

Wyspa

KWARTALNIK
LITERACKI

nr 2 (34) wrzesień 2015

Wspomnienie o Krzysztofie Kąkolewskim
Reportaż o ilustratorach książek

Leszek Szaruga i Adrian Sinkowski
Izabella Cywińska i Krzysztof Lisowski
dwugłosy

Eda Ostrowska
Rafał Wojasiński
proza

Krystyna Lenkowska
Miłosz Waligórski
poezja

Anna Krztoń
ilustracje

Mirosław Bańko, Jerzy Górzanski
Karol Maliszewski, Eliza Leszczyńska-Pieniak
Marcin Pluskota, Dariusz Słowik
ks. Jan Sochoń, Piotr Wojciechowski
Krzysztof Zdunek, Waldemar Żyszkiewicz



9 772083 772150



02



ISSN 2083-7720
nr 2 (34) wrzesień 2015

www.kwartalnikwyspa.pl

Adres redakcji: 00-048 Warszawa, ul. Mazowiecka 6/8

Redaktor naczelny:

Piotr Dobrołęcki (dobrolec@warman.com.pl)

Sekretarz redakcji: Małgorzata Mostek
(kontakt@kwartalnikwyspa.pl)

Proza: Aleksandra Tetera (wyspa.tetera@poczta.fm),
Wojciech Kaliszewski, Rafał Wojański

Poezja: Katarzyna Bienkowska
(katarzyna.bienkowska@gmail.com),
Adrian Sinkowski

Felietony: Jerzy Górzński, Piotr Wojciechowski,
Karol Maliszewski, Mirosław Bańko

Galeria: Małgorzata Karolina Piekarska

Kronika regionalna: Lilla Latus
(lilla.latus@neostrada.pl)

Opracowanie plastyczne: Urszula Dulewicz

Ilustracje w tekście i na okładce
Anna Krztoń

Opracowanie graficzne: Stanisław Małecki,
Grzegorz Zychowicz

Skład: TYPO Marek Ugorowski

Druk i oprawa: OZGraf Olsztyńskie Zakłady Graficzne

Wydawcy: Biblioteka Analiz Sp. z o.o.

Prezes zarządu: Łukasz Gołębiowski



Materiałów niezamówionych redakcja nie zwraca. W tekstach przeznaczonych do druku zastrzega sobie prawo zmian i skrótów, w przypadku zdjęć i rysunków – własnego kadrowania oraz innych zmian. Prosimy o przysyłanie tekstów w formacie doc lub rtf o objętości do 30 tysięcy znaków ze spacjami w przypadku prozy i esejów oraz do 10 wierszy w przypadku poezji.

Prenumeratę można zamawiać w oddziałach firmy Kolporter S.A. na terenie całego kraju (informacje pod numerem infolinii 801 205 555), a także przez stronę internetową Kwartalnika Literackiego WYSPA: www.kwartalnikwyspa.pl

WSPOMNIENIE

Tomasz Zbigniew Zapert
Zawód reporter. Stefan Kąkolewski..... 3

DWUGŁOSY

Tłumacz, muszę przebywać tam, gdzie
czuję się zraniony – z Leszkiem Szarugą
rozmawia Adrian Sinkowski..... 7
Leszek Szaruga
Odkrytki prywatne i publiczne..... 12
Izabella Cywińska
Ameryka..... 18
Krzysztof Lisowski
Niektóre miejsca na ziemi (przewodnik
wojażera) 29

PROZA

Eda Ostrowska
Demony kwaśnej ziemi (fragment) 37
Marcin Pluskota
Noga 54
Rafał Wojański
Olanda (fragmenty) 64
Dariusz Słowik
Nirwana pomnikowego stacza 85

POEZJA

Krystyna Lenkowska
Albańska uczta 42
Mojacar Vieja 43
Rzeką Bośnią 2013 43
ks. Jan Sochoń
Firanki 52
Wiersz na koniec roku 52
Skoro kocham 53
Matka Gromniczna 53
Moje życie 53
Księga 53
Krzysztof Zdunek
Gdy piołun żółknie 62
Idzie na deszcz 62
Ciągnął drogę za sobą 63
Nie dziw się 63
Miłosz Waligórski
poprawność marginesu 72
z metafizyków angielskich 73
pracownia 74
Waldemar Żyszkiewicz
Kameralna, Foksal 11 80

Magister Siudut bawi się dewizką.....	82	RECENZJE	
Grunwald i Indianie	84	Janusz Drzewucki	
		Długo trwa tylko młodość	
		Jerzy Pilch, <i>Zuza albo czas oddalenia</i>).....	120
WYWIAD		Mariusz Solecki	
Życie na dystans – z Marianem Buchowskim		Wynurzenie z czerwonej rzeki	
rozmawia Tomasz Zbigniew Zapert.....	47	(Marek Nowakowski, <i>Dziennik podróży</i>	
		<i>w przeszłość</i>)	123
REPORTAŻ		Jarosław Górski	
Eliza Leszczyńska-Pieniak		Mesjasz końca czasów Rzeczypospolitej	
Między sztuką a rzemiosłem.....	75	(Paweł Maciejko, <i>Wieloplemienny tłum. Jakub</i>	
		<i>Frank i ruch frankistowski (1755-1816)</i>).....	125
FELIETON		Paweł Sobczak	
Piotr Wojciechowski		Pisanie na serio	
Lektury obywatelskie i lekkomyślne	44	(Karol Ludwik Koniński, <i>Pisma polityczne</i>) .	127
Karol Maliszewski		Marek Czuku	
Poeta na składaku	60	Ja, czyli kobieta	
Jerzy Górzański		(Anna Tłałka, <i>Kobieta – raz i dwa i</i>)	131
Następstwa nieuniknionego (2)	93	Mateusz Wabik	
Mirosław Bańko		Lapidarność i enigmatyczność,	
Pamięć i niepamięć.....	104	czyli nowa kontynuacja poezji lat 90.	
		(Bartosz Sawicki, <i>Stan alfa</i>)	132
NOWE NAZWISKA		Bolesław Faron	
Adrian Tuje		Bieszczadzkie anioły	
Jak tylko nauczysz się latać.....	95	(Adam Ziemiański, <i>Bieszczadzkie anioły.</i>	
Ranki	95	<i>Wiersze i piosenki</i>)	134
Jak ręką odjął.....	96	Leszek Kamiński	
Nikt nie czyta.....	96	Dreszczowiec z czasów Zagłady	
Maciej Budkowski		(Philippe Smolarski, <i>Uciec od przeznaczenia.</i>	
Skok.....	97	<i>Dziennik Fajwela. Getto i czas zagłady</i>)	138
		Wojciech Kaliszewski	
		Poeta naprzeciwko słów	
		(Krzysztof Szurmak, <i>Weź mój parasol</i>)	139
GALERIA NA WYSPIE		KRONIKA	
Małgorzata Karolina Piekarska		Redaguje Piotr Dobrołęcki.....	142
Biblia XXI wielu.....	106	KRONIKA REGIONALNA	
		Redaguje Lilla Latus.....	148
PERYSKOP		NASI AUTORZY	156
Z redakcyjnej poczty			
Redaguje Piotr Dobrołęcki.....	108		

