

Gościniec Sztuki

ISSN 1505-5299

MAGAZYN ARTYSTYCZNO-LITERACKI



Stefan Themerson

Nr 2/15 Rok XIII Płock 2010

Piórko narysował



JAN WOLEK
Dziękujemy!



Wydawca

Płocki Ośrodek Kultury i Sztuki
Płock 2010

Redaktor naczelny

Andrzej Dorobek

Redaktor zeszytu

JACEK CZURYŁO

Stali współpracownicy

Richard Benesevich, Krzysztof Bieńkowski, Dariusz Brzostek,
Natalia Dudek, Andrzej Janicki, Justyna Nowacka, Michał Pankowski, Roman Rzym-
kowski

Opracowanie redakcyjne

ZBIGNIEW CHLEWIŃSKI

Rysunki

FRANCISZKA THEMERSON

Winieta

MIROŚLAW ŁAKOMSKI

Projekt typografii i okładki

ZBIGNIEW CHLEWIŃSKI i JACEK CZURYŁO (jzc)

Skład i łamanie

OLAGraf, tel. 608 52 55 99

Druk

Adam Łukawski, Drukarnia AGPRESS
Płock, ul. Mickiewicza 3, tel. 24 2678-333

Oby to "Płocko"
nie było z ołowiu —
Ciepło, miło
Dziękuję
23.09.2010. —

Pamięć przelotna?

Są miasta przez sztukę wysoką szczególnie umiłowane – są też i takie, o których nigdy nie chciała ona nic wiedzieć (z pełną nb. wzajemnością). Są wreszcie i takie, o których przypomina ona sobie od czasu do czasu (z wzajemnością może nawet bardziej okazjonalną).

Od egzemplifikacji wypadałoby się tu powstrzymać, zważywszy choćby na starożytną mądrość *nomina sunt odiosa* i na wynikającą z niej poniekąd mądrość współczesną, iż „dobre obyczaje”, jako jeden z aspektów „Przyzwoitości”, są „nieprzemijające”. Zarazem jednak, jeśli przypomnimy sobie miejsca urodzin i śmierci autora drugiej z przytoczonych mądrości, egzemplifikacje nasuną się wręcz nieodparcie. Rzecznikiem „dobrych obyczajów” będzie tu bowiem Stefan Themerson, wybitny a wszechstronny polsko-angielski artysta awangardowy, urodzony w 1910 roku w Płocku, a zmarły 78 lat później w Londynie.

Co do drugiego z tych miast, Samuel Johnson, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli angielskiego oświecenia, stwierdził w XVIII wieku, że *być znużonym Londynem to tyle, co być znużonym życiem* – pierwsze zaś biograf słynnego niemieckiego romantyka, E. T. A. Hoffmanna, zamieszkałego tu przelotnie na początku następnego stulecia, określił w jego imieniu jako „miejsce ponure” (*der traurige Ort*), naznaczone wszelkimi możliwymi niespełnieniami. W podobnej konfiguracji wspomniane na początku preferencje sztuki wysokiej rysowałyby się z oczywistością wręcz porażającą...

Czy jednak na pewno? Wszak Płock, gdzie wkrótce po trzecim rozbiore Polski osiadł z urzędowego nadania pruskiego zaborcy przyszły autor *Złotego garnka*, miał już w historii – jako dawna stolica piastowska czy prężny ośrodek kulturalny Rzeczypospolitej szlacheckiej w XVI, a zwłaszcza XVII wieku – wieloletnie nawet epizody przeczące ocenie aż tak negatywnej. W czasach prowincjonalnej degradacji, będącej poniekąd następstwem stołecznej ekspansji nieodległej Warszawy, również nie był miejscem całkowicie przez sztukę wysoką zapomnianym. Pod sam koniec XVIII wieku mieszkał tu przecież, też jako urzędnik kamery pruskiej, inny wybitny pisarz niemiecki – Friederich Ludwig Zacharias Werner, który, dla odmiany, miło wspominał czteroletni pobyt w niegdysiejszej metropolii

Mazowsza, zachwycając się panoramą Wzgórza Tumskiego (tak dalece, że na nieistniejącym już zamku książąt piastowskich umieścił akcję dramatu *Noc poślubna*, rozgrywającego się w 1226 roku). W drugiej połowie XIX wieku na tym wzgórzu, w przebudowanym na potrzeby teatru gmachu dawnego kościoła św. Trójcy, występował czasem pochodzący z Płocka Bolesław Ładnowski, jeden z najwybitniejszych aktorów szekspirowskich w dziejach sceny polskiej. W czasach Drugiej Rzeczypospolitej w tym samym przybytku przyjezdnej Melpomeny odbywały się też koncerty muzyki poważnej, między innymi z udziałem pianisty Witolda Lutosławskiego, nieznanego jeszcze wtedy jako kompozytor – mieściła się tam także Kawiarnia KAP-u (Klubu Artystycznego Płocczan). Członkiem tego stowarzyszenia – w życiu kulturalnym polskiej prowincji wręcz unikatowego – był adwokat Kazimierz Askanas, jeden z najbardziej zasłużonych miejscowych działaczy społeczno-kulturalnych w czasach peerelu, a także... kolega szkolny Stefana Themersona. Ten po złożeniu egzaminu maturalnego w płockim gimnazjum im. Władysława Jagiełły opuścił rodzinne miasto, by rozwijać się jako artysta w Warszawie, Paryżu czy wreszcie w Londynie.

Kilkanaście lat wcześniej to samo uczynił inny absolwent Jagiellonki, Władysław Broniewski – wiedząc, jak napisał w powszechnie znanym wierszu, że już tu nie wróci – podobnie zresztą jak Hoffmann, który, przemieszkawszy w Płocku dwa lata, z prawdziwą ulgą wyprowadził się do Warszawy. Działalności KAP-u oraz istnieniu budynku teatralnego na Wzgórzu Tumskim kres położył wybuch drugiej wojny światowej. Jaką zaś kontynuację wszystkie te wątki artystyczne znalazły po jej zakończeniu?

Zamieszkały wtedy w Warszawie Broniewski nierzadko przyjeżdżał do miasta dzieciństwa i wczesnej młodości, głównie w poszukiwaniu natchnienia do kolejnych, najbardziej może pamiętnych wierszy i poematów o rodzinnych stronach. Teatr reaktywowano trzydzieści lat po wojnie – w innym miejscu i w innym, stacjonarnym, charakterze. Lutosławski, mimo mniej niż okazjonalnych związków z Płockiem, niewiele później został członkiem honorowym miejscowego towarzystwa muzycznego. Kultuwanie pamięci Hoffmanna na niwie lokalnej w czasach programowego peerelowskiego antygermanizmu było raczej niemożliwe, podobnie jak wymaganie od mieszkańców uprzemysławiającego się miasta na peerelowskiej prowincji jakiegokolwiek rozeznania w filozoficznych meandrach i awangardowych koneksjach twórczości Themersona, na ogólnopolskim rynku literackim od końca lat 1950. jakoś tam obecnej. Tak czy inaczej można było mieć nadzieję, że doba postpeerelu, czyli tak zwanej Trzeciej Rzeczypospolitej, przyniesie ze sobą ożywienie pamięci o tych dwóch najbardziej międzynarodowych postaciach w artystycznej historii grodu na wiślanej skarpie.

I w samej rzeczy – budynek dawnego Hotelu Berlińskiego na staromiejskim rynku, gdzie Hoffmann mieszkał przez cały czas swego plockiego zesłania, w 1996 roku stał się siedzibą Domu Darmstadt, głównej na gruncie lokalnym platformy popularyzacji języka i kultury niemieckiej, a na frontowej ścianie budynku pojawiła się tablica poświęcona jego najśłynniejszemu rezydentowi. Podobna tablica znalazła się też, trzy lata wcześniej, na domu rodzinnym Themersona przy ulicy Grodzkiej – niemal równocześnie zaś ukazała się antologia jego tekstów (z dodatkiem rysunków autorstwa żony, Franciszki) zatytułowana *Jestem czasownikiem, czyli zobaczyć świat inaczej*. Przygotowana staraniem znanego miejscowego literata i wydana przez Dom Kultury w Płocku, okazała się wydarzeniem na skalę krajową, a przywrócenie osoby i twórczości tego wybitnego artysty pamięci lokalnej bezpośrednio zaowocowało inauguracją ogólnopolskiego konkursu literackiego jego imienia, pod organizacyjnym szyldem tegoż Domu Kultury (z początkiem bieżącego tysiąclecia przekształconego w Płocki Ośrodek Kultury i Sztuki, obejmujący także Dom Darmstadt).

Jakież jednak były efekty owych inicjatyw w ciągu następnych lat kilkunastu? Bodaj dwie istotnie godne odnotowania imprezy Hoffmannowskie (multimedialny spektakl *E. T. A. Hoffmann w Płocku* warszawskiego Teatru Poza w Domu Darmstadt w 2004 roku i koncert kameralny w wykonaniu Trio Margaux z Niemiec w Muzeum Mazowieckim w Płocku pięć lat później) oraz... cichy a wstydlivy koniec wspomnianego konkursu literackiego jeszcze w ostatniej dekadzie minionego stulecia, i nieco później wywóz archiwum Stefana i Franciszki z Londynu do Katowic (na propozycję przekazania części owych zbiorów rodzinnemu miastu mistrza nikt pono w owym mieście nie potrafił sensownie zareagować); dodajmy też, że ośrodek badań twórczości Themersona powstał właśnie przy Uniwersytecie Śląskim.

W Płocku to ostatnie przedsięwzięcie nie miałoby szans na realizację – oczywiście z uwagi na brak uczelni humanistycznej z prawdziwego zdarzenia. Czy jest to jednak jakiegokolwiek uzasadnienie dla wspomnianych przed chwilą zaniedbań?

Odpowiedź dodatkowo utrudnia tu fakt, że – mimo pozoranckiej groteski, jaką okazała się reaktywacja KAP-u w latach 1990. i trudno zrozumiałej kariery Lutosławskiego jako patrona miejscowej orkiestry, symfonicznej w dużej mierze tylko z nazwy – nie można powiedzieć, by przez cały ten czas Płock znajdował się poza polem oddziaływania sztuki wysokiej czy poszukującej. Przypomnijmy tylko, że nierzadko gościli tu prawdziwi artyści jazzu (Larry Goldings, Gary Bartz, Al di Meola, Tomasz Stańko) i że przez kilkanaście lat z dobrym skutkiem odbywał się MORF, czyli ogólnopolski festiwal teatrów alternatywnych, w dużej mierze zainspirowany przez klasyków rodzimej awangardy: Witkacego, Gombro-

wicza, Themersona... Teraz, przy okazji jubileuszu stulecia urodzin tego ostatniego, miasto – dzięki ogólnopolskiej inicjatywie zamieszkałego w Łodzi reżysera teatralnego i kulturoznawcy, Piotra Bogusława Jędrzejczaka – otrzymuje kolejną szansę na to, by miejscowa pamięć o wybitnym artyście nie była pamięcią przelotną.

Mamy nadzieję, że gwarancją tego stanu rzeczy okażą się coroczne edycje SkArPy (Spotkania – Artyści – Płock), czyli Transgranicznego Festiwalu Sztuk im. Stefana Themersona w Płocku, festiwalu, którego inauguracja wypada na wrzesień 2010 roku. Mamy też obowiązek, jako redakcja jedyne go na niwie lokalnej pisma poświęconego prezentacji szeroko rozumianej sztuki wysokiej czy poszukującej, włączyć się w promocję tego cennego przedsięwzięcia. Stąd też niniejszy specjalny numer „Gościńca Sztuki” – też zresztą jubileuszowy, bo już piętnasty.

•

Materiał ilustracyjny – fotografie i rysunki – w bloku poświęconym Stefanowi Themersonowi jest własnością Archiwum Themersonów w Londynie. Otrzymaliśmy go z rąk Pani Marii Zalewskiej-Mikulskiej, dyrektor Książnicy Płockiej, i z publikacji wydawnictwa Gaberbocchus Press.

Zamieszczone rysunki są autorstwa Franciszki Themerson.

Trzy krótkie prozy Stefana Themersona z przedwojennych czytanek przyjęliśmy od Pana Tomasza Zbrzeznego.

Serdecznie dziękujemy Pani Marii Zalewskiej-Mikulskiej i Panu Tomaszowi Zbrzeznemu za życzliwość.

Redakcja



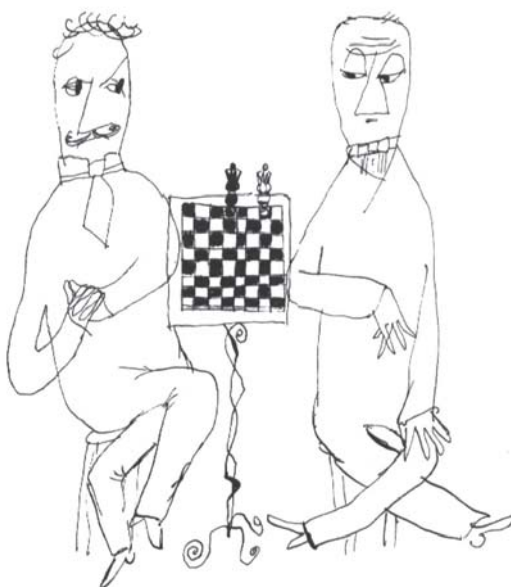


**Wiersze ze zbioru *Collected Poems*
(Gaberbochus Press, 1997)***

Czemu chcesz wygrać...

*Czemu chcesz wygrać
żałosny głupcze
Cóż za dziwna ambicja!
Czy właśnie tego uczono cię w w szkole –
współzawodnictwa?*

*Czy to ładnie być pierwszym w biegu
gdy inni w tyle gdzieś daleko?
Nie wiesz, że wygrana
to nie dowód krzepy
lecz zwykły nietakt?*



* Tłumaczył Andrzej Dorobek przy współudziale Michała Pankowskiego.

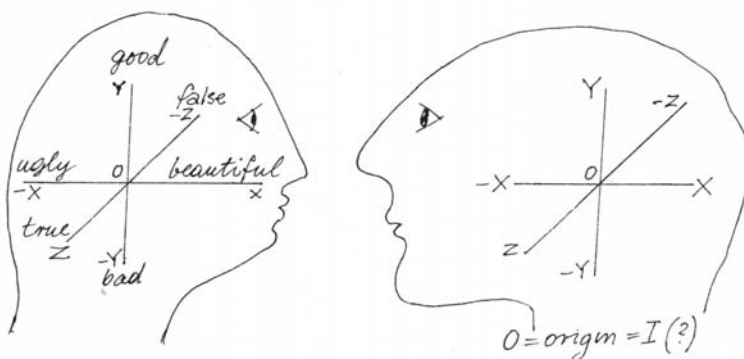
Poems from the volume *Collected Poems*
(Gaberbochus Press, 1997)

Why do you want to win...

*Why do you want to win
silly fool
What a strange ambition!
Is that what they taught you at school:
Competition?*

*Is it nice to be the first in the race,
Is it kind to overtake other run-n-ners?
Don't you know that to win
shows not virility
but bad man-n-ners?*



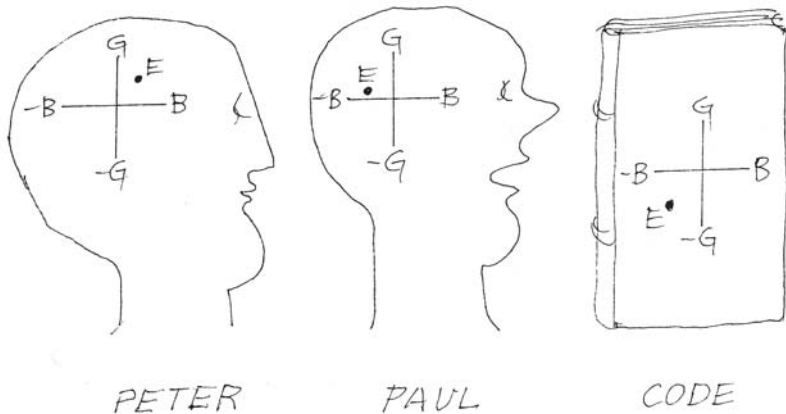


„Jest” pośrednie

„Jest” etyki to „jest” fizyki
 Ale gdzie jest „jest” pośrednie?
 I gdzie jest „jest” w: Ale co jest?
 I gdzie jest „jest” w: I co jest?
 I czym jest
 I czym jest
 „jest”?
 Ach, ten nieskończony regres języków opartych na czasownikach!

Przez miliardy lat mnie nie było
 potem zacząłem się dziać
 teraz – dzieję się
 a za chwilę przestanę się dziać.
 To są cechy czasownika
 a nie rzeczownika.
 Czy jestem czasownikiem?

Niestety
 wszystkie ścieżki myśli
 biegnące wstecz
 nieuchronnie wiodą ku jakimś wcześniejszym przesłankom.
 W języku opartym na rzeczownikach
 będzie to rzeczownik:
 Bóg Wielki Wybuch Zupa Biologiczna Istnienie Nieistnienie
 W języku opartym na czasownikach
 będzie to – może – „jest” pośrednie?



The middle is

*The is of ethics is the is of physics
 But what is the middle is?
 And what is the is in But what is?
 And what is the is in And what is?
 And what is
 And what is
 is?
 Oh, the infinite regress of languages based on nouns!*

*For milliards of years I was not
 then I started to happen
 now—I am happening
 and in a short while I'll stop happening
 These are characteristics of a verb
 not of a noun.
 Am I a verb?*

*Alas
 all backward paths
 of thoughts
 are doomed to lead to something presumed.
 In a language based on nouns
 it will be a noun:*

*God Big Bang Biological Soup Somethingness Nothingness
 In a language based on verbs
 it will be—perhaps—the middle is?*

Katolicy Protestanci Żydzi Mahometanie...

Katolicy Protestanci Żydzi Mahometanie

*O Boże, jakże jestem wdzięczny, że nigdy nie uczono
mnie religii*

*Biblię zobaczyłem po raz pierwszy w 1938 roku, kupując ją od oficera
Armii Zbawienia na jakimś straganie w Paryżu*

Zaginęła podczas wojny

Teraz mam cztery i pół egzemplarza: jeden po angielsku

jeden po francusku

dwa po polsku

i pół w angielszczyźnie współczesnej –

obrzydlstwo popełnione przez kogoś, kto by nigdy nie przyznał

że to tylko kwestia STYLU nobilitującego NONSENS.



Catholics Protestants Jews Mohammedans...

Catholics Protestants Jews Mohammedans

*Oh God, how thankful I am that I have never received any
religious instruction*

*The first Bible I saw was the one I bought in 1938 from
a Salvation Army Officer in a boîte in Paris*

It was lost in the war

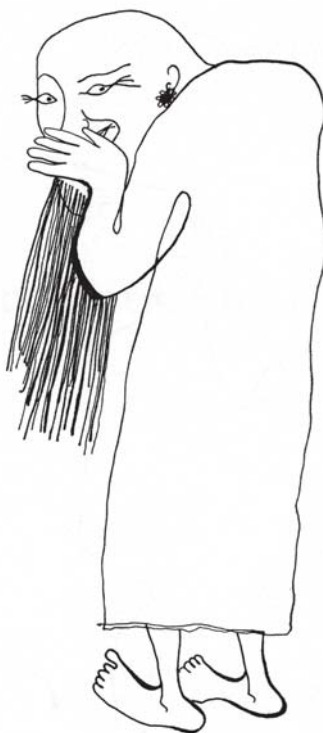
Today I have 4 1/2 copies: one in English

one in French

two in Polish

and a half in Modern English

*—an abomination committed by some who hate to admit
that it was *STYLE* that ennobled *NONSENSE*.*





Czy to dobra pora...

*Czy to dobra pora na pisanie wierszy i szukanie rymów
u schyłku długiego życia
Kiedy chlubna radość z napisania, wydrukowania i opublikowania
całej tej prozy
maleje i znika?
Czy to dobra pora, by pokładać wiarę raczej w formie
niż w treści dzieła
w jego faktograficznym „mięsie”
I by zamknąć cały spór stwierdzeniem
że sedno rzeczy tkwi nie w prawdzie, lecz w rymie?
W jakiej więc ziemi należy szukać tych obiecanych rymów
do długiego życia, do znikania, do mięsa
i do rymu jako takiego?*

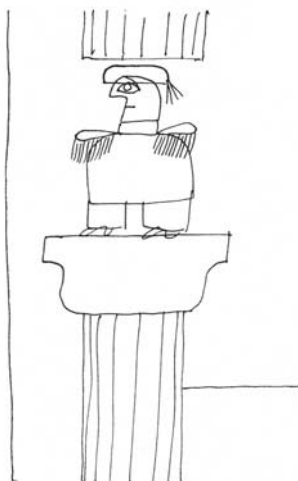


Is this the right time...

*Is this the right time to write a verse and look for a rhyme
at the end of one's long life
When the proud pleasure of having penned & printed & published
all those prose sentences
pales & fades out?
Is this the right time to have more faith in the form
than in the flesh of fiction
and the facts of the flesh
And closing the argument by finding
the proof not in the truth but in the rhyme?
Now, in which land are those promised rhymes
to one's long life, to fades out, to the flesh,
and to rhyme itself?*

Mam prawo...

*Mam prawo pisać o
zabijaniu, nie dlatego że zabiłem,
lecz dlatego że mnie zabito.
I w nauce, i w życiu
Dowód wciąż jest najlepszą obroną
przed pomyłkami obrońców prawdy
i stróżów prawa.*



Teoria katastrofy

*Teoria ostatniego gwoźdźcia
do trumny.*

I am qualified...

*I am qualified to write about
killing, not because I have killed,
but because I was killed.
Both in science & in life
Evidence is still the best safeguard
against the miscarriage of truth
& the miscarriage of justice.*

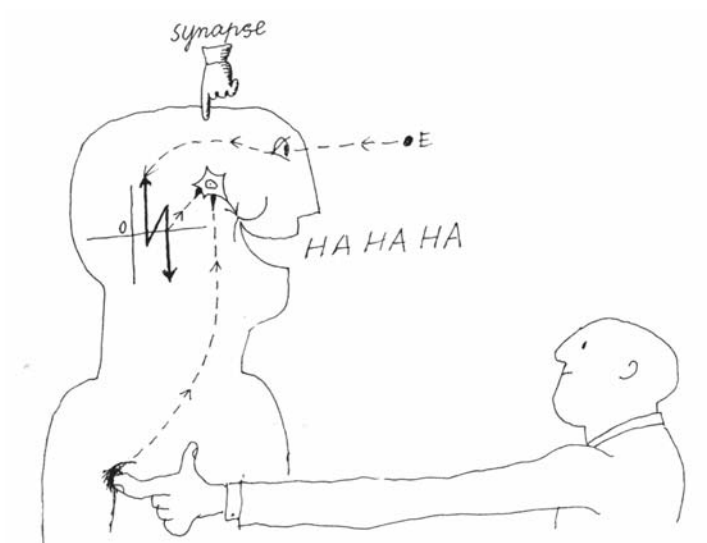


The Catastrophe Theory

*The theory of the last straw
that broke the camel's back.*

Mówią, że wszystkie zbiory puste...

*Mówią, że wszystkie zbiory puste są sobie równe
(zbiory bez elementów)
zatem: jest tylko jeden zbiór pusty.*

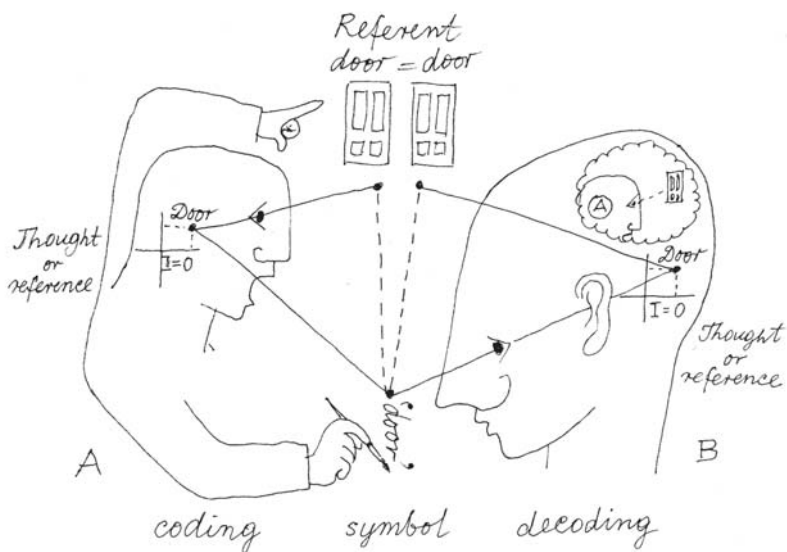


Logika jest cyfrowa...

*Logika jest cyfrowa
intuicja jest analogowa
a że i świat jest analogowy
intuicja często ma rację
gdzie logika błądzi.*

They say that all empty sets...

*They say that all empty sets are equal
(sets with no elements)
therefore: there is only one empty set.*



Logic is digital...

*Logic is digital
intuition is analogue
as the world is analogue
intuition is often right
where logic fails.*

Układać wiersze...

Układać wiersze

nie w pierwszej osobie liczby pojedynczej –

trudno

A w pierwszej –

nudno

Tak czy inaczej –

w twoim (podeszłym) wieku?

Głupio!

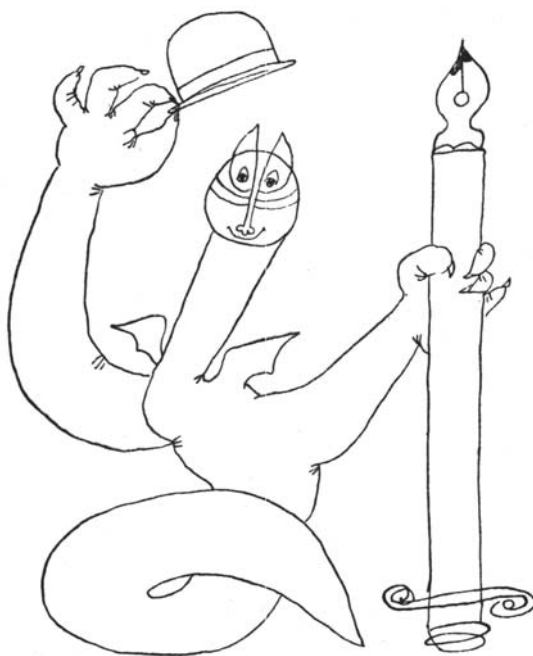
Ani: dlaczego

ani: po co.



To versify...

*To versify
not in the 1st person singular
—difficult.
And in the first—
boring.
And anyway—
at your (old) age?
Ridiculous!
Neither: why
nor: what for.*



Nie mogę czytać tej waszej poezji...

*Nie mogę czytać tej waszej poezji
Bez niej życie wydaje się o wiele pełniejsze.
Jak śmierć, która wydaje się o wiele pełniejsza
bez pięknego i wyszukanego
wieńca zawieszonego nad grobem.*



I can't read your poetry...

*I can't read your poetry,
Life seems so much richer without it.
Just like death seems so much richer
without the beautiful & elaborate
wreath hung above a grave.*



Nie czytam poezji...

*Nie czytam poezji
(jeśli nie muszę)
I patrzę trochę podejrzliwie
na tych, którzy to robią.*

*Albowiem wierszy nie trzeba czytać
choć trzeba je pisać.
Takie jest prawo natury:
Gąsienice muszą zmieniać się w motyle
Co nie znaczy
że motyle trzeba zjadać.*

*Tak,
nie złego nie musi się dziać w królestwie czy republice
Gdzie nikt nie czyta wierszy,
Ale na pewno coś złego dzieje się w kraju
gdzie nikt ich nie pisze.*

*Albowiem
źle się dzieje kiedy gąsienice nie zmieniają się w motyle.*

*I oto koniec tej historii.
Myślę, że całkowicie wystarczy
wiedzieć, że istnieją
(mam na myśli motyle)
I dlatego patrzę bardzo podejrzliwie
na tych którzy
je zjadają.*



I don't read poetry...

*I don't read poetry
(unless I have to)
And I look with some suspicion
at those who do.*

*Because poems don't need to be read
though they have to be written.
Such is the law of nature:
Caterpillars must change into butterflies
But that does not mean
that butterflies have to be eaten.*

*Yes,
there may be nothing wrong with a kingdom or a republic
Where nobody reads poetry,
But there's definitely something wrong with the one
where nobody writes it.*

*Because
it is wrong for caterpillars not to change into butterflies.*

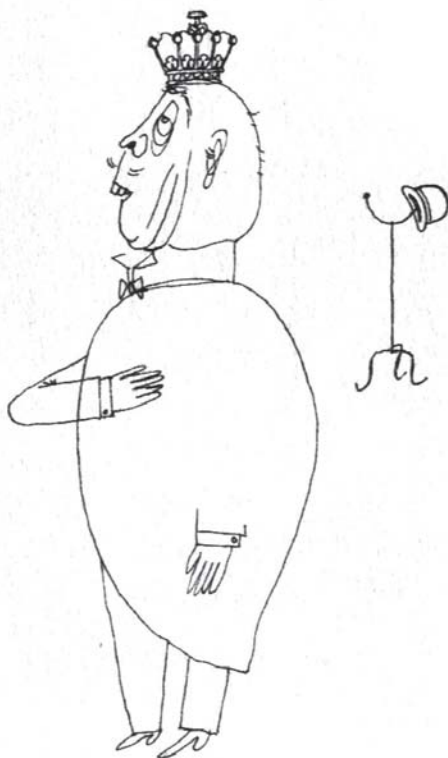
*And here is the end of the story.
I think it is quite sufficient
just to know that they exist
(I mean: butterflies)
And this is why I look with great suspicion
at those who
eat them.*



Jak powiedział Robert Louis Stevenson...

