewa Wipszycka, ks. Marek Starowieyski, Znak, Kraków 1991

## listy

### „Głuchy jak pień”

Obezwładniana od lat słowotokiem czczych wierszy, które sływiają mi na redakcyjne biurko, z radością i ulgą witam zawsze w „Odrze” żywe, prawdziwe wiersze, które są rzadkością jednak w tym tłumie kulturalnej, elokwentnej przeciętności. Tak więc parę lat temu ucieszyłam się również dojrzałymi wierszami młodziutkiej poetki Marzeny Brody. Po przeczytaniu o niej noty u Was w nr 15 (14.04.91.) podpisanej przez gf (może to nawet lepiej, że nie znamy jego nazwiska), pragnę na Waszych łamach złożyć poetom wszystkich generacji wyrazy głębokiego współczucia, że do – i tak już nazbyt licznej! – rzeszy głuchych na urodę wiersza recenzentów i redaktorów z rumorem (jak to głuchy) dobija jeszcze jeden: głuchy jak pień! I jeszcze ten jego program na ożywienie śniętego istotnie i zatechłego życia literackiego (żeby ci z Warszawy dokopali tym z Krakowa i już). Powiniszować.

Urszula Kozioł  
Wrocław

Poza tym bardzo interesujący ten numer „Tygodnika”...

dokończenie ze s. 11

czerwony ogon zachodu, potem pochłania go czerni czysta i absolutna. Pierwszą wyłowioną z ciemności Perłą jest Stromboli (...). Drugą jest Panarea, cel Podróży. (...) Na wyspie nie ma elektryczności, wieczorem stawia się na stole lampę naftową. O czym opowiada lampa naftowa? Mnie o okresie na styku dzieciństwa i wczesnej młodości. Rzeczy widziane, odkryte, odczuwane „u progu” należą do naszej najtajniejszej mitologii. Poezja polega na tym chyba, że w dojrzałym wieku usuje się przywrócić rzeczom i uczuciom tę ich jedyność daną wyłącznie w pierwszym dotknięciu. Co nazywamy ewokacją, cofaniem się w czasie, jest próbą zobaczenia na nowo, po raz drugi, świata w jego postaci przedustawnej. Więc w domku nad stawem nie było elektryczności, i tam wieczorami powstawał Świat z Pierwszych Elementów. Słowo stanowiło więcej niż znak. Staw, Łąka, Las, Młyn, Miłość, Nienawiść, Lęk – prawie kategorie czyste same w sobie, bramy do nietkniętych niczyją stopą rejonów. Dopiero później otwiera się „rzeczywistość”, a wraz z nią spychane są gdzieś głęboko jasnowidzenia, naiwne symbole, zaklęcia magiczne.

## Ciemna miłość

I całe dojrzałe życie tęskni do tej jedności, czystości, tajemniczości spojrzenia, które obywa się bez słów aż do swego niepowrotnego zniknięcia. Niepowrotnego? Powroty zdarzają się niekiedy wielkim pisarzom, twórcom mitów.”

„Popołudnie w Paestum. Popołudnie dojrzałe, ociekające gęstym słońcem, więc chyba dlatego oglądałem wszystko w innych niż zawsze kolorach. Żółtawy (a nie różowy) świątyni, trupio biały kamieni i gruzów. Po raz pierwszy również zobaczyłem Paestum, jak gdyby było wykopaliskiem resztek skamieniałego, tropikalnego lasu. Z cieniściego kąta świątyni Cerery podwójny pejzaż: na prawo słabnąca stopniowo zielen, aż do błękitnej szarości pinety (za nią morze); na lewo fioletowe i czyste zarysy Cilento, zapakowane po drodze różnobarwnymi krzakami oleandrow. Paestum nigdy nie zginie, nie da mu rady żaden kataklizm. Ocaleje choćby samotna kolumna obok wyjścia, ostatni odłamek Wielkiej Historii.

Ale każdy z nas przechowuje głęboko, na dzień pamięci własną małą historię; tym żywszą im dalej cofa się w dzieciństwo. W drodze powrotnej zatrzymaliśmy się przy ujściu rzeki Sele. Zielonkawa woda z odcieniem zamulenia, wikliny, chaszczki nadbrzeżne. Dla pełni obrazu brak chłopca siedzącego z wędką, wgapionego godzinami w nieruchomy splotak, podniecone widokiem wyskakujących co jakiś czas młodych szczupaków, fali pęcznięcej niekiedy od przepływu ławicy okoni. Suchy i kanciasty gruzełek w krtani...” (17 lipca 1976)

To dwa z kilku najważniejszych autokomentarzy Herlinga. Nie tylko odstaniają, ale i wprost nazywają ukrytą pod suchym, lapidarnym stylem narracji sferę mitologii pisarza. Ich literacki rodowód jest bogaty, ale dość wskazać – na prawach hasel wywoławczych – nazwiska dwóch pisarzy, za którymi Herling-Grudziński podąża dokonując „mityzacji rzeczywistości”. To oczywiście Leśmian i Schulz. Czesława Miłosa Herling-Grudziński sam przywoła we fragmencie, który jeszcze będą cytował.

(dokończenie w następnym numerze)

Włodzimierz Bolecki

„Ciemna miłość” jest częścią książki Włodzimierza Boleckiego poświęconej pisarstwu Herlinga-Grudzińskiego. Książka ukaże się wkrótce nakładem wydawnictwa „Tygodnika Literackiego” PLEJADA.

## TYGODNIK LITERACKI

REDAKTOR: Waldemar Gasper

ZESPÓŁ: Natalia Adaszyńska, Anna Bokiej, Melania Dzieduszycka, Jakub Ekier, Rafał Grupiński, Dorota Jarecka, Rajmund Kalicki, Tomasz Królak (sekretarz redakcji), Małgorzata Łukaszk, Marta Makowiecka, Łukasz Malachowski, Agnieszka Piwowarska (sekretarz redakcji), Jan Stachowski, Marian Stala, Robert Tekieli, Wojciech Tomczyk.

WSPÓLPRAWOWNICY: Marcin Baran, Bogumiła Berdychowska, Marek Bieńczyk, Marta Bratkowska, Krystyna Choloniowska, Agnieszka Dybok, Grzegorz Filip, Krzysztof Koehler, Jacek Królak, Małgorzata Kruszewska, Tadeusz Nyczek, Agnieszka Pawłowska, Dorota Piwowarska, Brygida Pütz, Bożena Szymuła, Jacek Rujna, Mateusz Werner

Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej „Śmigło” redaguje Zbigniew Sajnog.

Redaktor graficzny: Donat Chruściński, Marzena Włodarczyk. Redaktor techniczny: Edyta Pietrzyk. Korekta: Luiza Andrzejczak, Krystyna Okonowska, Wojciech Sempka.

Wydawca: PLEJADA

Skład: „PRINT”, Warszawa, ul. Kutnowska 10. Druk ZG „Dom Słowa Polskiego” Warszawa.

Materiałów nie zamówionych nie zwracamy. Redakcja zastrzega sobie możliwość zmiany tytułów nadesłanych tekstów oraz skrótołów w publikowanych listach do redakcji.

Adres redakcji: 00-538 Warszawa, ul. Wilcza 1/21, tel. 21-12-79

niezależne pismo poświęcone sprawom kultury

# Duszenie Indiany Jonesa

Film *Indiana Jones* jest w Polsce dozwolony dla widzów, którzy ukończyli lat piętnaście. Matpia złośliwość tego absurdu zniewala. Film jest zakazany dla tych, dla których jest przeznaczony. Nie jest to poważny problem. Dotyczy wprawdzie kilku milionów ludzi, lecz ludzie ci to istoty niepoważne: dzieci i młodzież. Nic dziwnego, że nie zaprzęta on uwagi gazet, Ministerstwa Edukacji ani żadnego z około osiemnastu harcerstw. Doskonała obojętność, z jaką traktujemy dziatwę i młodzież trąci, za przeproszeniem, szalenstwem. Dowodzi – Państwo wybaczą – utraty elementarnego poczucia moralnego oraz zachwiania instynktu samozachowawczego.

2

Film *Indiana Jones*, zwłaszcza jego trzecia część – *Ostatnia Krucjata*, odznacza się wybitnymi walorami wychowawczymi. Bohater filmu jest ucieleśnieniem platońskich czterech cnót podstawowych – mądrości, męstwa, umiarkowania i sprawiedliwości. Ten akurat frag-

ment dorobku greckiego filozofa i wychowawcy stanowi między innymi fundament cywilizacji śródziemnomorskiej. Indiana Jones jest – jak pamiętamy profesorem uniwersytetu, a jednocześnie nieustraszonym zdobywcą. To wyczerpuje dwie cnoty pierwsze – mądrość i męstwo. Nadto jest Indiana zdobywcą, który niczego nie zdobywa. Film uczy najważniejszej być może dla człowieka współczesnego umiejętności – sztuki rezygnacji i powściągliwości. To oferuje pozostałe dwie cnoty. Dodatkową wartością wszystkich obrazów „nowego widowiska” (tak niechętnie określa się filmy Lukacsa i Spielberga) jest wprowadzenie młodych widzów w świat mitów, historii i religii. Tym razem, w *Ostatniej Krucjacie* motywem przewodnim jest legenda o Świętym Graalu i rycerzach Okrągłego Stołu. Oczywiście dla widzów dorosłych, czyli dla tych, którym wolno w Polsce oglądać ten film, walory wychowawcze czy poznawcze nie mają żadnego znaczenia. Wychowani – teoretycznie – są, a bajeczki o świętych kielichach, Buddach czy Arce

Tak rozumiany film ten staje się pustą błyskotką, zostaje spiaszczony i wrzucony do podejrzanego nurtu kultury masowej. Zdumiewa egoizm, z jakim my – dorośli – zawłaszczamy sobie to kino, nie dla nas przecież przeznaczone. To świadczy o naszym morale. Nie-najlepiej.

3

Dla wszystkich jest jasne, że tego rodzaju ograniczenia wiekowe nie mają wielkiego znaczenia. Kiniarze nie są głupi – z reguły wpuszczają małych. Jednak z formalnego punktu widzenia obie strony popełniają wykroczenie. Młody człowiek, wchodząc w ten sposób do kina dowiadyuje się, że przepisy są po to, by je łamać. Dowiadyuje się tego po raz pierwszy, lecz jak wszyscy wiemy nie ostatni. Później poszanowanie prawa rozwija się w nim samoistnie. Mnożenie czy choćby tolerowanie zakazów i nakazów niepotrzebnych i fikcyjnych być może zaspokaja naszą potrzebę ładu. Na dłuższą metę grozi jednak dewaluacją wszelkich norm prawnych i zwyczajowych. Innymi słowy: powszechną demoralizacją i anarchią. Przynajmniej tak uczą historyczne przykłady.



PAWEŁ LABIK

## miEszaniny

# Charyzma liczby pojedynczej

Poezja gwarantuje byt bezbiednej i ta gwarancja właśnie przyciąga do niej wszystkie – skromnie powiedziawszy – indywidualności stulecia. Tutaj, w poezji, pojedyncze tchnienie dmuchając w swój flet ma szansę rozbrzmieć jak kapela, ba, jak cała orkiestra symfoniczna z puzonami, drewnem i blachą. Poeta nie musi jak monarcha dodawać sobie majestatu mnożnikiem „My z łaski pańskiej”, jego Singularis Maiestaticus potrafi być tak donośny, że przedrze się przez gwiazd lokomotywy historii. Tuwim, kiedy któraś redakcja zwróciła się doń uniesieniem jak do monarchy „możebyście ofiarowali coś naszym łamom”, dotknięty do żywego w swej pojedynczości zasycał: a ilu mnie jest? Bo poeta zawsze jest jeden i właśnie to daje mu charyzmę i majestat.

Często talent aranżacyjny tłumi tę pojedynczość, głos poety rozbrzmiewa tysiącem echem i pogłosów i zdezorientowany świat słyszy w tej kompozycji szumów i zlepow reklamę abstrakcyjnej nonszalancji czy abstrakcyjnego seksu. W bardziej sprzyjających okolicznościach dosłucha się abstrakcyjnego szlochów lub takiegoż moraju. Bożek ekspresji bywa zdradliwy. Zdarza się, że zamiast składanych mu ofiar potrafi żywcem zjeść samego poeę. Na szczęście kilka razy w stuleciu zdarza się poeta, który bez nagłaśniania zamawia swoje JA. To jest cenne wydarzenie i nie powinno być przeoczone. Przecież wtedy pojawia się, a raczej należałoby powiedzieć, objawia się poezja taka, jaką P. Bóg stworzył, naga, wychodząca prosto z wanny, nie ubrana jeszcze w bobry, a wle i wspaniałe Miłoszowe brwi. Widły, rutynowe bicie serca z rezonansami jak dzwon Zygmunta, te

wszystkie sztuki i sztuczki retoryki, bardzo praktyczne i pożyteczne dla kamuflażu przyrodzonych braków odciągają uwagę od nagiej prawdy przeżycia, która jest wartością najcenniejszą. To przecież dla niej i przez nią piszemy i czytamy wiersze. Takie też wiersze mam właśnie przed sobą i czytam.

Nie powstały po to, aby zachęcać czy zniechęcać do czegośkolwiek, mobilizować czy demobilizować, nawracać czy odwracać. Nawet nie po to, aby się podobać. Weale nie są ładne w tym sensie, w jakim mówimy o sukience, że jest ładna. Zostały napisane bez motywacji innej, niż wewnętrzny przymus. Mogłem się z tymi wierszami spotkać już przed dwudziestu laty. Poznałem wówczas autora, gościł mnie w swoim domu. Kilka wieczorów spędziliśmy na rozmowie o życiu, o sztuce, także o poezji. Mówiło się wówczas o wierszach jego żony, również poetki, wierszach bardzo delikatnych, finezyjnych, pięknych. Byłem pod urokiem tych drobnych, skrótowych, jakby błyskawicznych refleksów. Sam Czesław Bednarczyk, bo o nim mówię, opowiadał o organizacyjnej stronie Domu i Firmy. Bo jak powszechnie wiadomo, Krystyna i Czesław Bednarczyk są założycielami i wydawcami londyńskiej Oficyny Poetów i Malarzy. Przez kilkanaście lat wydawali kwartalnik „Oficina Poetów”, jedyne czasopismo diaspory otwarte na kraj.

Przed dwudziestu więc laty mogłem poznać i nie poznałem poezji Czesława Bednarczyka. Było to w 1969 roku. Być może, a nawet na pewno, jego dojrzała twórczość powstała później. Krótka informacja bibliograficzna zamieszczona na okładce wyboru wierszy Czesława Bednarczyka opublikowanego właśnie przez warszawski PIW

sytuuje większość tomów będących podstawą wyboru w latach 1978–87. Już wówczas jednak mogłem poznać wiersze z tomu *Rdza*, z których jeden, tytułowy dzisiaj mnie porusza. Stało się.