Zrealizowano ze środków finansowych
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Tomasz Zbigniew Zapert

Zawód reporter

24 maja umarł Krzysztof Kąkolewski, wirtuoz reportażu. Miał 85 lat. Miejsce w panteonie literatury faktu zapewniły mu już trzy tytuły: *Jak umierają nieśmiertelni* – zapis makabrycznego morderstwa dokonanego w Kalifornii przez sektę Charlesa Mansona na Sharon Tate (ówczesnej żonie Romana Polańskiego) oraz Wojciechu Frykowski, czołowym playboyu ery małej stabilizacji; *Co o Pana słychać?* – zbiór rozmów z niemieckimi zbrodniarzami wojennymi (m. in. katem warszawskiej Woli w Powstaniu Warszawskim gen. Heinzem Reinefarthem) oraz *Wańkowicz krzepi* wywiad-rzeka z własnym mentorem. Pozycję ugruntował dwoma tomami *Dziennika tematów*. Wszystkie powyższe tytuły opublikował w Wydawnictwie Iskry, gdzie znalazł życzliwą duszę w osobie redaktor Krystyny Goldbergowej, „matki chrzestnej polskiego reportażu”. Ponadto pisał powieści. Najpoczytniejsza – *Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię* – doczekała się (za sprawą Janusza Majewskiego) brawurowej ekranizacji z Zygmuntem Hübnerem i Ryszardem Filipskim w rolach głównych. Wcześniej z tym samym reżyserem stworzył obsypany nagrodami dokument *Album Fleischera*, o kronice II wojny światowej zawierającej fotografię pewnego hitlerowca. W innym filmie wedle scenariusza napisanego wspólnie z Andrzejem Mularczykiem (*Ktokolwiek wie...* reż. Kazimierz Kutz) zagrał samego siebie. U boku raczkującego przed kamerą Edwarda Lubaszenki (jeszcze nie Lindego).

Dziennikarską przygodę zaczynał w dziale interwencyjnym „Sztandaru Młodych” (1950-58). Rozwijał ją, jako reporter kryminalny, w „Kurierze Polskim” (1958-66). Potem ten gatunek wyczelował do perfekcji na łamach „Kultury” (1967-71) oraz „Literatury”. Kres jego pracy redakcyjnej położył stan wojenny.

Majster i celadnicy

To był schyłek Polski Ludowej. Na drugim roku Wydziału Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie wtedy studiowałem, zaczęły się seminaria tematyczne. Te poświęcone reportażowi prowadził Kąkolewski, wtedy poznałem go osobiście. Z jego twórczością zetknąłem się już w czasach licealnych, gdy na kanwie książek *Trzy złote na słowo*, *22 opowieści, które napisało życie* oraz *Baśnie udokumentowane* napisałem wypracowanie usiłujące udowodnić tezę, że los jest bezkonkurencyjnym scenarzystą. Nie wiem, czy zamiar się powiódł, niemniej otrzymałem ocenę celującą, czym nie omieszkalem się pochwalić swemu nowemu wykładowcy. Zachował kamienne oblicze, lecz z czasem przekonałem się, że mnie zapamiętał. A gdy zorientował się, że nie jestem en-

tuzjastą twórczości Hanny Krall (z uwagi na jej monotematyczność), zaś moje reporterskie zainteresowania sprowadzają się nie tylko do lektury kolejnych tytułów, lecz też dotarcia do ich autorów, zaczął mnie nawet wyróżniać. Objawiało się to nie tylko rozmowami na temat tego, ponoć najtrudniejszego gatunku dziennikarstwa, ale też faktem, że do zaliczenia prowadzonych przez niego ze swadą zajęć (w roli gości występowały inne filary polskiej szkoły reportażu: Andrzej Mularczyk, Aleksander Rowiński, Olgierd Budrewicz, Jerzy Janicki, Stefan Kozicki, Jerzy Ambroziewicz, Kazimierz Dziewanowski, Anna Strońska) musiałem – inaczej niż inni – zaznajomić się też z dorobkiem reporterów międzywojnia. Niemало godzin spędziłem wtedy w bibliotece przy Koszykowej, wertując poźółkłe annały prasy międzywojnia w poszukiwaniu tekstów Konrada Wrzosa, Wandy Melcer, Ferdynandów – Ossendowskiego i Goetla, Antoniego Sobańskiego, Zygmunta Nowakowskiego, Aleksandra Janty-Połczyńskiego, Ksawerego Pruszyńskiego, Franciszka Gila, Melchiora Wańkowicza... To wtedy, obcując z „Prosto z Mostu”, odkryłem na własny użytek Karola Zbyszewskiego, publicystę do dziś mi bardzo bliskiego. Zdobywszy – za sprawą Bernarda Ładysza, który udostępnił mi prze-mycone z Zachodu emigracyjne wydanie *Niemcewicza od przodu i od tyłu* – pochwali-łem się znajomością teje lektury Kąkolewskiemu. Wpisując mi do indeksu piątkę, za-rekomendował przy okazji nowość wydawniczą, napisaną przez – jak się wyraził – swą uczennicę największej nadziei. Upłynęło sporo wody w Wiśle nim zdobyłem – spod lady, rzecz jasna, takie były cienie czytelnictwa w peerelu – *Jaśniepanicza* Joanny Siedleckiej. Z miejsca stałem się jej zagorzałym fanem, pochłaniając łapczywie kolejne pozycje: *Ma-hatmę Witkaca*, dwa tomy *Wypominków*, *Pana od poezji* (rzecz o Zbigniewie Herbercie), *Oblawę i Kryptonim Liryka*. Równie niecierpliwie wyczekiwałem książek innych wychowanków Kąkolewskiego: Wiesława Budzyńskiego, pieczołowitego rekonstruktora losów Krzysztofa Kamila Baczyńskiego oraz Brunona Schulza; Barbary Stanisławczyk, nieźrównanej biografistki Marka Hłaski, autorki wnikliwej rozmowy z Kąkolewskim, która razem z kolejnym jego studentem – Dariuszem Wilczakiem jako pierwsza zwró-ciła uwagę na wszechobecność komunistycznych tajnych służb (*Pajęczyna*), doskonale usadowionych w III RP w następstwie zaniechania lustracji i dekomunizacji.