*Jak powiedział Robert Louis Stevenson
w liście do kogoś
„Wierzę w fundamentalną przyzwoitość
tego, co jest”.*

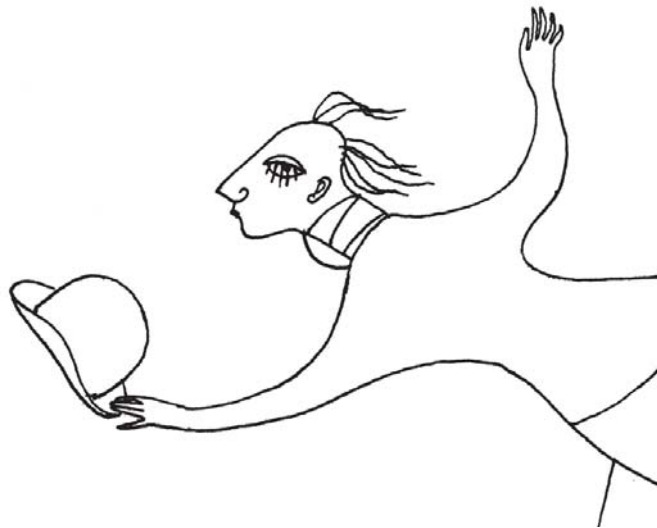
*Cóż, w Świecie, który na mocy zrządzenia Opatrzności
tworzą komórki pożerające się nawzajem
Przyzwoitość Środków
jest dla Człowieka
w jego ewolucji
ostatecznym
Celem.*



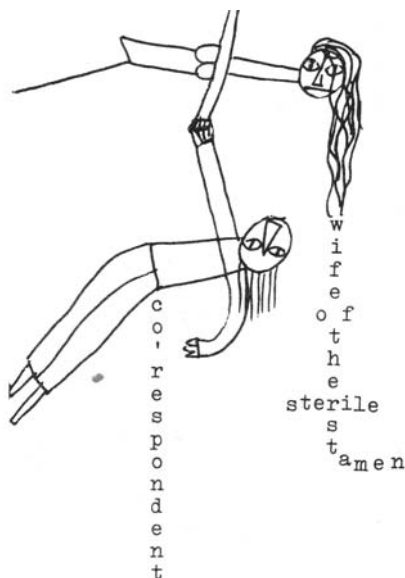
Said Robert Louis Stevenson...

*Said Robert Louis Stevenson
in a letter to somebody
'I believe in the ultimate decency
of things.'*

*Well, in the World that God commanded
to consist of cells devouring cells
Decency of Means
is Man's
ultimate
evolutionary
Aim.*

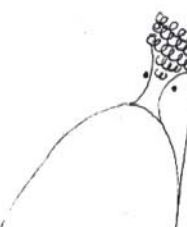


Niektórzy naiwni miłośnicy semantyki są przekonani,
że gdyby tylko nasi przywódcy
(wszelkiego rodzaju)
potrafili zrozumieć znaczenie własnych wypowiedzi,
postępowaliby godniej.
Cóż za złudzenie!
Oni – ci przywódcy –
znają mechanizm Języka o wiele lepiej
niż wszyscy semantycy,
filozofowie-lingwiści,
i formalści logiczni razem wzięci.
Rzecz tylko w tym, że wykorzystują oni własną wiedzę do własnych celów.
A kiedy Poeta
czy Powieściopisarz staje się demagogiem,
jego też to dotyczy.
Albowiem POEZJA i POLITYKA mogą być moralnie niegodne
oraz intelektualnie nierzetelne.
W takich przypadkach
zarówno Poezja, jak i Oratorstwo
(polityczne, religijne, filozoficzne)
są jak Zbrodnia.
Im większa Zbrodnia,
tym większe robi wrażenie,
lecz tym trudniej ją wybaczyć.
Tak więc,
ostatecznie,
okazuje się,
że żadne rymy poezji,
ani żadne cele polityki
nie są ważniejsze
od przyzwoitości środków.
Albowiem,
ostatecznie,
przyzwoitość środków
jest
celem celów.



The Aim of Aims

Some naive lovers of semantics believe
that if only our leaders
(of all sorts)
could understand the meaning of their own pronouncements
they would amend their ways.
What an illusion!
They—the leaders—
know the mechanism of Language much better
than all the semanticists,
linguistic philosophers,
& logical formalists put together.
It's only that they use their knowledge for their own purposes.
And when a Poet
or a Novelist becomes a demagogue
the same applies to him.
Because POETRY as well as POLITICS may be morally vicious,
and intellectually dishonest.
In such cases
both Poetry and Oratory
(political, religious, philosophical)
are like Crime.
The greater a Crime is
the more impressive it is
but the less excusable.
Thus
when all is said and done
one finds
that no poetic rhymes
and no politic aims
are more important
than decency of means.
Because
when all is said and done
decency of means
is
the aim of aims.



O Stefanie Themersonie

I.

Filozofów, którzy byliby zarazem powieściopisarzami, a karierę zaczęliby jako plastycy, nigdy nie mogło być wielu. Wszelako kwestionowanie sztywnych kategoryzacji zawsze cechowało postawę filozoficzną Stefana Themersona: twórcy filmowego, szefa oficyny wydawniczej, autora dzieł w wielu dziedzinach sztuki: powieści, sztuki teatralnej, opery, opowiadań dla dzieci, wierszy, a także esejów na temat filozofii, języka, logiki, literatury, nauki, sztuki, typografii i filmu. Poza tym, aż do śmierci we wrześniu 1988 roku, w wolnych chwilach rysował on abstrakcyjne, kolorowe układy, gdzie linie, punkty i płaszczyzny wykrzywiały się w paradoksalną kpinę z własnej logiki. Ten bogaty repertuar powiązanych ze sobą działań jawi się obecnie jako zwarta całość, uzasadniając najgłębsze przekonanie Themersona, że szacunek dla granic i podziałów w sferze kultury, pracy zawodowej czy polityki ma zazwyczaj negatywne skutki – w każdym zaś razie wywołuje niejakie zahamowania.

Pierwszym doświadczeniem, które rozpało wyobraźnię artysty, było odkrycie magii kamery filmowej. Zarzuciwszy studia na fizyce i architekturze w Warszawie pod koniec trzeciej dekady XX wieku, zaczął on eksperymentować z fotogramami i kolażami, dokonując ich najróżniejszych kombinacji. W dalszej kolejności nakręcił siedem eksperymentalnych filmów – pięć w Warszawie, dwa w Londynie – we współpracy z żoną Franciszką Themerson, malarką (zmarła ona także w 1988 roku, dwa miesiące przed mężem).

Pisząc później o tych filmach, Themerson określał je jako formę kolażu, wolną od jakiegokolwiek symboliki. Wspominał też, jak Moholy Nagy [László Moholy-Nagy (1895-1946), wybitny węgierski plastyk, pedagog i teoretyk sztuki, związany z kręgiem Bauhausu – przyp. tłum.] zareagował na *Europę*, najbardziej ambitną z tych produkcji, obejrzawszy ją w Londynie w 1936 roku. Stwierdził wtedy, że to „film wyrafinowany”.

Byłem wówczas za młody, by mu powiedzieć, że się mylił. Że film był prymitywny... Ludzie prymitywni odebraliby go w taki sposób, w jaki miał być odebrany. Zobaczyliby w nim to, co zostało pokazane. Bez jakichkolwiek naddatków.¹

Wszystkie nieoznaczone w sensie przypisów cytaty z wypowiedzi Stefana Themersona pochodzą z jego rozmów z autorem powyższego tekstu.

1. Stefan Themerson, *The Urge to Create Visions*, Londyn – Amsterdam, 1983, s. 61.



Kolaż.
Fotomontaż do filmu. *Europa*,
Warszawa 1931/1932.

Themerson nazywał swoje pierwsze filmy „ruchomymi fotogramami”, porównując ich logikę artystyczną zarówno do kondensacji utworów poetyckich, jak i do rytmicznych schematów muzyki. Podkreślał też jednak ich autonomiczny status.

To coś wyjątkowego.

To fotogram.

Niczego nie przedstawia.

Od niczego nie abstrahuje.

Jest tylko tym, czym jest.

Jest samą rzeczywistością.²

2. Ibid., s. 57.

Kadry z filmów *Europa*,
Warszawa 1931/1932, i *Calling
Mr Smith*, Londyn 1943.

Cztery z pięciu powstałych w Warszawie filmów zaginęły podczas wojny. W żadnym z tych, które przetrwały, walory swobodnej lirycznej narracji – tak cenione przez Themersona w tej dziedzinie wypowiedzi artystycznej – nie jawią się natomiast na tyle wyraźnie, by mogły pozwolić na właściwą



ocenę osiągnięć autora w sferze sztuki filmowej. *Przygoda człowieka po-czwiwego* (1937, Warszawa) – zmyślna opowiadka fantastyczna o cechach satyry, klimacie specyficznej poetyckości i zacięciu moralistycznym – nie jest jednak typowa dla jego polskich produkcji kinematograficznych (sądząc po ich autorskiej charakterystyce). W odróżnieniu od zaginionych filmów Themersona, odznacza się ona czytelną narracją, którą wspomaga mówiona ścieżka dźwiękowa.

Co się tyczy dwóch filmów nakręconych przez Themersonów w Londynie, *Calling Mr Smith* [*Wzywamy pana Smitha*] (1943) ma charakter jednoznacznego protestu przeciw planowemu niszczeniu polskiej kultury przez nazistów (wyrazistego na tyle, by film został odrzucony przez brytyjskiego cenzora) – protestu o charakterze moralnym, nie zaś nacjonalistycznym. *The Eye and the Ear* [*Oko i ucho*] (1944) to z kolei pełna inwencji improwizowana forma, gdzie abstrakcyjne formy wizualne wyrażają interakcję między dźwiękami muzycznymi.

Za największe osiągnięcie pośród filmów nakręconych wraz z małżonką Themerson uważał *Europę*. Była to wizualizacja futurystycznego wiersza Anatola Sterna, bardzo ceniona przez samego poetę. Nieliczne zachowane klatki stanowią zaledwie namiastkę płynnych sekwencji wizualnych, o których mówił autor. Tak czy inaczej, cenione przezeń cechy sztuki kinematograficznej – przede wszystkim swobodne kojarzenie obrazów, które nie odnoszą się do niczego poza nimi samymi – można z łatwością zauważyć w większości jego dzieł literackich. Zainteresowanie Themersona semantyką wynikało z ambicji uwolnienia słów od odniesień uczuciowych i literackich oraz, jak w przypadku fotogramów, unaocznienia ich bezdyskusyjnej tożsamości. Niepowtarzalny charakter późniejszych powieści Themersona wynika z równoległego prowadzenia kilku wątków narracji i refleksji intelektualnej; związki między nimi mogą się wydawać niezbyt oczywiste – z owej wielowątkowości stopniowo wyłania się jednak specyficzna rzeczywistość i sens. Całą puściznę literacką Themersona można zresztą określić jako nieustający kolaż, którego elementy, jakkolwiek odrębne, są jednak powiązane na zasadzie powtórzeń i aluzyjnych odniesień.

II.

W sezonie zimowym 1937/1938 Themersonowie przenieśli się z Warszawy do Paryża, gdzie zamierzali mieszkać i pracować. *Nie mieliśmy wrażenia, że uciekamy z Warszawy*, powiedział mi kiedyś Stefan. *Po prostu wiedziałem, że muszę być w Paryżu*. To miasto było dlań „czymś w rodzaju Mekki” – spełnieniem jego wszystkich oczekiwań. Wszelako plany artysty pokrzyżowała wojna i w 1942 roku znalazł się on w Londynie, gdzie wraz z żoną spędził resztę życia.

Jako literat, Themerson tworzył w językach trzech kolejnych krajów swego zamieszkania. Fakt, że większość dzieł napisał po angielsku, należy uznać za swoisty kaprys historii. Na pytanie, dlaczego wybrał w tym celu właśnie angielski, odpowiedział, że to raczej ten język wybrał jego.³ Podczas wojny – jak całe pokolenie, do którego należał – doświadczył klęski, chaosu i negatywizmu kulturowego. Polski rękopis jego najwcześniejszej powieści zaginął – podobnie jak pierwsze cztery filmy. W obliczu nieubłaganych zrządeń losu starał się jednak zachować postawę raczej pozytywną niż tylko stoicką. Z pełnym przekonaniem bronił idei, że pisarz jest ambasadorem i strażnikiem swej rodzimej kultury – a poglądy nacjonalistyczne i patriotyczne uważał w związku z tym za prawdziwie niebezpieczne.

Pisarze nigdy i nigdzie nie są na wygnaniu, ponieważ noszą w sobie własne królestwo, republikę lub miasto, gdzie mogą szukać schronienia – jakkolwiek nazwać to, co w sobie noszą.

A jednocześnie każdy pisarz zawsze i wszędzie jest na wygnaniu, ponieważ jest wydalony ze swojego królestwa, republiki lub miasta – jakkolwiek nazwać to, co samo siebie wydała do cna.⁴

Już jako nastolatek zamieszkały w rodzinnym Płocku postrzegał on literaturę angielską i francuską jako główne elementy swego ojczystego świata kultury. Wydaje się jednak, że utwory Themersona w każdym z języków, którymi władał (polskim, francuskim i angielskim), różnią się poniekąd pod względem celów, cech charakterystycznych i adresu odbiorczego. Jego polska twórczość z okresu przedwojennego obejmuje w większości opowiadania dla dzieci – pomijając artykuły, dotyczące głównie filmu. We Francji Themerson pisał wiersze i prozę poetycką – patrz zbiór *Croquis dans les ténèbres* [Szkice w ciemnościach]. Rozmawiając kiedyś ze mną, zastanawiał się, jak dalece inna mogłaby być jego twórczość, gdyby został w Paryżu: czy nadal byłaby tak liryczna jak w *Croquis dans les ténèbres*? Trudno zaprzeczyć, że w kwestii obrazowania zbiór ten różni się dość znacznie od anglojęzycznej twórczości Themersona – pod tym względem jest bardziej wieloznaczny, niejako zakamuflowany. Dobrym przykładem jest tutaj ustęp, gdzie natrafiamy na poetycki obraz wzajemnych lustrzanych odbić poety i anioła, stojących po przeciwnych stronach szyby – obraz nacechowany sugestywnymi transpozycjami wnętrza i zewnątrz, pustki materii i „twardości” abstrakcji. Anioł spogląda „z zewnątrz na zewnątrz”, na zasadzie paradoksu – co Themerson uwydatnił typograficznie. Zarówno poeta, jak i anioł tracą poczucie równowagi, gdy jeden z nich zbliża się do świata drugiego. Nawet w wierszach powstałych w Anglii rzadko odnajdujemy podobny typ obrazowania: wiersze stanowią zresztą tylko skromną część angielskiej twórczości Themersona, który w Londynie zajął się pisaniem teoretycznych rozpraw o filozofii i języku.

3. C. H. Sisson, *News & Notes*, „P. N. Review” 1988, nr 3/15, s. 4.

4. Niepublikowany list do Committee for Writers in Exile (Komitetu Pisarzy Emigrantów) działającego w ramach *Pen International*, Londyn, 29 I 1951.

Z innych względów te ewidentne różnice wpływu poszczególnych miejsc zamieszkania na jego dzieła mogą być mylące. Wczesne powieści „angielskie” (*Bayamus, Professor Mmaa, Cardinal Pölätüo*) miały swoje polskie pierwowzory (*Bayamus, Wykład profesora Mmaa, Kardynał Pölätüo*), a *Bayamus* został pierwotnie opublikowany w odcinkach w miesięczniku „Nowa Polska” w 1946 roku. Obecnie uchodzą one za trzon anglojęzycznej twórczości Themersona, która, jeśli rozumieć ją całościowo, odznacza się uderzającą jednorodnością formy i treści, bez względu na język czy medium artystycznego przekazu.

Głównym żywiołem Themersona był język, traktowany przezeń w sposób tyleż pedantyczny, co bardzo indywidualny. Dla przykładu, skrupulatna, choć czasem mocno osobiwa interpunkcja jest istotnym atrybutem jego stałych strategii literackich. Pisarz rozwodził się szeroko na temat estetyki, semantyki oraz typografii. Jego prace o sztuce Kurta Schwittersa dotyczą głównie znaczeń zawartych w aktach językowych – podobnie zresztą jak odkrywczy esej *Apollinaire’s Lyrical Ideograms* [*Liryczne ideogramy Apollinaire’a*] z 1968 roku. Naprzeciw zagadnień podobnej wagi, kwestia języka, w jakim Themerson pisał, wydaje się drugorzędna. Nieomal nigdy nie interesował się on też językiem na zasadzie czysto akademickiej. Krótka powieść *Woof Woof, or Who Killed Richard Wagner?* [*Hau! Hau! Kto zabił Ryszarda Wagnera?*] z 1951 roku przy pierwszym czytaniu może sprawiać wrażenie zabawy semantycznej, tak naprawdę jest jednak opowiastką dydaktyczną – jak zresztą wszystko, co napisał. Przy innych okazjach, zastanawiając się nad wartością filozofii lingwistycznej, Themerson usilnie akcentował swą odrębność od tych, którzy z obsesyjną skrupulatnością zajmują się językiem jako takim. Tak więc o „naukowej Bogini Etyce” napisał, że *interesuje się ona tylko sobą. Mnie interesuje etyczne postępowanie, ja – terminologia etyczna. Od osiemdziesięciu lat doskonali swe narzędzia lingwistyczne, lecz zrobienie z nich użytku uważałyby za niegodne damy*.⁵

Angielski przyswoił sobie doprawdy szybko. Uczył się go w trudnym okresie francuskim (1940-1942) oraz po przyjeździe do Londynu; w 1946 roku opublikował w „Polemic” swój pierwszy artykuł w tym języku. Często wspominał o parze cech szczególnie typowych dla angielszczyzny: precyzji i przejrzystości odcieni znaczeniowych. Druga z nich budziła w nim na przemian upodobanie i nieufność.

Kwestią odrębną było jego zadowolenie się w Anglii, a także zrozumienie obowiązujących tam konwencji obyczajowych i społecznych. Oto, co mi kiedyś powiedział na temat różnic kulturowych między Polską, Francją i Anglią: *Kiedy w Polsce spotykamy kogoś po raz pierwszy, osoba ta instynktownie kwestionuje nasze zalety i naszą wartość. Trzeba jej to wszystko udowodnić. Przyjaźnie nawiązuje się tu z trudem. W Paryżu uważają nas za przyjaciół, dopóki nie zrobimy czegoś, przez co moglibyśmy utracić ten*

5. Stefan Themerson, *The Chair of Decency*, Amsterdam, 1982, s. 21-22.

status. W Londynie, rzecz jasna, wygląda to inaczej – nie jest ani tak, ani tak. Wyczuwa się tu dość szczególny obiektywizm: czasem dopiero po dłuższym czasie dowiadujemy się, czy ktoś widzi w nas przyjaciół czy też nie.

Po przybyciu do Wielkiej Brytanii Themerson znalazł się w izolacji od brytyjskich elit literackich – i tak miało pozostać. Nie mieścił się w istniejących już układach: nie był nawet intelektualistą uniwersyteckim o statusie emigranta. *W tym kraju panuje dziwny pogląd, że nie można być jednocześnie kompozytorem i pisarzem* – uskarżał się ostatnio Anthony Burgess – a Themerson był i jednym, i drugim (między innymi oczywiście). Podobne sytuacje budziły w nim jednak rozbawienie – ze znaczną domieszką goryczy. Cenił sobie własną niezależność i z pogardą odrzucał wszelkie uogólniające kwalifikacje, zarówno w sztuce, jak i w życiu. W latach 1950. i 1960. zaproponował szereg wierszy redakcji *The Times Literary Supplement* [dodatek literacki znanego dziennika „The Times” – przyp. tłum.], ale żaden z nich nie został przyjęty. Chcąc ostatecznie sprawdzić swe przeczucia w tej kwestii, wysłał tam jeszcze *My childhood* [*Moje dzieciństwo*], podpisanego nazwiskiem „Tomasz Woydysławski” – miało to bowiem wyglądać na angielski przekład obcego tekstu. Wiersz został opublikowany (5 marca 1964) i rozpoznany jako utwór Themersona przez jego przyjaciół.

III.

Głównym powodem, dla którego Themersonowie postanowili założyć własną oficynę wydawniczą Gaberbocchus Press w londyńskiej dzielnicy Maida Vale w 1948 roku było pragnienie niezależności: chcieli sami decydować, co i w jakiej formie wydawać. Początkowo wydawnictwa Gaberbocchus Press były drukowane w domu Stefana i Franciszki na Randolph Avenue. Następnie małżonkowie objęli w posiadanie nieruchomości przy Formosa Street – wtedy też kierownictwo oficyny rozszerzyło się o Barbarę Wright i Gwen Barnard. Pełna lista publikacji Gaberbocchus Press⁶ jest świadectwem nowatorskiej polityki wydawniczej – obejmuje na przykład pierwsze angielskie tłumaczenia utworów Jarry’ego, Queneau’a i Pol-Dives’a [francuscy twórcy awangardowi o genealogii surrealistyczno-dadaistycznej – przyp. tłum.] autorstwa Barbary Wright. Lista tego rodzaju nie może jednak dać pojęcia o oryginalności formatu, typografii i koncepcji edytorskiej, czyli tego, co szybko stało się znakiem firmowym rzeczzonej oficyny. Franciszka była jej dyrektorem artystycznym, odpowiedzialnym za ilustracje do wielu wydawnictw, współpraca między małżonkami była tu jednak równie bliska, jak przy tworzeniu filmów, i miała na celu wydawanie nie tyle bestsellerów, ile „bestlookerów” (jak sami nazywali książki szczególnie imponujące w sensie wizualnym). Zapytany przez ankietera o najmocniejsze atuty i największe słabości swego wydawnictwa, Themerson na oba pytania udzielił tej samej odpowiedzi, mówiąc o „niezgodzie

6. który pojawia się jako załącznik do bibliografii, s. 341-343.



Franciszka Themerson na schodach do Common Room.

na jakąkolwiek zależność”⁷. Owa „ponadpodziałowość” Gaberbocchus Press wyraża jednocześnie najbardziej istotną cechę osobowości samego Stefana Themersona.

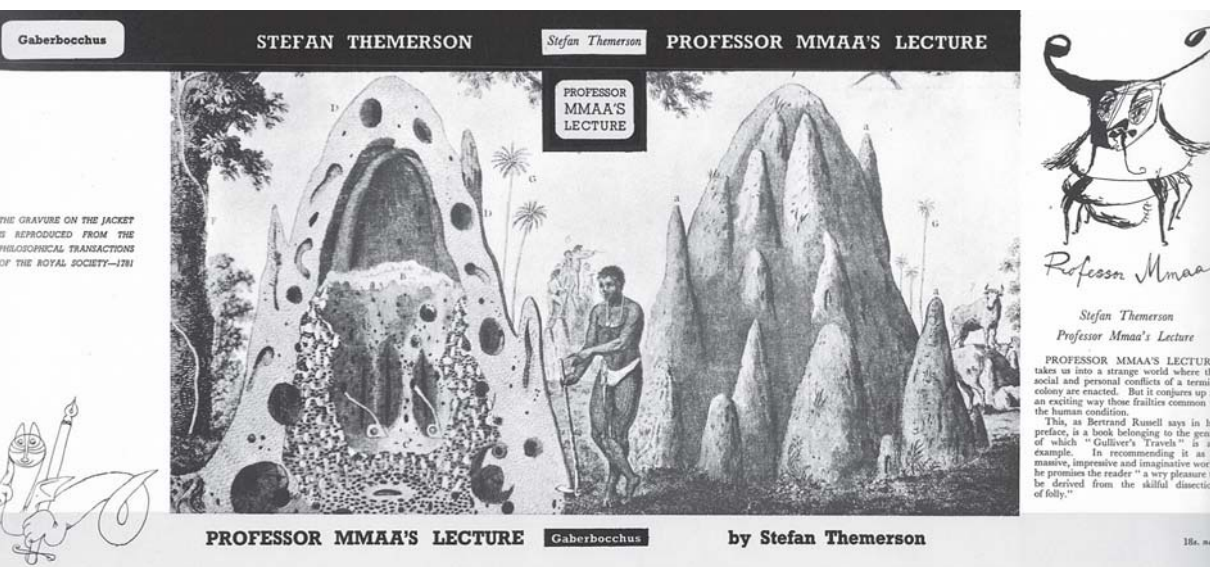
Common Room, jako swoista filia Gaberbocchus Press, otworzył podwójne we wspomnianym budynku przy Formosa Street, i miał być „przyjaznym miejscem dla artystów, naukowców oraz miłośników nauki i sztuki, gdzie mogliby się oni spotykać i wymieniać poglądy”. Tym sposobem Themerson znowu dążył do likwidacji nieaktualnych podziałów. W 1946 roku zredagował pięć numerów „Nowej Polski” poświęconych „Literaturze, sztuce i nauce w Anglii”, a pod koniec dekady następnej wydawał się coraz bardziej zainteresowany eksponowaniem wspólnych fundamentów filozoficznych sztuki i nauki. W owym czasie korespondował też z C. P. Snowem [pisarz angielski, ur. w 1905, zm. w 1980 roku, fizyk z wykształcenia, autor powieści poświęconych najczęściej roli nauki we współczesnym świecie i wynikającym stąd problemom, a pod względem formy raczej tradycyjnych – przyp. tłum.]. Przez dwa lata, od 1957 do 1959 roku, Common Room funkcjonował jako cotygodniowe, istotne forum wymiany myśli, z gronem stałych bywalców liczącym ponad sto osób. W charakterze prelegentów występowali pisarze, malarze, poeci, aktorzy, naukowcy, muzycy, filmowcy i filozofowie. Rozmawiano o fizyce, metafizyce i patafizyce, uczestniczono w wieczorach literackich poświęconych twórczości Jarry’ego, Szekspira, Becketta, Strindberga, Queneau’a i Schwittersa, słuchano koncertów „muzyki nowej” [jak określa się często XX-wieczną muzykę „poważną” o koneksjach awangardowych – przyp. tłum.], oglądano filmy naukowe. Udzielali się tam również Sean Connery i Bernard Bresslaw (czytając dramaty O’Neilla), Dudley Moore (akompaniując poetyckim recytacjom Michaela Horowitza) i Konni Zilliacus (rozmawiając o nieetyczności broni nuklearnej). Całe przedsięwzięcie wymagało jednak zbyt wiele czasu

Common Room.



7. Audrey i Philip Ward, *The Small Publisher*, Cambridge, 1979, s. 187.

i pracy – toteż je zarzucono, jakkolwiek niechętnie. Jego szeroki zakres przynajmniej częściowo uzmysławia, dlaczego Themerson, jako pisarz i wydawca, nigdy nie został oficjalnie zaakceptowany przez brytyjski establishment literacki.⁸



Obwoluta do książki Wykład profesora Mmaa.

8. W 1962 Gwen Bernard zamówiła trzy publikacje wydawnictwa Gaberbocchus (*Gimani Héafoda*, jakąś powieść Themersona i *Kurt Schwitters in England*) w Bibliotece Publicznej w Hampstead. Dyrektor biblioteki udzielił jej następującej odpowiedzi (17 XII tegoż roku): *Miałem możność przestudiować te książki i stwierdziłem, iż są tak dziwaczne, że najprawdopodobniej nie wzbogacą naszych zbiorów w żaden istotny sposób. W związku z tym uznałem, że nie powinny figurować w naszym katalogu.*

9. *Autobiography of Bertrand Russell, 1944-1967*, London, 1969, s. 38.

W latach 1940. i 1950. Themerson miał wielu kolegów wśród wybitnych pisarzy, artystów, naukowców i filozofów (niektórych znał jeszcze z Warszawy i z Paryża). Miłe, przyjacielskie stosunki łączyły go z Kurtem Schwittersem oraz Jankiem Adlerem – wydawał zresztą ich utwory. W 1950 roku Bertrand Russell bardzo przychylnie ocenił *Bayamusa* (1949), pisząc, iż książka ta jest *prawie tak zwariowana, jak sam świat*. Ich długoletnia korespondencja, przesyłanie sobie nawzajem rękopisów, wymiana żartobliwych uwag krytycznych oraz przemyśleń na temat filozofii czy też świata w ogóle, zaczęły się już w 1952 roku i trwały aż do śmierci Russella [czyli do roku 1970 – przyp. tłum.]. Pierwotna wersja *faktora T* (1956) miała charakter długiego listu, którego adresatem był właśnie Russell. Napisał on też przedmowę do innej powieści Themersona, *Wykładu profesora Mmaa* w wersji angielskiej (1953), a oficyna Gaberbocchus Press wydała jego satyrę *Good Citizen's Alphabet [Elementarz dobrego obywatela]* (1953) i *History of the World in Epitome [Historia świata w zarysie]* (1962). Obie wspomniane książki Russella zostały opatrzone ilustracjami przez Franciszkę Themerson; jak stwierdził sam autor, *podkreślając one wszystkie myśli, które chciałem tu wyrazić przede wszystkim*⁹.

Themerson przyswoił sobie gruntownie zasady i metody filozofii Russella – wydaje się też, że zaproponowana przez tego ostatniego hierarchia wartości etycznych stanowiła dlań istotny punkt oparcia. Choć później odnosił się z rezerwą do bezwarunkowego zaangażowania

Russella w Kampanię na rzecz Rozbrojenia Atomowego [szerzej znaną w anglojęzycznym skrócie *CND* – przyp. tłum.] – sama ta idea zbyt blisko kojarzyła mu się bowiem z niecierpiącymi zwłoki „celami”, które, oddziałując na wrodzone instynkty ludzi, wiodą ich ostatecznie na manowce – to jednak podzielał wątpliwości angielskiego filozofa w kwestii wiary w dobre *społeczeństwo*. „Dobre społeczeństwo” dawało mniej nadziei na przyszłość niż „dobrzy ludzie”.

IV.