Czytam więc wydane przez PIW wiersze wybrane... Ja takich wierszy potrzebuję. Bednarczyk poszedł dalej niż Nowa Fala, odciął bezwzględnie nożem pępowinę retoryki. Jest to poezja, używając modnej terminologii, absolutnie sprywatyzowana. Och, nie, to nie ma nic wspólnego z tzw. nową (czy starą) prywatnością. Tam jest obecna rzeczywistość powszechna, ogólna, ale – i to ważne! – nicinstytucjonalna. Bednarczyk opuścił instytucje wielkich Ogólników, Patriotyzmu, Tęsknoty nawet Emigracji. Zszedł na parter, na ziemię szczegółu. Jak tego dokonał, jego tajemnica. Ma typową biografię swojego pokolenia (rok urodzenia 1912), skrzyżowanie przypadkowości męczeństwa z obowiązkiem heroizmu. Więzień sowieckich łagrów, żołnierz II Korpusu, dwukrotnie ranny w kampanii włoskiej, emigrant, i to nie szaraczek: wydawca, mecenas. Choć miałby prawo, w swoich wierszach nie przelewa krwi, nie leje łez, nie toczy żółci, nie uprawia mazgajstwa ani heroizmu – a przecież nie omija spraw nie do ominięcia.

W „Rdzy”, jedynym wierszu wojennym zamieszczonym w wyborze, daje surowy obraz pobojuwiska. A może raczej pola toczącej się walki, gdzie „wojna wysiada z wybuchów z trzaskiem otwieranych odłamków”; gdzie się nie umiera, bo śmierć kojarzyłaby się z patosem; gdzie kto „z życia zwolniony, ziemskie oddaje ziemi”. Bednarczyk z rzetelnością świadka, jak amerykański poeta Crane, jak polski batalista Rembek oddaje bez romantycznej pociechy prawdę o tych ludziach, co „rzuceni działom ryczącym... (są) bez narodzin, bez weseł, rozbijani na ciało i duszę”.

Emigracyjne przeżywanie losu (olbrzymie pole dla masochizmów, profetyzmów i nostalgii mesjanizmu) u tego poety, u niego jednego (wyłączam oczywiście młodą poezję emigracyjną, nie obciążoną historią, mem biografii) nie znajduje odbicia. Jakby się taśma urwała. Bednarczyk nie tylko nie

Wiadomość z ostatniej chwili: bez ograniczeń wieku można dziś (19 IV 1991) w Warszawie obejrzeć dwa filmy. Pierwszy nosi tytuł *Tomcio Paluch*. Drugi *Życie za życie – Kolbe*.

Wojciech Tomczyk

nadużywa symboli, ale je odświeża. „Co by tu robił Pan Adam w Londynie? Przyklejał zdrowie do skreślonej Litwy?” „Świata potrzeba, tak samo jak Litwie, tego, co było, co jest i co będzie”.

Cudowny brak poczucia tymczasowości, usprawiedliwiającego wszystko, co się chce usprawiedliwić, ukryć przed sobą, zataić przed światem. Swoją własny los, los wykonionego emigranta traktuje Bednarczyk nie jako wyjątek, dar czy karę losu – ale jako naturalny współczynnik istnienia. „Nie ma osiadłych ludzi, słońce zawsze świeci gdzie indziej”. Emigracyjność staje się nie wynaturzeniem, patologią, chorobą narodową, ale immanentną częścią losu, ludzkiego pielgrzymowania do nieosiągalnych czy straconych z oczu celów. A przecież jest, żyje, nęci i straszy marzenie o domu, własnym intymnym miejscu na ziemi, marzenie o prywatnej ojczyźnie. I to marzenie poeta realizuje swoją poezją i życiem. Każdy ma, musi mieć na to swój sposób. Nawet chwast, „co kołysaniem rysował ojczyznę... i zbudował pokój z wyobraźnią w fotelu, gdy sam – godne uwagi – świecił imieniem chwastu”. Własnemu domowi, jego budowie, jego światłu i cieniowi Bednarczyk poświęcił wiersze przejmujące autentyzmem marzenia i pragnienia. Dom został zbudowany. Dom z ogrodem. Poeta podaje nawet w jednym z wierszy dokładny adres (londyński). I ten dom wymarzony, upragniony, zbudowany wreszcie, nazywa skandalem. „Skandalem OSIEDLENIA”. Jest to przejmujący, wyzywający protest poety przeciwko najdroższemu człowiekowi marzeniom i pragnieniom egzystencji. Kiedy mówił „nie ma osiadłych ludzi” to nie tylko stwierdzał. Poeta sugerował kierunek wyboru. Mówiąc, że człowiek „rozdarty jest między kamieniem obrastającym mchem a błogosławieństwem stopy wiodącej krok za krokiem w przemiany” widzi przeznaczenie ludzi w marszu, w pielgrzymowaniu.

Powróć jeszcze do tej poezji, bo nie dotknąłem jej humoru, jej urody. Nie wyczerpałem pełni jej cudownie pojedynczego JA.

Zbigniew Bieńkowski



KTÓRY OPRÓCZ TEGO, ŻE JEST TEŻ MIEJSKIM SZAMANEM SAN FRANCISCO, JEST TEŻ NASZYM KOLEGĄ.

„TA KSIĄŻKA JEST ZWIERCIADELKIEM: KIEDY MALPA W NIA ZAGLADA, NIE APOSTOL Z NIEJ PATRZY” WYCZYTAŁIŚMY W PRZESYLCE OD JANOSA NEHEKA,

Organizacyjnie pomógł Krzysztof Gall Galitski, artystycz-  
 Nerowo i Psychicznie Chorch, Gdańsk Srebrzysko  
 gelycznej wkłada Ryszard Tymon Tymański i Sni Srebrz-  
 wowa z Ukłanianie. → Totari w Państwowym Szpitalu dla  
 gelycznej wkłada Ryszard Tymon Tymański i Sni Srebrz-  
 sychose. → Później 1986 – w pole wymiany ener-  
 → Zbigniew Sajnog pisze tom sonetów totalnych „Reise-  
 pracy z Januszem Janym Wajusko kolejne „Futurota”  
 przygotowane edytorstwo Jacobizmy i wydale przy współ-  
 dwugodzinne misterium z Hieną. → Wrzesień 1986 – Konik  
 ski → 29.08.1986 Warszawa „Pozna Kontrola” – nocne,  
 w Spocie. W pole wymiany wchodzi Robert Grudy Jurkow-  
 i Szeletem Spadających Papierków w Teatrze Letnim  
 Wyłączność: duża, pozytywna sceniczna akcja wspólnie  
 magazynu „Futurota”. → 28.08.1986 II Nadmorski Festiwal  
 ność (sztuka milicji). → Edycja pierwszego koncertu  
 zarekwirowały wystawę fotografii przedstawiających żyw-  
 obalenie przez zmasowane sity MO i SB, które min.  
 ognisku połączone z paleniem utworów Zjazd przetrwało  
 nad jeziorem Wyspowo: heroiczny totalny wieczór przy  
 w Śliwach → Zorganizowany przez RZA „Hydra Park”  
 de). → Sierpień 1986 – pierwsza wizyta u Maroszkow  
 (przeb): „Nie będę synoplektem, bo mam w dupie pog-  
 w Gdańsku sesja pt. „To są kredki, różowej facełki”  
 weszła Beata Kultura → W lipcu 1986 w Pałacu Młodzieży  
 ret Paulusa Paulusa Paulusa. W pole wymiany energii  
 „Majach”, Kudeł, Krasnoludka”, Paulus ujawnił „Kaba-  
 sztuk milicji). W tamtych czasach Paulus skomponował  
 objętą zostają stałym nadzorem (podstępach w namiotach  
 happeningu, po których ostatecznie uciekają formacji  
 stępów publicznych – i wiele innych akcji o charakterze  
 Mięskiego w Świnoujściu Totari otrzymuje zakaz wy-  
 (striptiz prosy, etc.) – decyją Wydziału Kultury Urzędu  
 w centrum Świnoujścia, z udziałem grupy Million Bulgarów  
 „Szał jest naszym schronem”, na dachu publicznej ubikacji  
 rada miasta wyklucza plac z terenu działki Famyl, akcja  
 augurska na Placu Słowiańskim (antystriptiz, po którym  
 → 6-21.07.1986 – udział w Famie, między innymi: in-  
 nego oddawania moczu i kału (sztuka milicji)  
 ostatecznie usunęło zespół pod zarzutem niekontrolowa-  
 przetrwana wazdem radiowozu na tężną polanę, sądz  
 SB, MON i Przedsiębiorstwa Wodno-Kanalizacyjnego,  
 sza w Pieczyku, między ośrodkami wypraczykowymi MO,  
 akcje to koncowa na campingu w Świnoujściu i wczesniej-  
 Wyzłaniaj z jednej z flag-ekwizytów). Warte odnotowania  
 (po raz pierwszy użyto w stosunku do grupy nazwy: Totari,  
 → 1-6-07.1986 – upublicznienie w drodze do Świnoujścia  
 Zbigniew Zbigniew Sajnog, Piotr Bartozak, Łysy, etc.)  
 Mazur, Paweł Konik, Artur Kudeł, Kozdrowski,  
 Bender, Marota Białolecka, Pani Ania, Paweł Paulus  
 padek w imprezie Bierze udział ekipa pretoriańska (wona  
 (UM) organizuje „Famę w drodze”, Wiasławie przez przy-  
 rskim Piotra Brakowskiego → 1.07.1986 Klub „Hydryd”  
 stepnego dnia drastyczna dyskusja na spotkaniu auto-  
 Na-  
 Hiena (Lancut) Po kwadransie odłączono prąd, etc. Na-  
 zakaz wstępu na scenę, gdzie jednak wtargnęła z grupą  
 Kultura) – z braku cenzury teksty formacja otrzymuje  
 zaproszenie na „Święto Twojej Muzyki” (Chodzieski Dom  
 przemiatowanymi z „Niech żyje 1 Maja”, → 13.06.86  
 metrowym: „Mieszkańcy wozna będzie zima mroźna”  
 (staje teatralne, plansze i transparenety na czele z osmi-  
 przysła z Prądą → Powstaje pomarszki image grupy  
 przerwany zajazdem MO i SB Od tamtej pory trwa isiolna  
 fedyt uczestnicy masarni nawijają z grupą tworzący dialog  
 wstawa „Ekspreja lat 80-tych”. W czasie koncertu Prad-  
 komuniści, prelium zlewu → 7.06.86 w sopochem BWA  
 w Gdańsku grupa masarska drukuje dwa fundamentalne  
 gazetki i wnie Bender na strychu Pałacu Młodzieży  
 gazetki zawierające wybór masarskich manifestów  
 in”, etc.) → W maju 86 Konik wydale dwie postpunkowe  
 w sprawie zniesienia medycyny”, „Manifest psychouryna-  
 try manifesty sytuacyjne”, „Natychoimiasowy manifest  
 wstępnych manifestów, min „Teza, Antyteza i Proteza”  
 utworów z tomu „Dwaście sonetów (manifesty)” oraz  
 tem „MIASTO-MASA-MASARNIA” (p pierwsza prezentacja  
 rum Wydziału Humanistycznego UG ujawnienie pod tytu-  
 grupy Serdel), 23 kwietnia 1986 godzina 17.30 w audy-  
 Faitem Konnaitem (min), (edycja drugiej serii kaset  
 szym udziałowcami formacji: Artur Kozdrowskim,  
 Bogdan Kubal. Następują pierwsze spotkania z przy-  
 akcji kontrpunkującej – przygotowują Zbigniew Sajnog  
 poetyckiej „W Zatoce” powstaje projekt zorganizowania  
 cowym wystąpieniu w Uniwersytecie Gdańskim grupy  
 Do kwietnia 1986 – aktywności premasarskie. Po mar-

Wybor z kalendarium aktywności  
 Transzytornej Formacji TOTARI



dzisiaj jest sobota  
 imieniny Ruta Bagi  
 motto:  
 Ryszard Tymon Tymański

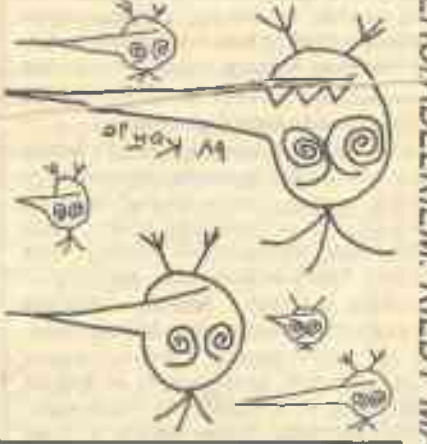


Ryszard Tymon Tymański

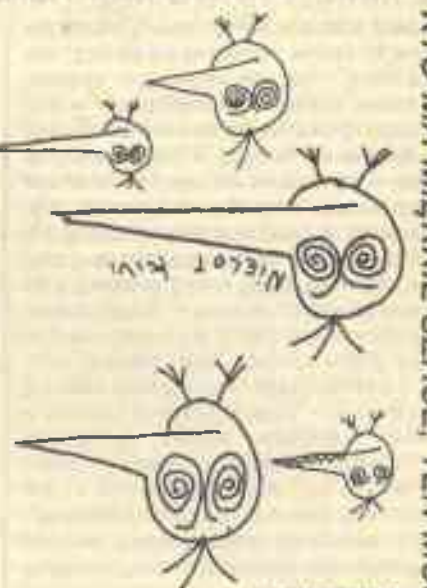
# „Integracja ostateczna/ Eksterminacja”

Nuże, nuże przejawy do macierzy  
 partytury, opery seria, libretta, kantaty, oratoria,  
 wszelkie świnstewko większe  
 i mniejsze  
 Dalej, dalej  
 integrować się wam nada  
 Do kupy, chamsstwo przędzne  
 Literatura, muzyka, malarstwo, i tym podobne słówka  
 należą od dzis do almanachu terminów przebrzmiałych  
 a redundaninych, dużej nie adekwatnych. Są oto języki,  
 którym brak czasów przyszłych, przypadków, rodzajów,  
 et caetera, a nie im nie brak przecie, tak doskonałą  
 immanencyją podbite.