Gęba antysemity

Kolejne moje spotkania z Kąkolewskim miały już inny wymiar, dwukrotnie miałem honor przeprowadzać z nim wywiady. Za pierwszym razem dla Polskiej Agencji Pra-sowej z okazji edycji *Diamentu odnalezionego w popiele*. Autor udowodnił, że *Popiół i diament*, sztandarowa lektura szkolna od czasów tow. Tomasza do epoki tow. Gene-rała, została stworzona przez Jerzego Andrzejewskiego na zlecenie Jakuba Bermiana. To ten czerwony dygnitarz podsunął pisarzowi stosowną dokumentację dotyczącą „bandy leśnych zbirów” (czyt. Żołnierzy Wyklętych) likwidującej komunistycznego kacyka na Kielecczyźnie, a prozaik – do niedawna uchodzący za katolickiego – popełnił na tej pod-stawie swoisty moralitet spuentowany zgonem „zapłutego karła reakcji” na śmietniku

historii, co jeszcze dobitniej zaakcentował na ekranie Andrzej Wajda w nader plastycznej (jak na niedosłego malarza przystało) scenie śmierci Maćka Chełmickiego. Odkrywcza proza Kąkolewskiego wywołała niemały rezonans. Od czci i wiary odsądziły go mainstreamowe media. Po kolejnej książce *Umarły cmentarz* – wnikliwie odtwarzającej genezę, okoliczności i reperkusje tak zwanego pogromu kieleckiego, autorowi dorobiono gębę antysemitę. Ponieważ przekonywał, że godne ubolewania wydarzenia z 4 lipca 1946, jakie miały miejsce przy ulicy Planty 7, w następstwie których śmierć poniosło 37 Żydów, stanowiły precyzyjnie zaplanowaną (przez UB i NKWD) prowokację, która miała odwrócić oczy świata od sfałszowanego przez komunistów referendum. Co też się, niestety, stało. „Kto chce, by Polskę trafił szlag, niechaj głośnie trzy razy tak» brzmiało jedno z hasł ówczesnych antykomunistów i sprawdziło się co do joty – przypomniał Kąkolewski w rozmowie dla «Tygodnika Solidarność» – a za sprawą Kielc A.D. 1946 światowa opinia publiczna zaczęła utrzymywać mit o polskiej współodpowiedzialności za Shoah. Mit nadzwyczaj żywotny, czego przejawem jest pojawiający się ostatnio w zachodnich mediach termin «polskie obozy zagłady». Obawiam się, że jeżeli nie zaczniemy pielęgnować, kultywować i nagłaśniać własnej historii, a niestety obowiązuje hasło postkomunistycznego prezydenta, wybierzemy przyszłość, kolejne generacje Polaków będą się bić we własne piersi za nie swoje winy. Ku radości odbudowujących swą hegemonię w Europie Niemców, obarczających za zbrodnie II wojny światowej jakichś niezidentyfikowanych etnicznie nazistów”. Jakże proroczo brzmią te słowa sprzed lat niespełna dziesiętnastu...

Wykluczony

Drażnienie niewygodnych tematów (nigdy niewyjaśnione zabójstwa księży: Jerzego Popiełuszki, Stefana Niedzielaka, Stanisława Suchowolca, Sylwestra Zycha, eks-premiera Piotra Jaroszewicza, ministra Jacka Dębskiego, gen. Marka Papały i kilku innych oficerów, wypadek samochodowy ze skutkiem śmiertelnym szefa Najwyższej Izby Kontroli Waleriana Pańki, tajemniczy zgon Michała Falzmanna, urzędnika państwowego, który upublicznił aferę FOZZ zapewniło w latach 90. Kąkolewskiemu wykluczenie z głównego nurtu debaty publicznej. Publikował w niszowej prasie i takież wydawnictwach. Parę lat temu odkurzył go Robert Kaczmarek w cyklu TVP (z czasów rządów Bronisława Wildsteina, Andrzeja Urbańskiego i Piotra Farfała) *Errata do biografii*, współtworzonego przez piszącego te słowa. Tej wiosny na księgarskie półki trafiła ostatnia już, niestety, książka Kąkolewskiego pod chwytliwym tytułem *Za lustrem lustracji*. Na jej kartach odnosi się do rzekomego uwikłania we współpracę z komunistycznymi tajnymi służbami, co jakiś czas temu mu zarzucono.