Uznanie Russella zachęciło też chyba Themersona do skupienia się przede wszystkim na semantyce. Gdybyśmy jednak chcieli wskazać pojedyncze wydarzenie, które w istotny sposób oddziało na tę właśnie dziedzinę jego poczynañ literackich, byłoby to wcześniejsze spotkanie z Kurtem Schwittersem w Londynie, jeszcze podczas wojny. Themerson był kilkakrotnie słuchaczem autorskich prezentacji „poezji dźwiękowej” [w oryginalne „sound poetry”: swoista synteza wiersza i kompozycji muzycznej, gdzie najważniejszy jest fonetyczny, nie zaś semantyczny czy syntaktyczny, aspekt słów – przyp. tłum.] niemieckiego artysty – jako pierwszy wydał też jego utwory po angielsku. Wygłosił wiele prelekcji na temat Schwittersa – po raz pierwszy w Common Room wydawnictwa Gaberbocchus w latach 1950. – a w notatkach do tych prelekcji zawarł swe najsztudniej i najbardziej przekonujące przemyślenia, jakie kiedykolwiek poświęcił innemu twórcy. Oprócz cieszącego się zasłużonym uznaniem eseju *Kurt Schwitters in England* [*Kurt Schwitters w Anglii*] (1958) Themerson opublikował również *Kurt Schwitters on a Time-Chart* [*Kurt Schwitters na mapie czasu*] (1967) i *Pin* [*Bolec*] (1962) – polemiczny manifest nowej poezji, nad którym Schwitters pracował na krótko przed śmiercią w 1947 roku, wraz z Raulem Hausmannem [ur. w 1886, zm. w 1971 roku, austriacki pisarz i plastyk, jedna z głównych postaci berlińskiego ruchu dadaistycznego; z estetyką dada kojarzony jest także Schwitters – przyp. tłum.]. Tytuł *Sonata semantyczna*, nadany przez Themersona utworowi napisanemu w latach 1949-1950, a opublikowanemu w 1956 roku w ramach utworu *faktor T*, można interpretować jako ukłon w stronę Schwittersa i jego *Prasonaty* [oryginalny tytuł niemiecki to *Ursonata* – przyp. tłum.]. Co więcej, sama koncepcja „poezji semantycznej” wynikała u Themersona – niemal identycznie jak u autorów *Pin* – z polemicznego dystansu do języka, który wymaga oczyszczenia. W *Bayamusie* narrator wyjaśnia publiczności zebranej w Teatrze Poezji Semantycznej, że *każde słowo poezji semantycznej powinno mieć jedno i tylko jedno znaczenie*¹⁰. W pogadance radiowej w Warszawie w 1964 roku Themerson dodał tu następującą uwagę: *Poezja semantyczna nie układa strof w bukiety kwiatów, lecz obnaża wiersz i pokazuje rzeczywistość, która się za nim kryje. W wierszu semantycznym nie ma miejsca na hipnozę*.¹¹

10. Stefan Themerson, *Bayamus*, London, 1949, s. 64.

11. *Przed publikacją*, Polskie Radio, Warszawa, 2 IV 1964.

Na koniec wreszcie – we wstępnych notatkach do wieczoru autor-
skiego w latach 1970., gdzie, swoją drogą, pełno jest brawurowych „bu-
kietów słownych” – Themerson powiedział więcej o swoim buncie przeciw
„harmonice lingwistycznej”: *Chciałem obedrzeć słowa z towarzyszących im
skojarzeń, zerwać ich związki z przeszłością. Był to bunt anty-romantyczny
i anty-ekstatyczny. Był on skierowany zarówno przeciw oratorom politycz-
nym, jak i propagatorom Joyce’a [jako mistrza zawiłanych gier słownych
– przyp. tłum.]. Przeciw skojarzeniowym gąszczom Eliota i werbalistyczne-
mu surrealizmowi historii. Chciałem zdezynfekować słowa, wyczyścić je do
samego rdzenia ich słownikowych definicji. W ten oto sposób – nacechowany
poniekąd bezwzględnością i lekceważeniem wobec innych – wynalazłem
poezję semantyczną. Miała ona być zabawna. Poważna i zabawna zarazem.
Stała się tematem mojej powieści „Bayamus”¹²*

V.

Wszystkie utwory literackie Themersona są tak mocno powiązane
ze sobą, że analizowanie jego powieści z osobna wydaje się z pewnych
względów niewłaściwe. Jest tu kilka przykładów łączenia form i wątków
różnych dzieł w nową całość. Na przykład opera *Święty Franciszek i Wilk
z Gubbio* (1972), skomponowana w latach 1954-1960, powstała na bazie
zbioru *Semantic Divertissements* (1962), pochodzącego z lat 1949-1950,
i jednego akapitu *faktora T* (1956).

Themerson traktował powieść jako jedną z kilku form przekazu ade-
kwatnych do problematyki, która go w danej chwili interesowała. W 1952
roku, po przeczytaniu rękopisu powieści *Kardynał Pölätüo* (1961), Russell
napisał do Themersona sugerując dokonanie pewnych zmian, albowiem,
jak wywodził, *próbowałeś, jak sądzę, połączyć w ramach jednej książki ele-
menty, które nie bardzo do siebie przystają*.¹³ Themerson nigdy nie widział
tu jednak jakiegokolwiek problemu – w każdym zaś razie uważał, że
prawie każda z jego powieści ma własną, odrębną tematykę filozoficzną
czy językoznawczą. Tematy filozoficzne poruszał w swych powieściach
najzupełniej celowo: z racji swobody, jaką dawał mu ten gatunek epicki.

Proza fabularna pozwala na to, na co akurat nie pozwala historiografia
albo piśmiennictwo naukowe – głównie z tego względu, że daje możliwość
ocalania lub przywracania znaczeń, które zanikają z pokolenia na pokole-
nie. Trudniej przełamać bariery czasu niż bariery geograficzne.

Themersonowi naprawdę zależało na tym, aby idee jakiegokolwiek
epoki nie zagubiły się gdzieś w drodze do kolejnych pokoleń czytelników
(w tych kategoriach uzasadniał też politykę wydawniczą Gaberbocchus
Press). Naturalna zdolność traktowania spraw poważnych z oczywistą lek-
kością uwidocznia się w aluzyjnym stylu jego powieści (jak ujął to pewien
recenzent: *Śmierć i filozofia rzadko dostarczają tak dobrej zabawy*).¹⁴

12. Niepublikowane no-
tatk.

13. Niepublikowany list z 18
VII 1952.

14. Will Blythe, „New York
Times Book Review”, 29
XII 1986.

Stefan Themerson podczas pisania opery *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio*, Londyn 1954.



Okladka wydania opery *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio*.



Najwcześniejszą spośród dłuższych powieści Themersona jest *Wykład profesora Mmaa* (1953). Pierwotna, polska wersja utworu, powstała w większości równocześnie z *Croquis dans les ténèbres*, czyli w ciągu osiemnastu miesięcy przypadających na lata 1941-1942, kiedy to Themerson, pozostawiony całkowicie samemu sobie, znalazł się w Voiron, we francuskiej „wolnej strefie” – a powieść ukończył dopiero w Szkocji w 1943 roku. We wstępie do angielskiego wydania Russell porównał tę satyryczną alegorię – pod względem formalnym – do twórczości Swifta. Szaleństwo ludzkich postępów zostało tu pokazane, w sposób niekłamnie szczerzy, z perspektywy społeczności niewidomych termitów, którym obserwację umożliwia wysoce rozwinięty zmysł węchu, a uczenie się – układ trawienny. Jest to prawdziwa demaskacja ludzkiego konformizmu w obliczu „postępu” i władzy totalitarnej.

Bayamus (1949), pierwsza opublikowana powieść Themersona, miała na celu promocję wynalezionej przezeń „poezji semantycznej”. Poeta-

narrator znajduje tu współnika w dziele propagowania swej nowej sztuki w osobie nieśiałego, trójnogiego Bayamusa, z jego ulotną mądrością Szekspirowskiego błazna.

W późniejszych, dłuższych powieściach, jak *Tom Harris* (1967), *Euklides był osłem* (1986) [tytuł wersji angielskiej to *The Mystery of the Sardine* – przyp. tłum.] i *Wyspa Hobsona* (1988), Themerson zaprezentował inne podejście do tego gatunku epickiego, otwarcie, kokieteryjnie nawiązując do formy



Franciszka i Stefan Themersonowie w pracowni Franciszki, Londyn 1960.

współczesnego thrillera (miał on duże odczytanie w prozie detektywistycznej i... szczególny szacunek dla Chandlera) [Raymond Chandler (1888-1959), klasyk tak zwanego czarnego kryminału amerykańskiego – przyp. tłum.]. Przyjąwszy tę nieodparcie atrakcyjną konwencję, prowadził w jej ramach liczne równoległe gry literackie. Pojawia się tu zazwyczaj wiele postaci.

Czasem cała rzecz przypomina przyjęcie. Spotyka się tam wielu ludzi. Nie ma szczególnego powodu, dla którego mieliby się oni spotkać – chodzi tylko o to, by stworzyć pewien obraz życia. W innym wypadku wszystko wygląda trochę prowincjonalnie.¹⁵

Postaci te reprezentują równie wiele poglądów, spierając się i dyskutując o wszystkim, co ich (jego) dotyczy – jak to na przyjęciach. Gorące tematy polityczne przeplatają się z dyskusjami o obyczajach społecznych, realia z mrzonkami, dramaty z trywialnością. Często dochodzi też do głosu rozważny pragmatyzm. Jedną z postaci oznajmia: *Jeśli lektura Samuela Becketta przyprawia młodego człowieka o depresję, to jest to*

15. Cytowane w: Hugh Herbert, *As Mad as the World*, „The Guardian”, 7 II 1987.

najlepszy dowód, że ów człowiek jest zupełnie normalny¹⁶. Jako świadek nieprawdopodobnie widowiskowych sytuacji przedstawionych na początku Wyspy Hobsona, zakłopotana sekretarka w Watykanie pyta przez telefon: *Proszę powiedzieć mi wprost: czy ma to być jakaś parabola, czy też dzieje się to naprawdę?*¹⁷.

Powieści *Euklides był osłem* (1986) i *Wyspa Hobsona* (1988) wraz z *Kardynałem Pölätüo* i *Generałem Piesciem* (1976) tworzą coś na kształt sagi rodzinnej. Wątki fabularne ciągną się tu przez kolejne pokolenia bohaterów, a niektóre postaci pojawiają się na przestrzeni całego cyklu. Na przykład Generał Piesc, który nie występuje w *Euklides był osłem*, bo już wtedy nie żyje, wymieniony jest tu jako „nieobecny”.

Apollinaire has at last been found a father, a father in the best tradition of fathers, critical of his juvenile delinquent son—a born poet made so by his mother who bears him for a Time fit for a genius, and as such irresponsible, and a subterranean conspirator. Cardinal Pölätüo, like Abraham, is willing, indeed determined to sacrifice his son—but Abraham only had to answer to God. Cardinal Pölätüo is responsible to an august institution in whose eyes murder of the Soul (seducing faith from its rightful owner) is infinitely worse than murder of the body. Apollinaire dies in the pure beauty of rose-nacre lipstick on his hand, having compiled Pölätüism to the glory of God and for good relations between Religion and Science, leaving to the world three lines of abstract and perfect poetry, and converted without knowing it to appreciation of his son's poem with a bone in the throat.

The jacket is based on the Mondrian mosaic the Cardinal is known to have had on the floor of his private chapel.

Stefan Themerson

CARDINAL PÖLÄTÜO

ed

Cardinal Pölätüo



Vence, 10 June, 1961

Dear Pölätüo, Dear Princess Zappa,

I am still under the spell of the most wonderful time you gave me under the roof of d'Ormespant and wish to thank you both for your unforgettable hospitality. I am especially grateful for the place (I realize its private, personal, and not in the least official character) you, Your Eminence, have given my book. How magnanimous your tone about it, one understands only when one remembers that it covers also those episodes which you most certainly would rather have exposed in a somewhat different light than that in which my book presents them. But, as you said, quoting John xiv. 22: What I have written I have written.

Ever since my wife made me a present of a typewriter that possessed the letters á, ô, ü, I have been dreaming of writing your biography.

... thousands of Roman Catholics read the story of your life with great joy and, so far as I can ascertain, without detriment to their faith ... there is a chance now that a few stern Protestants and other Infidels may also happen to read it and wonder what it is all about. And I can only hope, or should I say: pray, that their sense of humour is not very far removed from yours, which I admired so much as I watched you laugh when Princess Zappa read to you some parts of the Life, including the beginning where, in a light vein, I speculated on the subject of your past, and the Code, where I did so about your future.

Well, twenty years (since I first met you) have fled, your portrait is painted, no conclusions are drawn, or have been intended. My paper and the thought of your patience both remind me to close.

Kissing your ring, and Princess Zappa's hands, I assure you that whatever are the ways of my lay reason's thoughts, it will respect and esteem your blessing as much as my heart will rejoice in it.

All your friends ask me to send you their love with mine,

H. E. Cardinal Pölätüo,
Palazzo d'Ormespant,
Ferumontianen,
Roma.

Your biographer.

GABERBOCHUS 15a. net

Obwoluta londyńskiego wydania powieści *Kardynał Pölätüo*.

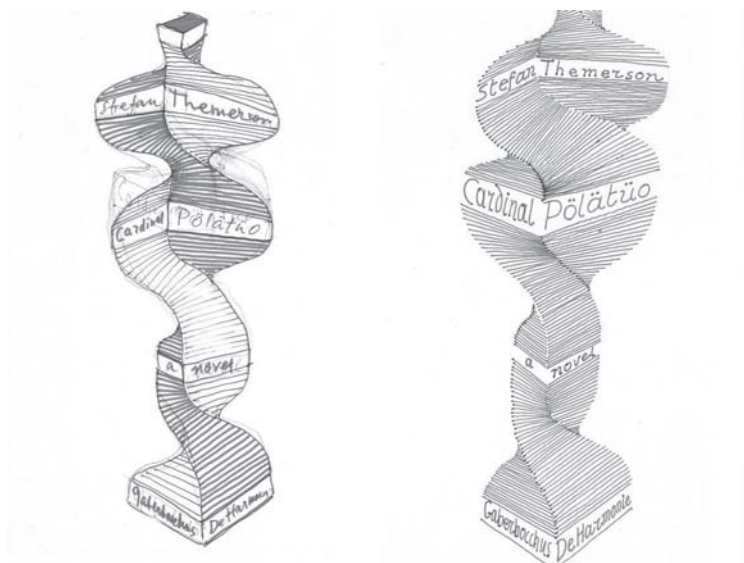
Themerson pisał *Wyspę Hobsona* w przeświadczeniu, że będzie to jego ostatnia książka – i wrażenie takie istotnie powstaje podczas lektury. W kontekście powieści wcześniejszych ta akurat jest najbardziej efektowna w dramatyzmie swej fabuły i najbardziej introspektywna. Mieszkańcy wyspy, odizolowani od rzeczywistości zewnętrznej, wiedzą życie proste i skromne, co ostatecznie prowadzi ich do konfliktu z nadmiernie skomplikowanym systemem wartości i stylem obyczajowym otaczającego świata. Zakończenie, w duchu jednocześnie tragicznym i kontemplacyjnym, to prawdziwy majstersztyk: narrator (Sean D'Earth) unosi się nad wyspą obserwując aktorów teatru życia, ocalałych z jego katastrofy.

16. Stefan Themerson, *Hobson's Island*, London, 1988, s. 56.

17. Ibid., s. 77.

Pomijając różnorodność i bogactwo dyskursu na temat wartości tymczasowych i ponadczasowych, owe późniejsze powieści odznaczają się precyzyjnie wykalkulowanymi i doprawdy wyrafinowanymi kombinacjami paradoksów logicznych i refleksji moralnej. Przesadnie efektowne i komiczne epizody nieodmiennie wzbogacają daną książkę, a jednocześnie są integralną, skrupulatnie dopasowaną częścią jej całościowej struktury – co zresztą odnosi się także do eleganckiej klarowności języka. Utajone umiłowanie paradoksu objawia się tylko okazjonalnie, dzięki postaciom występującym tu niejako w roli karcianego jokera. Jedną z ulubionych przez Themersona cech kryminałów lat 1930. i 1940. był charakterystyczny element irracjonalności, reprezentowanej przez „przybysza znikąd”. Przy-

Szkic do projektu okładki
Kardynała Pölättö autorstwa Stefana Themersona.



kładem może być tutaj odrealniona postać z Marsa w *Euklides był osłem* albo zagadkowa kwestia Nemo w *Wyspie Hobsona*, pełniące dość zbliżone funkcje artystyczne.

VI.

Zasady moralne, które tkwią u podstaw całego pisarstwa Themersona, po raz pierwszy zostały jasno sprecyzowane w eseju *faktor T* (1956). Zaakcentowano tutaj „tragiczny czynnik” – fatalną skazę ciążącą na ludzkiej kondycji. Skaza ta jest wynikiem rozbieżności między Niechęciami (N) i Potrzebami (P) człowieka. Pierwsza zaproponowana przez Themersona analogia dotyczy członków pewnego plemienia oraz ich Niechęci i Po-

trzeb w kwestii pomidorów. Mają oni zasadniczą, biologiczną Potrzebę konsumpcji pomidorów, jest to bowiem ich jedyne, lokalnie dostępne źródło witaminy C. Jedzenie pomidorów jest jednak zakazane przez religię plemienia, więc u jego członków wykształciła się równie zasadnicza Niechęć do smaku tych jarzyn – stąd też „faktor T”.

Później Themerson rozpatruje przykład „zabijania”:

Nie znam się na łasicach, ale trudno mi wyobrazić sobie dwie małe człiekokształtne, które zabijałyby się lub okradały nawzajem, chyba że akurat byłyby jednomyślnie. Muszą one zresztą być jednomyślnie w pożądaniu tej samej samicy lub tego samego kokosa, skoro mają walczyć ze sobą. I nawet wtedy ich niechęć do zabijania i wzajemnego okradania się musi być ogromna, skoro czują się w obowiązku (kiedy tylko wykształcą własny język) wynajdywać jakieś podniosłe uzasadnienia dla tego niemilego postępowania i tym sposobem tworzyć systemy filozoficzne, religie oraz siły policyjne.

Wynajdujemy sobie boga w celu usprawiedliwienia się, stając w obliczu niemiłej konieczności zabicia tych, którzy wynajdują sobie boga, stając w obliczu niemiłej konieczności zabicia nas. Wynaleźliśmy też siły policyjne, nie tylko po to, by *uniemożliwić* innym zabijanie nas, kiedy tylko zachodzi taka konieczność, ale i po to, by *zmuszać* siebie do zabijania innych – kiedy tylko ten czyn, tak nam niemiły, okaże się dla nas konieczny.

Istnieje tragiczna rozbieżność pomiędzy naszą niechęcią do zabijania a koniecznością tego czynu. Nazywam tę rozbieżność *czynnikami T*, a ignorowanie go nie wydaje mi się szlachetne ani mądre.¹⁸

I znowu:

Niektóre podstawowe potrzeby naszych trzewi (P) nie mogą zostać zaspokojone bez oddziaływania w jakiś sposób na nasz system nerwowy (N). Wynika stąd stan konsternacji (T), który jest zasadniczo nieunikniony.¹⁹

Themerson docieka następnie przyczyn bezradności filozofii, religii i nauki w obliczu tego problemu i w pewnym momencie sugeruje: *Szkoda, że etyka racjonalna nie docenia naszej potrzeby uświadomienia sobie, że pierwotna Tragedia ludzkości została już przynajmniej rozpoznana. Etyka racjonalna koncentruje się albo na Niechęci, albo na Potrzebie, nie chce jednak stawić czoła Tragedii, która także zawiera się w tej sytuacji. W efekcie musimy uznać racjonalne spekulacje za utopijne lub sentymentalne, gdy akcentują one Niechęć, za materialistyczne albo faszystowskie, gdy akcentują Potrzebę, za oportunistyczne, gdy akcentują raz jedno, raz drugie, za obłudne, gdy głoszą N i nawołują do zabijania w imię P, a także za akademickie, gdy badają nasze P, pozostawiając N tym, którzy w nie wierzą.*²⁰

I tu, i przy innych okazjach Themerson sugeruje, że pisarz może mieć więcej do powiedzenia o moralności niż na przykład informatyk²¹ – pro-

18. Stefan Themerson, *factor T*, Londyn, 1956, s. 6-7.

19. Ibid., s. 27.

20. Ibid., s. 11-12.

21. Stefan Themerson, *Oh, God* (urywek autobiograficzny III, 1988).

ponuje więc pogląd, iż literatura to jedyny obszar owocnych analiz tego tragicznego dylematu, albowiem bez niej *nie dowiemy się nigdy, czym jest to, co nagromadziło się... w naszych mózgach*.²²

I konkluduje: *Proponuję nazywać „Człowiekiem” cokolwiek (zwierzę, roślinę albo maszynę), co posiada system nerwowy rozszczepiony na dwie części w taki sposób, że jedna nakłania je do czynności prowadzących do zaspokojenia pierwotnych potrzeb, podczas gdy druga powstrzymuje je od owych czynności, kiedy tylko mogłyby one okazać się szkodliwe (a dzieje się tak zawsze) dla innych organizmów – wytwarzając przez to napięcie nerwowe, które ostatecznie prowadzi do budowy gotyckich katedr, chińskich pagód, budynków parlamentu, aren, królestw niebieskich, Stratfordów [rodzinne miasto Szekspira i jedno z głównych miejsc jego kultu – przyp. tłum.], zakładania Towarzystw Królewskich, wzniecania rewolucji czy też kontrrewolucji: jednym słowem wszystkiego, co nie nadaje się do jedzenia ani do mieszkania, nawet jeśli nie jest warte więcej niż przeciwbólowa tabletka hipokryzji.*

Proponuję nie nazywać „Człowiekiem” jakiegokolwiek stworu (bez względu na jego anatomię), którego system nerwowy, wolny od wspomnianego rozszczepienia, pozwalałby na to, by z życiowej konieczności i bez większych skrupułów plądrował on naturalne bogactwa tego świata.

*Badanie tego rozszczepienia jest przyjemne. Jeśli jednak w naszych dociekaniach w tym względzie posuniemy się tak daleko, że zaczniemy się niepotrzebnie zagłębiać w szczegóły, przyjemne może okazać się niebezpieczne. Jeśli bowiem rzeczony rozszczepienie jest tym, co czyni „Człowieka”, wszelkie próby jego likwidacji mogą oznaczać kres rodzaju ludzkiego.*²³

Pod koniec życia Themerson powrócił do tego tematu w eseju *The Chair of Decency* [Katedra przyzwoitości], wygłoszonym w 1981 roku w Hollandii, na uniwersytecie w Lejdzie, na cześć Johana Huizingi [wybitnego historyka, filozofa kultury i profesora tej uczelni, zmarłego 36 lat wcześniej i honorowanego tam corocznymi wykładami tego rodzaju – przyp. tłum.]. Odwołując się szeroko do świata alegorii i bajek, wystąpił tam z konsekwentnym wywodem na rzecz powrotu do podstawowych wartości ludzkich. Sugeruje on w tym tekście, że wykalkulowane cele i zadania naszej epoki omamiły nas tak bardzo, iż zapomnieliśmy o wrodzonej przyzwoitości, którą intuicyjnie powinniśmy okazywać sobie nawzajem. Cele są wytworem kultury, jak wywodzi on dalej, ale środki mają w istocie charakter biologiczny. Odrzuciliśmy jednak najszlachetniejsze z naszych naturalnych instynktów ludzkich, ustawicznie błędząc w zapamiętaliśmy poszukiwaniu dogmatów i praprzyczyn.

*Żaden Cel nie jest aż tak szlachetny, aby był bardziej wart choćby jednego odruchu serca niż Przyzwoitość Środków. Ostatecznie bowiem Przyzwoitość Środków jest Celem celów.*²⁴

22. Stefan Themerson, *fac-tor T*, s. 27.

23. Ibid., s. 28.

24. *The Chair of Decency*, s. 15.

Spoglądając wstecz z perspektywy tego retorycznego manifestu filozofii Themersona, dostrzeżemy różne refleksy owej myśli nieomal we wszystkim, co napisał. Główną ideą polskich opowiadań dla dzieci jest kwestionowanie realnego świata – praktycznych doświadczeń codzienności, wartości ludzkich, dwuznaczności języka – bez pretensji do jakiejkolwiek wyższości czy też poprawy kondycji kulturowej tego świata. Film *Przygoda człowieka poczciwego* okazuje się natomiast liryczną przypowieścią – głosem na rzecz wolności wynikającej z chodzenia tyłem do przodu, wbrew konwencjonalnym przesądom.

W 1949 roku Themerson sparafrazował bajkę Ezopa *Kruk i lis*, nadając jej nowy, ironiczny sens – tak wymyślnie wyartykułowany, że umknął uwadze wszystkich recenzentów. Autor powtarza tutaj, słowo w słowo, cały tekst oryginału – z tym tylko, że dwaj bohaterowie zamieniają się rolami. Na koniec proponuje następujący morał, niemal bez ironii: *Te dwie bajki przestrzegają nas, byśmy nie traktowali ostro ani też nie krzywdzili kogoś, kto może się obronić tylko przez to, że będzie traktował ostro albo krzywdził nas. Jest przecież wiele istot mniej subtelnych i władczych, które możemy spożywać w spokoju i ku chwale Boga*.²⁵

Niezależnie od opowiadań dla dzieci, w twórczości Themersona kilkakrotnie pojawiają się postaci o charakterze zwierzęcych alegorii bajkowych. I tak w *Wykładzie profesora Mmaa* występują termity, a w tragikomicznej operze *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio* (1972) – wilk, który prowadzi fabrykę konserw z kotletami baraniami i ostatecznie uświadamia bohaterowi problem przetrwania we współczesnym świecie (*Bóg dał mi mięsożerny żołądek, wywodzi wilk, więc Bóg musi mi pomóc go napęłnić*).²⁶

W powieściach Themersona często napotykamy postaci, będące tyleż ofiarami, co produktami nienasyconych ambicji swej epoki. Nagromadzona przez lata mądrość tych postaci u schyłku ich drogi życiowej odzwierciedla rosnącą pewność samego autora co do względnej wartości Środków i Celów. W *Euklides był osłem* Czcigodna Pani Victoria, otoczona przez młodych fanatyków politycznych, stwierdza w mowie przedśmiertnej: *Jestem doprawdy wdzięczna, że nie mam żadnego pojęcia o Ideach. Jestem wdzięczna za to, że gdy byłam młodą dziewczyną, nie próbowano mi wpajać jakichkolwiek Idei*.²⁷

Opowiadanie *Generał Piesc* (1976) opisuje, jak wynika z podtytułu, „przypadek zapomnianej misji”. Kiedy starzejący się generał może wreszcie spełnić swą życiową misję, zatracą ona realność i generał nie pamięta już, na czym miała polegać. Spędza więc ostatnie dni życia w intymnym związku z bliską osobą (owocem tego związku jest Ian Prentice, nieporównany krytyk Euklidesa w *Euklides był osłem*) – a wszystko to bez śladu jakichkolwiek uczuć. Inne dziecko Generała Piescia, wszędobylska Księżniczka Zuppa, wygłasza natomiast pod koniec *Wyspy Hobsona* jedno z ostatecznych

25. Aesop, *The Eagle Is the Fox and the Fox Is the Eagle*, London, 1949, s. 33.

26. Stefan Themerson, *St. Francis and the Wolf of Gubbio*, London, 1972, s. 69.

27. Stefan Themerson, *The Mystery of the Sardine*, London, 1986, s. 39.

stwierzeń na temat przyzwoitości: *Strzeż się miłości. Miłość jest okrutna, a przyzwoitość łagodna. Miłość jest brzydka, a przyzwoitość piękna. Miłość jest łatwa, a przyzwoitość trudna. Miłość rodzi nienawiść.*

A co rodzi przyzwoitość? – pada pytanie.

*Niestety, pani Shepherd, przyzwoitość rodzi miłość, i to jest właśnie błędne koło naszych ludzkich spraw.*²⁸

Twórczość literacka Stefana Themersona systematycznie demaskuje religię, politykę, patriotyzm, władzę, sukces i miłość jako równie niezawodne sposoby na to, by nasze postępowanie ostatecznie zatraciło cechy ludzkie. Tak radykalna konstatacja jest może trochę bezzasadna, daje bowiem nazbyt posępny obraz jego dzieł, wbrew właściwej pisarzowi postawie afirmatywnej otwartości – nie mówiąc już o jego dowcipie, humorze i lekkości stylu. Mimo to jednak brutalna pożoga pod koniec ostatniej powieści Themersona nie pozostawia prawie żadnej nadziei na twórczy konflikt między Środkami a Celami. Kiedy podzieliłem się z nim swymi odczuciami a propos tego tragicznego finału, był autentycznie zdumiony. Jego zdaniem, takie same tragedie rozgrywają się w większości utworów, które napisał. *Tym sposobem wracamy jedynie do punktu wyjścia – jak sam powiedział. Fakt ten po prostu przypomina nam, że wybór należy do nas.*

28. *Hobson's Island*, s. 153.

Przetłumaczył Andrzej Dorobek (przy współudziale Michała Pankowskiego).



Ten Themerson

Stefan Themerson urodził się w Płocku.

Zna go świat i to ten dobrze wykształcony. Awangardowe filmy z lat 30. XX wieku ciągle omawiane są przez studentów szkół filmowych, książki czytają intelektualiści w kilkunastu językach, korespondencja z współczesnymi sobie naukowcami i filozofami jest obiektem analiz historyków. Jego twórczość cały czas jest intrygującym źródłem naukowych dociekań.

W Warszawie, Gdańsku, Łodzi, Katowicach co i raz odbywają się poświęcone Themersonowi wystawy, przeglądy, sympozja naukowe.

W Płocku o Stefanie Themersonie mówi się rzadko, okazjonalnie. Chciałoby się powiedzieć, że na szczęście dla sztuki, szybko, po zrobieniu matury w Gimnazjum im. Władysława Jagiełły, z Płocka wyjechał.

Oficjalna kultura tego miasta Themersona nie chce, ignoruje go, nie zna. Zresztą trudno sobie wyobrazić, żeby twórca tak niezależny w poglądach na świat i sztukę dał się zaanektować przez władzę albo żeby ta władza go pokochała.

Jeśli bywa w Płocku obecny, to częściej w pozaoficjalnym obiegu sztuki.

W latach 90. wydana została książka *Jestem czasownikiem, czyli zobaczyć świat inaczej*. Są w niej rysunki żony Stefana Themersona, Franciszki, oraz jego wiersze, fragmenty powieści, esejów, wspomnienia i listy.

Stowarzyszenie Klub Artystyczny Płocczan i prywatna płocka galeria a.r.t. Jacka Markiewicza pokazała filmy i 18 z ok. 200 istniejących abstrakcyjnych rysunków Themersona, tworzonych flamastrami na przypadkowych kartkach, bez dat i tytułów. Wystawa odbyła się w ówczesnej siedzibie a.r.t. – w zabytkowej wieży ciśnień. W dużym stopniu dzięki uprzejmości Jasi Reichardt, która udostępniła rysunki.