## NASZYM GODŁEM JEST NIELOT KIWI



– prawięrzę, wymierający relikci,  
 unikatowy przedpotopowy ptak  
 zjący w Nowej Zelandii. Dłacie-  
 go? A bo nie lot, bo pamięta czas  
 jedni pierwotnej, za czym jest na  
 wyginieciu, bo potężnie śmierzdzi  
 (podobno nawet wygłodniałe dra-  
 piezniki obchodzą go z daleka)  
 i bo w ogóle jest niezwyčajnym  
 oryginałem. Proszę poczytać: Ki-  
 wi, mierzający około 80 cm długo-  
 sci, ociejący, nie lotny ptak bez  
 ogona i o drugim delikatnym dzo-  
 bie, będący czymś w rodzaju  
 skrzyżowania strusia z bekasem,  
 zatrzymał się przed wiekami  
 w rozwoju i zatracił wszelką zdol-  
 ność przystosowania się do no-  
 wych warunków. Etiologia kiwi,  
 prowadzącego nocny tryb życia  
 jest wciąż nie do końca poznana.  
 Wiadomo, że gniewdzą się w głą-  
 bokich norach, łączą się w pary  
 na całej życie i ze wysiadaniem  
 jaj (przez ok. 80 dni) odwrotnie niż  
 u innych ptaków – zajmują się  
 wyłącznie samiec, nie przyjmując  
 w tym czasie zadnego pokarmu.  
 Gdy tylko wykluje się pierwsze  
 piskię, samica nosi natychmiast  
 następne wielkie jajo (0,5 kg)  
 znów pozostawiając je swemu  
 cierpliwemu partnerowi. Nocą,  
 wydając charakterystyczny głos  
 „kiwi-kiwi”, ptaki wychodzą na  
 zer, żywiąc się dżdżownicami i ja-  
 godami. Jednym naprawdę dob-  
 rzę rozwiniętym zmysłem tego ra-  
 czej mało bystrego ptaka jest  
 wóch kiwi, mimo swej brzydoty  
 i nad wyraz nieprzyjemnego zba-  
 pachu jest dumą Nowozelandczy-  
 ków, wysoko cenionych unikat-  
 wość Kochamy kiwi! Oprac na  
 podst. K. Dolicki „Kiwi – ptak na  
 wymarciu”



KTO MA MIĘKIE SERCE, TEN MUSI MIEĆ TWARDA DUPE – CHĘTNIE DORZUCIMY OD SIEBIE ■, TA KSIĄŻKA JEST ZWIERCIADELKIEM. KIEDY MALPA W NIA ZAGLADA

SUPERNIEZALEŻNY FANZIN INTELIGENCKI \* Nr 7 \* 28 kwietnia 1991 \* Redaguje ZBIGNIEW SAJNOG



WYGLĄDA NA TO, ŻE Z NOWĄ KONSTYTUCJĄ NIE WYROBIMY SIĘ NA DWÓCHSETNĄ ROCZNICĘ KONSTYTUCJI 3-GO MAJA. CO PRAWDA PRZYKAZANIE

Wstęp do katalogu za pierwszy okres działalności Tranzitorium

# Lira korbowa

## 3 lata zmagania ze skorbutem – klitoralną boleźnią edytorów

Oto reprintujemy w późniejszym formacie dzieło abstrakcyjne, bo wyrwane z całości i zarazem całokształtu historii. Czas nie istnieje – stwierdzono to w sposób nie znoszący sprzeciwu. Co obiektywnie się zdawało – subiektywnym się jawi. Przymiemy więc ów znakomity fragment poematu pod tytułem „Zenek”:

Wzięłem kiedyś kolegę  
nazywał się Zenek  
w młodości obciążaliśmy się nawzajem  
w piwnicy  
Zenek gdzieś wyjechał precz  
obciążanie miła rzecz.

Wykładamy oto przed Państwem fragmenty tekstów teoretycznych z heroicznego okresu naszej aktywności. Są tu manifesty masarskie, czyli protototalitarne, po czym pisma doby Totartu 1 Generacji, po czym pisma doby Totartu 2 Generacji. Z grubsza ujmując są to płody naszych podjazdów terapeutycznych, którymi ześmy przeciągali przez grzęzawisko epoki końca permanentnego, ów period społecznej awitaminozy i obstrukcji. Wstuchujemy się w słowa poety: Zenia, Zenek, Zebrzydowice.

Co jest przecuciem pełni teoretycznej? Ten oto tom, uwikłany w potrzask jedni doraźnej i w kluczkę omni-permanencji, aproposualnej przy tym. Od sztucznej koprofagii 23 kwietnia 1986 roku do ekstremalnej łaźni rzeszowskiego grudnia, co wstrząsnął nami samymi nie mniej niż uciekającymi w zimę i w śnieg, heroicznymi widzami tej dezynwoltury. Jakiej? – Tej oto. Zeszyt reprintowany właśnie

z większego formatu, jest pokątnym wspaniałym i owego. Nie wspominałmy nawet o nieprzeliczonych tomach poezji, jak na przykład: *12 sonetów równowagi*, *Reisepsychose*, *Poezje*, *Paulusizmy*, *wybroczy Kudłatygo* *IZ mrocznego składzika dziejów*, *Kominy dymią się do wolności etc.*, *Konika i drogich dziewcząt: Marioli i Iwony*. Tyle wspomnień ciągnie się przed oczyma – Pani Ania, prace teoretyczne moje, Tymona, Kudłata, Janego; rozkoszna prasa ulotna: *Konicze*, *Futurfoto* i paulusi *„Pierdel”*, finałne komunikaty wałkowane nocami w ukrytych printerniach, jawnie kopiowane i rozprowadzane taśmami grup: *„Serdel”*, *Szelest Spadających Papierków*, *„DDA”*, i kabarety Paulusa Paulusa Paulusa i Tymona, Tymona jakże przemianierk. Poza tym chlupoty dźwiękowe przez Pałac Młodzieży bezwzględnie wylwane pod nieobecność administratorów. I Andrzej, Joanna, Krystian, Natalia, Jacek – scenografia, diaporama, instalacje, szablony, action, street poetry. I Maciej.

Zatem co jest metafizyczną społeczną gwadelupą? Cóż znaczy TOTART, dziecięca zapyta. Totart z niemiecką znaczy martwy zwyczaj. A w narzeczu dinghy znaczy łódka gumowa. Rozmawialiśmy o tem długie godziny w dowolnym miejscu naszej ojczyzny. Domyślano się wtedy, co się takie go stało, że młodzież zmęczona takimi foksotrotami. A to się stało przez: Kołchoznika, Grupę „W Zatoce”, Artauda, epokę podziemnych bojów Konika, młodzieńczy samizdat Kubata i Sajnoga, krąg ekspedycji RSA i Papieża Anarchizmu Polskiego, metarytuały Hieny /Lańcut/, Ciccolinę, zasadnicze wkurwienie, wieloaspektową

obecność Sławka Żamojdy /Ozi/ Szelest Spadających Papierków/, ekspresjonizm i futurizm, Witkacego, Neue Wilde, Sni Sredstwom za Uklanianie, idee Praffdaty, Throbbing Gristle, SPD, Residents, i przez niejasne parabolę do całej reszty wszystkiego.

Zasadniczo było to PO NIC (TOTART FOR NOTHING), co nie przeszkodziło napotykać wielu ofiarnych współników, otóż: niedoładu spirytualne, życiowych nieudaczników, organizatorów zbiorowej wyobraźni, plebejskich reformatorów dusz, cenзорów, dupy techniczne, bileterów, bramkarzy, konduktorów, policjantów, esbeków, recepcjonistów, sprzątaczkę, kelnerów, nauczycieli, inteligencję, duchowieństwo, disc jockeyów, poczciwców, proroków, alchemicznych. Śpiewaliśmy taką piosenkę:

ile mi cię nado  
co ci mnie dano, zenado  
kochana, zenado kochana  
Zebrzydowice, trafostacja

Krzysiek Gogol i Czarny Jurek, oto koledzy byli porządni. To o czym mówić dalej skoro czasu nie ma. Za to półrocze, cośmy myśleli, że jest, też go nie było. I nie ma, i Beata kumu innemu już śluz utacza. I Marychna. Czy na stu stronach można zebrać wszystko??! A juści, nie można. Nie da się scalić ani krzyżyny pełni, bo się nie da samych nawet pisanych wyplodów, a co się stało, to się wciąż dzieje i przyrasta: Zenobia, Zakopane, Zechenter, Batumi, kalubaster. Tombak, tomaczyna. Męciąg, zdun, koliba. Kosma. Dziecha i kalubaster ponownie.

Zasadniczo najwięcej satysfakcji nam przyniosło radosne zapętnienie się treści z faktami w cyklu trzyletnim, bo po trzech latach zadzierzgnięliśmy się z naszymi, platonicznymi dotąd (dotamtąd), idolami: Ciccoliną i Genessem P. Orridge'em, prokiem Temple ov Psychick Youth. Pozostało nam uczucie nieskrywanej przyjaźni do wszystkiego, co żywa (z wyjątkiem wirusa hiszpanki) i nieutulona miłość do przyjaciół. Zatem prosimy!



nie pomógł Jerzy Szokin Ziętek. Promocja *Spider Fucker* i innych filmów (Włodek Urbanowicz). → 19.10.1986 ujawnienie w klubie „Park”, Warszawa (Yugopenis). → W Gdańsku Konik ingeruje w spektakl teatralny (klub „Kwadratowa”). → Kudłaty tworzy podwalny Literatary Immanentnej Koegzystencji. → 29.10.1986 ujawnienie w Uniwersytecie Gdańskim. W pole wymiany wchodzi Andrzej Awasiej. Po ujawnieniu autorzy mają kłopoty administracyjne; pierwsze odgłosy gagu z Papieżem. → 6.11.1986 ujawnienie w Łodzi, klub „Baldina”. Promują i wspomagają Totart Krzysztof Skiba i Jacob Jankowski. → 13.11.1986 ujawnienie w „Rudym Kocie”, Gdańsk. Grato Sni Sredstwom za Uklanianie, użyto mięsa, Andrzej Awasiej i Maciej Ruciński ekapenowali „Militaryzm dziecięcy”. (Nieznani sprawcy niszczyli plakaty i zlikwidowali sztrafny informujące o występie). → Tymon, Konik i Zbigniew piszą referat wykładający idee Prądu. → Paulus powołuje magazyn „Pierdol”. → Zbigniew Sajnog pisze kolejny tom sonetów (*Repolucja*) i kończy „43 fikoły czyli roboczy autoreferat Inicjalny TOTARTU Drugiej Generacji”. → „Homek” publikuje tekst Totartu o imprezie „Rock dla Pokoju”, nie przyjęty do druku przez nieregularnik gdańskiego WIP „A Cappella”. → 5.12.1986 koncert Sni Sredstwom za Uklanianie plus Adaś Pacześniak w roli księdza, Totart: ogólny zlew i kolportaż, filmy: *Attitude of Gratitude* (GB). → 6.12.1986 Tomek Janowski publikuje w „ITD” pierwszy większy artykuł prezentujący Totart. → 6.12.1986 Totart „happening-performance” w Galerii EL w Elblągu. Uczestniczyli Sni..., Krystian, Jacek, Andrzej – rysunki, instalacja. → Andrzej Awasiej, Joanna Kabała, Krystian Rasmus i Jacek Zdybel przygotowują siedem sztandarów na akcję rzeszowską. → 12-14.12.1986 Fazi Opiola i Andrzej Palukiewicz zapraszają Totart do Rzeszowa na pokaz warsztatowy w ramach imprezy teatralnej „Przedstart 1”, gdzie formacja dokonała sensacyjnie ekstremalnego (post-akcjiściel wie-deńscy) ujawnienia koprofagicznego i ogólnie psychourynalnego misterium w sali gimnastycznej jednego z akademików. (uczestniczyli: Andrzej, Joanna, Zbyszek, Konik, Natalia, Krystian, Jacek, Kudel, Dorotka, Tymon, Mariola, Iwona wycofała się z udziału w akcji uznając ją za niewystarczającą radykalną). Dzień później ujawniło się po raz pierwszy Muzeum Objazdowe. → Zaplanowane upublicznienie w Zakopanem i wyrafinowany totart w pierwszy dzień Bożego Narodzenia w Gdańsku nie odbyły się z powodu ponurej sławy pokazu rzeszowskiego. → Totart Drugiej Generacji rozwiązał się 31.12.1986. → Słyczeń 1987 Zbigniew Sajnog pisze „Amorficzny esej o totarciu w kierunku prądu”. → Paulus koncertuje w Nałęczowie w kinie „Cisy” najpierw jako PAP, później jako Kościotrup i Po Schodach. → Powołana do życia, po rozwiązaniu Totartu, Agencja Ariergarda 1 inauguruje działalność 8.02.1987 koncertem „The Anti-Third Reich n' Roll” (Gdańsk, „Kwadratowa”) z udziałem m.in. Sni..., Henryka Brodaty, Prądu, Szelestu Spadających Papierków (edycja dwóch plakatów). → 12.02.1987 Ariergarda 1 realizuje w klubie „Kwadratowa” pierwsze ujawnienie „Reisepsychose”. W pole wymiany energii wchodzi Ada. → 15.02.1987 Ariergarda 1 organizuje koncert Dezerter plus Rozkrock (w Gdańsku). → 19-21.02.1987 Ariergarda 1 organizuje we współpracy z Ośrodkiem Działań Twórczych Domu Kultury Łódź-Bałuty ogólnopolski festiwal metafizyki społecznej pod nazwą: Audiowizja Działań Nieprzyswajanych – Prąd. Wzięli udział: Henryk Brodaty, Hiena, Kormorany, Luxus z Kamanem, Łódź Kaliska, Praffdata, Rozkrock, Szelest Spadających Papierków, Totart Muzeum Objazdowe, i akcja „Reisepsychose” (edycja ulotki: „Totart ostrzegaj” i plakat). Powstaje film, poczta gubi makiety katalogu. Niedługo potem ODK Łódź-Bałuty zostaje rozwiązany (bodajże w czerwcu, po akcji Praffdaty). → Włosną Lopez Mausem pisze trzy tomy poezji na czele z: *AIDS albo szwedzki obóz koncentracyjny albo in flagranti na Oruni w domu Laskowskiego lepiąc domek/bombę*. → Kolejne ujawnienie Ariergardy 1: Człowiek Zwany Paem: monolog, McMarrian, Praffdata, Wahehe, Yo Ais Jetzt – diaporama. (Edycja plakatu ariergardy ze znanym hasłem: „Jesteśmy ariergardą narodowej kultury, pilnujemy aby nikt nie wyrzucił jej w dupę.”) W Grand Hotelu w Sopocie ma miejsce konferencja prasowa na tematy metafizyczno-apo-teczne i ekologiczne. → Paulus tworzy cykl okłamań. → Kwiecień 1987 Sni... i Grupa Poetycka „Złaził mi się do środka” występują w Zielonej Górze. Tymon i Kudel w drodze powrotnej

KONFERENCJA WYDAWNICTW POJEDYŃCZYCH 23 10 1994

KONFERENCJA WYDAWNICTW POJEDYŃCZYCH 23 10 1994

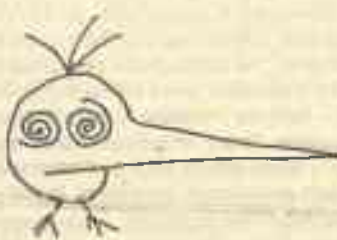
KONFERENCJA WYDAWNICTW POJEDYŃCZYCH 23 10 1994

KONFERENCJA WYDAWNICTW POJEDYŃCZYCH 23 10 1994

### Artur Kudłaty Kozdrowski

#### Ciemny loch w 966 roku.

leżę przykuty łańcuchem do ściany  
a w dziąsłach płonie rozdarty ból  
gdy wody chcę wypić  
po nerwach mi skacze  
prąd  
nie mam nadziei, bo Światowid szczeł  
a książkę nasz Innemu się kłania  
i żebyś cię zdradził szybciej, Boże mój  
Mieszko mi kazał wybić zęby  
a sam z Dąbrówką pieprzy się – po chrześcijańsku



#### Syndrom Maciejowicki.

to chyba Krakowiacy, bo pióra na wietrze  
migają, a kosy w dłoniach szeptem o rzezi  
gadają  
bo magnat i Rusek cząstka po cząstce kraj  
sprzedają  
a Naczelnik bije zawzięcie swą żonę  
co spodnie nie tak przyrządziła  
i ciasno ma teraz w kroku  
a tu w polu trzeba pod Beresteczkim  
szlachciców sowieckich ciąć!