Przewlekłe chorował od wielu lat. Otoczony troskliwą opieką urodziwej żony Joanny – pełniącej również rolę researchera – nie opuszczał imponującej pokaźną biblioteką mieszkania w punktowcu przy Rondzie Waszyngtona na warszawskiej Saskiej Kępie. Tylko z okien oglądał Park Skaryszewski, piękny o każdej porze roku. Wielokrotnie znaj-

dował tam wytchnienie. Myślał o uwiecznieniu piórem Stanisława Dygata. Łączyły ich zażyłe relacje. Regularnie bywał w salonie towarzysko-artystycznym autora *Pożegnań* i jego małżonki Kaliny Jędrusik, najpierw mokotowskim, potem żoliborskim. Po niezrealizowanym projekcie pozostał jedynie tytuł *Playboy*.

Urodzony i mocno zakorzeniony w Warszawie (ojciec – bankowiec, poległ w obronie stolicy we Wrześniu 1939 roku, a elegancka kamienica przy Marszałkowskiej, nieopodal Litewskiej, gdzie przyszły reportażysta spędził dzieciństwo, padła w Powstaniu Warszawskim) był równie silnie związany z rodzinnym Suchedniowem. Przez dekady miał w tym mieście swoją sadybę. Ponieważ stamtąd wywodził się też Gustaw Herling-Grudziński, udokumentował polski fragment jego życiorysu. Na kontynuację tej reporterskiej monografii nie pozwoliło Kąkolewskiemu zarówno zdrowie, jak i brak zainteresowania naszych edytorów, skąpiących grosze na wyjazd zagraniczny, bo przecież autor *Innego świata* gros życia spędził we Włoszech, a mieszkał też i w Londynie i w Monachium. Czy ktoś pociągnie ten ze wszech miar zasługujący na rozwinięcie temat?

Tłumacz, muszę przebywać tam, gdzie czuję się zraniony

Z Leszkiem Szarugą rozmawia Adrian Sinkowski

Czy myśli pan, że Herta Müller, mogąc zdecydować, czy woli błogie, szczęśliwe, spędzone na wsi życie, czy to, które zna – życie pisarki, okupione próbą samobójczą i szykanami – zaryzykowałaby podmiianę życia na inne?

Nie sądzę. Ta błogość zresztą, gdy wczytać się w opowiadania z *Nizin*, nie wydaje się wcale taka oczywista. Oczywiście jest dzieciństwo, przynajmniej w tym wypadku – to częsty trop literacki, takie poszukiwanie czy powrót do utraconej Arkadii. Zresztą, o ile się orientuję, *Niziny* nie spotkały się wśród opisanych tu postaci z przychylnym odbiorem. Spojrzenie „dziecięce” jest z jednej strony niewinne, z drugiej jednak bezwzględne, ostre. Co zaś do późniejszej drogi bohaterki, jej związaniem się z Aktionsgruppe Banat i związanej z tym pracy pisarskiej, uważam, że był to w dużej mierze imperatyw moralny, przymus dania świadectwa, a to w systemach totalitarnych zawsze związane jest z mniejszym lub większym ryzykiem i stresem, nad którym nie zawsze udaje się zapanować.

Pana spotkanie z Hertą Müller zaczęło się od czego?

Na dobre od tego, że Wydawnictwo Czarne parę lat temu, pięć lub sześć, zaczęło ją wydawać i wydało prawie cały jej dorobek. Następnie inny wydawca, Biuro Literackie, zwrócił się do mnie z propozycją wydania *Kolaży*. Ale z jej utworami zetknąłem się wcześniej, gdy poznałem pisarzy związanych z działającą w Rumunii Aktionsgruppe Banat, której twórczość krytyka niemiecka w latach 80. określała mianem „piątej literatury języka niemieckiego”. Zwrócił mi na nich uwagę Oskar Pastior, wybitny poeta, który „wybrał wolność” w Berlinie Zachodnim.

Nie jestem jednak pierwszym tłumaczem poezji Herty Müller. Przede mną był Artur Kozuch, wydał on w Ha!arcie w formie pocztówek jej tomik *Strażnik bierze swój grzebień*. Od początku byłem przekonany, że jest to pisarka, która będzie „kosiosa” największe nagrody literackie. Dla mnie jest ona kimś, kto opisuje świat na tyle brutalnie, jak Franz Kafka, ale jej proza jest żywsza: Kafka wydaje się bardziej „teoretyczny”, trochę wymyślony – tu z kolei wszystko wzięte jest z życia. Są to realia, w których ona żyła, a jednocześnie nie trzeba ich traktować wyłącznie jako opowieści o Rumunii, lecz znacznie szerzej, jako świat czarnej utopii.

Co sprawia, że opowieść o małej wsi, usytuowana w konkretnych realiach historycznych, wymyka się poza nawias Rumunii, jest zrozumiała w Polsce, w Anglii, w Rosji, stając się alegorią zła tkwiącego w człowieku, pod ziemią? Polakom sztuka uniwersalizacji własnych losów przychodzi z trudem.

Paru się jednak udało. Przed laty jeden z poetów hiszpańskich powiedział mi, że Bruno Chulz jest dla niego ciekawszy od Kafki. Swoje „zuniwersalizował” Gombrowicz. W wypadku Müller rzecz chyba w tym, że opisała w *Nizinach* enklawę mniejszości niemieckiej, co pozwoliło na swoiste studium zamkniętej społeczności. Elementy tego świata odnaleźć można także w „pocztówkach poetyckich”, w tych „odkrytkach” wyklejanych z gazetowego druku. Poza tym Müller kreuje świat na swój sposób „wyrzucony z historii” – rumuńskie komunistyczne realia temu nie przeczą, można je traktować jako „wymyślone”. Polska proza „świadectwa” jest bardzo historycznie ukonkretniona, trudno ją rozumieć bez przypisów. To Miłosz napisał, że „historyczność niszczy nam substancję”, można dodać, że literacką też.

„Nie jestem prawdziwą Niemką ani nie jestem prawdziwą Rumunką”. Jeśli narodowość w określeniu tożsamości schodzi na drugi plan, co pojawia się w jej miejscu: bycie pisarką? Kobieta?