Wiersze dla dzieci Themersona znalazły się w specjalnej antologii *Bajkabaja*, wśród utworów dla dzieci innych płockich poetów.

Związana z pracownią plastyczną Farbiarnia, Agata Adamek, zrobiła przedstawienie na podstawie wiersza dla dzieci *Dziad i baba*. Pokazywała je na zaniedbanych płockich podwórkach.

W Jagiellonce odbywały się warsztaty themersonowskie organizowane przez warszawską galerię Studio.

Stefan i Franciszka w Płocku, 1959.



Za wieloma z tych działań stał Marek Gła. Dzięki niemu zaczęto w Płocku mówić o możliwości sprowadzenia tu części londyńskiego archiwum Themersonów.

Skłaniała się ku temu ich spadkobierczyni, siostrzenica Franciszki – Jasia Reichardt. Mówiło się o książkach, rękopisach, bibelotach, listach, nawet o kolekcji fajek, które pisarz zbierał, maszynach drukarskich z prywatnego, zupełnie niezwykłego wydawnictwa Themersonów, Gaberbocchus Press, w którym m.in. wydali pierwszy angielski przekład *Króla Ubu* Alfreda Jarry'ego.

[...] londyńskie zbiory są w dużej części do dyspozycji wszystkich zainteresowanych płocczan – pisała w liście do ówczesnych władz miasta Jasia Reichardt. Jako spadkobierczyni zbiorów po F. i S. Themersonach jestem gotowa przekazać dużą część tych zbiorów rodzinnemu miastu Stefana. Ewentualne muzeum ich imienia (być może w mieszkaniu przy ul. Grodzkiej 5 lub innym stosownym miejscu) – będzie na pewno naszą wspólną radością.

Stefan Themerson Płock 1910 Londyn 1988, awangardowy twórca filmowy, pisarz polski i angielski, myśliciel, poeta, plastyk, wybitny płocczanin, wychowanek gimnazjum płockiego im. Władysława Jagiełły. Medal zaprojektowany przez Józefa Stasińskiego, opus 1506.



O sprawie pisały lokalne gazety, głównie „Gazeta na Mazowszu”.

Przy okazji kolejnej publikacji jeden z wiceprezydentów Płocka z rozbrajającą szczerością pytał dziennikarkę tej gazety, kto to jest ten Themerson? Kiedy się dowiedział, proponował, żeby pamiątki po płocczaninie umieścić w Muzeum Mazowieckim, bo na organizację odrębnego muzeum miasto nie miało pieniędzy. Muzeum było gotowe przyjąć zbiory.

Taką chęć wyraziło też Towarzystwo Przyjaciół Gimnazjum i Liceum im. Władysława Jagiełły – szkoły Themersona. Stowarzyszenie miało plany, żeby już na zjazd absolwentów liceum w czerwcu 2001 roku udało się utworzyć w szkolnej bibliotece specjalny dział poświęcony temu wybitnemu absolwentowi. Padły deklaracje, że towarzystwo sfinansuje sprowadzenie i skatalogowanie zbiorów.

Marek Grala proponował inny sposób na zagospodarowanie londyńskiego spadku. Jego zdaniem w Płocku mógłby powstać Dom Literatury

Sala imienia Stefana Themersona w płockiej Jagiellonce.





Miejsce urodzenia Stefana – kamienica przy Grodzkiej 5, widok obecny..



i Sztuki im. Franciszki i Stefana Themersonów. Jedną z możliwych lokalizacji było miejsce urodzenia Stefana – kamienica przy Grodzkiej 5. Placówka miałaby zajmować się też twórczością i troską o pamięć o innych nieżyjących już płoczanach, m.in.: mecenasie i autorze *Sztuki Płocka* Kazimierzu Askanasie (przyjacielowi Themersona), poetce i wydawcy Urszuli Ambroziewicz, bibliotekarzu Stanisławie Kostaneckim, malarzu Ryszardzie Kostku, poecie Rafale Jarzębowskiem...

Jak wiadomo, żaden pomysł nie doczekał się realizacji.

Tymczasem rękopisy, projekty okładek, książki wydawnictwa Garberbochus, fotografie, maszynopisy, plakaty, zbiór obcojęzycznych czasopism awangardowych, pamiątki trafiły do Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W listopadzie 2002 roku uroczystie otwarto tam Archiwum Themersonów. Znalazła się w nim znaczna część londyńskiego Themerson Archive.

Wtedy byłam z tego powodu zła. Od dawna myślę: dobrze się stało. W Katowicach z archiwum będą na pewno korzystać studenci, doktoranci, poloniści.

Kto by korzystał z niego w Płocku?



25th June, 1988

Kochany,

Nie powinieneś się na mnie gniewać. Nie
robiła się ze mnie żadna "wielka osobistość".
Wciąż jestem tym małym chłopcem ze starego
Płocka. Ale od dwóch lat zdrowie i moje
i Franciszki popsuło się radykalnie. Listy
fruwają szybko, ale potem chodzą tak
wolno, że kiedy ten tu dostaniesz, mnie
już pewnie nie będzie. Rok temu wycieli
mi złośliwy kawał rakowej kiszki, a teraz
rak ten przezzucił się na wątrobę i na
takiego nowotworowego prometerusza
niema rady. Lekarze dziwią się, że jeszcze
żyję. Mysz, że to moje poczucie humoru
jeszcze mnie jakos trzyma. Franciszka
niestety coraz słabsza. Rok temu podałem
Ci jej drobną książkę rysunków z czasów
wojny, "London 1941-42", wydaną na jej

80^{ta} rocznicę urodzin, dzień przed jej
pójściem do szpitala na operację kolana.
Jeszcze w trzech innych szpitalach
misyta się od tego czasu. Teraz jest w
domu, ale coraz słabsza.

Podziwiam Twoją energię
i jestem pełen szacunku dla Twojego
naszego-starego-Płocka patriotyzmu.
Trzymaj się jak najdzielniej —
i —zawsze— z uśmiechem. Bez
uśmiechu — nic nie jest miły prawdziwe.

Ściskam Cię,

Twój stary

Stefan.

Piękne ukłony i pozdrowienia
dla Twojej Żony.

Stefana Themersona myślenie o filmie

Gdyby przeprowadzić wśród polskich „odbiorców kultury” ankietę na temat znajomości fenomenu artystycznego pod nazwą „Franciszka i Stefan Themersonowie”, jej wyniki można by – z dużym prawdopodobieństwem – oszacować z góry. Najbardziej znany byłby Stefan – literat i Franciszka – autorka rysunków do jego książek. Średnie pokolenie pamięta urokliwe historie o tym, jak *Pan Tom buduje dom* i *Przygody Pędrka Wyrzutka*, dla których najbardziej właściwe wydaje się porównanie z przygodami *Alicji w krainie czarów*. Potem polski czytelnik wymieni jednym tchem fascynujący i przewrotny *Wykład profesora Mmaa* ze świetną rekomendacją Bertranda Russella we wstępie, ekscentryczne filozoficzne wywody *Kardynała Pölätio*, kryminalną zagadkę (także narracyjną) *Toma Harrisa* i opowiadania składające się na zbiór pod nazwą *General Piesc*. To jest wspaniała literatura: tak twierdzą czytelnicy, wtórują temu krytycy literaccy.

Mniej znani byliby Stefan i Franciszka – realizatorzy filmowi, pionierzy polskiego filmu artystycznego i awangardowego. Powody takiego stanu rzeczy wydają się oczywiste: pierwsze cztery ich filmy (*Apteka*, *Europa*, *Drobiasz melodyjny* i *Zwarcie* z lat 1930-1935) dla dzisiejszego widza są niedostępne; kopie zaginęły. Powojenny widz polegać może tylko na nielicznych relacjach: o tym, jak bywają one złudne, jak o p i s – w intencji przekazującego – staje się mimowolnie i n t e r p r e t a c j ą, przekonać się może każdy, kto najpierw czytał o utworze, a potem widział go. Filmy te i trzy ostatnie, dostępne widzowi dzisiejszemu (*Przygoda człowieka poczciwego*, *Calling Mr Smith* i *The Eye and the Ear*), zostały odnotowane przez historyków sztuki filmowej i uznane za znakomite osiągnięcie polskiego filmu artystycznego i awangardowego. Najmniej zaś znany byłby Stefan teoretyk filmu: gdyby przyłożyć pewną miarę statystyczną, wówczas założyć można, że nie jest znany zupełnie. Historycy polskiej myśli filmowej i pamiętnikarze lat 30. wspominają wprawdzie wypowiedzi prasowe Stefana Themersona z roku 1933 na temat przyszłości awangardy, nie odnotowują jednak eseju *O potrzebie tworzenia widzeń* zamieszczonego w redagowanym przez Themersona czasopiśmie „f.a.” [film artystyczny] w 1937 roku. Ten podstawowy tekst teoretyczny twórcy filmowej *Europy* zauważa dopiero katalog wystawy Themersonów *Poszukiwania wizualne*

(lata 1981-1982), opracowany przez Urszulę Czartoryską, i przypomina Marcin Giżycki w rubryce *Walka o film artystyczny* „Iluzjonu” z 1983 roku. Praca ta (pisana w 1936 roku) opublikowana została w języku angielskim w roku 1983 i zawiera liczne zmiany i rozszerzenia tekstu podstawowego, sygnowane przez autora datą 1946. Ona to i myśli w niej zawarte będą przedmiotem niniejszego szkicu. Przy tym nie będzie to recenzja sprawozdawcza, ta bowiem nie zastąpi wspaniałego wywodu autora *Toma Harrisa*. Książka Themersona powinna w całości być udostępniona polskiemu czytelnikowi; ja ograniczę się do zasygnalizowania głównych toposów teorii Themersona. Zamieszczony poniżej fragment końcowy przybliży niewątpliwie jego sposób pisania o filmie, a szczególnie bogactwo „wyobraźni wizualno-audialnej”. Dodane w 1946 roku fragmenty stanowią kontynuację zarówno merytoryczną, jak i stylistyczną tekstu podstawowego z 1936 roku: dotyczą jednocześnie okresu doświadczeń przedwojennych (zagadnienia fotomontażu, martwa natura i czas, muzyka sfer niebieskich) i okresu wojny (francuskie eksperymenty z barwą, zagadnienie muzyczności).

Anglojęzyczną wersję należy traktować więc jako jednolitą całość: jest ona dokumentem świadomości teoretycznofilmowej lat trzydziestych, oglądanej przez pryzmat osobowości twórczej Themersona. Książka pisana w poetyce eseju, którego dobrym prawem jest pewien rodzaj dowolności: nie ma więc u Themersona tradycyjnych przypisów. Są natomiast cytaty z książek o astronomii i fizyce, wiersze eskimoskie, legendy buszmenów, cytaty z gazet z początku wieku. Poetyka eseju wiąże się od strony wizualnej z zasadą kolażu: prawie tyle samo miejsca co tekst pisany zajmują fotogramy autora, fotosy z ówczesnych filmów awangardowych, partytury muzyczne, rysunki, ryciny, reprodukcje obrazów malarskich, odbitki różnych dokumentów (np. legitymacji). Wszystkie te informacje wizualne stanowią z tekstem pisany jednolitą całość, przy czym „elementem prowadzącym myśl” bywa niejednokrotnie właśnie tekst wizualny. To także stwarza sytuację, że czytelnik/oglądacz skłaniany jest do zaniechania lektury w „stylu odbiorczym tekstu naukowego” na korzyść „stylu odbioru dzieła sztuki”. Wówczas to uruchamiane są inne odbiorcze mechanizmy psychologiczne: na przykład mechanizm uwagi. Kolażowa forma, pełna humorystycznych i satyrycznych scenek, z których wyprowadzane są najzupełniej poważne, „naukowe” wnioski (np. rozdział o dźwięku zatytułowany *Kukuryku!*) zmusza do zwrócenia uwagi na słowo (jak w poezji), a nie na zdanie, paragraf jak w polskim piśmiennictwie lat trzydziestych. Takiej formy prawie nie znała ówczesna myśl filmowa (w tych latach będąca pod wpływem socjologów, pedagogów i fenomenologów) – to właśnie mogło być przyczyną milczenia na temat eseju. *Potrzeba tworzenia widzeń* wydawała się chyba tekstem niepoważnym, a tego tonu

starala się unikać młodziutka muza załęczniona o swój status. Jeśliby szukać podobieństw formalnych w europejskiej teorii, to najbliższy temu byłby zbiór Dżigi Wiertowa *Kino-oko*, składający się z fragmentów lirycznego pamiętnika, listów intymnych i oficjalnych, podań do władz, manifestów przetykanych kapitalnymi uwagami na temat reżyserii, montażu, materiału utworu filmowego itp.

Co wyznacza horyzont świadomości filmowej Themersona-teoretyka? Na to pytanie trudno odpowiedzieć, a przeszkodą jest nie tylko eseistyczna forma, lecz raczej powszechna ówczesna maniera niezauważania poprzedników. Wszak Irzykowski, rozpoczynając *Dziesiątą Muzę*, pisze: *sprawiło mi przyjemność rozmyślać nad kinem jako dziedziną jeszcze przez myślicieli nie tkniętą*. Themerson zna doskonale ówczesną produkcję filmową europejską i awangardową, zna pisma teoretyczne twórców awangard lat 20. i 30., dyskutuje z koncepcjami Moholy-Nagy'ego. Cytuje raz Eisenstein (ale z książki W. Nilsena), drugi raz, błędnie, podaje go jako twórcę *Romansu sentymentalnego* (w istocie Eisenstein sprawował opiekę nad filmem G. Aleksandrowa – mylili się wówczas prawie wszyscy, pomagała w tym błędna informacja aparatu rozpowszechniania). Niewątpliwie ma informacje o tym, w jakim kierunku rozwija się teoria Rosjan, nie jest to jednak wiedza czerpana z tekstów źródłowych.

Polskie nazwiska reprezentuje Karol Irzykowski (kilka cytatów z *Dziesiątej Muzy* na temat przyszłości filmu), Jalu Kurek (jako twórca *Obliczeń rytmicznych*), Mieczysław Szczuka w ciągu nazwisk wyznaczonym przez Eggelinga i Richtera oraz Składanowski jako wynalazca bioskopu.

O potrzebie tworzenia widzeń jest kolażem obrazów i myśli – a zadając gwałt poetyckiej narracji tekstu, można wydobyć cztery główne toposy zawarte w jego treści.

Refleksja nad językiem filmu. Istnieje w tej kwestii negatywny punkt odniesienia – solidne, coraz lepsze technicznie filmy amatorskie. Themerson uważa, że są to produkty szkodliwe: solidne formalnie, lecz miałkie treściowo. Głosi więc antytezę: *pochwałę niechlujstwa, które rozrywa szablon, pochwałę niechlujstwa, które jest bliższe chaosu, pochwałę p r z y p a d k u i n i e c h l u j s t w a, które sypiąc z worka bez wyboru daje szanse ujawnienia ukrywanej czy pomijanej prawdy temu, kto chce zobaczyć*. Broniąc tak rozumianego niechlujstwa, prezentuje listę środków wyrazowych wynikłych na tej zasadzie a świadczących – paradoksalnie – nie o braku precyzji realizatora, ale o możliwości uzyskania na tej drodze filmowego znaczenia. Na przykład: z technicznego punktu widzenia niechlujstwem jest umieszczenie kamery zbyt wysoko lub zbyt nisko czy przekrzywienie jej na statywie – to wszystko jednak zastosowane świadomie, stworzyło nowy styl radzieckiego kina. Przekora nakazuje jednak Themersonowi chwalić reguły, bowiem *ukryte możliwości kamery filmowej i projektora nie*

są odkrywane przez rozwijanie i kontynuowanie ani odrzucanie, lecz przez przełamywanie reguł. We fragmencie *Fotomontaż i czas* szczegółowo rozpatruje związki łączące obraz i słowo: zarysowuje się tu pewna intuicja semiotyczna o konieczności zupełnie innego podejścia do jakości złożonej ze słów i obrazów, i jej odrębności od cech elementów składających się na nią. Pomysł, jakoby ich znaczenie powstawało poza (ponad?) ich relacją do desygnatów jest w semiotycznej refleksji oryginalny. U podstaw leży jednak pojęcie „normalności”, „zwykłości” wyrażenia wizualnego, którego niejasności autor jest świadomy.

Problem **filmowej rzeczywistości** sprzęgnięty jest z wyżej sygnalizowanym zagadnieniem referencyjności pewnych typów obrazów i braku odnoszenia do rzeczywistości innych. W błyskotliwym dialogu z antagonistą, który wprowadzie nie rzucił butelki z atramentem na ekran paryskiego kina wyświetlającego Buñuelowskiego *Psa andaluzyjskiego*, ale – jak twierdzi autor – gdyby tak się stało, zrozumiałby kierujące sprawcą motywy, Themerson rozbija „zdroworozsądkowe” sądy na temat tego, co jest w kinie „realne”. Otóż rzeczywiste są kadry przedstawiające rzeczywistość pozaekranową, ale także tricki dostosowujące s p o s ó b p o k a z a n i a d o r z e c z y w i s t o ś c i (w *Balecie mechanicznym* praczka wchodząca kilkakrotnie po schodach). Rzeczywiste jest także to, co można zobaczyć t y l k o przy pomocy techniki filmowej. Rzeczywiste są wreszcie abstrakcyjne fotogramy: pokazują bowiem „rzeczywistość samą w sobie”. Poglądy Themersona bliskie są koncepcji traktowania rzeczywistości jako formy otwartej. Autor wykazuje przy tym zadziwiającą intuicję semiotyczną pisząc, że obrazy te *poza tym, że są realne jako takie, są także reprezentacją (przejawianiem się) innej rzeczywistości*. Stanowi to niewątpliwie uprzedzenie semiotycznych dyskusji, między innymi na temat przezroczystości znaku ikonicznego, naturalności czy konwencjonalności znaku, czy ogólniej – referencyjności.

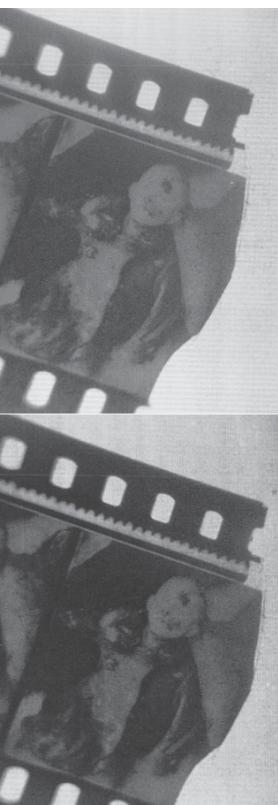
Sfera audytywna. Słowo było zawsze wrogiem obrazu filmowego, słowo rozprzestrzeniające się zabiło wczesne awangardy. Z dźwiękiem sprawa jest inna: towarzyszył on zawsze projekcji, a często także realizacji na planie w studio. Podstawowa refleksja nad dźwiękiem dotyczy doświadczeń nabytych podczas realizacji filmu *Oko i ucho*. Rozpoczynający film napis głosi, że utwór jest eksperymentem, który pragnie opisać użycie ekranu w celu stworzenia oku wrażenia porównywalnego do tego, które jest udziałem ucha. Themerson pokazuje oku, jak „ucho” słyszy cztery pieśni Karola Szymanowskiego, przedstawiając cztery sposoby zaistnienia relacji między „widzianym” a „słyszonym”. Część pierwsza – *Zielone słowa* – przedstawia liryczną, emocjonalną i „impresjonistyczną” interpretację tego związku. Solo skrzypiec zastępuje część wokalną, a obrazy opadających liści, rosnących drzew i taflí wody zastępować mają słowa. W pieśni

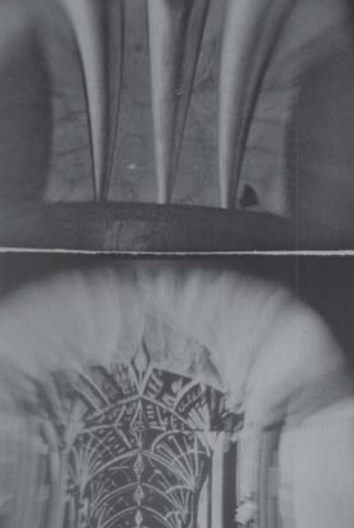
drugiej – *Święty Franciszek* – zależność ta jest mniej „impresjonistyczna”: geometryczne kształty zsynchronizowane z linią melodii nakładają się na „tematyczne” obrazy (*Narodziny Piera Della Francesca*, rozgwieżdżone niebo). W części trzeciej każdy instrument orkiestry reprezentowany jest przez pewien geometryczny wkład zmieniający swój kształt (w górę lub w dół) w zależności od pozycji nuty. Kształty reprezentujące poszczególne instrumenty nakładają się wskutek wielokrotnej ekspozycji. Sposób grania nut i tempo posiadają swój wizualny odpowiednik. W ostatniej pieśni (*Wanda*) widzimy koncentryczne kręgi na wodzie, mające wyrażać równocześnie trzy zjawiska: melancholijny nastrój pieśni (rytm), kształty wzięte z natury (fały) oraz sztuczność geometrii (poprzez sposób fotografowania).

Przedstawiony fragment *Oko i ucho* jest zarówno zdaniem sprawy z refleksji poprzedzającej filmowy eksperyment, jak i wydaje się zapisem doświadczeń po realizacji. Zwracam uwagę na przekorny pomysł Audiowizualnego Normalizatora. Themerson-eksperymentator odsłania tu odwieczną ludzką potrzebę: aby coś zburzyć, należy coś zbudować. Nawet można budować t y l k o po to, aby mieć co niszczyć! Przypominają się w tym momencie pomysły Siergieja Eisensteina zawarte w *Montażu pionowym III* z 1941 roku, dotyczące znalezienia klucza do współmierności między odcinkiem muzyki i odcinkiem obrazu. Eisenstein pisze: *Trzeba umieć uchwycić ruch danego urywka muzycznego i trzeba potraktować ślad tego ruchu, to jest linie albo kształt jego, jako podstawę kompozycji plastycznej, która ma współgrać z daną muzyką*. Następnie wykreśla linie ruchu muzyki i toru oka w dwunastu kadrach *Aleksandra Newskiego*. Wydaje się, że Eisenstein i Themerson niezależnie od siebie drążyli ten sam problem, doszli w zasadzie do wspólnych rezultatów o pewnej k o n i e c z n e j zgodności obu sfer – u Eisensteina ma ona charakter bardzo emocjonalny, u Themersona pomysł opiera się na logice jednoznacznego przyporządkowania. Różni ich nastawienie eksperymentatorskie: chociaż – w świetle dzisiejszej wiedzy – Eisenstein myli się, każąc oku tak właśnie patrzeć, to sugeruje, że jego analiza oddaje obiektywną prawdę naukową, będąc równocześnie relacją z emocjonalnego procesu twórczego i odbiorczego. Themerson jest t y l k o pokornym eksperymentatorem.

Twórca *Aleksandra Newskiego* analizujący swój utwór pokazuje się jako poważny mentor prezentujący fałszywą hipotezę. Natomiast realizator *Oka i ucha* jest autorem „dającego do myślenia” dowcipu. Themerson wiąże zainteresowania muzycznością z główną ideą swych przemyśleń, pisze bowiem: *Pragnienie poznania, jaki rodzaj muzyki może być wytworzony przez wyrysowane kształty i jakie kształty mogą być stworzone dzięki graniu takiego rodzaju muzyki, jest częścią POTRZEBY TWORZENIA WIDZEŃ*.

Czwarty topos, główny, tytułowy, rozproszony jest we wszystkich pozostałych i wiąże je. Czym jest „**potrzeba tworzenia widzeń**”? To od-





Kadr z filmu *Calling Mr Smith*, Londyn 1943.

wieczny ludzki kompleks i pragnienie. Pierwszy ekran to rozgwieżdżone niebo; rozgrywającymi się na nim dramatami zarządza *Wielki Człowiek w Kabinie Projekcyjnej* [...], ale głównymi reżyserami tych widowisk są mali mieszkańcy ziemi. Wynalazki techniczne nie były żadnymi punktami zwrotnymi w realizacji tego pragnienia, lecz punktami ewolucji. Themerson pokonuje niedowierzającego czytelnika logiką wyводу: *Nonsensem byłoby twierdzenie, że Gutenberg dał początek poezji. Tak samo niesłuszny jest pogląd, że sztuka kinematograficzna wywodzi się od Edisona lub Lumiere'a*. Potrzeba tworzenia widzeń dotyczy obu stron układu komunikacyjnego, którego centrum stanowi ekran. Z jednej strony są odbiorcy: *Jak fryzjerzy albo jak dentyści, którzy unieruchomili pacjenta w swoich fotelach, stoją nad widzem kinowym reżyserzy i ostrzegają: „Niech pan się nie rusza. Proszę patrzeć w ekran. Ja sam zmienię pozycję!”* Oko widza jest unieruchomione. Z drugiej strony autor broni twórców przed zarzutami kogoś, żądającego obrazów życia, konkretności: *Drogi, miły Panie. Społeczeństwo to także i my. A naszą potrzebą jest nie tylko doznawanie, ale i tworzenie widzeń. Niech Pan nie zapomina o naszym dobrym prawie tworzenia widzeń tak, jak to się nam podoba*.

Stefan Themerson – teoretyk filmu jako oryginalny ekscentryk przedstawiający w formie skondensowanej, niekiedy poetyckiej, zawiłe problemy filmowego przekazu trafia na puste miejsce w historii polskiej myśli filmowej. Gdyby go nie było – należałoby go wymyślić.

Na szczęście istnieje zdumiewający esej *O potrzebie tworzenia widzeń*, jedna z najbardziej oryginalnych polskich propozycji w dziedzinie refleksji nad filmem.

Film dla Themersona-realizatora skończył się w połowie lat 40. Czy myślenie o kinie także? W rozmowie, jaką odbyłem z Themersonami w Londynie, w maju ubiegłego roku [1985 – red.], Stefan zaprezentował się jako ten sam człowiek, który w dopisku z 1980 roku powiada, że nie ma nic do powiedzenia na temat filmu. Na moje pytanie o szczegóły realizacji swoich filmów wręczył mi *The Urge to Create Visions*, twierdząc, że znajduję tam wszystko, o co pytam. Z kolei na moją odpowiedź, że chcę zobaczyć w Londynie ostatnie bestsellery (któż by nie chciał?) kiwał głową: nostalgicznie? na wpół kpiarsko?

Nawet jeśli Stefan Themerson „pogniewał się” na film (tak jak Rudolf Arnheim, film bowiem poszedł nieco inną drogą niż wyrokował teoretyk) lub z jakichś innych względów uznał, że ekran nie jest najbardziej odpowiednim miejscem dla przekazywania jego artystycznych wizji, to niepodważalnym faktem pozostanie, że istnieć będzie w każdym z nas (a więc i w nim) „żarliwa potrzeba tworzenia widzeń”.

Niniejsze opracowanie i fragment rozprawy Stefana Themersona (poniżej, s. 60-64) miały swoje pierwodruki w „Kinie” 1986, nr 12, s. 22-23 i 24-25.

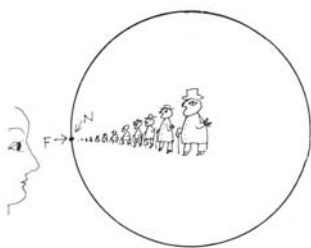
Oko i ucho

Filmy na kształt powieści mają już ustaloną konwencję dla mikrofonu w studio i głośnika w kinie. Składa się na to mowa+muzyka+dźwięki towarzyszące (historia+tonacja+umiejscowienie). Jeśli taka konwencja istnieje, można ją wówczas przekraczać dla jakichś celów, dramaturgicznych lub groteskowych.

Filmy-na-kształt-poezji są nadal, przede wszystkim wizualne, nie posiadają ustalonej konwencji dla słyszalnych składników. Nie mając konwencji, nie można jej przełamywać. Nie wiem, jaki rodzaj muzyki mógłby towarzyszyć *Antrakowi* czy *Baletowi mechanicznemu* bez przeszkody dla ich impetu wizualnego. Prawdopodobnie można by zaprezentować filmy życzliwej publiczności, nagrać i wzmocnić jej dźwiękowe reakcje i użyć to jako ścieżki dźwiękowej, dostarczając filmowi słuchowej otoczki.

Jeśli w połowie filmu-na-kształt-powieści spytasz: *Co następnie zdarzy się?*, odpowiedzi udzieli ci to, co zobaczysz na ekranie lub to, co usłyszysz z głośnika albo jedno i drugie naraz. W przypadku filmu-na-kształt-poezji nie pytaj: *I co zdarzy się następnie?*, pytaj: *Co zobaczę za chwilę?* Dźwięk jeszcze nie jest tak włączony w całość, że moglibyśmy spytać: *Co usłyszę następnie?*

Wprowadzenie ścieżki dźwiękowej kradnie około 2 milimetrów pola widzenia po lewej stronie klatki i przyspiesza film z 18 na 24 klatki na sekundę. Stare filmy nieme puszczane w tej nowej prędkości sprawiają niezamierzony efekt komiczny. Ten techniczny aspekt bardzo utrudnia pokazywanie dawnych filmów awangardowych. Ścieżka dźwiękowa była dwóch różnych rodzajów: drobne prążki rozmaitej gęstości lub stałej (białe na czarnym) gęstości, lecz zmiennych, niewielkich kształtów, wyglądem nie różniących się od sznura pereł. Próbowałem wypracować rozmaitą gęstość ścieżki dźwiękowej poprzez fotografowanie fotogramu grzebienia z różnych odległości, ale było to tylko dla zabawy. (Chociaż F. powiedziała mi, że te osiem dźwięków *d o r e m i f a s o l l a s i d o* zrobione sposobem fotograficznym, przyniosły jej najbardziej intensywne odczucie „potęgi kreacyjnej”). Sznur pereł ścieżki dźwiękowej był bardzo pasjonujący do oglądania i łatwiejszy do analizowania i manipulowania: można było zaobserwować na nim dokładnie pozycję i trwanie każdej



nuty. Być może to jest właśnie przyczyna, dla której pierwsze dźwiękowe filmy-na-kształt-poezji produkowane były do już istniejącej i uprzednio nagranej muzyki.