#### /Swa/wolna El/r/ekcja. /pierwsza i ostatnia/

spojrzałem na kratę w oknie – przelazłem  
koń czekał dole – pod murem  
skoczyłem, uciekłem, zapomniałem  
lecz obwisłe cycuchy Anny Jagiellonki  
jak zmora złośliwa  
jeszcze długo ostabiał  
mi erekcję.



ANDRZEJ AWSIEJ

Wiersze pochodzą z tomiku: *Z mrocznego składzika dziejów*.

WE MNIE, PRAWO MORALNE PODE MNA – JAK SPRYTNIE ZAUWAŻYŁ MOJ KOLEGA PIĘTNAŚCIE LAT TEMU

**Natychmiastowy manifest w sprawie zniesienia medycyny**

Odrzućmy nie tylko atom i pistolet, ale przede wszystkim medycynę, która przedłuża nasze cierpienia dając bezsensowne (w świetle nieuchronnego końca) nadzieje, które jedyni zaburzają, hamują czy wręcz cofają nasz naturalny, wewnętrzny rozwój. To medycyna powoduje, że zamiast stawać wobec faktów, które nas dotyczą najbardziej bezpośrednio, my chwytamy się kurczowo fetyszów pigułek i skalpeli, wrywamy sobie wzajem serca – bez godności, bez świadomości. Wszystko to nas jedynie unieszczęśliwia, odbiera siły, potęguje strach, mnoży ból i męczarnie a jednocześnie w perfidny sposób ów szaleńczy system odmawia prawa do śmierci humanitarnej – przedłużając nieuchronnie kończące się życie w długie dni zwierzęcego wycia.

**Lopez Mausere**

**Auschwitz exactly**

Bum	Bum
Lum	Lum
Stum	Stum
Kruk	Kruk
Puk	Puk
Ks	Ks
Zy	Zy
Hi	Li
LA!	

**Zgrupowanie jako wzajemna katalizacja a nie jako postępowanie dyscyplinarne.**

Laboratoryjnie dokładne prowadzenie przez kolejne stopnie, aby tą drogą doprowadzić do kataraktycznego transu jest mi dalekie i nie jest prawdą twierdzenie, że tylko ono może doprowadzić do ekstazy i oczyszczenia. Nasz taniec był zazwyczaj tańcem innym, był rodzajem ześrodkowywania energii i przedmiotów, skupiania i mięśnienia ich w pociągach, w dzwiganiu bel materii, w formowaniu przestrzeni. I bardzo często już w trakcie podróży pojawiały się przydrożne orgazmy – przedwczesne z punktu widzenia żelaznej reżyserii, ale właśnie katapultujące nasze terapie w (brak słowa) przeskalowania. Podkreślam owo ześrodkowywanie światła, pełne potocznych erupcji, ulewające się często nieskuteczne estetycznie – bo z powodu odrzuconej przymusowej, formalnej synchronizacji, bywało, że rzeczy istotne nie działały się w określonym polu i o określonym czasie – działały się wtedy, kiedy chciały, rządziły się swoim prawem, ale dlatego były estetycznie i terapeutycznie donioślejsze. Tak jak donioślejsze są dla mnie rozpatrywania codziennych posunięć Artauda, śledzenie jego psychicznej czkawki, jego biegania po schodach i śmiechu, niż jego spektakli. Interesuje mnie on, nie jego filmowe aktorstwo. Nie idzie o to, by być szalonym, czy aby coś zakładać (kafeony w upał) – zostawmy otwory otworom. Otwory niech kształtują się same warunkowane własną konstrukcją przycieraną o zawitości egzystencji. My jeno puszczamy przez nie ducha. Precz z ćwiczeniem oddechu, precz z ustawianiem głosu na maskę, precz z dyscypliną wykonawczą. Często głębokiego duchowego odkrycia czy doznania doświadczają się mimo czegoś, po drodze, na przykład krzyżując moc z przypadkowo napotkanym Jugosłowianinem. Precz z reżyserią i precz z programowym balaganem. Wszystko normalnie, jak trzeba, po drodze, przy okazji i korzystając z nadarzającej się okazji. Ciach, ciach.



**Radykalny manifest w sprawie róży**

Ostatnia rzecz jaką można było zrobić z różą została zrobiona przez Gertrudę Stein. Na dźwięk słowa: róża wychodzi mi jelito. Żadnych róż nigdy więcej róży precz z różą!

(Powyższy manifest odnosi się też do serca ale nie w znaczeniu fizjologicznym a w libidalnym.)

Dariusz Brzoskiewicz

**Złote Myśli Psa. Tom drugi.**



MANDAT KARNY AS0972932

Na podstawie art. 66 Kodeksu postępowania w sprawach o wykroczenia, (art. 101) ustawy karnej skarbowej, na podstawie wyroku sądu nakazuje i poleca grażnąć w następujący sposób:

A	100	A
B	100	B
C	200	C

Ten mandat załatwiłmy w 1988 roku za utratę kontroli nad Brzózka

- Darowanemu koniowi się zębów nie wrywa. (przysłowie)**
- Widelec i szpachelka. (film, dramat rodzinny)**
- Puściłem jej oczko. (film erotyczny)**
- Chore baki. (wspomina lekarz)**
- Gdy się ryba śmieje wędkarz spodniami trzęsie. (przysłowie)**
- Złap koguta za grzebień to ci nie podskoczy. (przysłowie rolnicze)**
- Cztery krople na sercu. (film medyczny)**
- Jak drzwi duże to i stare się trzymają. (przysłowie)**
- Rożerwij gąsienicę a sto nóg cię kopnie. (przysłowie botaników)**



w pociągu rozpoczynają pisanie kolejnej książki Szkiarskich o przygodach Tomka → Kudel i Tymon uzupełniają spektakl (*Ubu Król*) w Teatrze „Wybrzeże” rozrzuceniem ulotek „Totart ostrzeża!” – Na 1.05.1987 Ariergarda 1 ze Skibą przygotowują imprezę pt. „Złoty zapach dynamitu”. W czasie przygotowań atmosferę psuje zatrzymanie Andrzeja. Impreza nie daje się zrealizować. – Na początku maja 1987 Ariergarda 1 przygotowuje duży plenerowy koncert-akcję na dziedzińcu Wydziału Humanistycznego UG (Inn, Kormorany, Rozkróck, Szelest..., Sni..., Wahehe, itd.), ale dwa dni przed imprezą stają się poważne niefortunne zbiegi okoliczności i pieniądze przeznaczone na jej realizację. Próbuje ratować sytuację Agencja zorganizowała na plaży między akademikami wieczorek protestacyjny z udziałem miejscowych wykonawców. → Maj 1987 Łódź „Olimp”: Szelest..., Sni..., Poezja Uliczna. Ujawnia się frakcja dźwiękowa Agencji czyli „Der Dancinger Arsambl” („DDA”). → Toruński Maj Poetycki – akcja Poezji Ulicznej. → 31.05.1987 12-godzinne działanie ekologiczne i metafizyczno-społeczne w parku wokół klubu „Park” – Warszawa. Wystąpili Ziggi Stardust, McMarian, „DDA”, Lopez Mausere. W drodze do Warszawy Lopez Mausere wspierany przez Agencję dokonuje poezokontertów w pociągu i na stacjach, gdzie dochodzi do pozytywnych zgromadzeń i wybuchów aplauzu → Agencja Ariergarda 1 rozwiązuje się (edycja odpowiedniego manifestu). → W lipcu 1987 dwutygodniowe integracyjne zgrupowanie metafizyczno-społeczne w Śliwicach u Maroszków z udziałem Janego, Formacji, Yo Als Jetzt, Izy, Dwóch Karolin, Galerii „Pojęcie „Galeria” jest nieodpowiednie” (GnG), Buciaka, Lopaza, Kormoranów. Miała miejsce seria realizacji warsztatowych, dyskusje i akcja w GOK Śliwice pod wspólną nazwą „Kanibale Kultury”. Zgrupowanie przerwało i ostatecznie rozprószyło kilkakrotnie ingerencje MO i SB (rewizje w namiotach – sztuka milicji). → W sierpniu Konik inauguruje Księgozbiór „Złew Polski” wydaniem tomu poezji Lopez Mausere pt. „AIDS...” (graphics by Paulus). → Również w sierpniu 1987 klub „Hybrydy” niejako w ramach rekompensaty za odrzucenie projektu akcji anty-„Poza Kontrolą” i wydrukowania przygotowanej na tę okazję publikacji pt. „Menarche w ogóle”, zaprasza Formację do udziału w „Róbrege”. Formacja występuje z Dezerterem, Yo Als Jetzt – Poezja Uliczna i diaporama. → Wrzesień 1987 akcja szabla nowa, pierwsze poematy permanentne. → Na przełomie września i października 1987 seria action paintings „Dach”. W ich wyniku powstają 4 piętnastometrowej długości dwustronne małowidła oraz instruktażowe video ekspresji profuzyjnej. → Październik 1987 Fotonografia „Złew Polski” wydaje kasetę „The Anti-Third Reich'n'Roll”, specjalnie dla Księgozbioru „Złew Polski” Jany pisze „Rzecz o Sarmacji...” – W listopadzie 1987 w Gdańskim Kantorze Sztuki formacja współorganizuje wernisaz wystawy radzieckiej transawangardii. Biorą udział Yo Als Jetzt z poezją uliczną. Obecni są goście z konsulatu ZSRR. Filmowy materiał dokumentacyjny nie ujrzał światła dziennego z powodu „drastycznej wymowy akcji” (?). Iwona po tym wieczorze opuszcza Formację powracając do studiów filozoficznych. → Edycja pocztówek Voyerystycznych. → Nawiązanie kontaktu z Transnarodną Partią Radykalną. → Księgozbiór „Złew Polski” wydaje reprint artykułu doc. Trębickiego: „Max Stirner w konstelacji anarchizmu i egzystencjalizmu” → Kudel zakłada Agencję „Naleśnicy” → 5.12.1987 Gdańsk, „Rudy Kot” – pierwszy Impreżownikowy Solanarchistyczny Kabaret Profuzyjny „Złew Polski”: Wahehe Divagatione Uniwersale, Sni Sredstwom za Ukłanianie, Pierwszy Światowy Wernisaz Voyerystów – Apopart, Grupa Poetycka „Złali mi się do środka”, Yo Als Jetzt, (edycja ulotek, plakatów). → W grudniu 1987 Andrzej Aweisej przygotowuje edytorsko „Lapki na szybie” (LIK) Kudla. → 15.01.1988 „Rudy Kot” – Impreżownikowy Solanarchistyczny Kabaret Profuzyjny „Złew Polski” – wieczór drugi: McMarian, Szelest..., Sni..., Wernisaz Nieuczciwej Grupy Folklorystycznej (Baczkin, Ozi, Roman Malarz Kobiet), Yo Als Jetzt, Człowiek Zwany Psem, Paulus, filmy, Teologia Orgazmu Permanentnego – tezy, samoleczenie: krótki kurs Bioemanacyjnego Sprzężenia z Mózgiem – ilustrowała i referowała Ela Buciak Bumbul. → 19.01.1988 Toruń – Scena Anarchizmu Metafizycznego – Sni..., Yo Als Jetzt – diaporama. → Styczeń 1988 Brzóska ujawnia „Złote Myśli Psa” – powstaje książeczka opracowana przez Zbigniewa z rysunkami

NIE TAKIE SPRAWY MAMY NA GŁOWIE ZRESZTA SPIESZYĆ SIĘ ZANADTO NIE TRZEBA, A TRADYCJĘ ŚWIECENIA MAMY NIECO INNA, WRESZCIE CO TO ZA

# Przedzierzgnia

Memoriał wprowadzający (z przypisami)

Z rozważań o wyższości rejestracji analogowej nad przekodowaniem cyfrowym wyniknęła zrazu uboczna koncepcyjka dotycząca skonstruowania i wykonania urządzenia do poprofuzyzacji, a inaczej: między medialnego przekładu profuzji (patrz: Dla chętnych). Konkretnie poszło o przekładanie na bieżąco statystyki frekwencyjnej i natężenia w profuzji języka<sup>1</sup> na język dźwięków przy czym nie chodzi tu o stworzenie równoważnikowych połączeń liter z dźwiękami w skali, ale o indywidualny wybór w tej materii dokonywany każdorazowo (lub nie) przez bieżącego tłumacza. Do realizacji takiego konceptu praktyczne wydaje się zaadaptowanie maszyny do pisania przez uczynienie z niej rozdzielni sygnałów. Dla uzyskania tego efektu wystarczy zaledwie przymocować blaszki stykowe w miejscu uderzania czcionek, jak i do samych czcionek (nie zapominając o ich wzajemnym odizolowaniu). Uderzenie w klawisz maszyny powinno zamykać obwód elektryczny, w który włączony jest generator dźwięku w taki sposób, iżby każdy klawisz maszyny odpowiadał innemu (lub nie) dźwiękowi, ale połączenia klawiszy z dźwiękami powinny mieć możliwość kombinacyjnego przełączania, by umożliwić indywidualizację przekładu. Idea jasna, realizacja prosta.

Przedstawionemu przyrządowi nadaję nazwę: przedzierzgnia, w uznaniu zasługi Tymona, który wprowadził kategorię przedzierzgnięcia dla sytuacji, gdy przekładając tekst z medium na medium, a nie mogąc znaleźć ścisłych przekodowań (równoważności, odpowiedników) zastępuje się je wolnym wprowadzeniem takiego elementu, który zastosowany względem systemu medium, na które przekładamy, wchodzi w relację, według przekładającego, odpowiadającą tej, w jaką wchodzi przekładany element z systemem medium, z którego przekładamy<sup>2</sup>. Oczywiście nie ma żadnych racji, zasad, systemów czy norm, które mogłyby ową relację odpowiedności regulować i oceniać. Oczywiście w przypadku naszej maszyny przedzierzgnięcie w takim rozumieniu następuje poza nią (właściwie „przed nią”), bo w umyśle osoby ją obsługującej, a sama maszyna spełnia już zaledwie funkcję przerzutki, ale jako takiej też się coś od życia należy – zatem nazywa

się przedzierzgnia – i koniec.

Wyobraźmy sobie uwielenie profuzyjne, w którym uczestniczy duet: profuzysta (analogicznie do: sztuka-sztukista) i przedzierzgnia (tłumacz obsługujący przedzierzgnię) – czyż nie przypomina ono uroczu murzyńskiej mowy bębnowej, albo indiańskich dymnych znaków wwiklanych w rozległość i radość masowej profuzji?