Trudno mi odpowiadać za Müller, ale wydaje mi się, a tak jest w moim przypadku, że sprawą najistotniejszą tożsamościowo jest bycie sobą, później dopiero pojawiają się jakieś identyfikacje społeczne czy grupowe. Zresztą, co może znaczyć bycie „prawdziwą Niemką”? Kto ma być punktem odniesienia? Hildegarda z Bingen? Fryderyk Nietzsche? Lub co? Niemcy jako takie? Nie ma takich Niemiec – to federacja różnych krajów (landów), w wypadku mniejszości w Rumunii bądź Szwabia, bądź Saksonia, bo z tych krain płynęły kolejne fale osadnictwa. Prawdę mówiąc, nie lubię pytać o „prawdziwą narodowość”. Gdyby to traktować politycznie, to wolę identyfikację przez obywatelstwo. Müller, jak chyba większość intelektualistów, czuje się chyba przede wszystkim obywatelką świata, dla której kodeksem podstawowym są prawa człowieka. To zresztą w jej pisarstwie jest żywo obecne i to właśnie zdaje się jej pozwalać na „uniwersalizację” swych doświadczeń. W samym pisarstwie natomiast punktem odniesienia jest język – tu widać, że wykreowała własną niemczyznę, a to podstawa artystycznej suwerenności.

Pod określaniem siebie obywatelem świata nie kryje się przypadkiem bezdomność, poczucie, że dom może pojawić się wyłącznie wewnątrz człowieka, nie na zewnątrz?

W ostateczności nie ma innego domu niż ten wewnątrz. Artysta – świadomie lub nie, to dla mnie nieistotne – zawsze rzucony jest w przestrzeń doświadczenia ostatecznego: decyduje o losie swych bohaterów, czasem o losie czytelników, dość przypomnieć samobójstwa po lekturze *Cierpień młodego Wertera* Goethego. To, co na zewnątrz, ulega zmianie, choć wiele, jak choćby dom dzieciństwa, nosi się w pamięci, przenosi się więc go do wewnątrz. To pewnie jeden z impulsów do napisania *Nizin*.

Jak interpretować tytuł powieści *Człowiek jest tylko bażantem na tym świecie*? Skoro istnieje ten, chyba istnieć musi też inny świat.

To podstępne pytanie. Przede wszystkim użycie zaimka „ten” nie musi w konsekwencji przywoływać przekonania o istnieniu alternatywy. W końcu Leibnitz był przekonany, że ten świat jest najlepszy z możliwych. Jeśli jednak już szukać alternatywy – poza wyobraźnią religijną – to można ów „inny świat” odnaleźć choćby w przestrzeni sztuki, literatury, w grze wyobraźni. Jak myślę, pisarce chodzi o alternatywę w życiu doczesnym, a nie obietnicę lepszego świata po śmierci. Ale to już moja lektura, moja interpretacja. Sądzę, że niesprzeczna z treścią utworu.

„Pisząc, muszę przebywać tam, gdzie czuję się najbardziej zraniona”. Gdyby to zdanie Müller nieco zamienić: tłumacząc, muszę przebywać tam, gdzie czuję się najbardziej zraniony – dalej będzie ono miało sens?

To zdanie ma sens samo w sobie. Po prostu, zwłaszcza dla ludzi piszących, którzy wiedzą, że notuje się ból świata. Tłumacz robi to samo. Tłumacz jest w jakiś sposób współautorem. Nie należę do tłumaczy zarabiających na tłumaczeniu, tłumaczę to, co chcę tłumaczyć, co mi się podoba. Gdy zaproponowano mi zrobienie tego tomiku, zdziwiło mnie to, od razu też wiedziałem, że będę miał z nim sporo problemów. Przede wszystkim dlatego, że nie da się, tak ot, przełożyć tego tekstu, odgrywa w nim bowiem rolę nie tylko słowo, ale i grafika, sposób jego zobrazowania. Każdy z kolaży jest dodatkowo opatrzony obrazkiem. Dopiero wtedy to wszystko odczytuje się jako zwarty utwór. Jeśli wyciąga się z niego sam tekst, cóż, prezentuje się on nieciekawie.

Sposób traktowania literatury, w której nie jest ona wyłącznie tekstem, lecz nie mniej istotne jest jej zakomponowanie graficzne, to rzecz znana z historii literatury.

Ależ oczywiście. Sięga to starożytności, układano wtedy różne obrazy ze słów. W podobny zresztą sposób, tyle że bawiąca się i nie tak poważnie traktująca swoją pracę, postępowała Wisława Szymborska, która „pisała” pocztówki wyklejane przez siebie do znajomych. Tam i sam kolaż, i tekst na odwrocie tego kolażu, tworzą pewną całość.

I adresat, w końcu Szymborska komponowała pocztówki pod konkretne osoby.

Lubię kolaże Müller, które idą w stronę surrealizmu – ucieszyłbym się, będąc adresatem któregoś z nich. Pisarka potrafi się wprost świetnie, bezinteresownie bawić słowem.

„Kiedy piszę, w pewnym sensie nie istnieję”. Wydaje się, że to zdanie można potraktować symbolicznie, jak i dosłownie, jako usuwanie się w niebyt, znikanie za kurtyną cenzury, w ostateczności śmierć z rąk służb, którą zadawano znajomym Müller.

To chyba zbyt daleko idąca konkretyzacja. „Ja” osobowe (autorskie) znika na rzecz „ja” narratora – tak przynajmniej sam to rozumiem.

Zgoda, lecz „ja” narratora wpływa na „ja” autora. Pośrednio: gdy proza budzi reakcję innych. I bezpośrednio: gdy do napięcia między jednym a drugim „ja” dochodzi w zamkniętym obiegu, którym jest ciało autora. Istnieje chyba coś takiego jak reakcja organizmu na pisanie?

Zmęczenie? Życie w dostatku po sukcesie finansowym? Satysfakcja? Poczucie przegranej w rozgrywce z narratorem? Nie wiem. Poza tym ciało autora to także słowa, jakie wypowiada, teksty. Trudno tu mówić o zamknięciu. Inaczej mówiąc: człowiek to dzieło otwarte, które samo się stwarza, czasem w relacji z innymi. Dotyczy to wszystkich, nie tylko artystów. W moim rozumieniu świata wszystko poza tym, co odczuwam jako „ja”, stanowi przedłużenie mego „ciała”, nawet najdalsze obszary kosmosu. Lecz jak to odczuwa Müller, tego nie potrafię z lektury wydedukować.