Niestety, niewiele problemów wzajemnej zależności spojrzenia i dźwięku, i ich artystycznych możliwości zostało rozwiązane w krótkim czasie. Nadal brakuje nam konwencji i zmuszeni jesteśmy tworzyć najbardziej podstawowe z nich, by postępować naprzód i móc eksperymentować z bardziej interesującymi i skomplikowanymi pomysłami. Te możliwości – podobnie jak wszystkie pozostałe odczuwane przez artystę i nakłaniające go do tworzenia – powinny być sprawdzone. To zawsze jest pożyteczne: nawet w przypadku, gdy użyteczność nie jest zakładana. Nawet w przypadku, gdy eksperyment nie udaje się.

Rytm nie jest jedynym rodzajem wzoru strukturalnego, który jest wspólny zarówno dla wizualnych, jak i muzycznych zjawisk. Prawdopodobnie istotny jest fakt, że niektóre nuty nazywane są „wysokimi”, a inne „niskimi” (co jest „wizualnym” określeniem). Mówimy o „jasnym”, „czystym”, „nabrzmiłym”. Mówimy często o „linii” melodycznej, o linii „wdzięcznej, falistej” albo „gwałtownej” czy „kanciastej”, może też być ona „prosta” lub ozdobiona „arabeską nut”.

Oto „coś praktycznego”, co chciałbym sprawdzić: AVOTON – Audio-wizualny Normalizator Jeden-do-Jednego.

Porzucam na wstępie pewne iluzoryczne schematy opierające się na 1) jakichś rzekomych podobieństwach między fizyczną naturą dźwięku i światła (np. częstotliwości), 2) pewnych psychologicznych, subiektywnych fantazjach poetyckich na temat współzależności między audialnymi a wizualnymi impresjami (tonacja, barwa, dźwięczność itp). Myślałem, że zamiast tego, byłoby interesujące w y n a l e ż ć kilka zwykłych reguł, prostą, arbitralną konwencję. (Nawet po to, żeby mieć co przełamywać w przyszłości). Najprostsza i najłatwiejsza do zapamiętania jest współzależność jeden-do-jednego między nutami skali muzycznej i pozycją na ekranie. Rezultaty mogą zadowolić jeśli:

1. osoba pozbawiona wzroku, słuchająca serii nut, rozpozna odpowiadający kształt i ruch (patrz przypis dodany w 1951 roku),
2. widzenie struktury przestrzennej na ekranie pomoże odbiorcy uchwycić odpowiadającą strukturę czasową w muzyce.

Gdyby to było spełnione i jeśli odpowiedniość byłaby wyuczona i przyswojona, wówczas stałoby się możliwe:

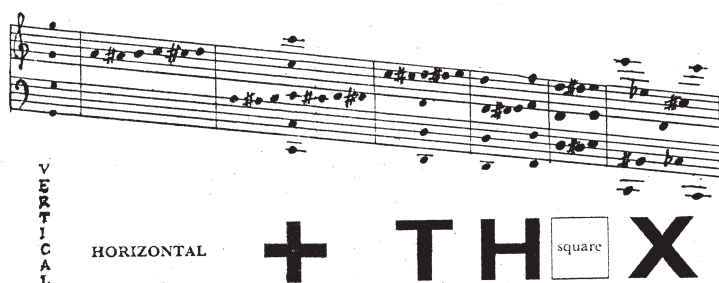
1. rysowanie konstrukcji obrazowych poprzez komponowanie nowego rodzaju muzyki,
2. komponowanie nowego rodzaju muzyki poprzez wyrysowanie obrazów-w-ruchu.

Dalej spekulować nie ma sensu: trzeba poddać testowi kilka rzeczy.

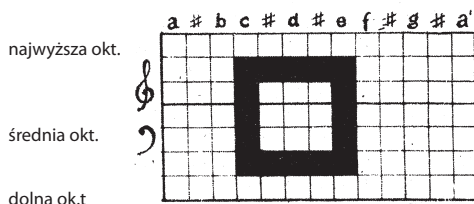
Tak więc teraz zasiądź do pianina, poproś przyjaciół, by przybliżyli się i przekaz im te dwie sprawy:

1. zawsze, gdy słyszysz, jak gram fragment ze skali chromatycznej – wyobraź sobie, że widzisz linię p o z i o m ą
2. wyobraź sobie p i o n o w ą linię, gdy słyszysz akord złożony z nut oddalonych od siebie o oktawę.

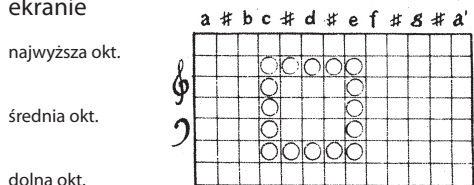
Te dwie proste instrukcje wystarczają, by narysować (zagrać) wiele figur geometrycznych:



A teraz, co powiesz o przebudowaniu klawiatury pianina w ten sposób, żeby klawisze umieszczone były w 7 rzędach po 13 (12+1) półtonów w każdym rzędzie, najwyższe oktawy na górze, najniższe na dole i...



...i skonstruowaniu „świetlnej klawiatury” ekranu, zrobionego z 7 poziomów rzędów punktów światła po 13 (12+1) w każdym rzędzie i połączonych w klawiaturę w ten sposób, że gdy uderzysz w klawisz pojawia się odpowiadający punkt świetlny w tej samej pozycji na ekranie



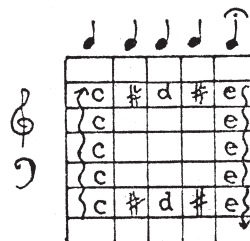
$7 \times 13 = 91$ kropek, przy pomocy których konstruuje się różne kształty nieźle, jak na począ-

tek. Ale jak je skonstruować (naszkicować), grać na nich? Na przykład kwadrat, jak to wyżej pokazano?

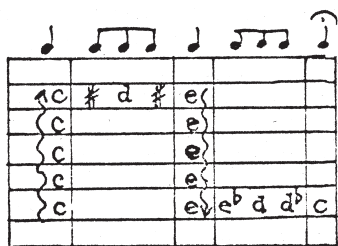
Są dwie metody:

1. metoda skanningowa, czyli kolejne granie jednej kolumny po drugiej od lewej do prawej (tam, gdzie istnieje w kolumnie akord, grany jest „arpeggio”);
2. metoda rysunku, czyli postępowanie za wzorem, krok po kroku.

Aby wyjaśnić konwencjonalne zapisy muzyczne (które dla naszych celów nie są zbyt poręczne), weźmy pod uwagę 7 rzędów kolejnych oktaw i oznaczmy nuty ich nazwami: a b c d e f g a.

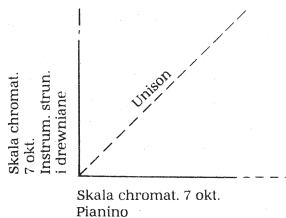
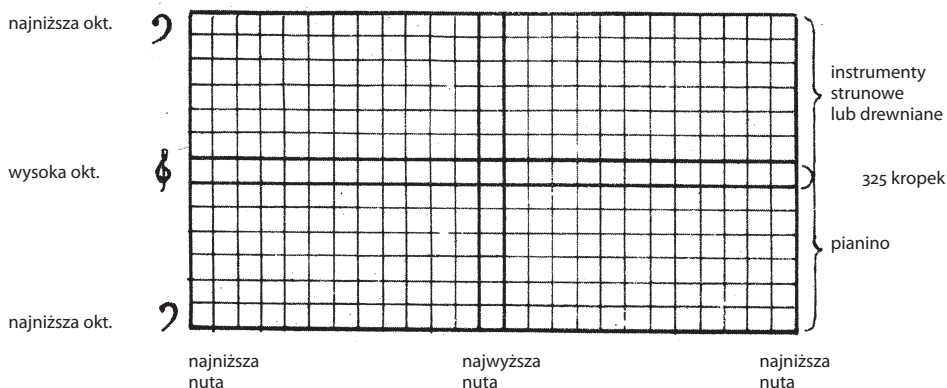


Słuchanie kwadratu dzięki metodzie skanningowej.



Słuchanie tego samego kwadratu przy użyciu metody rysunku.

Jeśli to zadziała, interesujące będzie zmienienie klawiatury na baterię fotokomórek, które „czytałyby” wzór przy użyciu metody skanningowej (pionowa szczelina przesuwająca się od lewej do prawej). Liczba „kropek” może być zwiększona różnymi metodami. Można je sprawdzić. Na przykład:



Pragnienie poznania, jaki rodzaj muzyki może być wytworzony przez wyrysowane kształty i jakie kształty mogą być stworzone dzięki graniu pewnego rodzaju muzyki, jest częścią POTRZEBY TWORZENIA WIDZEŃ.

Przypis dodany w 1951 roku:

...problem polegał na tym, w jaki sposób przekazać pewną informację poprzez kanał audialny, aby ślepiec mógł „słyszeć” scenę w taki sam sposób jak człowiek posiadający wzrok może ją zobaczyć: nie fragmentarycznie, lecz jako pewien wzór przedmiotu rozmieszczony w przestrzeni. To nie jest tak zabawne, jak może się wydawać. U podstaw leży założenie, że ucho potrafi wprawnie zająć się przekazaną informacją oraz że istnieje pewna transformacja audiowizualna, przy pomocy której charakterystyczne kształty w wizualnej przestrzeni mogą być przetworzone w analogiczne charakterystyczne wzory w sferze dźwiękowej.

Transformacja odpowiedzialności może być w istocie dość prosta. „Obrazy” wytworzone przez dźwiękowy spektrograf mogą być odczytane przez wyćwiczone oko jako wizualne wzory, chociaż nie z taką łatwością, z jaką odpowiadające dźwięki rozpoznawane są przez ucho. Odwrotnie: obrazy mogą być zmienione w dźwięki możliwe do zidentyfikowania, dzięki zasadzie playbacku (działaniu odwrotnemu w stosunku do spektrografu).

Takie porównawcze urządzenie, używając prostych, dwuwymiarowych obrazów otoczenia, mogłoby dostarczyć wzorców dźwiękowych

ze sfery częstotliwości i czasu. W granicach określonych przez fakt, że te dźwiękowe wzory mogą być identyfikowane mentalnie z odpowiadającymi przedmiotami, użytkownik tego instrumentu może rzeczywiście „słyszeć” scenę dziejącą się przed nim.

...Czy można zbudować takie urządzenie? Prawdopodobnie tak, bez wielkich trudności. Prawdziwym problemem – natury psychologicznej z powodu olbrzymiej zawichości – jest to, czy człowiek potrafi czy też nie potrafi nauczyć się używać tego instrumentu. Odpowiedź na to pytanie musi być niezmiernie spekulatywna do czasu aż nie dowiemy się czegoś więcej na temat percepcji dźwięku¹.

Mam wrażenie, że nie można przeprowadzić w momencie pracy nad filmem odróżnienia treści. Drobnym przykładem dla wyjaśnienia: wyobrażam sobie stworzenie filmu abstrakcyjnego z wycinków realnych i filmu fabularnego z elementów abstrakcyjnych. A zresztą nie sądzę, iżby należało teraz tę sprawę czy treść, czy formę teoretycznie rozstrzygać. Bo nie o to chodzi, czy pracować będziemy w tej czy innej płaszczyźnie, lecz o to, żebyśmy się wreszcie przenieśli w inną sferę. Na Parnas? Tak. Dwa tygodnie urlopu na Parnasie daj nam, Panie.²

Nadejdzie nowa awangarda. Wiem, czego chciałbym od niej. Chciałbym od niej, żeby uczyniła to, co chcę widzieć. Pragnę zobaczyć pewne wyraźne, racjonalne, zdroworozsądkowe wyrażenia wizualne. Lecz to, co ona p o w i n n a uczynić, nie jest tym samym, co j a chcę zobaczyć. To, co ona powinna uczynić, jest tym, do czego zmusi ją własna POTRZEBA TWORZENIA WIDZEŃ.

Drogi Panie lub Szanowna Pani, macie Państwo jabłoń w Waszym ogrodzie. Jedzcie jej owoce. Lecz ostrzegam przed mówieniem: *Nakarm mnie*. Jeśli zgodzi się, wtedy wyda parówki. A to będzie źle, bo parówki pozbawione są nasion. (Londyn, 1946)

Koniec.

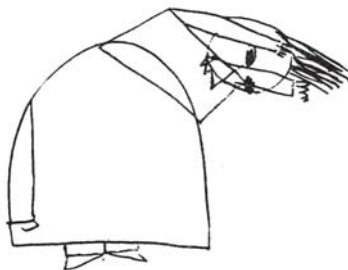
Post scriptum (1981):

Ta książka kończy się tak gwałtownie, ponieważ nie ma nic więcej w starej czarnej skrzynce z 1946 roku, o której pisałem na początku – i nie mam nic więcej do powiedzenia.

1. Z pracy F. S. Coopera, *Guidance devices for the blind*, „Physics Today”, VII 1950.

2. *Przyszłość kina*. Rozmowa ze Stefanem Themersonem, „Kurier Polski”, 10 IX 1933.

Z języka angielskiego przełożył Wiesław Godzic.



Dlaczego się nadymali

Stefan Themerson, wybitny i wszechstronny artysta o renomie międzynarodowej, z Płockiem związany był głównie miejscem urodzenia i edukacją w prestiżowym gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły. W jego dojrzałych dziełach literackich i filozoficznych miasto dzieciństwa i wczesnej młodości jest de facto nieobecne, tym bardziej więc warto – w poświęconym mu numerze pisma wydawanego w tym mieście – przypomnieć mało znane i zgoła nietypowe teksty, napisane już po przeprowadzce do Warszawy w 1928 roku na okoliczność studiów fizycznych i architektonicznych oraz, chyba jako jedyne w jego twórczości, zabarwione poniekąd kolorytem Płocka i okolic.

Redakcja

Felek mówił: *To dlatego, że oni są tacy dumni. Tak się nadymają!* – Kazik mówił, że się nadymają wcale nie dlatego, żeby byli dumni, ale dlatego, że grają na trąbach, w orkiestrze. A ja muszę opowiedzieć wszystko od początku, bo nic jeszcze nie wiecie.

To było w Kobylinie. Jędrzek przyleciał do klasy i mówi:

– W niedzielę będą popisy straży ogniowej i...

– I... – zawołali wszyscy – i co?

Ale Jędrzek zrobił tajemniczą minę i nic nie odpowiedział. Więc było już wiadomo, że coś tam przygotowuje. Po lekcjach szedł Tadek z Jędrkiem do domu.

– Jędrzek! – mówi Tadek – i... i...?

– I do czego to podobne? straż ogniowa bez orkiestry?

– A gdyby... A gdybyśmy pożyczyli im naszej szkolnej...

– No, o to właśnie chodzi!

I było umówione tak: w niedzielę rano orkiestra szkoły zbierze się przed magistratem i grając marsza pójdzie na czele strażackiego pochodu na Plac Ćwiczeń, za dobrzyńskie rogatki. I było tak: w niedzielę orkiestra szkoły zebrała się przed magistratem, zagrała marsza i poszła przez ulice. Za nią, czwórkami, strażacy, za strażakami wozy i jeden samochód-motopompa.

Szli ulicą Klonową i grali marsza.

A po bokach, na chodnikach, ludzie stoją, podziwiają.

Szli ulicą Zieloną i grali marsza.

A oni idą prosto Dobrzyńską szosą na Plac Ćwiczeń.

Grają marsza.

A wokoło placu – tłum.

A oni na sam środek placu idą, stanęli, marsza skończyli grać. Patrzą: gdzie strażacy?

– Gdzie strażacy? – wołają z tłumu.

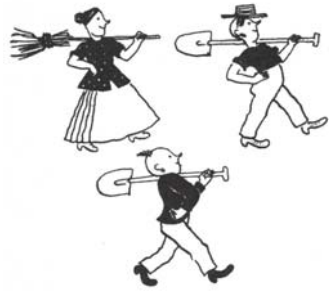
Rozgląda się orkiestra szkolna, dziwi się:

– Możemy za prędko szli i oni zostali w tyle...

Więc czekają.

Minął kwadrans. A ludzie krzyczą:

– Zagrajcie coś, bo się przykrzy!
 Więc zagrali polkę.
 Minęło pół godziny. A ludzie krzyczą:
 – Zagrajcie coś, bo się przykrzy!
 Więc zagrali walca.
 Minęła godzina. A ludzie krzyczą:
 – Zagrajcie coś, bo się przykrzy!
 Więc zagrali *Pije Kuba do Jakuba*.



Tadek był czerwony jak mak. Tyle czasu dąć w taką wielką trąbę, dajcie spokój, to nie hi-hi! Jędrrek ledwo oddychał, a Kazik już tylko jedną ręką walił w bęben.

A ludzie krzyczą:
 – Zagrajcie jeszcze marsza!

Więc zagrali jeszcze raz marsza, i wtedy, wreszcie – ale nie na szosie Dobrzyńskiej od strony miasta, ale na drodze z Zielonej Wólki – ukazały się strażackie wozy.

Zajechał na środek placu przed drewnianą wieżą ćwiczeń jeden wóz, a na nim osmoleni, zmordowani strażacy, potem drugi wóz, a na nim pomoczeni, w podartych brezentach strażacy, i wreszcie motopompa, a na motopompie nie strażacy, lecz chłopcy. Chłopcy ze szkoły powszechnej w Zielonej Wólce.

Stanął komendant straży ogniowej na wozie i rzekł tak:

– Panie i panowie! Bardzo przepraszam za spóźnienie. Ale będąc na drodze na Plac Ćwiczeń, dostaliśmy wiadomość, że w Zielonej Wólce wybuchł pożar. Orkiestra poszła naprzód, a myśmy skrzyżowali do ognia. Ugasiliśmy go. Pomagali nam dzielnie chłopcy ze szkoły powszechnej w Zielonej Wólce. Stanęli jeden obok drugiego od stawu do domu i podawali wiadrami wodę. Pracowali jak druga motopompa. Przywieźliśmy ich tutaj. Oto są!

W tej chwili ruszyła czerwona motopompa z chłopcami z Zielonej Wólki i objechała siedem razy cały plac ćwiczeń. A chłopcy z Kobyłina zagrali jeszcze raz marsza, chociaż zmęczeni byli bardzo. Trudno jest tyle czasu dąć w trąbę.

I wtedy to właśnie Felek powiedział, że to wszystko dlatego, bo oni są tacy dumni. Tak się nadymają.



Hymn śpiewany przez uczestników Konkursu Rolniczego w Zielonej Wólce

Na tym konkursie dostali nagrody: Jadzia – za założenie wzorowego ogródka kwiatowego przed chatą swoich rodziców; Zosia – za założenie wzorowego ogródka warzywnego; Walercia – za wyhodowanie dwóch pokoleń królików; Franek – za założenie wzorowej kupy kompostowej; Walek i Kazik – za założenie wzorowego ogródka roślin pastewnych, i Antek – za napisanie pogadanki pt. *Gospodarstwo moich rodziców, jego dobre i złe strony oraz sposoby poprawy.*

*Przyjemnie jest,
przyjemnie jest,
dobrze znać swój fach.
Przyjemnie jest,
przyjemnie jest,
przyjemnie, że aż strach!*

*Wiedzieć, co? i jak? i gdzie?
że tak: dobrze! a tak: źle!
Ach!*

*My –
to jest: ty
i ty
i ty
i ja –
uczymy się, jak żyć!
Bo głupio jest,
Bo nędznie jest,
jak tytoń w rogu tkwić!*

*My –
to jest: ty
i ty
i ty*



i ja –
 ziarno chcemy siać!
 I chcemy wiedzieć:
 co?
 i gdzie?
 kiedy i czemu:
 tak!
 a nie: nie!
 Jak?
 Nie chcemy!
 Nie chcemy!
 Nie chcemy w miejscu stać!

Grunt –
 to jest warsztat
 mój
 i twój
 i wasz
 i nasz –
 i już!
 Wieś –
 musi chcieć
 doskonalić swój warsztat –
 fabrykę
 chlebną
 zbóż!

My –
 to jest: ty
 i ty
 i ty
 i ja
 stajemy do konkursu
 wraz!
 Wzywamy ciebie,
 ciebie,
 ciebie:
 – Kto robi lepiej?!
 – Kto robi lepiej?!
 Wzywamy wszystkich was!



Jak się dziką wodę oswaja i jak się ją do roboty zaprzęga

Niesie rzeka łodzie, i tratwy, i statki. A czasem niesie domy i drzewa z korzeniami wyrwane. A czasem znów wysycha i berlinki osiadają na mieliźnie.

– Och, ludzie moi złoci, wymyślcie coś, poradzcie!

Dużo dopływów ma Wisła. Z lewej strony i z prawej strony. Żeby choć tylko z jednego z nich, z Soły, usunąć tę wodę, która się niepotrzebnie w czasie powodzi wlewa do Wisły!

Rzekł Andrzej Pierwszy:

– Ja proponuję, żeby po obu brzegach Wisły i po obu brzegach wszystkich dopływów zbudować wysoki mur!

– O! – zawołali – A czy pan wie, ile kilometrów ma Wisła i wszystkie dopływy, i jak wysoki musiałby być ten mur, i jaki gruby, żeby wodę utrzymać? Czy pan obliczył, ile materiału trzeba by zużyć na taki mur?

– Zaraz obliczę – rzekł Andrzej Drugi. I zaczął rachować.

Rachował, rachował, rachował, pięć minut, dziesięć, godzinę, dopisywał zera, i zera, i zera, aż wszystkim się znudziło i zaczęli ziewać.

Wtedy wstał Andrzej Trzeci. A Andrzej Trzeci był inżynierem.

Więc wstał i rzekł:

– Ja proponuję, żeby zacząć od Soły...

– Od Soły! – krzyknęli chórem inżynierowie.

– Mała rzeczka, niby nic. A jak się rozhula, rozbryka...

– To fika! – krzyknęli chórem inżynierowie.

– Postawimy w poprzek Soły wielki mur...

– Wielki mur! – krzyknęli chórem inżynierowie.

– 10 pięter wysoki, 300 metrów szeroki, zbudujemy go, koledzy, z betonu...

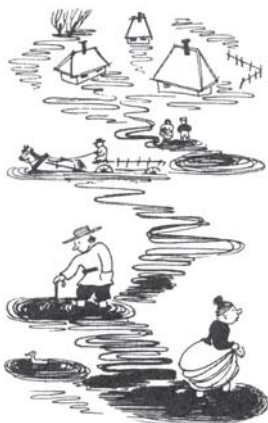
– Z betonu! – krzyknęli chórem inżynierowie.

– Kiedy powódź zagraża, będzie Soła pod strażą...

– Więc za murem powstanie jezioro – zawołali chórem inżynierowie.

– A gdy susza, to w murze wielkie drzwi się otworzy i wodę się do Wisły wypuści...

– A jużci! – zawołali chórem inżynierowie.



– To nie wszystko, panowie...
– Cóż nam jeszcze pan powie? – spytali chórem koledzy.
– Zbudujemy drugą tamę w Rożnowie...
– W Rożnowie! – zawołali chórem.
– Trzecią też na Dunajcu, proszę panów, w Czorsztynie, czwartą,
myślę, na Wiśle...
– I na Skawie i Rabie! – dodali chórem inżynierowie.
– To nie wszystko, panowie...
– Cóż nam jeszcze pan powie?
– Na tych tamach zbudujemy wielkie elektrownie.
Tyle wody spada z tamy,
w takiej wodzie – wielka moc.
Elektrowni maszynami
niech porusza dzień i noc.
Zamiast płynąć po próżnicy
i zalewać żyzny ląd –
niechaj w chatach i w świetlicy
elektryczny wznieca prąd!
– Niechaj w chatach i w świetlicy
elektryczny świeci prąd! – zawołali chórem inżynierowie.
Tak zawołali i wzięli się do roboty.
Zrobili już tamę na Sole, w Porąbce.
Zrobili już tamę na Dunajcu, w Rożnowie.
Ale dużo jeszcze do zrobienia zostało.
Zrobią i to.



Termity o ludziach

Z Piotrem-Bogusławem Jędrzejczakiem, pomysłodawcą i dyrektorem artystycznym SkArPy (Spotkania – Artyści – Płock) – Transgranicznego Festiwalu Sztuk im. Stefana Themersona w Płocku – rozmawia Radosław Łabarzewski.

Zna Pan zapewne historię spuścizny po Themersonach, którą początkowo Jasia Reichardt, spadkobierczyni archiwum Franciszki i Stefana, chciała przekazać Płockowi. Mimo deklaracji ówczesnego zastępcy prezydenta miasta do spraw kultury – który nota bene do tamtego czasu o Themersonie nie słyszał – nie udało się. Czy robienie tego festiwalu, festiwalu themersonowskiego w Płocku, który tak naprawdę Themersona odrzucił, to dobry pomysł?

Korzystam z tego, że w tym roku mamy stulecie urodzin Themersona i nie ukrywam, że podchody robiłem już wcześniej, kiedy była 20. rocznica śmierci tego artysty, czyli ponad dwa lata temu. Wtedy się nie udało. Starałem się tego czasu nie zmarnować i poczyniłem pewne ruchy, które sprawiły, że w końcu festiwal jest i wierzę, że na pierwszej edycji się nie skończy. Rozmawiałem na ten temat z panem marszałkiem Adamem Struzikiem. Wiem również, że pani Renata Mosiołek – dyrektor POKiS-u, która od strony organizacyjnej wszystkie działania scala, rozmawiała z prezydentem Płocka. Oboje państwo wyrazili wolę współpracy. Poza tym udało mi się w to wciągnąć rozmaite płockie instytucje kulturalne, bo – choć Themerson jest tu oczywiście najważniejszy – zależy mi też na integracji środowiska płockiej kultury.

Jakie to instytucje?

W festiwalu weźmie udział zarówno Płocki Ośrodek Kultury i Sztuki, jak i Młodzieżowy Dom Kultury, Płocka Galeria Sztuki, Książnica Płocka, a także teatr i muzeum. Idea jest taka, że wszystko się kręci wokół Themersona. Festiwal nazywa się „SkArPa, czyli Spotkania – Artyści – Płock. Transgraniczny Festiwal Sztuk im. Stefana Themersona”. Wymyśliłem tę skarpę dlatego, że z jednej strony słowo to może opisywać miejsce, z którego roztaczają się piękne widoki – tak jak w Płocku właśnie – z drugiej miejsce niebezpieczne, kiedy się skoczy. Zawiera ten element ryzyka, który towarzyszy działaniom twórczym. Każdy artysta musi ryzykować, bo inaczej

nie możemy mówić o sztuce. Będzie to zatem festiwal sztuk i artystów, którzy albo tak jak Stefan Themerson uprawiają rozmaite gatunki sztuki, albo też przekraczają granice różnych sztuk.

Myśli Pan, że hasło „Themerson” jest w stanie spoić te wszystkie instytucje we wspólnym działaniu, a sam festiwal ma szanse przeżyćcia więcej niż rok, dwa?

To się okaże. Themerson to artysta co prawda do tej pory niby w Polsce znany – jego książki ukazywały się u nas wcześniej i ukazują nadal – niemniej jednak niszowy, jak to się mówi: z wyższej półki. Mnie to nie tylko nie przeszkadza, ale uważam, że właśnie taką sztukę warto promować. Bo tej popularnej jest w Płocku bardzo dużo. Jest święto kaszanki, święto miasta itd. Ale to ta sztuka wyższa pracuje na rzecz miasta, jego wizerunku na zewnątrz, np. wiadomo, że z Płocka wyszła Katarzyna Kozyra [w latach 90. jako pierwsza w Polsce, i wówczas jedyna, promowała ją galeria a.r.t. Jacka Markiewicza – przyp. RŁ] – artystka ważna w tej chwili w sztuce światowej.

Nie tylko Kozyra, ale i Artur Żmijewski i Paweł Althamer...

Otóż to. I nie ma powodu, żeby do Płocka tej sztuki z powrotem nie sprowadzać. Mam doświadczenie, bo prowadzę trzy inne autorskie festiwale (o zupełnie innych zresztą formułach) i, odpukać, na psa urok, jakoś tak się składa, że mi się udaje, więc żywię nadzieję, że tym razem będzie podobnie.

Wspomniał pan o tych imprezach, nazwijmy je masowymi...

Tak, one są potrzebne. Mają publiczność.

No tak, a czy SkArPa, będąca diametralnie innym przedsięwzięciem, zdecydowanie bardziej ambitnym choćby przez samą osobę Themersona, znajdzie swoją publiczność?

Publiczność jest taka sama w Nowym Jorku, Paryżu czy Płocku. Różnica polega jedynie na tym, że tam mamy mieszkańców liczonych w milionach, a tu w tysiącach, ale proporcje konsumentów różnych gatunków sztuki są podobne. I naprawdę nie należy zakładać, że w Płocku nie ma ludzi, którzy nie chcieliby oglądać jej odmian ciut ambitniejszych. A poza tym wychodzę z takiego założenia, że sztuka generalnie – teatr, plastyka, muzyka – ma obowiązek zarówno zaspokajać potrzeby publiczności, to jest naturalne, jak i je kształtować.

Jak?

Wychodzimy do ludzi młodych, np. przygotowaliśmy dla nich warsztaty przy stole montażowym, którego używał Themerson. Tę całą zabawę z lustrami i kamerami ma poprowadzić Małgosia Sady [szefowa założonego przez Themersonów wydawnictwa Gaberbocchus w Polsce – przyp. RŁ]. Z kolei MDK organizuje działania dla dzieci. Zaproponowałem im, żeby wyjść od książki Themersona dla najmłodszych *Pan Tom buduje dom*. Będzie też konkurs plastyczny dla dzieci i młodzieży na wizualną inter-

Singular Vowels only

Handwritten musical score with a large, stylized drawing of a creature (possibly a dragon or a large animal) superimposed over the staves. The creature is drawn with simple black outlines and has a long, flowing mane or tail. The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Some handwritten annotations are visible, such as "6 3", "7 3", "8 3", "10", "20", "21", "6 2 5", "2 2", "2 3", "62.9", and "63.0". The score is written on multiple staves, some of which are partially obscured by the drawing.

Handwritten musical score on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of notes and rests, with a dynamic marking of "f marc." above the first measure. The score is written on a single staff, which is part of a larger sheet of music.