Jak dotąd umysł ludzki w swoich subtelnych możliwościach nie jest zagrożony konkurencją przez zadanie twórcy sztuczny (logiczne – trudno zrobić coś, co nie leży w granicach własnych możliwości), więc stworzenia przedzierzgni elektronicznego nie życzę sobie, a za to tych, którym zależy na wierności przekładu<sup>4</sup> bardziej niż na impresyjności na przykład, i komu idzie o skrócenie opóźnienia przedzierzgnię<sup>5</sup> chętnie namawiam na wynajmowanie sprawnych maszynistek, one bowiem w duetach (itd.) profuzyjnych mają szansę na całkowitą (w ramach założonego systemu) i szybkość przedzierzgnięcia.

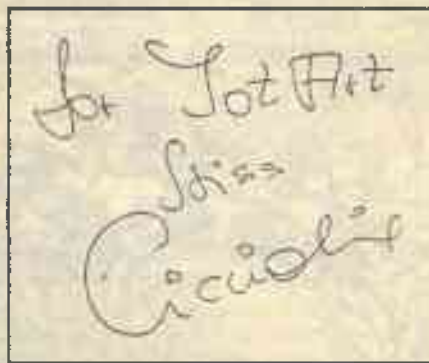
Na koniec nadmienię, iż trwają prace nad

scenariuszem filmu oświatowego możliwie przystępnie prezentującego ideę, praktykę i doniosłość przedzierzgni. W filmie ujrzymy między innymi poglądowe sceny odegrania roli przedzierzgni przez grupę aktorów<sup>6</sup>.

PRZEDZIERZGNIA – przypisy do memoriału wprowadzającego.

<sup>1</sup> – a właściwie tej jego warstwy, która daje się wychwycić z użyciem zwyczajowego aparatu głoskowo-literowego. To założenie należy traktować jako punkt wyjścia warunkowania między innymi możliwościami technicznymi.

<sup>2</sup> – ową relację odpowiedności można traktować jako rodzaj rezonansu (przekład wolny czy kongenialny – o ile te pojęcia dają się stosować do takiej supraliterarności, bo wylewka ma zwyczajowo supraliterarny charakter).



A oto słodkie wiosenne buziaczki od cicioliny. Original znajduje się w Muzeum Objazdowym Totartu.



Ciciolina z konikiem, Budapeszt, kwiecień 1989 fot. BARTEK SAWICKI (special thanks: SEBASTIAN LUCZAK)



Joanny Kabali. → 28.02.1988 Imprzejawnikowy Solanarchistyczny Kabaret Profuzyjny „Zlew Polski” – wieczór trzeci: Reportaż, Brigitte Bardot, Sni..., Hocki-Klocki – widowisko dla dzieci, wernisaż, Yo Als Jetzt, Anormal Films, Tymon z Kudłem czytają fragmenty powieści „Tomek wzdłuż lądów lodowców Grenlandii”, Grupę Poetycką „Zlali...” reprezentuje Don Mario, który nieco później zniszczył swój naczelny poemat: „Romuald Widelec i cztery gazete”. → 19.03.1988 Imprzejawnikowy Solanarchistyczny Kabaret Profuzyjny „Zlew Polski” – wieczór czwarty, terapeutyczny: Baczkini's Joy Division, W stronę Prawdy, Po Schodach, Awoda Zara55, Intuicyjny Zespół Ludowy „Volks”, (z powodu choroby nie wystąpiło Po Prostu). Nadto w „perłach voyerizmu”: duet Kinia-wujek Karwa i Piotruś Łata Łatyszew. Grupę Poetycką „Zlali...” repre-

zentowali Paulus i Kudel, Kudel i Tymon: „Tomek...” cd. Samolecie: krótki kurs polaryty. → W kwietniu 1988 Sni Sredstvom za Uklanianie przekształca się w Miłość. Koncert inauguracyjny z udziałem Yo Als Jetzt i Konika. → Kwiecień 1988 zawiązuje się Koncert Metafizyczno-Rozrywkowy „Pigułka Progresji” w celu przeprowadzenia akcji w Teatrze „Wybrzeże” z udziałem min.: Big Cyc, Miłość, szelst..., Reportaż, Praffdata – akcję odwołano z powodu złożonych perturbacji. → Kwiecień 1988 „A Cappella” (odmawia publikacji tekstu na temat sytuacji „w alternatywie” pt. „Kij i marchewka”, napisanego przez Zbigniewa w kontekście festiwalu „Marchewka”. Wkrótce w następnym numerze „A Cappelli” ukazała się większa publikacja – wybór materiałów Formacji (w tym poster). → 4.05.1988 udział w zorganizowanym w Łodzi przez Skibę International Mail Art Show (plakat Yo Als Jetzt). Zbigniew i Elżbieta Buciak Bumbul biorą udział w wystawie. Występuje Grupa Poetycka „Zlali...”, Yo Als Jetzt diaporama. → 3.06.1988 Duszpasterstwo Akademickie (Duszpasterstwo Anarchistyczne) przy kościele św. Brygidy w Gdańsku – Totart Muzeum Objazdowe: wystawa, prelekcja, video, diaporama.

→ Czerwiec 1988 Inauguracja Miejskiej Galerii Bieżąco Momentальной im. Bani Doktora Lipka – wystawiają Andrzej Awasiej, Joanna Kabala: malarstwo, rysunek. Wydano katalog. → Audycja w „Radio Medyk” Gdańsk. → Współpraca przy produkcji realizowanego przez telewizję austriacką obrazu filmowego poświęconego ugrupowaniom alternatywnym w Polsce (reż. Alfred Schwarz). → Karlino VI: „Tomaten Aus Cuba”, „Multi Vitamin”, „Matriarchat aby androgyna lub bisexualizm” realizacje Andrzeja Awasieja (instalacja, dia, w „Multi Vitamin” Mikołaj Trzaska sax). → Lipiec 1988 Formacja wydaje Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej „Higiena”, finansowany częściowo przez Partię Radykalną z Włoch. → Powstaje Towarzystwo Badania Pętliki. → Latem 1988 Formacja uczestniczy w konwersatorium na temat „Pedagogiki wyzwolenia” organizowanym w Warszawie przez środowiska opozycji. Powstaje konspekt: „Kontrkultura: terapia i walka”. Okrągły stół przerwał prace konwersatorium. → 3.09.1988 Warszawa „Riviera-Remont” – Koncert Metafizyczno-Rozrywkowy „Pigułka Progresji”: Teologia Orgazmu Permanentnego – Love, Peace, Industry. Wystąpili: Miłość, Praffdata, McMarian, Awoda Zara

<sup>3</sup> – oczywiście profuzja nie musi być radosna, ale jeśli może, to czemu nie?

<sup>4</sup> – zamiast przekładu „filologicznego” może przedzierzgnia dokonywać wyboru, czy wręcz impresji na temat przekładanej profuzji, a jeśli wejdzie w sprzężenie profuzyjne z profuzystą, może przedzierzgnąć swoje „odpowiedzi”, czy robić ich mieszankę, wreszcie może traktować przedzierzgnię jako rodzaj instrumentu muzycznego, ale po co?

<sup>5</sup> – opóźnienie przedzierzgnię to czas niezbędny na operację przekładu liczonej od wybrzmienia wypowiedzianej głoski do zabrzmienia dźwięku wygenerowanego z przedzierzgni jako owej głoski literowo-dźwiękowe przekodowanie.

<sup>6</sup> – zainteresowanym wyjaśnię, że aktorzy w ilości niezbędnej plus jeden wybierają sobie głoski, które będą reprezentowali, po czym ów dodatkowy dokonuje profuzji a pozostali słysząc głoski, którym są przyporządkowani wydają dźwięk: od powtórzenia tejże głoski (podobnie albo o ton niżej, albo w kontraście intonacyjnym – systemowo lub nie itd.), przez inne dźwięki artykułowane i nie, po dźwięki wydawane zwnętrzem ciała – przez ruch etc. Możliwe jest też przekodowywanie inne niż na dźwięk i w ogóle wszystko jest możliwe. Podobno.

Pierwszy przypis w ogóle.

Nie zapominajmy, że profuzja dokonywana za pomocą kanału głosowego istnieje również dźwiękowo bez dodatkowego przekładania.

Drugi przypis w ogóle.

Nie zapominajmy, że terminy: profuzja i efuzja, przyjęliśmy uważać za równoważne i stosować wymiennie, zatem jeśli kto woli efuzję, to może sobie w memoriale przepisać.

Dla chętnych.

Wylanie, zlewność – najogólniej: wyswobodzane spod kontroli racjonalnego umysłu, uwalniane z reżimu logicznych wyników, sytuacyjnych warunkowań, blokad etc. wyrzucanie napięć i serdeczności z wykorzystaniem kanału głosowego, z tendencją do całkowitego uplastycznienia tworzywa podług własnego widzi-mi-się. Dokonywane zazwyczaj momentalnie, zapewne w chwili użycia struktur, kodów, czy w sytuacjach egzystencjalnych czy językowych, na które trwale nałożyły się stłumienia i skojarzenia przeszłych mąk (terapia). (...) Z czasem momentalność wylewowo przeradza się w niemal epickie ciągi artykulacji, mocno wtedy przypominające poezję zaumnie, ale jakżeż istotnie od nich różne, bo nie udające normalnych struktur mowy i nie włączane w odwieczny kanon literackości – za wy-

# TRANZYTORIJA FARMACJA TOTART → T4C → TOTART VII GENERACJI SCORPIONS

mięnię najważniejszą różnicę. Z czasem uwalnianiu kanału głosowego zaczyna towarzyszyć coraz swobodniejsza mimika, gestykulacja i ogólnie dynamika ciała – jakby ekspresja zaczynała rozchodzić się po kościach. Rozchodzi się również w terenie, chętnie przenosząc się z osobnika na osobnika. Wychwytyjemy tym samym kierunek od sporadycznego, pojedynczego aktu (wylanie) w stronę ogólnej zlewności (ludowo nazwanej zleczeniem z pysków).

Przyjęliśmy dwa równoległe używane terminy na określenie tak rozumianej zlewności: efuzja (od łac. effusio-wylew) i profuzja (od łac. profusio-wylanie). Tymon ceni sobie pierwszy, ja drugi. Do mojej opcji przekonało mnie: 1. nakierowanie znaczenia na czynność, kiedy efuzja zdaje się być nakierowana na produkt (wylew), 2. uwypuklenie nadmierności, obfitości, rozrzutności, 3. fakt, iż słowo profuzja spaja w sobie niejako dwie rozbieżne tendencje, tzn. prefiks pro- jest sygnałem konstrukcji, skierowaniem do, opowiedzeniem się za, a wykładnia słowa (wylanie) jest sygnałem tendencji od, czyli terminów obrazuje sobą ogólną harmonię sił skupiania i rozpraszania, predestynuje, na swój skromny sposób, do symbolu jedni,



ANDRZEJ JAWSIEJ

4. profuzja nie ma poza głównym – jak dotąd – innych znaczeń i jest słowem rzadziej stosowanym współcześnie niż efuzja, która w dodatku ma jeszcze zastosowanie w geologii (wylew lawy) i w fizyce (ruch gazów).

Oprogramowanie teoretyczne zlewności powstało w okresie kiedy Transzytorijna Formacja Totart ujawniała się jako Kabaret Profuzyjny (1987-1988), a przedzierzgnięta powstała z myślą o wzbogaceniu kabaretowych ujawnień. Jak dotąd jedyną poglądową rejestracją ekspresji profuzyjnej jest „Dach” (video). (Generalnie profuzja nie służy rejestrowaniu.)



rykowego „Pigułka Prograsji”. → 10.11.1988 rzutka ekipa SB rewiduje head quarter Formacji w poszukiwaniu rzekomo przygotowywanej tam bomby (sztuka SB). → 16.12.1988 „Świat jest piękny, ludzie są dobrzy” – ujawnienie dla pensjonariuszek Państwowego Zakładu Wychowawczego dla Dziewcząt w Sopotcie. Udział wzięli: Miłość, DDA, Grupa Poetycka „Złali...”, Yo Als Jetzt (diaporama). Po wykonaniu na trasie Sopot-Gdańsk Politechnika zaginęło 300 zasłużonych diapozytów, nie odnalezionych mimo szeroko zakrojonej akcji uświadamiająco-poszukiwawczej. → W początku stycznia 1989 Konik jest wodzirejem na balu karnawałowym dla dotkniętych porażeniem mózgowym i zespołem Downa. → 14.01.1989 Gdańsk, Galeria „Włot” – Joanna Kabala – malarstwo, DDA – dźwięki (użyto szalamei). → 21.01.1989 Gdańsk Srebrzysko Szpital dla Psychicznicy i Nerwowo Chorych – ciepły wieczór Grupy Poetyckiej „Złali mi się do środka”, Yo Als Jetzt – diaporama (drugie użycie szalamei). → 4.02.1989 Jany i Zbigniew przeprowadzają wywiad z Andrzejem Gwiazdą dla austriackiego pisma „Profil”. → Luty 1989 za wystawianictwem Praffdaty Formacja otrzymuje dotację w wysokości 200 tys. zł.