Powrócę na chwilę do języka wykreowanego przez pisarkę. Czytając *Człowiek jest tylko bażantem na tym świecie*, miałem poczucie, że obcuje nie z prozą, a scenariuszem filmu, dokumentem, literacko zabarwianą kroniką.

Gdy się uważnie wczytać, to nie tylko ten utwór może się wydać wielowymiarowy narracyjnie. Wynika to chyba z nastawienia na dialog – zarówno z czytelnikiem, jak z bohaterami tych opowiadań, esejów i poezji. Umocowanie w konkretnym doświadczeniu, w serii doświadczeń, nadaje temu pisarstwu dynamikę, która w istocie wydaje się dynamiką autobiografii. A ta właśnie autobiografia, z której wypisy tworzą dorobek Müller, jest – w dużej mierze świadomie, przez wybór skazującej na heroizm postawy – rodzajem utworu dramatycznego, w którym wyrazisty podział racji i ich starcie, w którym słabszy siłą rzeczy budzi sympatię widza czy czytelnika, w każdym razie obserwatora. Tym bardziej, że niesie ową autobiografię jej najwyższej próby wartość literacka.

Sporym zaskoczeniem był dla mnie fakt, że Rumuni cenią Müller, mając jednocześnie o wiele od Polski trudniejszą drogę w rozliczaniu przeszłości. Nie zadawał pan sobie czasem pytania: gdyby pojawiła się proza – dajmy na to – polskiego Żyda wydalonego w 1968 roku, portretująca nasz kraj tak jak Müller portretuje Rumunię, jakie emocje towarzyszyłyby dyskusji na jej temat?

To sytuacje nieporównywalne, choćby dlatego, że w Rumunii nie było tego typu postawy wobec mniejszości niemieckiej jak w Polsce wobec żydowskiej. Wobec opresji reżimu komunistycznego, wobec Securitate wszyscy byli równi, gdy w Polsce wobec bezpieczeństwa, szczególnie w roku 1968, ludzie pochodzenia żydowskiego byli, że tak to eufemistycznie określę, „wyróżnieni”, co wzmocniane było dodatkowo przez nierzadko demonstracyjnie manifestowane postawy antysemitki wielu środowisk. Taki autor, gdyby się znalazł, opisałby Polskę zupełnie inaczej niż Müller opisała Rumunię. Takiej prozie mogłyby towarzyszyć podobne emocje do tych, które towarzyszą historycznym reportażom Jana Tomasza Grossa. Rok 1968 w Polsce jeszcze wciąż nie doczekał się rozliczenia. I gdy już o to chodzi, to Rumuni tego rodzaju rozliczeń z czasów komunistycznych nie mają.

A z drugiej strony rumuńscy Niemcy mają się z czego rozliczać w związku ze swoimi pronazistowskimi deklaracjami z czasu wojny, o czym zresztą Müller pisze.

W posłowniu do *Kolaży* stwierdza pan, że ta literatura jest zarówno świadkiem, jak i świadectwem. Co to oznacza?

To by oznaczało, że autorka przekazuje, być może przyszłym pokoleniom, doświadczenie strasznego XX wieku w tej jego wersji, która pozostaje mniej znana od tej spowodowanej przez nazizm, mianowicie, w wersji totalitaryzmu komunistycznego.

(chwila ciszy) Chyba trudno będzie nam cokolwiek dodać.

Zawsze czuję się onieśmielony, jak rozmawiam o tak wielkich pisarzach.



Leszek Szaruga

Odkrytki prywatne i publiczne

Przynajmniej od czasu rozważań Lessinga zawartych w jego analizie rzeźby przedstawiającej grupę Laokoona trwa wielowątkowa dyskusja o wzajemnej zależności między sztuką słowa a sztukami plastycznymi, możliwości łączenia ich ze sobą lub konieczności traktowania ich jako dziedzin rozłącznych. W praktyce artystycznej mamy tu do czynienia z wieloma różnymi rozwiązaniami – wielu znawców rozwodzi się o literackości malarstwa czy rzeźby, a to za sprawą opatrywania tych dzieł słownymi tytułami niejako dopowiadającymi intencje artysty, z kolei nie brak krytyków literackich rozwodzących się nad plastycznością utworów pisarskich, tu wszelako sprawa jest o tyle łatwiejsza, że owa plastyczność bądź malarskość wpisane zostają w materię językową. Można wskazać też na dość częstą praktykę ilustrowania literatury, co z jednej strony praktykowane jest – szczególnie w literaturze dziecięcej – we współpracy pisarza i rysownika bądź malarza, z drugiej zaś w całych cyklach malarskich podejmujących tematy danego dzieła literackiego. Podobnie jest z próbami przekładu dzieł plastycznych na język literacki – z utworów poświęconych znanym obrazom można ułożyć potężną i bardzo pouczającą antologię. Zdarzały się w tej przestrzeni swoistego plastyczno-literackiego czy literacko-plastycznego – a to nie to samo – dialogu relacje poważne i niepoważne, czasem też po prostu plastycy wykorzystywali dzieło literackie lub jego fragment jako komentarz bądź nawet autokomentarz, pisarze zaś inkrustowali, jak w ostatnich czasach Sebald, swą narrację pozyskiwanymi zdjęciami czy obrazami: to już co innego niż ilustrowanie dzieła przez innego autora, gdyż w tym wypadku mamy do czynienia z przemyślanym gestem kreacyjnym samego pisarza.

I tak oto doszliśmy do istoty obecnego spotkania: do kolażu. I od razu warto wskazać na to, co obie autorki prezentowanych obiektów łączy. Tym wspólnym mianownikiem jest gazeta, przede wszystkim słowo gazetowe, z gazety wycięte i połączone z obrazem – bądź własną grafiką, bądź pozyskanym skądinąd. Warto też przy okazji zauważyć, że gazeta, druk gazetowy od dawna były wykorzystywane, zarówno w malarstwie jak i w poezji, jako materiał utworu. W malarstwie, choćby w niektórych dziełach dadaistów, fragmenty gazet wyklejano na obrazie.