"Bro-ther Fran-cis' Lamb Chops"

He from Thera



Act Two

Timed meat manufacturer
by the factory & S. C. (unseen, but felt).
In the centre - enormous, at least 6' high, cylindrical tin with
upper label: "Brother Francis' Lambchops". Francis, still a
straw (a bit) on the top of the tin.
The Wolf, on the left, at a table (is eating).
Red neon lights - and the glowing
rhythm of my bars.

WOLF

243

missing
bar

FRANCIS

BROTHER
FRANCIS'
LAMB
CHOPS

wolf's
DAUGHTER

1st LADY

2nd LADY

Wolf peace! So do.

1st LADY pea - - - - -

2nd LADY

pretację wiersza Themersona. Od tego poziomu zaczynamy, bo – takie jest moje doświadczenie – to przynosi błogosławione skutki w dalszej perspektywie, a przecież nam, artystom, na wrażliwych mądrych widzach, także w przyszłości, zależy.

Rozumiem, że to część edukacyjna projektu, a jeśli chodzi o część dla dorosłych? Planował pan zaproszenie do Płocka Teatru im. Witkatego z Zakopanego z *Przygodami Pędrka Wyrzutka*.

Z *Themersonem Wyrzutkiem*, przedstawieniem Jana Polewki. Ale niestety Witkacy nie jest w stanie wznowić tej inscenizacji. Będzie jednak inny *Pędrak* – Stowarzyszenia Bądów. Piotr Bikont ze swoimi ludźmi pokaże w Muzeum Mazowieckim w Płocku, na finał SkArPy – tzw. *Urodziny Themersona* – swoją małoobsadową wersję. Przy okazji będziemy niejako chrzcili nową kamienicę muzeum. Tam będzie też instalacja Margo Prokopf (Małgorzata Gałaś-Prokopf), która przygotowała mi scenografię do *Mmaa*, część zagadkowa, konkursowa i urodzinowe hulanki.

?

Na każdym festiwalu obok działań bardzo poważnie artystycznych (tak to nazwijmy) powinny być też nieco lżejsze, przyciągające szerszą publiczność. I coś takiego przygotowaliśmy, mieścimy się jednak w granicach themersonowskich. Przykład? Będzie konkurs dla dyrektorów instytucji kultury biorących udział w festiwalu oraz władz miasta na themersonowską potrawę, którą nie tylko trzeba będzie przygotować, ale na dodatek nadać jej nazwę. Oceniać będzie wspomniany Piotr Bikont, który jak wiadomo jest również recenzentem kulinarnym. Będzie też zagadka czy raczej zadanie matematyczne Themersona, wyjęte z *Wykładu profesora Mmaa*. – Mam nadzieję, że będziemy się dobrze bawić na tych urodzinach. Themerson miał przecież cudowne poczucie humoru. – To będzie 5 września, na zakończenie.

A wcześniej?

W pierwszym dniu festiwalu, czyli 2 września, odbędzie się premiera przedstawienia, które teraz przygotowuję – *Mmaa*. Tuż przed nią planujemy w foyer Teatru Dramatycznego wernisaż wystawy grafik komputerowych Czesława Niemena, artysty, który uprawiał kilka dziedzin sztuki – z gościem specjalnym, panią Małgorzatą Niemen.

Wystawie będzie towarzyszył koncert Włodka Kiniorskiego i Digital Princez (czyli Majki Pietraszowskiej) – dwójki moich kompozytorów, z którymi współpracuję. DP napisała mi właśnie muzykę do *Mmaa*. Jest skrzypaczką, gra na skrzypcach klasycznych i elektrycznych, kompozytorką, wokalistką, a także autorką tekstów i didżejką. O Włodku, który wiele razy koncertował w Płocku, mówić nie muszę. Będzie też – w innym miejscu i czasie – pokaz awangardowych filmów Themersona (które inspirowały na przykład Romana Polańskiego we wczesnym okresie). Profesor Ryszard Kluszczyński



Święty Franciszek i Wilk z Gubbio w Teatrze Wielkim w Poznaniu, reż. Piotr-Bogusław Jędrzejczak.
fot. Katarzyna Zalewska

– najlepszy specjalista w tej dziedzinie – wygłosi do nich komentarz. Będzie też panel naukowy z Jasią Reichardt, prowadzącą Archiwum Themersonów w Londynie, prof. Adamem Dziadkiem opiekującym się tym archiwum, które poszło do Katowic zamiast do Płocka. Będzie również Agata Gwizdała, opowie o muzyce Themersona, czyli o operze *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio*, czyli *Kotlety świętego Franciszka*, którą zrobiłem ostatnio w Poznaniu. Płocka Galeria Sztuki pokaże animację inspirowaną Themersonem, zrobioną przez studentów ASP z Krakowa, a księgarnia zaprosi na bardzo starannie przygotowaną wystawę poświęconą rodzinie Themersonów.

Świętego Franciszka zobaczymy w teatrze?

To by się doskonale nadawało na małą scenę Szaniawskiego, ale obawiam się, że technicznie nam się to nie uda. Ponieważ należałoby rozebrać bardzo skomplikowaną scenografię do *Mmaa*, której montaż potrwałby przynajmniej trzy dni. Dlatego nadal szukamy miejsca.

Premiera *Świętego Franciszka* odbyła się 7 kwietnia w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Recenzje były pochlebne.

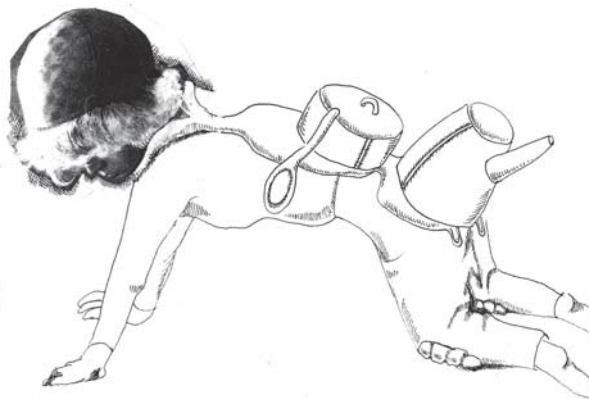
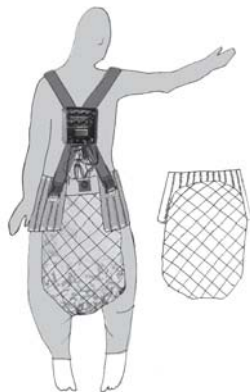
Święty Franciszek był wystawiany w Polsce wcześniej jedynie dwa razy. Prapremierę zdążył jeszcze obejrzeć Themerson i nie był nią zachwycony. Trudno się zresztą dziwić. Te dwie pierwsze realizacje odbyły się w teatrach dramatycznych. A tej muzyki nie są w stanie zaśpiewać aktorzy dramatyczni, bo to jest po prostu opera. Przy moim przedstawieniu pracowałem z naprawdę znakomitymi śpiewakami operowymi i nawet dla nich był to materiał niewiarygodnie trudny.

Choć dzieło ma ponad 50 lat, to w gruncie rzeczy jest to *avant la lettre*, postmodernizm muzyczny. – Jak zwykle wielki artysta wyprzedził swoją epokę. – Na przykład cytaty z Haendla przechodzi w międzywojenne dancingowe tango, a to z kolei w muzykę atonalną. Każdy z tych elementów wymaga innej techniki śpiewu, a wykonawcami są przecież ci sami ludzie. Nie dość, że ciągle zmienia się tonacja i metrum, to na dodatek autor wymaga – i słusznie, bo on to nazwał operą semantyczną – żeby tekst śpiewany był perfekcyjnie zrozumiały. Dla śpiewaków operowych jest to szczególnie trudne, zwłaszcza dla sopranów, bo emisja operowa zniekształca głos. Ale stanęli na wysokości zadania i przynajmniej na premierze nam się udało.

Drugi Themersonowski utwór, który pan reżyseruje, to *Mmaa*. Cały czas się zastanawiam, jak? Jak pokazać na scenie powiastkę filozoficzną, której głównymi bohaterami są termyty, porozumiewające się za pomocą antenek, łączące po suficie i jeszcze pożerające celulozę, czyli książki?

Oczywiście rzecz się dzieje w świecie termitów i to powinno być w jakiś sposób „termicie”, ale przecież mówimy o ludziach. Jest takie zdanie u Witkacego: *Układ Słoneczny to być może atom w łapie psa, który biega po łące*. – I tak też jest u Themersona. Cywilizacja termitów, która albo zginie, albo przetrwa – to się dopiero okaże – jest paralelna do cywilizacji ludzkiej. Termyty mówią o świecie ludzi. Tam jest rywalizacja, odbywają się rewolucje, toczy się wojny, tam się kocha, spiskuje – występują wszystkie społeczne mechanizmy funkcjonujące w naszej rzeczywistości.

Projekty Małgorzaty Gałęś-Prokopf kostiumów do płockiej inscenizacji *Mmaa*, reż. Piotr-Bogusław Jędrzejczak.



Stefan TheMerson
"Mma"

adaptacja i reżyseria
piotr-bogusław
jędrzejczak

scenografia i plakat
małgorzata galeś

Muzyka
DIGITAL PRINCEZZ

premierą 2010
2010-letnia rocznica urodzin Stefana TheMersona

Katarzyna Anzorge
Swa pa jak (p. Schmitz)
Ania Zientara
piotr Bała
bogumił karbowski
marek Walczak

Teatr dramatyczny
im. Jerzego Szaniawskiego
W Płocku

Fascynujące jest to, że Themerson, który wymyślił tę historię na początku lat czterdziestych siedząc w oflagu, opisał zjawiska, które dopiero miały nadejść. Bo dla mnie tam jest na przykład zapisany paryski maj 68. roku oraz mechanizmy, które nie funkcjonowały wcześniej w Związku Radzieckim, a pojawiły się dopiero w tak zwanych demoludach.

Wspomnił Pan, że montaż scenografii trwa trzy dni?

Mniej więcej. Zaangażowałem dwie szalone artystki: Margo Prokopf, która robiła scenografię i Majkę Pietraszewską – kompozytorkę. Specjalnie starałem się o to, żeby to było bardzo atrakcyjne od strony wizualnej i muzycznej. Moje rozumowanie było takie: właśnie dlatego, że jest to jednocześnie i przypowieśćka filozoficzna, i literatura fantasy, to dorosła inteligencja będzie miała z tego przyjemność natury, powiedzmy, intelektualnej, a młodzież natury wizualno-muzycznej (a przy okazji coś tam jej przemycimy i być może czymś z tej pierwszej warstwy się zainteresuje).

Wie Pan, że będzie Panu trudno sprzedać *Mmaa* w Płocku – awangarda i absurd to raczej problem dla Biura Obsługi Widza. Słowa klucze to: farsa (z dodatkiem: angielska, plus komedia i ewentualnie bajka czy szkolna lektura).

Powiedzmy najpierw, że absurd to nie jest dla *Mmaa* właściwie hasło. Możemy mówić, że autor zbudował świat dziwny, ale z pewnością nie absurdalny. U Themersona obowiązuje zawsze żelazna logika. Co zaś się tyczy awangardy, mój Boże, dzieło ma niemal siedemdziesiąt lat! A sprzedaż towaru tak nietypowego? Proszę Pana, skoro dało się w Wałbrzychu i w Legnicy stworzyć teatry istotne w skali ogólnopolskiej (jakże różne zresztą) – tym bardziej można w Płocku. – Nie ma nieteatralnych miast. Nieprawda, że się nie da.

Założmy, że *Mmaa* to przedstawienie dla młodzieży. Nie będzie tego trudno sprzedać, jeśli ktoś tylko będzie chciał. Bierze się laptop, płytę z przedstawieniem i pokazuje się młodzieży co atrakcyjniejsze fragmenty lub chociaż wrzuca się je na stronę internetową. Zresztą pani Jola, szefująca Biuru Organizacji Widowni, była w czerwcu na pokazie przedpremierowym i wyszła zachwycona. W jej zachwycie pokładam nadzieję.

Na koniec. Dlaczego Themerson? Dlaczego Pan się nim zajął?

Odpowiedź jest banalna: bo to fascynujący artysta. Jeden z największych w XX wieku albo, powiedzmy raczej, we współczesności, bo to jest taka sztuka, która, jak sądzę, będzie się świetnie miała i za wiele jeszcze lat. To przy tym artysta z bardzo mi bliskim, cudownym gatunkiem wyrafinowanego poczucia humoru – a jednocześnie tworzący tak, jak sobie wyobrażam, że artysta ma obowiązek tworzyć, to znaczy pokazujący świat inaczej niż jesteśmy przyzwyczajeni na niego patrzeć. No i bawiący się fantastyczną erudycją, ciągle do czegoś odbiorców odsyłający – sama rozkosz! Dlatego.

Pamięci artystów „płoc-
kich” E. T. A. Hoffmanna
i S. Themersona

Psychodeliczne oblicze muzyki klasycznej

I. Preludium

Termin „psychodelia”, etymologicznie wywodzący się od starogreckich słów „psyche” (*dusza*) i „delos” (*jasny, wyraźny*), pojawił się dopiero w drugiej połowie XX wieku, a za jego twórcę uważany jest brytyjski psychiatra Humphry Osmond – dzięki dwuwierszowi przyjaciela, wybitnego pisarza i eseisty Aldousa Huxleya: *To make this trivial world sublime/Take half a gramme of phanerothyme* (Ruck, Bigwood, Staples, Ott, Wasson 146)¹, który to dwuwiersz w 1956 roku przeredagował on jako *To fathom Hell or soar angelic/Just take a pinch of psychedelic* (Ruck, Bigwood, Staples, Ott, Wasson 146)². Chodziłoby tu zatem, najogólniej biorąc, o przeżycia zwane „mistycznymi”, zazwyczaj kojarzone z wizjami rajskej szczęśliwości, choć, wedle rozszerzonej względem oryginału formuły Osmonda, obejmujące też fantasmagorie mąk piekielnych³. Przeżycia tradycyjnie osiągnąć na skutek długotrwałych medytacji i ćwiczeń duchowych albo nagłych epifanicznych olśnień⁴ – bądź też, w naszym wypadku, dzięki substancjom chemicznym zażywany w celu „rozszerzenia świadomości”, zwanym też „psychoaktywnymi” albo „psychodelicznymi” (psychodelikami)⁵. Ich typowym przykładem jest enigmatyczny „phanerothyme”, czyli, w rozumieniu Huxleya, meskalina albo peyotl (Ruck, Bigwood, Staples, Ott, Wasson 146).

Doświadczenie psychodeliczne można by w związku z tym uznać za jedną z dróg prowadzących do mistycznej iluminacji⁶ – zwłaszcza że przykłady używania substancji psychoaktywnych przy okazji praktyk religijnych sięgają dziewiątego tysiąclecia przed naszą erą (Sikora, s. 11). Znacznie krótsza, choć, tak czy inaczej, szacowna, jest historia wykorzystywania rzeczonych substancji w celach artystycznych – jeśli przypomnimy sobie, że opium było prawdopodobnie źródłem stymulacji twórczej dla twórców miary Homera⁷ albo Ronsarda⁸. Zaznaczmy jednak, że pojęcie „sztuki psychodelicznej” pojawia się dopiero w drugiej połowie XX stulecia: jedyne monograficzne ujęcie tej problematyki to, wedle naszego rozeznania, praca Roberta E. L. Mastersa i Jean Houston *Psychedelic Art* (1968), traktująca niemal wyłącznie o malarzach (spośród pisarzy uwzględniono tylko Henri’ego Michaux i Williama Blake’a, też nb. rozpatrywanego tu głównie jako artysta plastyk).

1. Po polsku: *By z tej szarzyzny w boskość odpłynąć/Weź pół grama fane-rotymu*.

2. Po polsku: *By zejść do piekiel lub frunąć do nieba/Szczypty psychodelika ci trzeba*.

3. Huxley rozszerzył zresztą w tym duchu swą pierwotną, *stricte* „niebiańską” definicję w znanej pracy *Niebo i piekło*.

4. Jak w przypadku słynnego mistyka śląskiego Jacoba Böhmego (*Okólniki*, s. 150).

5. Gwoli odróżnienia od powodujących uzależnienie fizyczne narkotyków (Hofmann, s. 196).

6. Rzecz inna, że na skróty – patrz popularny na Zachodzie termin „mistyka instant” (Dobroczyński, s. 17).

7. Jak twierdzi Thomas De Quincey w fundamentalnym dla literatury „psychodelicznej” dziele *Wyznania angielskiego opiumisty* (s. 139).

8. Jak utrzymuje Jean Cocteau w blisko skolięganym z utworem *De Quincey'a Opium: dziennik kuracji odwykowej* (s. 79). Trzeba tu też zaznaczyć, że choć środek ten, powodujący uzależnienie fizyczne, nie jest uważany za *stricto* psychoaktywny, jego wpływ na stan świadomości ludzkiej jest na tyle podobny do meskaliny czy haszysz, że w XIX w. był często kojarzony właśnie w kontekście psychodelicznym – patrz przede wszystkim *Sztuczne raje* (1860) Baudelaire'a czy... późniejsze, mało znane opowiadanie W. S. Reymonta, *W palarni opium*.

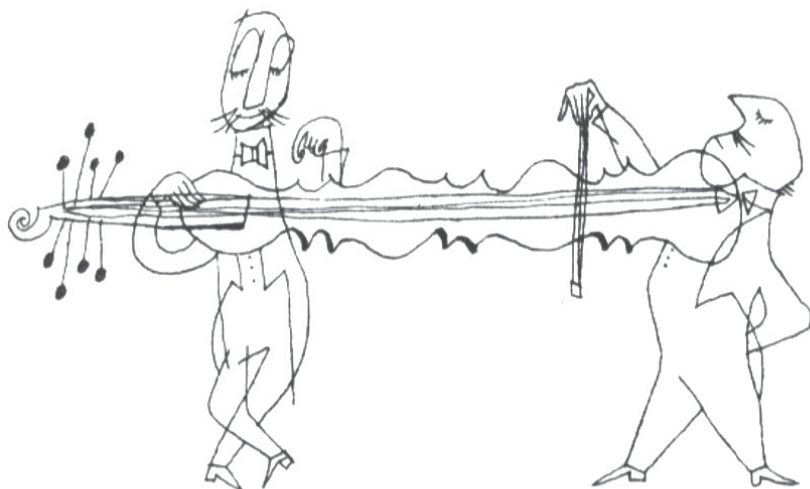
9. Znakomitym przykładem byłyby tu obrazy Witkacego, najwidoczniej nieznanego amerykańskim autorom.

10. Wyszczególnione typy dyspozycji mentalnej psychiatry obejmują czasem mianem „odmiennych stanów świadomości”; patrz fundamentalna praca A. M. Ludwiga pod tym właśnie tytułem, po angielsku brzmiącym jako „*Altered States of Consciousness*”; na zbieżności między nimi, ze szczególnym uwzględnieniem stanów paranoiczno-histerycznych, zwracali też uwagę surrealiści (Garaudy, s. 125-127). Nie zaszkodzi też przypomnieć, że mistyk Blake uważany był przez trzeźwiej myślących romantycznych kolegów po piórze za szaleńca (Sampson, s. 659).

11. Głębsze poziomy – wyszczególnione przez Grofa w tylko w odniesieniu do terapii psychodelicznej – to psychodynamiczny, oznaczający regresję do przeżyć i kompleksów dzieciństwa (*Obszary*, s. 61-62), perinatalny, implikujący powrót do doświadczeń z okresu płodowego (*Obszary*, s. 111) oraz transpersonalny, równoznaczny z wyjściem poza granice ego i ograniczenia przestrzenno-czasowe (*Obszary*, s. 165).

Jak utrzymuje omówiony w książce malarz i grafik Mati Klarwein, głównym kryterium selekcji materiału do niej były doświadczenia narkotykowe czy psychodeliczne artystów jako źródło inspiracji omawianych dzieł (Brown, *A Thousand Windows*)⁹. Zwraca tu wszakże uwagę obecność mistyków „niepsychodelicznych” w rodzaju autora *Zaślubin Nieba i Piekła* – nie mówiąc już o Salvadorze Dalim, który oświadczył kiedyś: *Nie biorę narkotyków, bo sam jestem jak narkotyk* (Brown, *Psychedelic Art*). Potwierdzałoby to trafność późniejszej diagnozy Marii Gołaszewskiej, dla której *artystyczna twórczość psychodeliczna to albo rodzaj sprawozdań z autentycznych stanów upojenia narkotycznego – przy szerokim rozumieniu określenia „narkotyk” – albo dzieło stworzone w owej „poetyce narkotycznej”* (s. 195), czyli niekoniecznie uwarunkowane przez konsumpcję tego rodzaju. Znamienne jest też zawężenie obszaru merytorycznego książki prawie wyłącznie do malarzy – zapewne dlatego, że właśnie w tej dziedzinie sztuki typowe cechy psychodelicznie, mistycznie czy nawet schizofrenicznie odmienionej percepcji¹⁰ są najłatwiej uchwytne.

Uwidoczniają się one najwyraźniej – w rozumieniu czesko-amerykańskiego psychiatry Stanisława Grofa, jednego z największych autorytetów w dziedzinie „odmiennych stanów świadomości” – na najbardziej powierzchownym, zmysłowym poziomie owej percepcji (*Poza mózg*, s. 184)¹¹ i sprowadzają w zasadniczej mierze do „przestrukturyzowań wizyjnych” (Sikora, s. 282). Pojęcie to oznacza wyostrzoną percepcję kolorystyczną (jak przekonamy się później, także w sensie barwy dźwięku), halucynacje i synestezje wzrokowo-słuchowe czy też wrażenie kalejdoskopowej zmienności i płynności wszelkich kształtów (s. 281). Sięgając głębiej w podświadomość, należy dodatkowo wyróżnić poczucie bezzczasowości bądź nieskończoności czasu (s. 280), a także poczucie lewitacji czy bezcielesności



(s. 281) – stanowiące punkt wyjścia do transgresji ziemskich parametrów ludzkiej egzystencji w kierunku *unio mystica* albo do transpersonalnych przeobrażeń tożsamości podmiotu, który może identyfikować się z postaciami z innych miejsc czy epok historycznych (Grof, *Obszary*, s. 168-186). Trzeba też odnotować wielopoziomowość doświadczeń z zakresu odmiennych stanów świadomości, wynikającą z „nadludzkiej” zdolności jednoczesnego postrzegania tego, co dzieje się na różnych poziomach rzeczywistości ducha i materii – zgodnie z uwagą jednego z najskuteczniejszych propagatorów środków i praktyk psychodelicznych, że *LSD nadaje na 87 kanałach* (Leary, s. 141)¹². Trudno wreszcie nie wspomnieć o uczuciu rajskej ekstazy albo głębokiej depresji (Sikora, s. 281), czyli o „niebie i piekle”, dobitnie zaakcentowanych w klasycznej formule Osmonda.

Malarskie refleksy większości wyszczególnionych cech są, jako się rzekło, najbardziej ewidentne. I tak „przestrukturizowanie wizyjne” objawiałoby się tu jako zaskakujące kombinacje kontrastowych, intensywnych barw czy fantasmagoryczna kapryśność konturów (Witkacy), wielopoziomowość percepcji – na przykład jako kolażowe zestawienie różnych stylów, technik, postaci fantastycznych i realnych (szeroko praktykowane przez surrealistów, lecz wiodące się chyba jeszcze od Boscha), transformacje podmiotowej tożsamości – poniekąd jako „parcelacja” postaci ludzkich na heterogeniczne segmenty, scalane później, znowu, na zasadzie surrealistyczno-abstrakcjonistycznego kolażu. Dałoby się też wysledzić odniesienia literackie – *vide* chociażby kontrasty kolorystyczne i natłok halucynacyjnych wizji w *Statku pijanym* (1871) Rimbauda, synestezyjne utożsamienia dźwięków, barw i woni w „trylogii *Nova*”, jednym z głównych dzieł Williama S. Burroughsa¹³, transformacje czy „segmentyzacje” postaci w Carrollowskiej dylogii *Przygody Alicji w krainie czarów* (1865) i *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* (1871) albo „kolażowe” zbitki dyskursu poetyckiego i „naukowego” u Lautreamonta w *Pieśniach Maldorora* (1869). Wiele tych cech – wraz z wielopoziomową koegzystencją postaci fantastycznych i historycznych – występuje już zresztą w dojrzałych dziełach Blake’a: patrz *Zaślubiny Nieba i Piekła* (1790), dzięki pionierskiemu w poezji angielskiej zastosowaniu wiersza wolnego (Kowalczykowa, s. 21) w kontekście prozy poetyckiej, aforyzmu i autobiograficznie nacechowanej polemiki filozoficznej, stanowiące chyba najwcześniejszy przykład formy otwartej. Nazwana później przez Coleridge’a „organiczną”, czyli określoną przez niepowtarzalny charakter i układ treści danego utworu, a nie przez tradycyjne, powszechne rygory strukturalne, okazała się jednym z najważniejszych wyznaczników „romantycznego” w sztuce słowa¹⁴.

Pozostawałaby kwestia muzycznych odniesień terminu „psychodelia”, w dyskursie krytycznym i dziennikarskim używanego bodaj tylko a propos rocka¹⁵ od połowy lat 1960., kiedy to w wyniku rewolucji hipisowskiej środki psychoaktywne – na czele z LSD, jej podstawowym atrybutem – stały się

12. Chodzi tu o najmocniejszy obok meskaliny środek „rozszerzający świadomość”, otrzymany drogą syntezy chemicznej w 1938 r. i szczególnie popularny mniej więcej ćwierć wieku później.

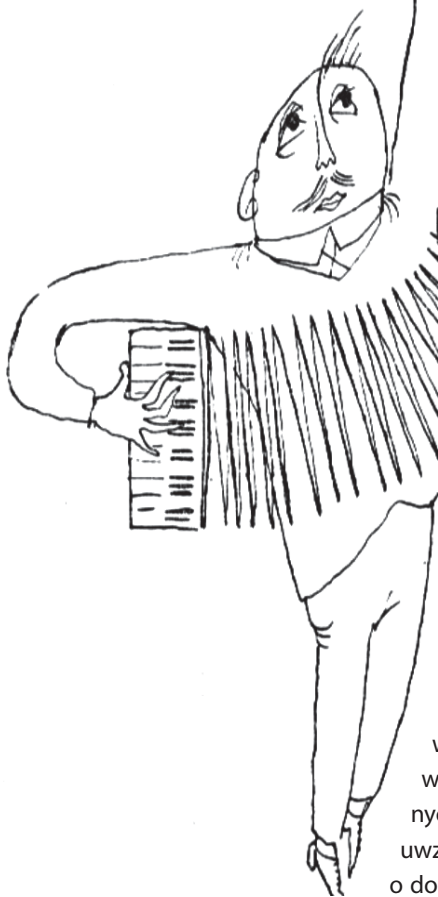
13. Składają się na nią powieści *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exposed* (1962) i *Nova Express* (1964).

14. Patrz wyrosłe na romantycznej glebie *Pieśni Maldorora* czy *Sezon w piekle* (1873) i *Iluminacje* (1886) Rimbauda; co do przywołanych w tym ustępie literatów, uściślijmy zaś, że ani wizje Blake’a, ani fantasmagorie Carrolla nie były efektem chemicznej stymulacji świadomości, podczas gdy Rimbaud często eksperymentował z haszyszem, a Burroughs miał chyba najbogatsze w historii literatury doświadczenia narkotyczno-psychodeliczne; Lautreamonta podejrzewano o schizofrenię, a Coleridge był szeroko znany jako opiumista – tyle że akurat... nie w okresie największych dokonań twórczych.

15. Co stanowi zresztą formalny pretekst do włączenia do naszego rockoznawczego cyklu niniejszego tekstu, poświęconego zasadniczo muzyce zwanej „poważną”.

16. „Acid”, czyli „kwas”, to slangowa nazwa LSD.

17. Warto zaznaczyć, że w składzie lekarstw, które drugi z rodzimych wieszczów zażywał pod koniec życia, czyli w okresie „mistycznym”, wchodziły morfina i opium (Sudolski, s. 226), co nie było zapewne bez wpływu chociażby na wizję *Samuela Zborowskiego* (1845), dość wyraźnie nb. kojarzące się z Blake’em.



przedmiotem powszechnego użytku zarówno wśród słuchaczy, jak i twórców tej muzyki. Rock psychodeliczny *alias* acid rock¹⁶ charakteryzowałby się więc szerszą paletą barw akustycznych, eksponującą jaskrawe, fantasmagorycznie ulotne plamy brzmieniowe, uprzywilejowaniem improwizacji – często sprawiającej wrażenie wertykalnego wznoszenia się w przestrzeni niż linearnej ekspansji w czasie – czy wieloplanową aranżacją, łączącą na zasadzie sonorystycznego kolażu linie instrumentalne, wokalne, anonimowe głosy, bądź niemuzyczne „zapisy rzeczywistości” (wszelkich egzemplifikacji dostarczają tu klasyczne albumy amerykańskiej grupy The Grateful Dead w rodzaju *Anthem of the Sun* z 1968 roku czy dwa lata późniejszego *Live Dead*). Wielopoziomowy charakter doświadczenia psychodelicznego znajdowałby też osobne przełożenie na multimedialny charakter występów artystów z tego kręgu, rewolucjonizujących tradycyjną ideę koncertu rockowego przez fuzję muzyki, słownej narracji fabularnej, choreografii oraz projekcji świetlnych (tu najlepszym chyba przykładem byłby brytyjski Hawkwind).

Improwizacje instrumentalne, szybujące, by tak rzec, w mistycznych przestworzach na wzór klasycznej muzyki hinduskiej, albo multimedialne produkcje koncertowe pojawiają się jednak już pod koniec lat 1950. u najbardziej nowatorskich ówczesnych jazzmanów – czyli, odpowiednio, u Johna Coltrane’a oraz u Sun Ra i jego Arkesty, którzy raczej nie byli postrzegani w kategoriach „psychodelicznych” (mimo wpływu, jaki niezaprzeczalnie wywarli na koryfeuszy acid rocka). Jeszcze mniej prawdopodobne wydawałoby się klasyfikowanie w ten sposób twórców z obszaru muzyki klasycznej – a przecież, w kontekście dotychczasowych rozważań na temat cech i artystycznych przełożeń „odmiennych stanów świadomości” (ze szczególnym uwzględnieniem doświadczeń psychodelicznych), warto pokusić się o dokładniejsze rozważenie tej kwestii. W aspekcie chronologicznym wypadałoby zacząć od romantyzmu z jego postulatami wznoszenia się *nad martwym [...] światem/W rajsąq dziedzinę uludy*, przez którą można rozumieć zarówno mistyczne wzloty Blake’a, Emersona czy Słowackiego¹⁷,

18. Wedle De Quinceya w Anglii, a zwłaszcza w Londynie (s. 24-25) – choć, sądząc po doświadczeniach głównego bohatera słynnego opowiadania N. W. Gogola *Newski Prospekt* (1835), chyba nie tylko.