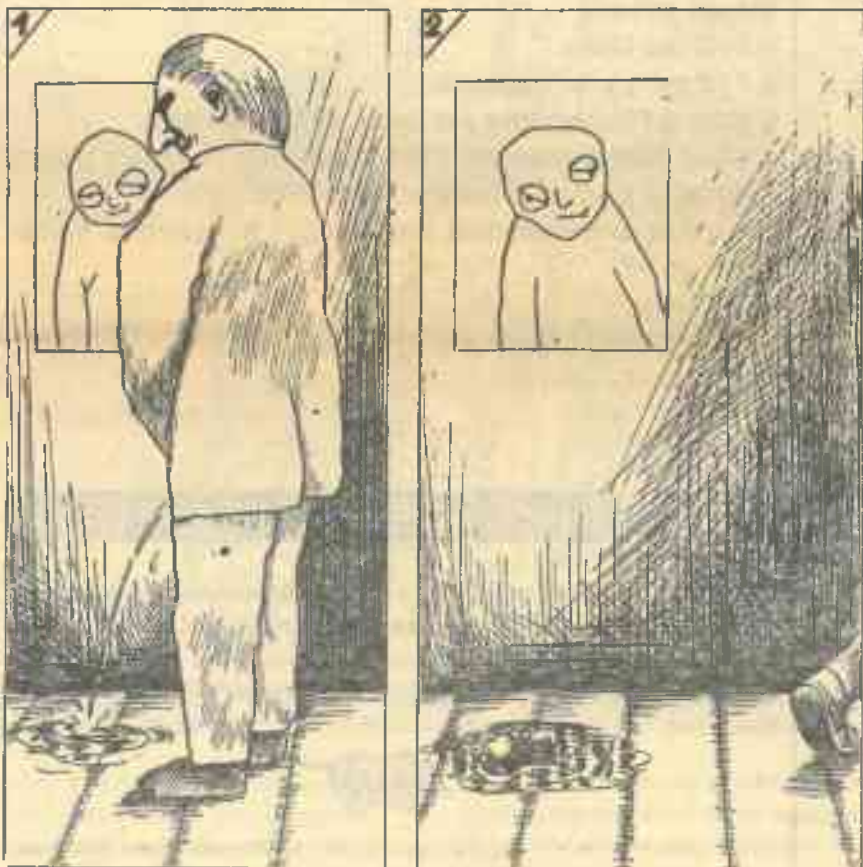
cut-ups cut-ups cut-ups

W kanał pseudoluzu i pseudostudenckości dawali się wpuszczać debiutanci, pełni najlepszych chęci, naładowani pomysłami i gotowi do największych wyrzeczeń, byle ich ludzie zauważyli. Klinicznym przypadkiem była tu grupa studentów Uniwersytetu Gdańskiego, mieniąca się TOTART. (Adam Grzybowski)

Zrobić błyskotliwą, inteligentną parodię pokazującą pozy młodej poezji, granice śmieszności, jaką często młodzi poważni poeci naruszają, to duża sztuka. Totart dokonał jej. Ku swojej chwale i wdzięczności poetów. Przyjęli oni prowokację z masochistyczną radością. (Piotr Gadzinowski)



NAJPIERW BYŁO SŁOWO, POTEM BYŁO CIAŁO A POTEM PLEZMA



z Funduszu Kultury Niezależnej Warszawa. → Od przełomu zimy i wiosny Paulus dynamicznie uczestniczy w działaniach Szelestu... (mnogość koncertów na terenie całego kraju). → 24.02.1989 Gdańsk PWSSP – „Przegląd” Andrzej Awsiej, Joanna Kabala: „Hezok” (malarstwo, diaporama). → Marzec 1989 – Bałag – odwilżowy pokaz w mazurskich latyfundiach raffady. → Gdańsk, Galeria EM wernisaż Romana Malarza Kobiet. → W stronę Prawdy nagrywa studyjny materiał pt. „Mrozonki wojenne” w „Kokos Studio” Warszawa. → Początek kwietnia 1989 szereg upublicznień w ramach zorganizowanego przez Galerię „Pojęcie „Galeria” jest nieodpowiednie” Festiwalu Supraliteratury – m.in. wystawa szablonu Yo Als Jetzt, monolog Człowieka Zwanego Psem, wystąpienie Grupy Poetyckiej „Złali...”. Zbigniew Sajnowicz ujawnił szereg teorii oraz projekt książki nie posiadającej początku i końca („My book”). → Kwiecień 1989 – Krzysiek Siemak ogłasza kasetę pt. „Wielkanoc” i tomik poezji pt. „Nowy Proletariat”. Wspólnie z Paulusem koncertami w Gdańsku rozpoczęli realizację projektu dźwiękowego pod nazwą Nowy Proletariat. → „Higiena” zostaje laureatem konkursu ogłoszonego przez Fundusz Prasowy „Soli-

cut-ups cut-ups cut-ups

Ślali popłoch i grozę, ale przy okazji stali się tematem numer jeden(...). Negacja, agresja, prowokacja, wywoływanie obrzydzenia i zgorszenia – tyle rozumiałam z tej ideologii. Oto jeden z nielicznych nadających się do przytoczenia manifestów.

taki morał z tego że ciężkie życie inakszego ale i tak lepsze niż durnego bo onego ciężkie i durne a inakszego zawsze to inakszego

(Katarzyna Dolińska)

darności” w związku z czym Formacja otrzymuje dotację 400 tys. złotych (100 \$). → 22-26.04.1989 Formacja uczestniczy w Kongresie Radykałów w Budapeszcie – symbolicznym zniesieniu „żelaznej kurtyny”. Zbigniew Sajnowicz wygłosił gorąco przyjęty referat postulujący m.in. utworzenie radykalnych: Obozów Pracy, Biura Podróży, Biura Wymiany Artystycznej i Biura Matrymonialnego oraz wezwał do masowego wstąpienia w związki małżeńskie wszystkich ze wszystkimi, określając ów akt najprostszym, najmniej konfliktowym i najprzyjemniejszym sposobem na zjednoczenie Europy. Formacja nawiązała bardzo istotne znajomości. Poznała, przeprowadziła wywiad i zaprzyjaźniła się z Cicciołią. Ponadto w Budapeszcie spotkała się z „Autonomią”. → 1.05.1989 Agencja „Naleśnicy” zorganizowała w „Stodole” (Warszawa) wzorcowe upublicznienie pt. Agencja „Naleśnicy”, czyli Imperium kontratakuje”. Wystąpili: W stronę Prawdy, Mądruś and his Magic Mądrala, Der Kanzerpankswagen, Miłość. Nadto profesjonalny striptiz dwi w restauracji „Praha”, pojedynek na miecze świetlne, pokaz dymów, teatr chińskich cieni oraz czytanie „Tomka...” przy blasku świec z akompaniamentem Any Ka-

cut-ups cut-ups cut-ups

Wzbudzał strach wśród animatorów życia kulturalnego, szczególnie tych, którzy nigdy występu Totartu nie widzieli, a sensacyjne informacje o jego poczynaniach czerpią z przejawskrawionych często, przekazów ustnych. (Zdzisław Jodko)

Gdańsk nie demonstrował jeszcze takiej odwagi w dziedzinie nie ułgskanej, „niegrzecznej” kultury. /.../ w najbliższą sobotę rozpocznie działalność /.../ Plac Wymiany Pozytywnej /Głos Wyrzeża/

Pędzie, tuby wałają się pod ekranem. Najmłodszy malarz ledwo dobrze chodzi. Może ma półtora roku. Rysuje swoje kreski obojętny na agresywne napisy dużych ludzi. /.../ Młoda, wysoka, długonoga dziewczyna, /czarne rajstopy, krótkie jeansowe szorty/. Robi zdjęcia. Czai się do sytuacji, by nie paszyć działającego. Podgląda nie przeszkadzając. Porusza się bezszmerowo. Jest z grona organizatorów. Rozmowy serdeczne, atmosfera wolnego przemijania. /.../ Moja inność nie drażniła ich. Byli właściwie przyjaciółcy. Ich inność nie szokowała mnie. Niektórych mi żal, wyraźnie jeszcze nie znają siebie i nie znaleźli swego miejsca. Ktoś chce im pomóc. To dobrze. Obrazoburczość kontrolowana, wolność uświadomiona. /Alina Kietrys/.

Dokonując w trybie nadzoru oceny artystycznej elementów składowych programu Radia Info Service przewidzianego do emisji 23.11 nie wyrażam zgody na umieszczenie w ww programie: 1. audycji autorstwa p. Brzozowskiego. 2. audycji p. Janiszewskiego. 3. audycji Trzy Kwadransy Złewu. Poziom merytoryczny i artystyczny emitowanych dotąd audycji ww cyklu /.../ nie daje podstaw do domniemania, iż jakoś ich będzie tym razem wystarczająca. Podpisał red. A. Mleczarek

ra-Peśic (piano). (Była ulotka z teorią). → W maju 1989 zawiązuje się Stowarzyszenie Kultury Alternatywnej. W przedsięwzięciu uczestniczą aktywiści RSA, WiPu, „Twe-Twy”, Totartu, Partii Radykalnej, Stowarzyszenia Ukraińskiej Niezależnej Młodzieży. → 9.06.1989 wsparcie sittingu gdańskich grup nieformalnych pod KW PZPR i udział w pertraktacjach z władzami miasta o plac i klub wymiany pozytywnej. → 15.06.1989 PWSSP Gdańsk Joanna Kabala – malarstwo (dyplom). → Czerwiec 1989 Sopot Opera Leśna, Gdańsk „Kwadratowa”, – VIII Nowa Scena – Grupa Poetycka „Złali...”, Szelest... → Kudeł rozpoczyna „Tomka na piętach Smugi”, jednocześnie przeprowadza subskrypcyjną edycję „Tomka wzdłuż...” → Latem 1989 Wojewódzki Urząd Spraw Wewnętrznych uwalnia większość z dzieł zarekwirowanych przez MO i SB w czasie zjazdu MA, w tym historyczną flagę Totartu. → 1.07.1989 Gdańsk KSW „Żak” – „Ukraińskie Noce”: Szelest..., DDA, Yo Als Jetzt (dia), Grupa Poetycka „Złali...” → 29.07.1989 po udziale w technicznym przygotowaniu Placu Wymiany Pozytywnej, Formacja organizuje koncert inauguracyjny jego działalność: DDA, Szelest..., Nowy Proletariat, Miłość, Usta, Gru-

FARMACJA TOTART

TRANZYTORIJA

FUNDACJA TOTART

TOTART VII GENERACJI SCORPIONS

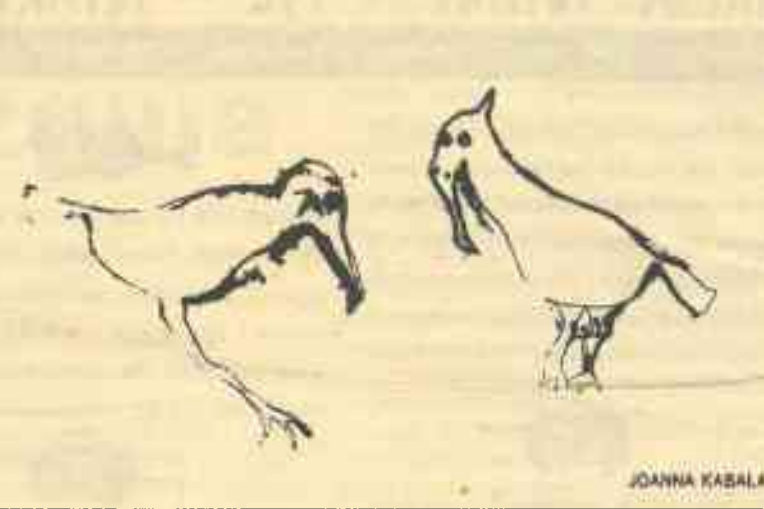
TOTART CONTAINER → FUNDACJA TOTART → TRANZYTORIJA FARMACJA TOTART → TOTART VII GENERACJI SCORPIONS

PRZYPOMINAMY SPÓŹNIALSKIM, ŻE GANJĘ SIEJĘ SIĘ W CZASIE PIERWSZEJ WIOSENNEJ PEŁNI KSIĘŻYCA. DO ZOBACZENIA W POLU. ■ A Z RACJI NASZEGO

## Zbigniew Sajnog ZAMACH

Ale to jeszcze nic. Bo nie dalej jak wczoraj ktoś próbował nas ordynarnie sprzątnąć. I użycie słówka „ktoś” nie dowodzi tu naszej nieświadomości, czy braku pewności co do osób i faktów. O nie, a raczej: o wręcz przeciwnie. Jechaliśmy tramwajem linii sześć w drugim wagonie po słonecznej stronie. I wtedy, przypuszczam że przez plombę w zębie, wroga nam organizacja nadała impuls umęczenia gorącym i pokusę przesiadki na stronę zaciemnioną, skoro na nasłonecznionej było zbyt gorąco. Było zbyt gorąco. Wielka to nauka, by nie ulegać nazbyt nachalnym, a przecież jakże pozornym oczywistościom. Bo oto po tej drugiej stronie dopiero się szykowało, dopiero się szykowało gorąco. Przejść do dynamicznego meritum: otóż na pewnym rozjeździe w dość newralgicznym punkcie miasta, pierwszy i trzeci wagon zapragnęły podzielić się drugim o słup trakcyjny. Podział miał nastąpić dokładnie na odcinku moich pleców (siadziałem lewym bokiem do kierunku jazdy) i lewego boku Konika (siadziałem przodem do kierunku jazdy). I tu, trzeba przyznać, plan zawiódł, na niczym spełzła koronkowa robota sprzymierzonego syndromu światowych i zaświatowych potęg. Bo wagon trzeci zawiódł się w swych dążeniach i zamiast trzymać kurs swojego lewego kursu, uległ pędzącej masie i, wyrwany z szyn, popędził po asfalcie i trawie kopiąc, ryjąc i wycinając barierki z kosodrzewiną. Ale udało mu się w tym obłąkaniu wyszarpnąć z torów również wagon drugi. I tu dopiero cała perfidia ujawniona została, bo kiedy już nacelowaliśmy nas na słup trakcyjny, sprytnym szarpnięciem uwolnił się od, niebezpiecznego już w tym momencie, wspólnego pędu i miękko osiadł na trawie w swobodnym i finezyjnym dystansie jakichś piętnastu centymetrów od silnej przeszkody (dowodzi to nadzwyczaj starannego przygotowania i kto wie czy nawet nieuzupełnionego o jakieś nocne ćwiczenia – kiedy, przyzwyczajeni do nieobecności tramwajów, chodzimy zawsze pieszo). Ale chociaż pierwszy człon spisku, jak gdyby nigdy nic, parł dalej do przodu, do przodu ślepy (niby!) na wleczonej tomot, kurz i pisk rwanych blach, aż do momentu, kiedy okazał się wymiarów słup trakcji trafił wreszcie w oznaczone miejsce. Ale znów ogólna rozpetliwość rozpetliła się wreszcie zapewne z powodu przebiegłej anomalii ruchów atomowych. Ale chociaż trafił pęd tak zastąpił już i oblazł z niszczycielskiej siły, bo ją nadto rozwiłkł.

A my tak siedzimy i gadamy, nie zwracając zbyt uwagi na charakterystyczny dla przekraczania zwrotnic tomot, ale on się przedłuża i rośnie tak, że kiedy pył z podłogi przesłania wszystkim, a pani obok leci z siedzenia na podłogę i kiedy dziwne halse kadłuba pojazdu owijają się w kokon trakcyjnego drutu – już wtedy wiemy świetnie, że bierzemy udział w katastrofie. Ale jeszcze nie wiemy, że to chodzi o nas, dopiero gdy Konik dziwnym przelotem frunie z fotela uzmysławiamy sobie perfidię perfidii, a po chwili widzimy jak morderczy zamiar usycha w pół gestu. Następuje ewakuacja i dziwnie nerwowy tłumek jak gdyby nigdy nic mknie, jak gdyby z jakiegoś byłego zwykłego przystanku, w stronę śródmieścia. Chwilami mogło się zdawać, że wśród tłumu roztrzęsionych ucieczką głów, lyską czarne i białe zawoje zamachowców. Może dlatego opuszczamy pokład ostatni, nie dając się porwać fall ogólnej paniki. Jeszcze z nieznacznym drżeniem po końcówkach nerwowych szacujemy już trzeźwo straty i wyrozumiale trzymamy dystans od wciąż niemilosiernie wyjącego urzędnika na bakburbie trzewi przechylonego i dramatyczną cechą w porośniętym brzuchu maszyny zaprojektowanej w latach trzydziestych w USA, a odukowanej przez nasz przemysł produkcji tramwajów z trzydziestej piątej ręki i dobrze. I dobrze wiemy kto w tym świątynie maczał palce. To Żydzi z Organizacji Wyzwolenia Palestyny, to komando afrykańskich mongolów, to śmidkie palce Dałaj Lamy, to wybroczyny wrogiej zemsty carów, to nam Kropotkin przegląd odcisków zrobił, to nas faszyści do komory chcieli zawleć. To nas, to nam. A my: metafizyczno-społeczne błęgusy. A my na wysuniętym cokołe płoszczi.