W poezji gazeta funkcjonuje nieco inaczej – niekoniecznie jako obiekt materialny. Chodzi raczej o sam tekst – dość przypomnieć eksperymenty Tadeusza Peipera z rozpisywaniem tekstu gazetowego na wersy, co w zasadniczy sposób zmieniało treść przekazu. Można też przypomnieć eksperymentalny tom G Ryszarda Krynickiego – będący dziś białym krukiem – na który składały się wiersze zbudowane z wycinanych z gazet fragmentów tekstu. Wycięte z gazet teksty lub ich wyimki stanowiły też przedmiot za-

interesowania poezji konkretnej będącej w Polsce zjawiskiem marginalnym, wszakże żywo obecnym np. w byłej Czechosłowacji, ale też w Niemczech Zachodnich czy Austrii. Wreszcie, co też nie bez znaczenia, gazeta – konkretnie: język gazety – stawała się przedmiotem refleksji poetyckiej twórców skupionych w Polsce w formacji nowofalowej, o czym swego czasu interesująco pisał – mówiąc o swoistym „pojedynku z Gazetą” – Stanisław Barańczak, sam zresztą ten typ twórczości uprawiający. Tu zresztą można mówić o podobieństwie doświadczenia tej formacji polskich poetów z rówieśniczym doświadczeniem Müller i kręgu Aktionsgruppe Banat tworzonej przez pisarzy reprezentujących niemiecką mniejszość w komunistycznej Rumunii, z którym przyszła noblistka była związana.

Tekst gazetowy tworzy gotowy, uporządkowany obraz świata – zarówno w wypadku kolaży Herty Müller, jak Wisławy Szymborskiej mamy do czynienia z dekompozycją owego obrazu: obie poetki wyjmują z tekstu pojedyncze słowa lub fragmenty, czyniąc z nich budulec własnego, indywidualnego ładu rzeczywistości. Obie też łączą słowo gazetowe z obrazem, komponując w ten sposób swego rodzaju „słowobraz”. Nadają słowom gazetowym inne znaczenie niż miały w kontekstach macierzystych. I choć zapewne nie jest to możliwe, byłoby interesujące zestawienie funkcjonowania tych konkretnych słów w obu tekstach – macierzystym i kolażowym. Tak czy inaczej, nie ulega wątpliwości, że w obu wypadkach mamy do czynienia z sięgnięciem po słowo gotowe, spreparowane na pożytek gazetowego dyskursu i poddaniem go recydingowi, wskutek czego zaczyna pełnić funkcje poetyckie, a tym samym wprowadzone zostaje w przestrzeń wartościowania estetycznego. Stąd w próbach interpretacji tak powstałych utworów konieczność zwracania wagi nie tylko na same słownikowe znaczenia słów, ale także np. na kolor i wielkość oraz krój czcionki czy barwę tła, a wreszcie, co tu wydaje się równie istotne, na relację między tak skomponowanym tekstem i elementami plastycznymi całości. W szczególności te właśnie wyznaczniki odgrywają istotną rolę w wierszach Müller, w których nawet poszczególne słowa mogą zostać sklejone z różniących się między sobą elementów, co też zapewne nie pozostaje bez znaczenia w próbie ich odczytania. Z drugiej strony wiele pocztówek Szymborskiej jest w ogóle pozbawione tekstu, co jednak, gdy brać pod uwagę większą kolekcję tych obiektów, może też okazać się zabiegiem celowym – autorka w końcu w jakiejś mierze świadomie umieszcza je w pamięciowym katalogu dotąd stworzonych kompozycji, w którym przekaz tekstowy, mieszany i czysto plastyczny, współtworzą cykl swego rodzaju „otwartej galerii” dopełniany przez kolejne elementy.

Istnieje jednak zasadnicza różnica między kolażową twórczością Herty Müller i Wisławy Szymborskiej. Podczas gdy pierwsza z nich wykleja towarzyszące elementom plastycznym teksty jako dzieła literackie, o tyle druga z nich swoje pocztówki komponuje właśnie jako odkrytki o niekoniecznie literackim charakterze. Przy czym właśnie słowo „odkrytki”, dziś już wypadłe z obiegu, niegdyś potocznie używane, może się okazać dla obu rodzajów kompozycji wspólnym mianownikiem – wówczas mianowicie, gdy zwróci się uwagę na możliwość pojmowania go jako sposobu odkrywania zasłoniętych

czy nieznanymi aspektów rzeczywistości – czy to realnej, czy imaginacyjnej. Druga różnica dotyczy adresata – w wypadku Müller pozostaje on, jak każdy adresat literatury, odbiorcą wirtualnym, w przypadku Szymborskiej jest to zawsze adresat konkretny, znany z imienia i nazwiska, ten, do którego owa odkrytka jest wysyłana; warto przy tym zauważyć, że w takim razie mamy do czynienia ze swoistym ukrytym dialogiem opartym na osobistej relacji między autorką i adresatem, relacji zatem, która niekoniecznie musi być znana odbiorcom postronnym. Można nawet zaryzykować przypuszczenie, że – przynajmniej niektóre – kompozycje Szymborskiej stanowią przekaz swoście zaszyfrowany, zrozumiały jedynie dla nadawcy i odbiorcy.