19. *Vide* chociażby miniana- liza porównawcza alkoholu i opium, dokonana przez De Quinceya (s. 85-87).

20. Co znalazło odzwier- ciedlenie na przykład w libretcie znanej opery J. Offenbacha, *Opowieści Hoffmanna* (1881).

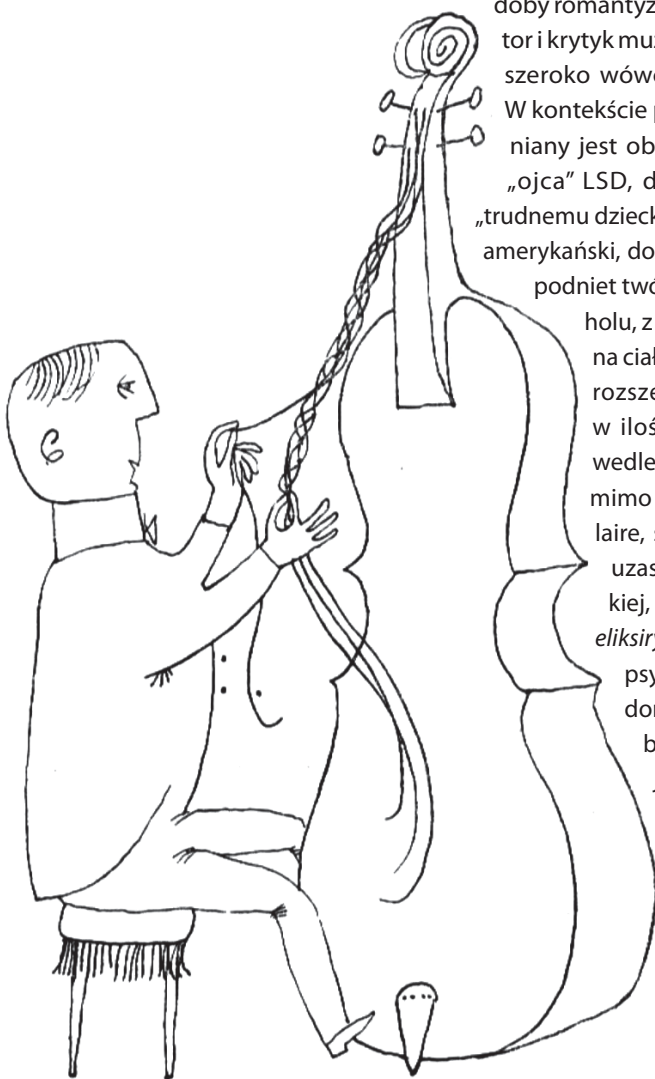
jak i „sztuczne raje” De Quinceya, Poe’go czy Baudelaire’a. Kluczy do tych ostatnich dostarczały wówczas haszysz, a zwłaszcza opium: od początku XIX stulecia powszechnie dostępne w aptekach jako środek przeciwbólowy¹⁸. Dodać tu trzeba, że dla Jeana Cocteau substancja ta była równoznaczna z buntem (s. 34), co wolno rozumieć, w ogólnym kontekście „odmiennych stanów świadomości”, nie tylko w sensie obyczajowym: jak zostało już za- sugerowane i jak niejednokrotnie zauważymy w toku dalszego wywodu, rzeczone stany mentalne często inspirują poczynania o charakterze bun- towniczym czy wręcz rewolucyjnym także w sensie artystycznym.

II. Meritum

Artystą szczególnie z perspektywy naszego tematu obiecującym wydawałby się Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), jedna z najbardziej wyrazistych i wszechstronnych indywidualności twórczych

doby romantyzmu, jako pisarz, rysownik, kompozy- tor i krytyk muzyczny będący niemal personifikacją szeroko wówczas propagowanej syntezy sztuk. W kontekście psychodelicznym nierzadko wymie- niany jest obok Poe’go – na przykład w książce „ojca” LSD, dr. A. Hoffmana, poświęconej jego „trudnemu dziecku” (s. 54) – choć, inaczej niż romantyk amerykański, dość głęboko wtajemniczony w opium, podniet twórczych poszukiwał wyłącznie w alko-

holu, z uwagi na swe uzależniające działanie na ciało na ogół niezaliczanego do środków rozszerzających umysł¹⁹. Wino spożywał w ilościach zawrotnych²⁰ – ze skutkiem, wedle niektórych znawców jego biografii, mimo wszystko psychodelicznym (Bau- delaire, s. 12). Pogląd ten znajduje poniekąd uzasadnienie w jego twórczości literac- kiej, głównie w powieści gotyckiej *Diable eliksiry* (1815-1816), gdzie trunek ten objawia psychoaktywną moc, budząc z podświa- domości drugie, mroczne ego głównego bohatera i przyprowadzając go o rozdwo- jenie jaźni – że pominiemy już odległe od typowych symptomów alkoholo- wego upojenia „ponczowe” wybryki bohaterów *Złotego garnka* (1814), jednego z najsłynniejszych opowia- dań niemieckiego romantyka.



Te psychodeliczne wątki – ewidentnie prekursorskie w stosunku do późniejszych, bardziej znanych dzieł Poe'go (*William Wilson*) czy Stevensona (*Doktor Jekyll i Pan Hyde*) – nie znajdują jednak znacznieszego odzwierciedlenia w kompozytorskich dziełach Hoffmanna. Pomysłowy i nowatorski jako prozaik²¹, przenikliwy i niepokorny jako publicysta muzyczny²² oraz śmiały i oryginalny jako teoretyk muzyki²³, jako jej twórca okazał się – mimo historycznej doniosłości *Undine* (1813-1814), uważanej ze jedną z pierwszych oper romantycznych – względnie zachowawczym kontynuatorem Mozarta, a zwłaszcza Beethovena (udane skądinąd *Grand Trio E-dur* AV 52 na skrzypce, wiolonczelę i fortepian z 1809 roku). Jego bogata, fascynująca osobowość i ponadczasowe dzieła literackie dostarczyły wszakże inspiracji następnym pokoleniom kompozytorów – by wymienić, obok wiadomej opery Offenbacha, balety *Coppelia* (1870) Leo Delibesa i *Dziadek do orzechów* (1892) Piotra Czajkowskiego, a nade wszystko cykle fortepianowe *Phantasiestücke* (1837) i *Kreisleriana* (1838) Roberta Schumanna (1810-1856), zasługującego w niniejszych rozważaniach na miejsce co najmniej równie eksponowane.

Z Hoffmannem łączyły go nie tylko pasje literackie i profesja krytyka muzycznego, uprawiana z może nawet lepszym skutkiem, ale i... upodobanie do wina – choć, jak podaje polski biograf kompozytora, jeszcze bardziej gustował on w bawarskim piwie (Swolkień, s. 95). Nie sposób jednoznacznie stwierdzić, przynajmniej autorowi tych słów, czy konsumpcja owych trunków miała jakiegokolwiek „psychodeliczne” oddziaływanie na jego twórczość – wiadomo natomiast, że artystyczny fenomen Schumanna można rozważać z perspektywy „odmiennych stanów świadomości” z uwagi na... inną zbieżność z Hoffmannem, czyli dualizm osobowości. Mówiąc ściślej: tego, co (nie wiadomo, w jakim stopniu zgodnie z biografią autora) zostało przedstawione w *Diablich eliksirach* jako historia brata Medarda i jego demonicznego sobowtóra, Schumann, w nieco innym wymiarze, doświadczył naprawdę.

Dowodów dostarcza tu w pierwszym rzędzie jego publicystyka muzyczna, często ujęta w formę „platońskich” dialogów między gwałtownym Florestanem a łagodnym Euzebiuszem, reprezentującymi dwa bieguny osobowości autora. Akcentowanie tych kontrastów emocjonalnych było zapewne odzwierciedleniem ukrytej schizofrenii, która pod koniec jego życia objawiła się w pełni. Jak wynika ze wspomnień żony, słynnej pianistki Klary, kompozytor doświadczał wtedy halucynacji akustycznych, w których anielskie pienia błyskawicznie zmieniały się w diabelski chichot – w dużej mierze zgodnie ze sformułowaną przez Osmonda psychodeliczną zasadą oscylowania między „niebem” a „piekłem”.

Można tylko żałować, że Schumann nie zdołał utrwalić owych doznań w formie kompozycji – jak, wedle dalszych relacji żony, zamierzał

21. O czym najlepiej chyba świadczy jego najambitniejsze i najszerzej zakrojone dzieło literackie, *Kota Mrucysława poglądy na życie...* (1820-1822), twórczo kontynuujące Sterne'owską „rewolucję” w sferze kompozycji powieściowej.

22. Jego recenzje *V Symfonii* i obu *Trio*ów z opusu 70 Beethovena (*D-dur*, dzięki Hoffmannowi znanego jako *Geistertrio*, czyli *Trio duchów*, i *Es-dur*) należą do kanonu literatury muzykologicznej ostatnich dwóch stuleci.

23. Był on *de facto* – zgodnie z duchem swych romantycznych czasów – pierwszym konsekwentnym rzecznikiem jej prymatu pośród innych sztuk.

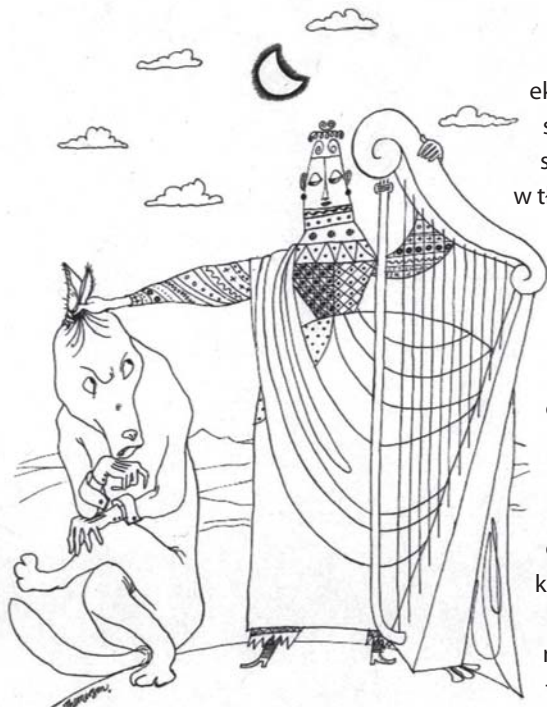
(Swolkień, s. 242) – szybki rozwój choroby całkowicie unicestwił bowiem jego potencjał twórczy. Dopóki jednak kondycja mentalna wielkiego romantyka była względnie stabilna – dzięki, mówiąc językiem jego publicystyki, kontrolowaniu skrajności Euzebiusza i Florestana przez mistrza Raro – tworzył on nie tylko błyskotliwe i oryginalne teksty krytyczno-muzyczne, ale i przede wszystkim kompozycje w rodzaju wspomnianych wyżej cykli „hoffmannowskich”: bogate emocjonalnie, wysublimowane wyrazowo i nowatorskie w sensie koncepcji.

Ta ostatnia uwaga oznacza, że Schumann był jednym z pionierów programowości w muzyce swej epoki. Jakościowo odmienna od „onoma-topaicznie” ilustracyjnej programowości barokowej w stylu Vivaldiego czy Rameau – później pobrzmiewającej nawet jeszcze u Beethovena – zakładała ona, poniekąd zgodnie ze wspomnianą już romantyczną ideą fuzji sztuk, uzależnienie doboru i układu treści muzycznych od przypisanego danemu dziełu programu literackiego, historycznego, autobiograficznego bądź filozoficznego. W praktyce oznaczało to, niezależnie od zawsze kontrowersyjnej kwestii „semantyzacji” przekazu muzycznego, zerwanie z klasycznymi, uniwersalnymi rygorami strukturalnymi w celu nadania utworowi niepowtarzalnej formy – co, jak łatwo dostrzec, w zasadzie pokrywa się z Coleridge’owską koncepcją formy organicznej.

Trzeba zresztą zaznaczyć, że Schumann nie był w swej programowości całkowicie konsekwentny, komponując niektóre dzieła symfoniczne i koncertowe właśnie według schematów klasycznych, najczęściej po Beethovenowsku zmodyfikowanych²⁴. W cyklach fortepianowych okazał się jednak prawdziwym mistrzem nowej, otwartej formy – w muzyce, jak się okazuje, także charakterystycznej dla twórców czerpiących inspirację z „odmiennych stanów świadomości”. Najlepszą być może egzemplifikację stanowi tu *Karnawał* (1834-35), nacechowany istic kalejdoskopową zmiennością nastrojów w ramach instrumentalnych miniatur, a w autobiograficznych wątkach programowych (finałowy *Marsz Związku Dawida przeciw Filistynom*, odnoszący się do założonego przez kompozytora stowarzyszenia miłośników sztuki prawdziwej) brzmiący niemal jak manifest romantycznej sztuki niepokornej – bliski zresztą Hoffmannowi, który też nie przepadał za „Filistynami”, czyli, w danym wypadku, filistrami.

Jeszcze bardziej dobitną deklaracją romantyzmu buntowniczego – idealnie, na dodatek, współbrzmiającą z naszym „psychodelicznym” tematem – jest *Symfonia fantastyczna* (1829-30). Hectora Berlioz (1803-1869), nie bez przyczyny określanego przez Schumanna jako „postrach filistrów” (Einstein, s. 190). Wyzwaniem dla mieszczańskich kanonów obyczajowo-estetycznych był już sam program utworu, zainspirowany burzliwą historią uczuć kompozytora do angielskiej aktorki Harriet Smithson, i nawet dla przywódcy Związku Dawida zbyt daleko posunięty w autobiograficznym

24. Jak w znacznie większym stopniu romantyczni konserwatyści w rodzaju Mendelssohna czy Brahmsa.



ekshibicjonizmie (s. 186-187). Bo też bohater, w pierwszej części trawiony przez namiętą tęsknotę za niedosiężną wybranką, w części drugiej szuka zapomnienia w tłumie tancerzy na balu, a w trzeciej – w opium, które zażywa na łonie natury w nadziei na wieczne zaśnięcie. Środek ten przyprawia go jednak o koszmarnie halucynacje: w części czwartej widzi on siebie jako skazańca prowadzonego na szafot po zamordowaniu ukochanej, a w piątej trafia na sabat czarownic, gdzie, w iście potępięczym zgiełku, rozbrzmiewają, bluźnierczo zdeformowane, sekwencja *Dies Irae* oraz motyw przewodni dzieła, symbolizujący damę serca bohatera – czy może, w sensie bardziej ogólnym, uwodzicielską i w ostateczności przekłątą kobiecość.

Brzmi to, naturalnie w połączeniu z muzyką, niemal jak „wyznania francuskiego opiumisty” – bo też pośród wielkich kompozytorów romantycznych Berlioz był zapewne jedynym, do którego to ostatnie słowo ma realne odniesienie. Co więcej, istnieje duże prawdopodobieństwo, że właśnie opiumowym fantasmagoriom dwóch ostatnich części epokowy ten utwór zawdzięcza swój tytuł. Stwierdzenia Osmonda i Huxleya o psychodelicznym piekle percepcji²⁵ oraz, bardziej jeszcze, przywołana już uwaga Cocteau, że *opium jest buntem* (s. 34), znajdują tu przecież wzorcową egzemplifikację, i to z wyprzedzeniem ponad stuletnim.

Przedmiotem buntu w *Fantastycznej* okazuje się bowiem także tradycyjna forma symfoniczna²⁶, obowiązkowo zwieńczona optymistycznym, nierzadko podniosłym finałem – choć na początku dzieło... niewiele od niej odbiega. Część pierwsza spełnia zasadniczo wymogi allegro sonatowego, drugą, utrzymaną w luźno potraktowanej konwencji walca, można uznać za odpowiednik scherza – już jednak w trzeciej Berlioz porzuca rygory typowe dla klasycznego adagio w cyklu sonatowym²⁷ na rzecz swobodnej, narracyjnej formy „organicznej”, którą niewiele później zaczęto określać jako „poemat symfoniczny”. W finale posuwa się jeszcze dalej w tym kierunku, dokonując iście bezprecedensowej próby przekładu piekielnych fantasmagorii na język bez mała anarchicznej formy i kakofonicznych brzmień, których jaskrawa, niekonwencjonalna kolorystyka również, jak wolno przypuszczać, pozostawała w związku z opiumowymi doświadczeniami kompozytora.

Nie sugerujemy tu bynajmniej, że formalna i sonorystyczna odkrywczość twórczości Berlioza wynikała wyłącznie z jego narkotyczno-psychodelicznych doznań, zwłaszcza że niewiele wskazuje, by zainspirowały

25. W tym drugim wypadku patrz uwagi na temat mekskaliny (Drzwi, s. 40).

26. Z którą zresztą kompozytor poniekąd się identyfikował, twierdząc buńczucznie, że jego twórczość stanowi „crescendo Beethovena” (Chylińska, s. 99).

27. Częstokroć utrzymane w formie wariacyjnej albo trzyczęściowej.

one dzieła tak śmiało i oryginalne, jak *Romeo i Julia* (1839), „symfonia dramatyczna” na orkiestrę, solistów i chóry na podstawie tragedii Szekspira, *Harold w Italii* (1834), inna, wywiedziona z poematu Byrona, próba „dramatyzacji” formy symfonicznej z altówką w roli głównego bohatera, czy monumentalna trylogia operowa *Trojanie* (1856-1858) na bazie *Eneidy*, zapowiadająca poniekąd Wagnerowski *Pierścień Nibelunga*. Tak czy inaczej jednak, pierwszym wybitnym, a z pewnością najbardziej doniosłym osiągnięciem tego wielkiego nowatora muzyki europejskiej był właśnie „epizod z życia artysty” – jak brzmi podtytuł symfonii, którą należałoby właściwie określić jako „fantasmagoryczną”.

Wielkim admiratorem tego dzieła – i naturalnym kontynuatorem Berlioza – był Franz Liszt (1811-1886), twórca poematu symfonicznego, uważanego za najbardziej chyba reprezentatywną formę romantycznej muzyki programowej. W przypadku słynnego kompozytora węgierskiego ta ostatnia raczej nie była nacechowana w sensie „odmiennych stanów świadomości” – jeśli porównać względnie konwencjonalne brzmieniowo i wyrazowo wizje piekła w *Symfonii Dantejskiej* (1856) z wiadomym „sabatem” z *Fantastycznej*. Z perspektywy niniejszych rozważań na większą uwagę zasługuje cykl fortepianowy *Lata pielgrzymstwa* (1848-1877), unikatowy przykład muzycznego notatnika dokumentującego podróże i lektury autora. Pośród refleksów dzieł Petrarke czy Dantego znajdziemy tu także *Vallee d'Obermann*, jednoustępowy utwór poniekąd w stylu Chopinowskich ballad, zainspirowany autobiograficzną powieścią epistolarną *Obermann* (1804) francuskiego pisarza Etienne Pivert de Senancoura, który, jako bodaj pierwszy w literaturze europejskiej, odnotował tu zmiany nastroju i dyspozycji mentalnej pod wpływem środków nazwanych później psychoaktywnymi.

Do kompozytorów podziwianych i lansowanych przez Liszta należał też jego przyjaciel i raczej nieoczekiwany zięć, Richard Wagner (1813-1883). Wypracowana przezeń nowatorska koncepcja „totalnego dzieła sztuki” (*Gesamtkunstwerk*), gdzie muzyka, dialog dramatyczny, iluminacja świetlna i scenografia tworzą integralną całość, rozwijającą się na zasadzie „melodii nieskończonej”, może budzić niejake skojarzenia z multimedialnymi spektaklami koncertowymi czołowych artystów rocka psychodelicznego. Tym bardziej godzi się więc podkreślić wyraźne odniesienia do „odmiennych stanów świadomości” w dziełach niemieckiego romantyka, mimo że on sam raczej nie dostarczałby jakichkolwiek egzemplifikacji w tej mierze.

Zaznaczmy zatem, że finałowa scena *Tristana i Izoldy* (1857-1859) – „miłosna śmierć” tytułowej bohaterki, której dusza rozplywa się w nirwanicznym upojeniu i tym sposobem łączy z duchem kochanka – może być interpretowana zarówno w duchu filozofii A. Schopenhauera (zgodnie z genezą dzieła), jak i w kategoriach objawień tak zwanego Pierwszego

Bardo, opisanych w 1964 roku w legendarnej książce *The Psychedelic Experience* T. Leary'ego, R. Alperta i R. Metznera (s. 13-18)²⁸. Co więcej, zarówno w tym utworze, jak i w *Zmierzchu bogów* (1869-1874), finałowej części tetralogii *Pierścień Nibelunga*, pojawia się motyw psychodelicznej (spowodowanej przez substancje „chemiczne”) przemiany świadomości: w *Tristanie* tytułowy bohater w wyniku spożycia magicznego napoju zakochuje się w Izoldzie – podczas gdy Zygfryd, główna postać dwóch ostatnich ogniów *Pierścienia*, na skutek magicznego napoju o odmiennym działaniu zapomina o ukochanej Brunhildzie, co ostatecznie doprowadza do jego śmierci i do upadku starogermańskich bogów. Podobne wypadki od wieków zdarzają się w baśniach, jako że, wedle Leary'ego, intuicyjne przeświadczenie o magicznych czy nawet boskich właściwościach substancji (al)chemicznych od niepamiętnych czasów istnieje w świadomości zbiorowej (s. 264); świadczyłoby o tym zresztą wspomniane na początku „prehistoryczne” stosowanie substancji psychoaktywnych dla celów praktyk religijnych.

Napój natury znacznie pospolitszej odgrywa istotną rolę w *Jarmarku w Soroczyńcach* (1874-1881), odpowiednio bliższej prozy życia operze komicznej Modesta P. Musorgskiego (1839-1881), zainspirowanej opowiadaniem Gogola pod tymże tytułem. Jeden z chłopów, wypiwszy słuszną ilość gorzałki podczas jarmarku na wsi ukraińskiej i nasłuchawszy się opowieści o diabłach, zapada w sen, podczas którego nawiedza go upiorna wizja sabatu czarownic. Muzycznym odzwierciedleniem tej fantasmagorii jest orkiestrowe intermezzo, ujęte w swobodną formę poematu symfonicznego i często wykonywane na estradach koncertowych jako *Noc na Łysej Górze*: jeden z najbardziej znanych słowiańskich przykładów neoromantycznej symfoniki programowej. Jest to zarazem oczywisty odpowiednik finału *Fantastycznej* – z tym tylko, że w dziele rosyjskiego kompozytora złe duchy ulatniają się z nastaniem świtu, a senny koszmar okazuje się efektem upojenia alkoholowego. Zważywszy, że wódka objawia swą psychoaktywną moc także w najsłynniejszym dramacie Wyspiańskiego, wywołując z podświadomości weselników symboliczne figury z narodowych dziejów (poniekąd na zasadzie Jungowskich archetypów), można by się zastanawiać, czy fakt, że w sztuce nacji słowiańskich alkohol często zastępuje typowe „rozszerzacze świadomości” jako źródło inspiracji²⁹, nie świadczy o jakiejś bardziej ogólnej prawidłowości kulturowej. Jest to jednak temat, który możemy tu tylko zasygnalizować.

Podążając szlakiem „psychodelicznych” wibracji w muzyce zwanej „poważną”, musimy natomiast poświęcić nieco uwagi kontynuatorom romantyków, czyli pokoleniu ekspresjonistów, których propozycje, wyrastające z typowego dla czasów *fin de siècle'u* poczucia nieodwracalnego kryzysu wszelkich dotychczasowych systemów wartości (Jarociński, s. 68-69), stano-

28. „Bardo” to termin odnoszący się do medytacji buddyjskiej i oznaczający mniej więcej „stan przejściowy”.

29. Choć przedwczesna śmierć Musorgskiego w wyniku choroby alkoholowej niekoniecznie musiałaby stanowić argument na rzecz tej tezy.

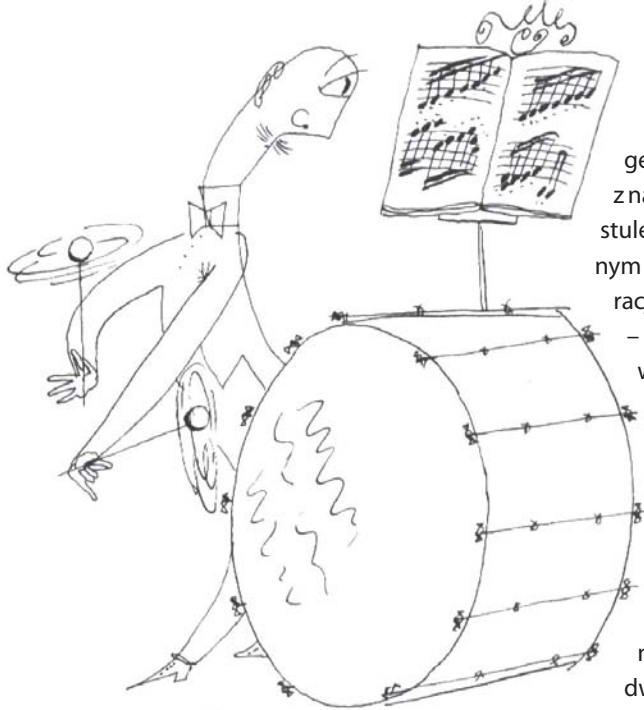
wią zarazem integralną część awangardowego pejzażu sztuki europejskiej pierwszych dekad XX wieku. Jedną z jej głównych postaci, jako teoretyk muzyki, kompozytor i malarz, był Arnold Schönberg (1874-1951), dla naszego wywodu istotny przede wszystkim ze względu na *Oczekiwanie* (1909), „monodram” na sopran i wielką orkiestrę symfoniczną.

Utwór ten niewątpliwie można uznać za przykład muzycznej artykulacji „odmiennych stanów świadomości”. Ściślej byłooby tu może określenie „strumień świadomości”, jako że *Oczekiwanie* jest w istocie monologiem kobiety, która, szukając w lesie ukochanego, ostatecznie znajduje go martwym. Emocjonalny tembr monologu jest określony przez przeplatanie się uczuć nadziei i strachu, a tok narracji – ustawiczne zakłócany przez niespodziewane retrospekcje i fantazmaty, w kontekście odpowiednio „zdezintegrowanej”, otwartej formy muzycznej. Analogia do podobnie „zdezintegrowanej” formy powieści w rodzaju *Wściekłości i wrzasku* (1929) W. Faulknera oraz do chaotycznego przebiegu myśli i doznań ich bohaterów wydaje się oczywista – można mieć również skojarzenia z reakcjami psychiatrycznych pacjentów S. Grofa, leczonych przy pomocy LSD (vide przywoływana już wcześniej praca *Obszary nieświadomości*). I nie jest może dziełem zupełnego przypadku, że „biograficzna” interpretacja *Oczekiwania*, dokonana przez Th. W. Adorno, który dostrzegł w nim odzwierciedlenie „nagiego” umysłu twórcy (Jarociński, s. 71), brzmi uderzająco podobnie do zaproponowanej przez A. Ginsberga wykładni tytułu powieści W. S. Burroughsa *Nagi lunch* (1959), jednej z fundamentalnych pozycji w „psychodelicznym” kanonie literackim (Burroughs, s. xxii).

Ambicje w dziedzinie sztuk plastycznych i muzyki zdradzał także wybitny artysta litewski, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911), choć, inaczej niż twórca dodekafonii, był on, *primo*, przede wszystkim malarzem, *secundo* zaś – klinicznym przypadkiem schizofrenika. „Odmiennosc” jego

percepcji świata znalazła wyraz nie tyle w obrazach dźwiękowych, jak chociażby poemat symfoniczny *W lesie* (1901), syntetyzujący wątki romantyczne oraz impresjonistyczne, ile właśnie w malarskich, oscylujących gdzieś między symbolizmem a ekspresjonizmem i, poniekąd na zasadzie synestezji, silnie nacechowanych muzycznie w sensie wizualnych „rytmów”, „temp” czy cyklicznej koncepcji formalnej (patrz zwłaszcza *Sonata nr 5*, znana też jako *Sonata morska*, z 1908 roku, której trzy części-obrazy to *Allegro*, *Andante* i *Finale*).





Czysto muzycznej natury był, dla odmiany, geniusz Siergieja Prokofiewa (1891-1953), jednego z najbardziej wszechstronnych kompozytorów XX stulecia. Choć najczęściej kojarzony z neoklasycznym obiektywizmem – raczej odległym od inspiracji z kręgu „odmiennych stanów świadomości” – nawiązywał też do ekspresjonizmu, zwłaszcza w operze *Ognisty anioł* (1919-1927), na podstawie przesyczonej szatańskim mistycyzmem i zawierającej szczegółowe opisy psychodelicznych praktyk powieści Walerija Briusowa pod identycznym tytułem, oraz w osnutej na materiale tematycznym tej opery *III Symfonii c-moll* (1928). Innym adekwatnym przykładem jest tu nacechowany fantasmagoryczną zwiewnością i nieprzewidywalnością cykl dwudziestu miniatur pod stosownym tytułem *Wizje ulotne* (1915-1917). Na osobną uwagę zasługuje jego bez mała psychodeliczne motto: *W każdej ulotnej wizji dostrzegam światy wypełnione grą zmiennych kolorów tęczy*, autorstwa Konstantina Balmonta, wybitnego rosyjskiego poety doby symbolizmu, znanego też jako tłumacz E. A. Poe’go. Ma ono zresztą walor mimowolnie proroczy – zważywszy, że w latach 1960., w całkiem innym kraju, „tęcza” okazała się jednym z emblematów światopoglądowych pokolenia hipisowskiego (patrz *Guitar Army...*, wybór pism Johna Sinclaira, jednego z czołowych ideologów tej generacji).