JOANNA KABALA

## Perły Voyeryzmu

„Palenie tytoniu przez kobiety jest wysoce amoralne (...) Dym nikotynowy atakuje cały organizm palacza. Kobieta palacz nie rodzi dziecka normalnego. W PRL rodzi się aktualnie tylko 7,5% dzieci bez wad. Człowiek normalny nie pali, nie używa narkotyków, jest zawsze trzeźwy. Człowiek normalny chce żyć, prowadzi się moralnie, zgodnie z etyką katolicką. Palacz to samobójca, ateista, który nie wierzy w Boga. (...) palacz posiada dziury w mózgu, a to stanowi debilizm, brak mądrości politycznej. Debil staje się parobkiem masonerii. Zdradzi rodzinę i Ojczyznę. Kiedyś za palenie tytoniu karano: w Anglii śmiercią w Rosji bito kijami w II RP paliły tylko nierządnicę w obecnej PRL bezkarnie pali już ok. 90% wampirzyc. Choroby rakowe dziesiątkują n/Rodaków. Rak bez wojny niszczy Polaków(...) grozi także powszechny debilizm. Nie można tolerować dalej degeneracji i wyniszczenia Narodu Polskiego. KATOLIKU Wstąp w szeregi samoobrony! Ratuj rodzinę i Ojczyznę!

Warszawa 1986 r.”

cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups

... w programie zaczęły pojawiać się audycje budzące najpierw zdumienie, a potem narastający gwałtownie sprzeciw. Dzwonili słuchacze, zwracali nam uwagę ludzie kultury, że PR powinno propagować nieco inne wartości niż grafomańskie teksty ludzi nie wyrosłych z krótkich spodenek i trzymania rąk pod koldrą. /red. A. Mielczarek/



Albo Paweł Konnak – którego programy Trzy kwadransy ziewu wzbudzały pewne kontrowersje i wśród słuchaczy, i wśród kierownictwa InfoService – czyż jego specyficzne „ziewne” poczucie humoru mogło być porównywalne z tym, jakie towarzyszyło „bredzenlu nie na temat” w ramach mojej audycji. /Stanisław Danielewicz/



Pojawiło się – to jest dobre słowo, znakomite nowe pismo młodoliterackie „Kolbaskowo – Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”... /Tomasz Bedyński/



Zupełnie innego rodzaju kłopot sprawiła organizatorom i uczestnikom kolejnego wieczoru ekscentrycznie wyglądająca i zachowująca się grupa studentów spod znaku „TOTARTU”. „Złe uczesani i hataśliwi” wkroczyli brawurowo w tok dyskusji. /Tadeusz Skoczek/



ANDRZEJ AWSIEJ



pa Poetycka „Złali...”. Na widok publiczny wystawiono uwolnione z aresztu elementy dekoracji. → Sierpień 1989 edycja kasety pt. „Plac Wymiany Pozytywnej” (Fonografia „Złew Polski”). → Konik ujawnia Grupę „Złali...” w Jarocinie. → Formacja uczestniczy w „Fizjoparku” w Lubieszewie. Istotne kontakty, m.in. z „brulionem”, który od tej pory systematycznie publikuje materiały Formacji. → 13.08.1989 udział w happeningu i marszu w rocznicę wybudowania Muru Berlińskiego (najskuteczniejsza demonstracja od czasów II wojny światowej). → Formacja uczestniczy w nocnej audycji „Radio Clash”, → Galeria Bieżąco Momentalna im. Bani Doktora Lipka – Joanna Kabala: malarstwo, Andrzej Awsiej: rysunek. → Sierpień/wrzesień 1989 „Gazeta Wyborcza” odmawia opublikowania materiału dotyczącego happeningu w rocznicę Muru Berlińskiego. → 20.09.1989 Konik konsumuje kalafiory. → 13.10.1989 Konik na Torwarze prowadzi 24-godzinny show ujawniając Grupę Poetycką „Złali...” → W październiku 1989, po ostatnim koncercie na Placu Wymiany Pozytywnej pełną barakowozą, a w listopadzie Zbigniew po pogadance w siedzibie MSP dostaje mandat za nieporządek na placu. → „Kontakt” (11/1989) drukuje artykuł pt. „Plac Wymiany Pozytywnej”. → Mimo znacznych trudności („Solidarność” odmówiła pomocy) Formacja udaje się w ostatniej chwili odzyskać również zarekwirowane rok wcześniej i skazane na przedmielenie egzemplarze „Higieny”. → W grudniu 1989 Lopez Mauseer wyjeżdża na stałe do RFN. → 6.12.1989 Katowice „Spodek” Konik prowadzi 6-godzinny koncert. → 20–21.12.1989 Andrzej Awsiej i Joanna Kabala wykonują scenografię Café „Anfall” (Berlin W.). Management: Buciak. → 31.12.1989 Wydawnictwo Kubańskie Cycki: „Do widzenia Vincent”. → Styczeń 1990 edycja tomu Grupy Poetyckiej „Złali mi się do środka”. → Formacja nawiązuje bezpośredni kontakt z Ritusem – biuro Temple of Psychick Youth, Berlin W. → Luty 1990 gwałtowna reinkarnacja Fonografii „Złew Polski” (min. edycja: Szelest..., McMarlan, Miłość, Dominik Kowalczyk, W stronę Prawdy). → 18.02.–1.04.1990 Rotterdam – Joanna Kabala: malarstwo. Management: Jeroen. → 19–21.02.1990 Alkmar – Andrzej Awsiej, Joanna Kabala: malarstwo, dia, video. Management: Johann & Daisi. → 24.03.1990 Gdańsk – Paczuska dla K.U. – performance, początek akcji „Ciasteczko Gretschien Scheffler”. → 2.04.–30.04.1990 Rotterdam, Kunst in Koffie Verkeert – Joanna Kabala: malarstwo. Management: Jeroen. → 2.04.–8.04.1990 Zielona Góra BWA Andrzej Awsiej: „Ciasteczko Gretschien Scheffler” – instalacja. → 27–28.04.1990 Poznań – DDA, Yo Als Jetzt, monolog Psa, Grupa Poetycka „Złali...”. → 01.05.1990 otwarcie kina „Nord”, Gdańsk – DDA, Yo Als Jetzt, Miłość, Szelest... → Maj 1990 Joanna Kabala – edycja teki grafik (powielacz). → Formacja rozpoczyna współpracę z audycją radiową „Zadzwonić po milicję” (PR i Warszawa). → „Garaż” publikuje zestaw wczesnych manifestów Totartu. → Powstaje pierwszy metakomiks pt. „Sturęki Pezda”. → Paulus intensywnie generuje dźwięki z Nowym Proletariatem i Szelestem... → 12–13.05.1990 Białystok – Grupa Poetycka „Złali...”, Miłość, Szelest... DDA. → 25.05.1990 Berlin W. – Totart Container: Performance in Fabrykart. Otwarcie wystawy Joanny Kabali (malarstwo) i Andrzeja Awsieja (grafika „Ciasteczko...”) w Licht Band Gallery. Management: Buciak. → Gdańsk „Zak” – w pierwszą rocznicę Tian An Men koncert Amnesty International. Prowadzi Konik. → 11–13.06.1990 PWSSP – Andrzej Awsiej: „Ciasteczko...” (malarstwo). → Księgozbiór „Złew Polski” – edycja dwóch komiksów Paulusa. → 17.06–7.07 – w ramach „Tygodnika Literackiego” ukazują się 4 numery Przeglądu Archeologicznego Metafizyki Społecznej „Kolbaskowo” (redaguje Zbigniew Sajnog). → 30.08.90 Jarocin – Grupa Poetycka „Złali...” → 18.08.1990 Gdańsk, policja zabiera z domu Zbigniewa S., pod paradoksalnym zarzutem współorganizowania serii zamachów bombowych (sztuka polcji). → 31.08.1990 Berlin E. „Das Haus” – Pożegnanie marki NRD: Totart Container Performance, Joanna Kabala: malarstwo, Andrzej Awsiej: grafika. → Lipiec 1990 Tymon i Zbigniew rozpoczynają pisanie „Chłopów”. → Powstaje metakomiks pt. „Księga proctw”. → Zbigniew Sajnog kończy blisko trzy lata trwającą pracę nad tomem pt. „Parnae Zimowy”. Rozpoczynają się przygotowania do edycji. 1.08.1990 Gdańsk, Galeria „Wyspa” – m.in. Andrzej Awsiej: grafika. Wystawienie metakomiksów. → 5.08.1990 powstaje Centrum Naddań Nad Perfidią Mózgu Paulusa. → Ze względów finansowych Formacja odwołuje przygotowany koncert Psychic TV (GB). → Powstaje



metakomiks pt. „Niemce”. → W rozgłośni Polskiego Radia w Warszawie znikają taśmy z przygotowanymi do emisji audycjami „Zadzwonicie po milicję”: → 19.08.1990 pierwsza emisja „Trzech kwadransów zlewu” w ramach Radia „InfoService”, Gdańsk. → „Music Pub” drukuje inicjalny artykuł cyklu Totart Presents. → Haniebne i dramatyczne w przebiegu odwołanie poważnie zakrojonego ujawnienia pt. „Totart Container Night” w ramach „Róbrege’90”, Warszawa. → Dj Konik i Kudłaty

prowadzą program TV o gdańskich zespołach rockowych – „Neptun Television” → 22.09.1990 Kętrzyn Baszta – „Stosunek ornamentalny. Wszystko, co ma żyć na drugim świecie musi być spalone. IE.” – Andrzej Awasiej instalacja, Joanna Kabala malarstwo, Maciej Ruciński rysunek, Robert i Artur Banaszczuk instalacja. W czasie wernisażu video „Dach”, diaporama. → Wrzesień 1990 w rozgłośni Polskiego Radia w Gdańsku dochodzi (bezpośrednio przed emisją) dwukrotnie do zatrzymania audycji „Trzy kwadransy zlewu” przygotowanej dla Radia „InfoService”. → 30.09.1990 Gdańsk, koncert Radia „InfoService”: Bielizna, Róże Europy, Totart Container: Grupa Poetycka „Zlali...”, Yo Als Jetzt, DDA, scenografia, plakaty, folder. (Reedycja ulotki: „Totart ostrzegal”). Koncert rejestrowała TV – w planach wydanie kasety video. → 7.10.1990 Gdańsk, Konik prowadzi

koncert Big Cyca. 14.10.1990 Warszawa Konik prowadzi w „Rivierze” koncert Big Cyc i Proletariat, uczestniczy w kręceniu filmu o Big Cycu. → 30.10.1990 Rozgłośnia Polskiego Radia w Gdańsku wypowiada w terminie dwutygodniowym umowę Radia „InfoService” podając za przyczynę nieodpowiedni poziom audycji Darka Brzóska (Człowiek Zwany Psem), Jarka Janiszewskiego i „Trzech kwadransów zlewu”. → Listopad 1990 Paulus i Gruby jako Kościotrup biorą udział w koncercie Apteka i przyjaciele. → 11.11.1990 Andrzej Awasiej wyjeżdża do Breme na stypendium niemieckiej fundacji DAAD. → 15.11.1990 Ministerstwo Kultury i Sztuki i Ministerstwo Finansów zatwierdzają Fundację „TotArt” z siedzibą w Gdańsku. → 16.11.1990 Białystok, Grupa Poetycka „Zlali mi się do środka” występuje w Klubie FAMA. → Video „Dach” bierze udział w Międzynarodowym Fes-

tiwalu Filmów Niezależnych w Belgradzie. → 24.11.1990 Gdańsk, Hala Stoczni, Konik prowadzi koncert Niezależnej Unii Młodzieży Szkolnej. → 2.12.1990 z nr 6 ukazuje się Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej „Śmigło” po raz pierwszy w formie czterostronicowego comiesięcznego dodatku do „Tygodnika Literackiego”. → W TV Gdańsk Jarek Janiszewski kończy montaż materiału na przygotowaną kasetę video: „Radio „InfoService” koncert”. → W grudniu 1990 Warszawa Kaszana Factory wydaje reedycję kasety z koncertu DDA w Gdańsku. → Jacek Sobociński wydaje własnym nakładem tomik próz pt. „Daleko”. Śliczna oprawa graficzna Joanny Kabala. → Konik pisze artykuł o scenie profuzyjnej dla punkowego zina „Burzyciel” ze Śląska, a „Gdańska Alternatywa” drukuje artykuł Konikowskiego pt. „Krótka i jakże pouczająca historia o Radio

STAROŚĆ NIE ZMADRZEJE, 3. MOJEU CIOTCE KIEDYŚ ODPIERDOLIŁO, OCZY JEJ SIĘ ODWRÓCIŁY OD TEGO KURESTWA (LIDKA) 4. ORGAZM TO ZNACZENIE MA

Lopez Mause

„Problem reinkarnacji i zbrodni”

Jeżeli przyjąć za prawdziwą tezę o reinkarnacji, to chciałbym zwrócić uwagę Komisji Do Badania Zbrodni Hitlerowskich, iż w Argentynie może ukrywać się inkarnacja Dżingis Hana co prawda nie miał on nic wspólnego z hitleryzmem lecz nie mamy żadnego innego organu, który mógłby ścigać zbrodniarzy. /A że był zbrodniarzem to fakt dowiedziony./ Dżingis Han co prawda Polski nie najechał, acz jego bratanek najechał i możliwe, że również jego inkarnacja ukrywa się w Południowej Ameryce. On to jest bezpośrednio winny śmierci Henryka Brodatego. Chociaż jego potomstwo było nic nie warte, bo sprzedało Ziemię Lubuską Brandenburczykom, a ci byli ostoją nacjonalizmu i z nich Fryderyk II, Fryderyk Wilhelm, Bismarck, Hitler, Hubcka, Lischka



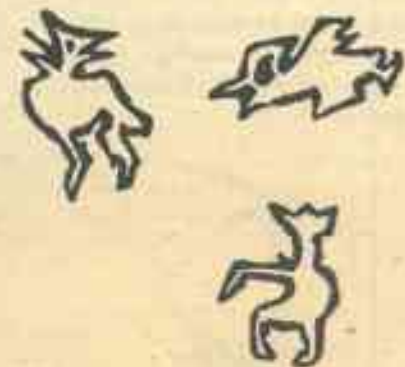
Paweł Paulus Mazur

„Marycha/song”

Marycho Marycho  
Ja rozpalę ognico  
A w ognicu a w ognicu  
Będziemy jeść kielbafy

Marycho mam dwa kombajny  
Jeden jest do dupy Marycho  
A drugi jest fajny  
Jak chcesz Marycho to ci go dam

Marycho mam swą chatę  
Marycho zapraszam cię na herbatę  
Jak przyjdiesz do mnie dzisiaj x 3  
To zostaniesz do jutra



Szymon Albrzykowski

★ ★ ★  
kręta wywija skarpetką  
ukręcił z niej piętuchę  
i wali kolegę w głowę  
tak dla zabawy  
przecież to zabawa taka fajna

cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups cut-up

Totart – jak twierdzą znawcy tematu – miał dwa zasadnicze okresy: fekalny i salonowy. Obywatele miasta Rzeszowa do tej pory wspominają, jak w szczytowym nasileniu fekalnej ortodoksji Totartowcy nasrali przy dźwiękach dzikiej muzyki na scenę, lepiłi z ekskrementów kulki i rzucali w publiczność namawiając do wspólnej zabawy... A teraz? – spokojna, elektroniczna muzyka, wyświetlanie dlaporam i kulturalni młodzi ludzie czytający poezję... Aż trudno uwierzyć. /Arkadiusz Pragłowski/

się na niej trzech naszych Redaktorów. Padli mniej więcej w tym momencie. Wy możecie czytać dalej. /Non Stop/



...postanowili, że z końcem roku rozwiążą się. „Nie, nie wierzę – basista Tymon, który ma luźny związek z grupą nie słyszał o tych planach – nie wytrzymał. Będzie z wami tak jak ze mną. Gdy miałem 13 lat przyrzekłem sobie, że nie będę się onanizował. I skończyło się na tym, że zacząłem to robić lewą ręką. Wy też będziecie to robić lewą ręką.” Okazuje się, że Tymon ma rację.