Gdy zwrócić uwagę na te właśnie okoliczności, bez wątpienia warto podkreślić fakt, że o ile kolażowa twórczość Herty Müller ma charakter działania publicznego, o tyle tworzenie kolażowych kompozycji Wisławy Szymborskiej jest działaniem ściśle – przynajmniej do chwili, w której stało się ono przedmiotem zainteresowania szerszej publiczności po przyznaniu autorce Nagrody Nobla – prywatnym. Kolaże niemieckiej pisarki znane były właściwie od początku podjęcia przez nią tej twórczości, po wyróżnieniu zaś jej ową nagrodą pozostały tym, czym były przedtem. Kwestią otwartą zatem, ale jak sądzę interesującą, wydaje się pytanie o to, w jakiej mierze zainteresowanie autorką powodowane wpisaniem jej na listę laureatów najwyższego trofeum artystycznego przyczynia się do rozmycia granicy między jej prywatnością – którą Szymborska starała się chronić ze szczególnym zapamiętaniem – a ową prywatnością, choć nie bez wymuszonego okolicznościami przyzwolenia, zakłóceniem. I związana z tym kwestia następna: w jakiej mierze ujawnienie „odkrytek” szerszej publiczności mogło wpłynąć na zmianę ich charakteru choćby przez fakt, iż ich prywatność zaczęła być przepuszczana przez filtr reguł w mniejszym lub większym stopniu wy tłumiających ich intymność: wiadomo wszak, że w sytuacjach intymnych często zachowujemy się inaczej niż w okolicznościach publicznych.

Jak już wspominałem, Müller eksponuje literackość swych kolaży, co by mogło znaczyć, iż elementy plastyczne – zawsze w nich obecne – pełnią funkcję uzupełniającą wobec tekstu słownego. Wydaje się też, że budując zamknięte cykle swych utworów grupowanych w kolejnych tomach, tworzy, poprzez spinanie ich wspólnym tytułem, serię wypowiedzi o linearnej, uporządkowanej narracji. W wypadku Szymborskiej, jeśli podjęlibyśmy próbę potraktowania tej twórczości jako wyodrębnionej całości, należałoby mówić o narracji rozproszonej i zarazem wielokierunkowej bądź kalejdoskopowej – tym bardziej, że nie sądzę, by możliwe było skompletowanie pełnej kolekcji jej odkrytek, mamy raczej do czynienia z mniej lub bardziej przypadkowymi jej fragmentami.

Być może jednak w cyklach Müller można wykryć pewien typ narracji dyskretniej. Czytając kolejne tomy, da się zauważyć coraz częstsze zastępowanie druku gazetowego przez wstawki pisma odręcznego. Można sobie wyobrazić sytuację, w której zapis odręczny całkowicie w końcu zastąpi gazetowe wycinki. To oczywiście tylko nieśmiałe przypuszczenie sprowokowane przez zastosowany przez autorkę zabieg. W każdym razie taka ewolucja byłaby rozwiązaniem niezwykle interesującym, gdyż skopiowanie

w druku zapisu odręcznego odsyłałoby wówczas do oryginału istniejącego w jednym tylko egzemplarzu, zarazem byłoby zabiegiem eksponującym nie pisarską, lecz plastyczną warstwę prezentowanych utworów, zarazem też, zważywszy ich pocztówkowy format, zmieniałoby tekst z literackiego w prywatny w tym znaczeniu, w jakim prywatny charakter ma wszelka korespondencja – tym bardziej, że odkrytek na ogół nie pisze się inaczej niż odręcznie.

Pismo jest – niezależnie od alfabetu i techniki jego powielania – zjawiskiem tyleż ze sfery literackiej, co plastycznej: najdobitniej jest to widoczne w zapisach alfabetów ideograficznych, takich jak chiński czy japoński. Gdy się jednak zastanowić, okaże się, że każdy rodzaj pisma jest pismem obrazkowym, choć oczywiście nie jest rzeczą obojętną czy chodzi o obrazki odnoszące się do realnych przedmiotów, czy o obrazki symbolizujące dźwięki. W wypadku kolaży Müller każde ze słów wyciętych z gazety czy ulotki reklamowej bądź innego tego rodzaju druku może być wzięte w cudzysłów, funkcjonować jako cytata – z owych cytatów komponuje autorka wypowiedź własną. Przechodząc do pisma odręcznego, zaczyna mówić własnymi słowami, niejako powraca do siebie z przestrzeni mowy mniej lub bardziej opresyjnej, obcej. Przestaje mówić cudzymi słowami. Zresztą już same wtrącenia pisma odręcznego w tok zapisu gazetowego wydruku jest znakiem zdystansowania się wobec słów niejako podyktowanych, choć poddanych autorskiej selekcji. Może też warto zauważyć, że owo wpisywanie pisma odręcznego może się kojarzyć z *Kaligramami* Apolinarego, które odczytywać można jako – podkreślaną przez „niekonwencjonalny” chwyt formalny – manifestację artystycznej suwerenności.

Ten typ „eksperymentu” – termin ten celowo biorę w cudzysłów, przyjmując, że każde działanie artystyczne siłą rzeczy musi być eksperymentem przełamującym istniejące konwencje widzenia świata – pojawia się ze szczególnym nasileniem na przełomie XIX i XX stulecia. Współcześnie można obserwować coraz częściej nawiązywanie do tego sposobu wypowiedzi – nie przypadkiem w jednym z ostatnich wierszy Tadeusz Różewicz pisał o tym, że stary poeta odnajduje się „w piaskownicy z dadaistami”. Bez wątpienia też wiele – choć zapewne nie wszystkie – odkrytek Wisławy Szymborskiej można traktować właśnie jako utwory proveniencji dadaistycznej: taką jest choćby pocztówka z zębatą Moną Lizą. Z nieco innym – bo kontrolowanym – typem dadaistycznej gry mamy do czynienia w wierszach Müller, która z wyciągniętych z „powrzuconych do kapelusza” gazetowych słów „losuje” bieg narracji.

Elementem wspólnym, łączącym będące tu przedmiotem uwagi utwory Müller i Szymborskiej, jest ich funkcja ludyczna. Przy czym od razu trzeba tu poczynić istotne rozróżnienie: w języku polskim, inaczej niż np. w niemieckim czy angielskim, na co zwracają uwagę tłumacze fundamentalnej pracy Johna Huisingi *Homo ludens*, mamy do czynienia z dwoma określeniami odnoszącymi się do tej sfery naszego doświadczenia – gra i zabawa. Patrząc z tej perspektywy, nie sposób nie zauważyć, że propozycje niemieckiej noblistki bliższe są pierwszemu rozumieniu, propozycje zaś noblistki polskiej – drugiemu. W obu wszakże wypadkach mamy do czynienia z działaniami