Jest już postanowione, iż z dnem 1 stycznia 1987 roku uruchomią Muzeum Objazdowe Totartu przechodząc na pozycje emerytal-

no-kombatanckie. Koniec z wariactwami, strąpizmem, wulgaryzmami. Zamiast tego garnitury, herbatka i prelekcje o roli Totartu w kulturze narodowej. Przygotują ekspozycję ze strojami, rekwiizytami i maszynopisami przepisanyymi na rękopisy. Chcą imieniem Totartu i poszczególnych jego członków nazwać ulice i postawić pomniki. Jednym słowem chcą zasilić szeregi establishmentu o czym jak wiadomo marzy w skrytości ducha każdy przedstawiciel kontrkultury i sztuki kontestującej. /Tomasz Janowski/



Do największego wydarzenia artystycznego, które zaistniało na scenie Teatru Letniego w Sopocie zaliczylibym bez wątpienia występ zespołu „Szelest Spadających Papier-

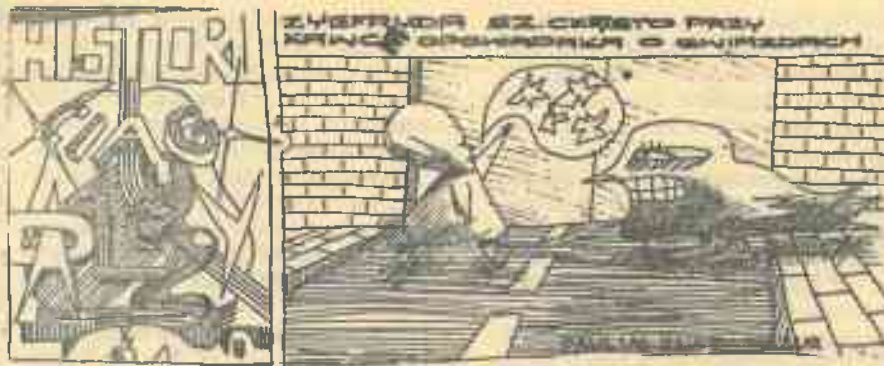
ków”. Trudno oceniać ich produkcję w kategoriach muzycznych. Znacznie łatwiej określić widowisko, którym uraczyło nas SSP mianem spontanicznego happeningu muzycznego. Ogromny „luz”, dobry podkład muzyczny, nie zaprogramowany ruch, nawiązany kontakt z młodą widownią a przede wszystkim ważkie treści działające na podświadomość, to główne atuty SSP. /Jerzy Piskorzyński/



Jedni odrzucają ich wulgaryzm i prymitywizm, inni smakują totartowskie hasła np. „Najpierw spracze potem daczę”. /Piotr Gadzinowski/



FRASZEWSKA. JEJ TOMIK BĘDZIE MIAŁ TYTUŁ: „PUSZCZA DZIEWICZA BANKI NOSEM.” WYCZYTAŁEM TAM, ŻE: PIĘKNA HELENA TROI SIĘ JAK



**ŻENUJĄCY BOLAK RADOSNEJ TRANSCENDENCJI STWARDNIENIA ROZSIANEGO PO ZAŁOŻACH MIASTA I KISZKACH MIESZKAŃCÓW. SWOBODNY PRELIMINARZ LICZNYCH NIEDOKONAN: MIEJSKA GALERIA BIEŻĄCO-MOMENTALNA IM. BANI DOKTORA LIPKA.**

Konstatując ten oto fakt bezwstydnej kreacji ex nihilo trzeba tylko przypalony rondel z polewką na łeb wdziać. Fakt tak prosty: chwycić byle co – byle nie uciekło – przygiąć, schłupać byle błotem i zamieścić w miejscu byle najwidoczniejszym, a potem wernisaż mieć co się ktoś uczepi. Dys-tans bezpieczny skutecznie ochroni od sławy, przyczyni zabawy, kto robi te sprawy. Jeżeli spodoba się komu to urwie zabierze, a jeśli nie, to niech se to MPO zabierze. A jeśli nie to niech to wisi – leży – stoi: błagają o tę elementarną wentylację nasze śmierzące body – mind problems.



cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups cut-ups

Zespół atakował wodą, ulotkami i mokrymi gazetami, zresztą w którymś momencie jednostronny atak przerodził się w „wojnę” (...) Szkoda, że koncertu tego nie sfilmowano. Nawet nie myślę o redaktorach z telewizora, lecz o posiadaczach prywatnego sprzętu video. /Paweł Sito/

Jedynie TOTART starał się przełamać ten schemat walcząc z kołtuństwem. Najpierw dali przedstawienie uliczne, potem ministra A. Kwaśniewskiego przywitał czolg „Rudy 102” (...) TOTART starał się bulwersować i jątrzyć (co im się udawało). Może brakowało im autentyczności, ale nie była to „skandalizująca banda przyglupów”. /Jarostaw Gaszyński/

Niestety – dla TOTARTU – mało kto zrozumiał istotę happeningu. Czolg uległ dewastacji jeszcze przed balem. Ponadto

(niektórzy „animatory” zmuszeni zostali do powrotu do bazy namiotowej, inni nerwowo szukali dowodów tożsamości. (...) Widać więc, że idee, nawet odrzucone, mają jednak wpływ na skostniałe formy recepcji kultury. /Tadeusz Skoczek/

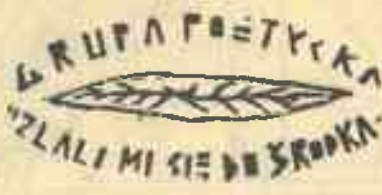
„Obraz tegorocznego Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej nie przedstawia się najciekawiej. Jego poziom dodatkowo obniżają jeszcze uliczne wyglupy pseudokontestatorów z Gdańska, wulgarnie w słowie i treści prymitywne i niechludne przez samych famowiczów. /Kurier Szczeciński/

Na zorganizowanej w tym roku w Chodzieży interesującej imprezie rockowej o nazwie Święto Twojej Muzyki

**Ryszard Tymon Tymański**

**Immediatny manifest w sprawie Pawła Konnaka vel „Prawiczka”**

Och Pawle Pawle  
Pawle Pawle  
Och Pawle Pawle  
Teraz Pawle teraz  
Zrób to Pawle  
Och zrób to Pawle  
No zrób to Pawle  
Pawle Pawle



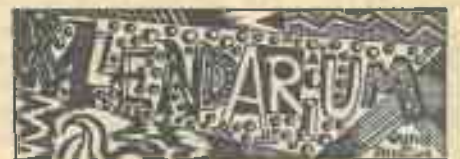
## Myśli koniczne

**Paweł Konik:**

- Gdybym nosił cycki nie byłbym Wójcicki
- Gdybym biegł truchcikiem nie byłbym Wójcikiem
- Juve daj spluwe
- Partyka utyka
- Szumiło bardzo mi miło
- Iwonka chodź na członka
- Kasia chodź do Stasia
- Kasia chodź na kutasia
- Manke ma kochanke
- Mariolka chodź na pindolka



młodzi twórcy gdańskiego Totartu wspólnie z pozostałościami po legendarnej ustrzyckiej grupie punkrockowej KSU próbowali przeprowadzić happening podczas którego wśród wielu innych wywiesili plakat z prowokacyjnym hasłem: Miłość niszczy osobowość. Hasło podobnie jak całe przedsięwzięcie miało na celu zbulwersowanie za pomocą neodadaistycznych środków bierniej publiczności, lecz czy rzeczywiście ów, zdawałoby się szokujący pogląd jest aż tak odosobniony? /Piotr Bratkowski/



„InfoService”. → 15.12 inauguruje działalność Klub Inicjatyw Społecznych wielkim show „Ukraińskie noce'90” wystąpił oprócz czterech formacji ukraińskich: Yo Als Jetzt, DDA, Grupa Poetycka „Złali...”, Szelest Spadających Papierków, Awoda Zara 55, Satan Hektor, Konik poster. W planach edycja kaset. → Konik produkuje i rozsyła pocztówki bożonarodzeniowe i podlicza swoją roczną korespondencję na ponad 200 przesylek. → TV emituje pierwszego dnia świąt drugi odcinek programu „Neptun TV” gdzie Konik prowadzi konferansjerkę. → 29.12 w „Galerii Po” w Zielonej Górze występuje Totart VII Generacji czyli Skorpions. Ujawniono dorobek Grupy Poetyckiej „Złali...”, diaporamy, muzyka DDA, pokazano „Dach” kraszac go okolicznościowym wykładem. Po ujawnieniu w budynku Tow. Zapobiegania Narkomanii odbyła się pornografizująca sesja fotograficzna specjalnie dla pisma „Dada Rzyje”. → W Gdańskim radio kolejna złewna audycja zakończona nieodmiennie zasadniczymi nieporozumieniami (Studio Młodych). → Niezwykle Sympatyczna Printernia im. Bani Doktora Lipka wydaje nakładem Zbigniewa S. rozkoszny tomik pani Marii Fraszezewskiej pt. „Rozmowy Mrużającej Kotki z Mrukliwym Kotem”. Całość niezawodnie spreprowana przez Joannę Kabałę. Tego samego dnia sylwestrowa zabawa zorganizowana przez zespół Bielizna w balowej sali oliwskich ogródków działkowych. Grały zespoły, fajerwerki leciały do stratosfery a w przerwach czytała Grupa Poetycka „Złali...” → Styczeń 1991 Księgozbiór „Zlew Polski” wydał komiksy Paulusa: „Twins 2” oraz „Bolid z Kosmosu” → 14.01 totart VII Generacji Skorpions w toruńskiej galerii Jacha ujawnił ciepły set kontenerowy (poezje, dia, dźwięki, szmaty, wykład, film, ulotki) i wziął udział w dekadencjnej wili wojny bliskowschodniej. → Galeria Mobilna – filia B.i.M. Pankowicecy zaprezentowała malarstwo Joanny Kabali (katalog). → Konik oprowadza Maćka Chmiela po Gdańskiej Scenie Muzycznej. → Dezerter pozdrowia Formację ze swojej francuskiej płyty. → Kudłaty umęczony szlachetnym aktem honorowego krwiodawstwa zasypia w pociągu relacji Słupsk–Gdynia przez co zostaje okradziony z bagażu – a tam spoczywał rękopis „Tomka na piętach Smugi” – nigdy już nie odnaleziony ku rozpaczy Narodowej Kultury. → Edycja teczek rysunków pt. „Dzisiaj wszyscy rzeźbią jak Giacometti” autorzy: Awwsiej, Kabala, Ruciński. → Lopez Mauseere wydaje w Zagłębiu Ruhry reprint zbiorku „AIDS albo...” (Księgozbiór „Zlew Polski” 1987). → Styczeń przynosi także miesięcznik „Przedproża” (nr 6) wypełniony m.in. rysunkami Joanny Kabali, Tatowym wywiadem ze Zbigniewem Sajnogiem (właściwy tytuł: „Żeby dziełu było dobrze a i z dziełem też nieźle”), i ślicznym opowiadaniem Petry Ritus dedykowanym „dla Paulusa z miłością”. → Konik w Studio Izabelin nagrywa kawały na drugą płytę Big Cyc pt. „Nie wiercie elektrykom”, a Paulus czyni do niej rozkoszną kopertę. Wspólny występ z BC na bankiecie pisma „Rock'n'Roll” w Warszawie. → 15.02 Koniczy pokaz video Zielona Góra Sala Widowiskowa Biblioteki Wojewódzkiej (TG, Residente, SSP, Totart, Praffdata). W drodze powrotnej w ekspresie relacji Poznań–Gdańsk Konik dokonał słynnego aktu autoerotycznego. → 23.02 Andrzej Awwsiej, Joanna Kabala – Diapograma, Paulus – muzyka plus konferansjerkę wraz z Maciejem Rucińskim. → sesja fotograficzna: Formacja na poster. → Grupa „W stronę Prawdy” nagrywa w Studio Kokos, Warszawa. → KSW „Zak” odmawia współpracy przy organizowaniu przeglądu filmów z kolekcji Carla Abrahamssona (TOPY Scan) po zapoznaniu się z katalogiem. (Nie będą organizowali przeglądu dla psychopatów). → Andrzej Awwsiej i Joanna Kabala i Robert Banaszczuk prowadzą regularną wojnę z władzami miasta o pozwolenie na otwarcie knajpki (wyszynk piwa) w pomieszczeniach Klubu Inicjatyw Społecznych, w których zresztą przez całą zimę w syberyjskich warunkach bardzo intensywnie pracują i gdzie pospolu z Piętaszkim powołują do życia Pracownię C14. → Trwają bardzo intensywne przygotowania do obchodów 5 rocznicy istnienia Tranzytoryjnej Formacji Totart. → Konik z powodu choroby odwołuje liczne uwielenia, a magazyn Best drukuje w trzech odcinkach koniczy wywiad, pt. „Z podziemia w światła lamp” → Wielka oficjalna inauguracja Pracowni C14: malarstwo, obiekty, instalacje: Andrzej Awwsiej – „Bałtycka urna”, Joanna Kabala – „Skomplikowane życie dalekich krewnych Hezoka”, Marek Rogulski – „Stała grawitacja”. → Na 23 kwietnia zaplanowane: Konferencja Wydawnictw, Pojedynczych (godz. 12), Wernisaż (godz. 17.30) w galerii „Wyspa”, Gdańsk, Regularne Acid Party (potem) w Pracowni C14 etc.

BĘDZIE MIAŁ TYTUŁ: „PUSZCZA DZIEWICZA BANKI NOSEM.” WYCZYTAŁEM TAM, ŻE: PIĘKNA HELENA TROI SIĘ JAK MOŻE. POMYŚLEĆ, ŻE ŚWIAT CZEKAŁ NA TO ZDANIE CIRCA 3000 LAT.