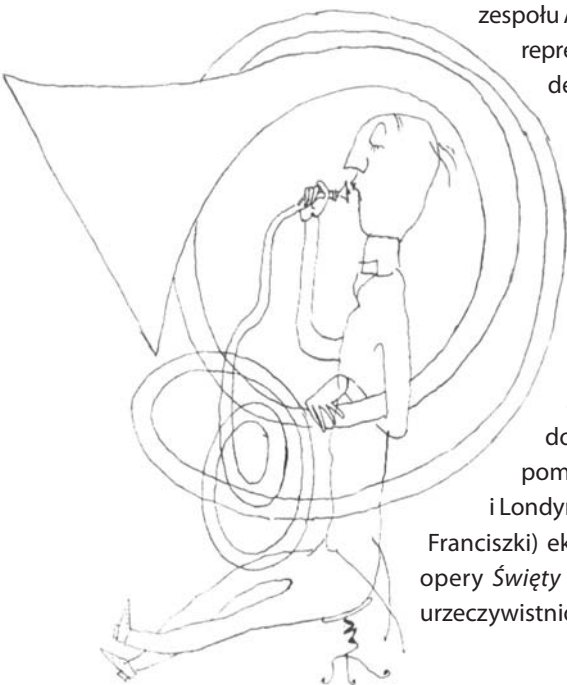
Szczególnie doniosła z punktu widzenia naszego tematu jest twórczość innego wybitnego kompozytora rosyjskiego tamtych czasów, Aleksandra Skriabina (1872-1913), kojarzonego z ekspresjonizmem o wyraźnym zabarwieniu mistycznym. W odróżnieniu od pobrzmiewającego tonami okultyzmu *Ognistego anioła* tutaj mamy do czynienia z mistycyzmem bez mała anielskim, zainspirowanym neopłatońską filozofią Władimira Sołowjowa. Dobrą egzemplifikację tej postawy duchowej stanowi autobiograficzny w dużej mierze program *III Symfonii c-moll „Boski poemat”* (1904), opisujący ewolucję ducha ludzkiego od wstępnych wahań i konfliktów (część pierwsza), przez zmysłowe upojenie (część druga), po faktyczne zjednoczenie się z Absolutem, czyli udział w „boskiej grze” (część trzecia, tak właśnie zatytułowana). Warto tu zaznaczyć, że to pierwsze w pełni dojrzałe i oryginalne dzieło symfoniczne Skriabina jest w znacznym stopniu efektem przełomu mistycznego w jego ewolucji światopoglądowej (Pociej, s. 237-238), co stanowiłoby kolejny argument na rzecz poglądu o innowacyjnym wpływie „odmiennych stanów świadomości” na praktykę artystyczną. Tym bardziej

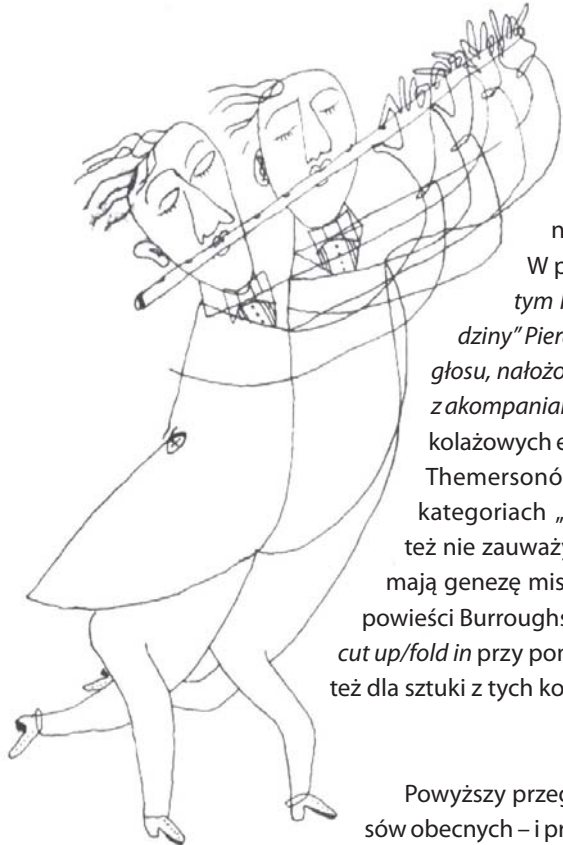
warto podkreślić, że niemal identyczna droga duchowego rozwoju została wytyczona w przywołanej już pracy *The Psychedelic Experience*: od dyskomfortu zamknięcia w obrębie własnej podmiotowości (s. 31) do szczęśliwego uwolnienia się od niej, dzięki objawieniom Czystego Światła (s. 14).

Jeszcze wyższa temperatura mistycznych emocji cechuje *IV Symfonię*, szerzej znaną jako *Poemat ekstazy* (1905-1907), gdzie „wertikalny” sposób prowadzenia narracji, widoczny już w *Boskim poemacie* i typowy dla wszelkiej sztuki z ducha medytacji transcendentalnej, osiąga nieoczekiwaną potęgę ekspresji. Dalszego kroku w tym kierunku kompozytor dokonał w *Prometeuszu* (1910), nie bez powodów określonym w podtytule jako *Poemat ognia*: Jest to niewątpliwie jego najbardziej nowatorskie i niezwykle dzieło, łączące w sobie elementy poematu symfonicznego, koncertu fortepianowego, kantaty oraz... prezentacji multimedialnej z wykorzystaniem synestezyjnych związków między kolorami w sensie wizualnym i akustycznym – Skriabin obdarzony był bowiem niezwykłą zdolnością „kolorowego słyszenia”, dzięki czemu wzbogacił orkiestrację utworu o specjalnie zaprojektowany *clavier a lumiere*, czyli „fortepian barw świetlnych”. W rezultacie *Prometeusz* okazał się nader oryginalnym rozwinięciem Wagnerowskiej koncepcji „totalnego dzieła sztuki” – uderzająco bliskim zarazem, mimo fundamentalnych różnic w sferze muzycznej „dykcji” i socjokulturowego kontekstu, estetyce koncertowych produkcji z kręgu acid rocka. Świadczy o tym nie tylko multimedialność, ale i prawdziwie ekstatyczna ekspresja: przede wszystkim w bezsłownych intonacjach chóru, kojarzących się po-

niekąd z „rytualnymi” zaśpiewami z pierwszej płyty niemieckiego zespołu Amon Duul, jednego z najbardziej niezwykłych reprezentantów europejskiego „podziemia” psychodelicznego późnych lat 1960.

Zdumiewający związek ze Skriabinowską koncepcją „fortepianu barw świetlnych” wykazuje późniejszy pomysł skonstruowania „synestetycznego koordynatora wzroku i dźwięku” [...] na którym za pomocą klawiatury wytwarzałoby się obrazowe odpowiedniki dźwięków (Szwarcman, s. 65). Autorem tego pomysłu był Stefan Themerson (1910-1988), artysta tyleż multimedialny, co międzynarodowy: urodzony w Płocku, swoje awangardowe pomysły twórcze realizował w Warszawie, Paryżu i Londynie jako prozaik, poeta, współautor (obok żony Franciszki) eksperymentalnych filmów oraz... kompozytor opery *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio* (1972). Nigdy nieurzeczywistniona idea „synestetycznego koordynatora” ma





najprawdopodobniej związek z realizacją filmu *Oko i ucho* (1944), będącego próbą transpozycji muzyki na obraz (na bazie czterech pieśni Szymanowskiego z cyklu *Słopiewnie* do wierszy Tuwima). W praktyce wyglądało to tak, że na przykład w „Świętym Franciszku” na animowane twarze z obrazu „Narodziny” Piera della Francesca, poruszające się zgodnie z melodią głosu, nałożone zostały abstrakcyjne kształty zsynchronizowane z akompaniamentem (Szwarcman, s. 65). I jakkolwiek nie sposób kolażowych eksperymentów kinematograficznych małżeństwa Themersonów traktować w najszerzej choćby rozumianych kategoriach „odmiennych stanów świadomości”, nie sposób też nie zauważyć, raz jeszcze, że podobne eksperymenty często mają genezę mistyczną albo psychodeliczną (patrz najsłynniejsze powieści Burroughsa, „spreparowane” za pomocą kolażowej techniki *cut up/fold in* przy pomocy awangardowego malarza Briona Gysina). Są też dla sztuki z tych korzeni wyrosłej szczególnie charakterystyczne.

III. Postludium

Powyższy przegląd można by zapewne kontynuować aż do czasów obecnych – i przykładów „psychodelicznych” inspiracji w muzyce zwanej „poważną” znaleźć może nawet więcej. Sprzyjałyby temu koneksje między pozbawionymi „akademickich” uprzedzeń kompozytorami z jej kręgu a niepokornymi, poszukującymi twórcami rockowymi – jak na przykład współpraca między znanym współczesnym minimalistą Terry’em Rileyem i awangardowym filarem prepunkowo-psychodelicznego The Velvet Underground, Johnem Cale’em, udokumentowana interesującą płytą *Church of Anthrax* (1971). Analizując inne dzieła tegoż Riley’a albo reprezentujących ten sam nurt Steve’a Reicha czy Philipa Glassa, łatwo zauważyć charakterystyczną powtarzalność prostych, mechanicznie na-warstwianych motywów (klasyczny przykład stanowi tu *In C*, dość szeroko znana kompozycja tego pierwszego z 1971 roku) i nieuchronną statykę narracji. Ta ostatnia jest oczywiście znacznie bardziej wertykalna niż linearna – w naturalny sposób implikuje też wrażenie „wiecznego teraz”, osiągnane dzięki buddyjskiej kontemplacji albo psychodelicznej konsumpcji.

Niezależnie zaś od tego, słuchając dzieł Strawińskiego bądź Ravela i delektując się kunsztem ich orkiestracji, warto uświadomić sobie, że prawdopodobnie nie byłby on możliwy bez *Symfonii fantastycznej* Berlioza. Podziwiając multimedialne bogactwo koncertowych produkcji Sun Ra Arkestra albo Hawkwind, nie zaszkodzi mieć na względzie, że wcześniej, w egzotycznym dla wielu jazz- i rockfanów świecie muzyki klasycznej, w podobnym kierunku podążali już Wagner czy przede wszystkim Skriabin.

Oglądając „muzyczne” eksperymenty filmowe Themersonów, nie od rzeczy będzie skojarzyć sobie kolaże literackie Burroughsa. Należy po prostu pamiętać o ciągłości psychodeliczno-mistycznych wątków w muzyce, ich niejednokrotnie pionierskiej roli w jej ewolucji oraz stałych, wielorakich i jakże inspirujących przełożeniach na inne dziedziny sztuki – a także na poczynania artystów, których o podobne koneksje czy skłonności nigdy byśmy nie podejrzewali.

Bibliografia

- C. Baudelaire, *Sztuczne raje*, Warszawa, 1992.
 J. Böhme, *Teozoficzne okólniki*, Zgorzelec, 2005.
 D. J. Brown, *A Thousand Windows* [wywiad z Mati Klarweinem; w:] D. J. Brown, R. McClen Novick [red.], *Mavericks of the Mind. Conversations for the New Millenium*, 1993.
 D. J. Brown, *Psychedelic Art*, [w:] D. J. Brown, R. McClen Novick [red.], *Mavericks of the Mind. Conversations for the New Millenium*, 1993 [<http://www.mavericksofthemind.com/psychede.htm>].
 W. S. Burroughs, *Naked Lunch*, New York, 1982.
 T. Chylińska, S. Haraschin i B. Schäffer, *Przewodnik koncertowy*, Kraków, 1973.
 J. Cocteau, *Opium: dziennik kuracji odwykowej*, Kraków, 1990 (książka pierwotnie ukazała się w 1931 r.).
 T. De Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty*, Warszawa, 1980 (książka pierwotnie ukazała się w 1821 r.).
 B. Dobroczyński, *TopoGrofia pewnej rewolucji światopoglądowej*, [wstęp do:] S. Grof, *Poza mózg: narodziny, śmierć i transcendencja w psychoterapii*, Kraków, 1999, s. 13-31.
 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków, 1965.
 R. Garaudy, *Droga Aragona. Od nadrealizmu do świata rzeczywistego*, Warszawa, 1965.
 M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa – Kraków, 1997.
 S. Grof, *Poza mózg: narodziny, śmierć i transcendencja w psychoterapii*, Kraków, 1999.
 S. Grof, *Obszary nieświadomości. Raport z badań na LSD*, Kraków, 2000.
 A. Hofmann, *LSD... Moje trudne dziecko*, Warszawa, 2001.
 A. Huxley, *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*, Warszawa, 1991.
 S. Jarociński, *Ideologie romantyczne*, Kraków, 1979.
 A. Kowalczykowa [red.], *Manifesty romantyzmu 1790-1830*, Warszawa, 1975.
 T. Leary, *Polityka ekstazy*, Kraków, 1998.
 T. Leary, R. Alpert and R. Metzner, *The Psychedelic Experience. A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead* (wersja HTML; książka pierwotnie ukazała się w 1964 r.).
 A. M. Ludwig, *Altered States of Consciousness*, [w:] C. Tart [red.], *Altered States of Consciousness*, New York, 1969, s. 9-22.
 R. E. L. Masters i J. Houston, *Psychedelic Art*, New York, 1968.
 B. Pociąg, *Szkice z późnego romantyzmu*, Kraków, 1978.
 C. A. P. Ruck, J. Bigwood, D. Staples, D. J. Ott, i R. G. Wasson, *Entheogens*, „Journal of Psychedelic Drugs” 1979, t. 11, nr 1-2, s. 145-146.
 G. Sampson, *Historia literatury angielskiej w zarysie*, Warszawa, 1967.
 J. Sinclair, *Guitar Army: Street Writings/Prison Writings*, New York, 1972.
 T. Sikora, *Użycie substancji halucynogennych a religia*, Kraków, 1999.
 H. Swolkień, *Robert Schumann*, Warszawa, 1973.
 Z. Sudolski, *Słowacki*, Warszawa, 1978.
 D. Szwarcman, *Sztuka chodzenia tyłem*, „Polityka” 2008, nr 32, s. 64-65.



Jelly Roll Morton – rozważania o jazzie

Ferdinand Joseph La Menthe (1890-1941), znany jako Jelly Roll Morton, znany jest też z buńczucznej autoreklamy w rodzaju stwierdzenia: *Wynalazłem jazz w 1902 roku*. W listach do prasy twierdził, że W. C. Handy nie zasługuje na tytuł ojca bluesa. Każdemu, kogo spotkał, mówił, jak ważna jest jego własna twórczość. Kiedy rozprawiano o jazzie nowoorleańskim, chicagowskim czy o jazzie z Kansas City, zawsze mówił: *Do diabła, przecież to wszystko to styl Jelly Rolla*. Na bilecie wizytowym nazwał się kiedyś twórcą ragtime'u. I choć pod koniec życia Mortona jego publiczność ograniczyła się do garstki miłośników jazzu i cynicznych wyjadaczy z branży muzycznej, rolę tego artysty w ewolucji jazzu trudno przecenić – nie tylko ze względu na liczne nagrania, ale też dzięki historycznej publikacji Alana Lomaxa *Mister Jelly Roll: The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and "Inventor of Jazz"* albo nagraniom dla Biblioteki Kongresu.

Czytając dziś to, co artysta miał do powiedzenia na temat jazzu – bez uprzedzeń i bez względu na jego wybujały styl – od razu widać, że znał się na rzeczy. Dla przykładu, jego koncepcja gry na fortepianie – choć oczywiście inaczej sformułowana – była praktycznie tożsama z koncepcją Errola Garnera. Jako muzyk odznaczał się on sumiennością, rzetelnością i konsekwencją. Wielu dzisiejszych debutantów, których rozpiera młodzieńcza pycha, mogłoby się chyba czegoś nauczyć z jego jazzowych rozważań.*

Redakcja

*...na podstawie komentarza na temat Mortona w antologii *Jam Session* (1958) znanego krytyka jazzowego i rockowego, Ralpha J. Gleasona.

Każdy miał odrębny styl. Myślałem, że właściwe tempo to takie, które pasuje do każdej melodii. Wszelkie tempo, na jakie się zdecydujemy, szybkie czy wolne, powinno się jednak zmieniać, zwłaszcza jeśli chodzi o melodie do tańca – i dokładnie tak ma być w mojej muzyce. To właśnie melodie w wolnym czy raczej umiarkowanym wolnym tempie odegrały chyba największą rolę w ewolucji jazzu – z tej racji, że zawsze dają czas na dwukrotne zagranie jakiejś nuty (na ogół gra się ją tylko raz), co nadaje muzyce właściwy smak.

Jestem oczywiście przekonany, że nigdy nie należy zakłócać przebiegu linii melodycznej. Niechaj melodia zawsze płynie w jakimś kierunku, a, naturalnie, akompaniament, czyli to, co dziś nazywamy „riffami” albo „stale powtarzanymi frazami muzycznymi”, niechaj zawsze będzie z nią idealnie

zharmonizowany. Riff rzecz jasna to tak jakby fundament brzmienia każdej orkiestry, naprawdę kapitalny, no i w ogóle podstawa grania jazzowego – nie ma takiego pianisty, który naprawdę potrafiłby grać jazz nie próbując naśladować faktury brzmienia całego zespołu.

Łatwo zauważyć, że w graniu jazzowym do rzeczy absolutnie najważniejszych należą także breaki. Bez nich, to znaczy bez czystych, przyzwyczajonych, pomysłowych przejść... jeśli czegoś takiego brak, nie ma co marzyć o graniu w zespole: nie ma w ogóle mowy o jazzie.

Bez dobrych przejść po prostu nie mamy nic. Nawet jeśli melodia sama w sobie nie zawiera przejścia, zawsze trzeba znaleźć taki moment, po którym nastąpiłby break, albowiem bez niego, jak już powiedziałem, nie ma jazzu: nie ma też właściwego tempa, akompaniamentu i fraz, obecnie zwanych „riffami”. „Riff” to już oczywiście termin muzyczny – jest to akompaniament, jak gdyby grunt, po którym stąpamy, czyli stała, uznana wartość – a przejście to po prostu przełamanie melodii. Kiedy to przełamanie następuje, dotyczy to całego zespołu, w którym wybijają się wtedy jeden, dwa, a może trzy instrumenty, w zależności od aranżacji, i mają określony czas, na przykład dwa takty, na zagranie przejścia.

W gruncie rzeczy bowiem żaden amerykański muzyk nigdy tak naprawdę nie rozumiał jazzu. Z tego, co podają słowniki, wynika, nie bez jakiejś przyczyny, że muzyka jazzowa to tylko kupa ordynarnego zgiełku i melodii, które ranią uszy – czyli w sumie coś, od czego może dosłownie ucierpieć nasz słuch. Wiem zresztą, jak to jest: sam często grywałem z różnymi orkiestrami do tańca i widziałem, jak niektórzy goście, hasając na parkiecie, zbliżali się do estrady (kiedy sam tam stałem, oczywiście nigdy nie dopuszczałem do takich sytuacji: po prostu byłem ostrożniejszy) – podchodzili, znaczy, do orkiestry, zatykając sobie uszy. Pamiętam pewnego zabawnego kolesia, który, w jakimś murzyńskim tańcu, powiedział: *Jak ten facet zagra choć trochę głośniej, pękną mi bębenki!* Jasne, że podobne rzeczy trzeba brać pod uwagę – podstawą jazzu jest jednak muzyka, i tak naprawdę nic poza tym. Mamy tu przecież, w muzyce jazzowej, najlepsze kawałki z najwspanialszych oper, symfonii albo uwertur. Nie ma nic lepszego niż jazz – bo pochodzi on z prawdziwej muzycznej ekstraklasy.

Jazz trzeba grać słodko, miękko, w urozmaiconym rytmie. Kiedy już będziemy mieli ten urozmaicony rytm i na dodatek będziemy dobrze swingować, nasz jazz będzie naprawdę piękny. Trzeba wiedzieć na początek, że głośno grając triole przez cały czas nie można osiągnąć efektu crescendo albo diminuendo*. Trzeba umieć najpierw zjechać w dół, aby później odbić w górę. Jeśli szklanka jest pełna wody, nic już nie można dolać, ale jeśli jest pełna tylko w połowie, zawsze można ją dopełnić. Jazz opiera się na identycznych zasadach: dotyczą one praktycznie każdej melodii – a wszystko ostatecznie zależy od naszych umiejętności jej przetwarzania.

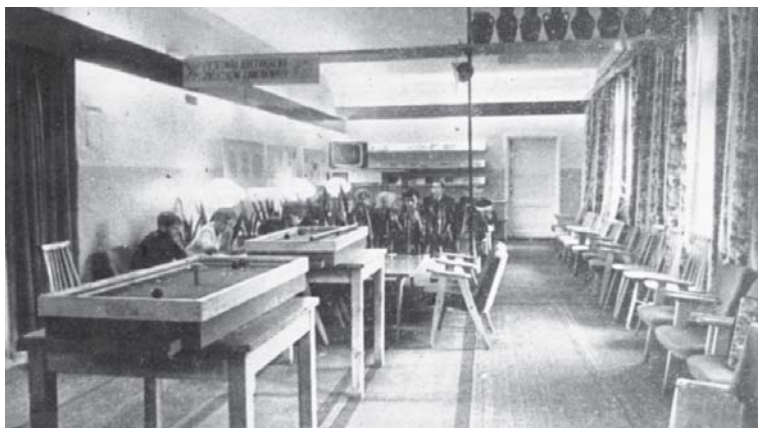
* Czyli, odpowiednio, wzrostu i spadku natężenia dźwięku.

Tłumaczył: Andrzej Dobrok (przy współpracy Natalii Dudek).

Płockie sentymenty lat siedemdziesiątych

Pamięć. Ludzka pamięć – coś, co materialnie nie istnieje, a jest wszystkim. Bo tylko pamięć świadczy o naszym istnieniu od tysięcy lat. Tworzy historię wszystkiego i wszystkich. Zdarzeń tych sprzed tysięcy lat i tych zaledwie wczorajszych. W listopadowe Święta Zaduszne nawet z najdalszych stron przyjeżdżają – zdobią groby igliwim zielonym i chryzantemami, zapalają światełka, pogadają z tymi, co odeszli i od roku niewidzianymi żywymi, pospacerują alejkami nostalgii i odjeżdżają, by za rok powrócić znowu. W te wieczory granatowo świąteczne nad cmentarzami unosi się luna światła. To światła naszej pamięci. Pamięci o bliskich i dalekich. O znanych i nieznanych. Wyraz dobrej pamięci i wdzięczności naszej za to, co było i pozostało w nas – byśmy później przekazali ją naszym następny.

...wchodząc w ulicę Tumską od Królewieckiej i Nowego Rynku po prawej stronie był Zakładowy Klub Metalowiec z Orkiestrą Dętą Fabryki Maszyn Żniwnych, licznymi stolikami do rozlicznych gier i rozmów. Był tam także stół bilardowy i najważniejszy ze wszystkich ważnych, prawie zarządzający wszystkim, czyli również wchodzeniem do Klubu – pan zwany „Żarówą”. Wpuszczenie lub nie do klubu przez tegoż Żarówę było bowiem najistotniejszym dla dzieciarni z okolicznych podwórek, licznie



Klub Metalowiec.

przybiegającej do klubu (niektórzy mieli ukończone już 5 lat) ze względu na telewizor. Klub Metalowiec bowiem miał telewizor i to w dodatku kolorowy. A w nim oprócz dobranocek i *Kobry* można było zobaczyć najpiękniejsze widowisko świata – Międzynarodowy Wyścig Kolarski. Nawet raz do późnej nocy obszerna sala nie mogła pomieścić widzów, którzy na własne oczy chcieli ujrzeć lądowanie pierwszego człowieka na Księżycu. I jak młodzież nie mogła molestować w gruncie rzeczy dobrodusznego Żarówę o wejście? Wpuszczał wszystkich, upominając o spokój co bardziej rozbrykanych.

Także po prawej stronie, w niedalekiej odległości, był Powszechny Dom Towarowy (pedet), pierwsza tak ogromna powojenna budowla użyteczności publicznej. Po lewej działał bar zwany „Akwarium”. Także po lewej, na rogu, Piekarnia Zgoda. Idąc dalej, po prawej, Dom Kultury – z Kostkiem, Różbicką, Kowalskimi, Daniłow, siostrami Śliwińskimi, Kuncewiczem, Kotówną, Margulin, kawiarnią Kominkowa z bufetową panią Remfeld,



PDT i Zgoda – róg Tumskiej i Sienkiewicza.



Wandą Sobieraj i nami, rozgorączkowanymi młodością i pączkującą poetyką wszystkiego. Za ścianą – Klub Marabut tylko dla dorosłych, z szefem późniejszym ministrem. Dalej po prawej restauracja Centralna, gdzie było wszystko: jedzenie, picie, dancingi, panie i interesy. Dalej po prawej Bar Mleczny dla uboższych, po lewej Moda Polska z Zielonym Jabłuszkciem i dezodorantem Denim. Także po lewej Drogeria – z perfumami i zapachami do ciast na centymetry z menzurki, odsiwiaczem Orientin, farbami, mydłem i wszystkim potrzebnym do życia w dobrobycie. Po prawej Wedel, a tam zapachy czekolady, kakao, bloków, galaretek, chałwy, win z najwyższych półek typu Murfatlar i podobnych im z cudnych nazw innych.

Tumska... gdzie teraz Muzeum Mazowieckie.



Po lewej, gdzie teraz Muzeum Mazowieckie, od frontu, był zakład fryzjerski damski i kawiarnia Teatralna, w głębi podwórka cukiernia-ciastkarnia dostarczająca prawie całemu miastu ciast i ciasteczek bez konserwantów. Po prawej legendarne kino Przedwiośnie i kino Pinokio, razem na przeszło tysiąc miejsc. Dziennie odwiedzało te kina około cztery tysiące widzów. Czasami Przedwiośnie zamieniało się w teatr z dość dobrą sceną i jeszcze lepszymi garderobami dla artystów. Występowali na tej scenie artyści tej miary, co Ćwiklińska, Opaliński, Violetta Villas, Tamara Miansarowa, Lili Iwanowa, Ewa Demarczyk, Joanna Rawik, Paulos Raptis, Adam Zwierz czy Geny Wolf. Nad kinem mieściło się Ognisko Muzyczne i czasowo zespół druha Wacława Milkego. Jeszcze wyżej Szkoła Muzyczna z dyrektorstwem Mazików, później Kamińskiego z nauczycielami muzyki i śpiewu: Lawatymi, Skuroszem, Wędrychowiczem, Lubińskim i wspomnianymi już Mazikami czy Kamińskim, mającym dodatkowo groźnie wyglądającego psa buldoga. Po lewej Delikatesy – samą nazwą mówiące za siebie: kabanosy, szynkowa, alkohole, młynek do mielenia kawy, mieszanka czekoladowa i ogarniające wszystkich wchodzących poczucie elegancji. Po prawej za kinem – Restauracja Piast z Barem Szwedzkim, przerobiona później na imitację warszawskiego Horteksu. Wszystko, mimo



Hortex.



Restauracja Pod Strzechą.

przeróbek i centralnego położenia, w nienajlepszym stylu i smaku. Aha, w kinie Przedwiośnie odbywały się coroczne Festiwale Wielkich Budów i Bulwary Naszych Stolic.

Po lewej na pierwszym piętrze urokliwej kamienicy mieszkał człowiek instytucja – Askanas. Za nim u wlotu ulicy Kościuszki – restauracja Pod Strzechą z dwoma salami (tańszą i droższą), dancingami i dobrym jedzeniem. Po prawej, na rogu, Apteka z ogromnym wężem Eskulapa w szklanym słoju – nad apteką i obok niej rozciągało się najbardziej pożądane miejsce dla wszystkich – Klub Międzynarodowej Prasy i Książki. Cofając się nieco, wspomnieć należy, że między apteką a Horteksem na pierwszym piętrze było mieszkanie doktora Władysława Szymańskiego i jego drugiej żony Klary Marleny Stabrowskiej z domu Walter. Obok mieszkał Włodek Śliwiński z matką, bratem i siostrą. W KMPIK była księgarnia, kawiarnia, czytelnia ze sceną estradową i sala wystawowa. W klubie najważniejsza była pani Wanda Chrostowska, później dyrektor zwany „Herhorem”, i poważna pani Wańkiewicz. Zresztą wszyscy pracownicy KMPIK zachowali się w naszej pamięci jako cudowni ludzie. W kawiarni najważniejsze były barmanki z mlecznymi koktajlami, ciasteczkami z Petropolu, kawą z parującego ekspresu i napojem Frument. Od godzin porannych do dziewiątej wieczór przy kawiarnianych stolikach trwały nasze gorączkowe dyskusje nad



Klub Międzynarodowej Prasy i Książki.



kształtem świata i kultury, który należało nam obowiązkowo stworzyć. Te dyskusje, emocjonalnie sięgające szczytu, gasił znacznie już po dziewiątej wieczorem szatniarz i zarazem mistrz krawiecki, dziadek Władysław Łakomski, wkraczając dostojnie acz zdecydowanie na salę kawiarnianą z nieodmiennie dumnym *Proszę państwa, zamykamy!*

Wielu z młodych rozgorączkowanych zostało później znanymi malarzami, rzeźbiarzami, poetami czy pisarzami. W większości mieszkają za granicą, są profesorami, dyrektorami obrosłymi w sławę i majątki, ale choć mają wiele, to wiele by dali za to dawniejsze, kiedy mieli znacznie mniej.

Do klubu przychodził lubiany przez wszystkich człowiek znikąd, nazywany z racji ciągle wiszącej mu koło nosa kropki – „Dziadek Kropelka”. Znał wiele języków i w czytelnicy zaczytywał się czasopismami z różnych stron świata, wyciągając ze skórzanej teczki coraz nowe kanapki zawinięte misternie w kawałki gazety.

Idąc w ulicę Grodzką zaraz na jej początku królowała ogromna księgarnia ze wszystkim, co potrzebne w szkolnictwie, zdobywaniu wiedzy, kulturze i zwykłemu czytelnictwu. Dyrektorem był pan Radomski, w oszklonej kasie siedziała pani Wenia, inne pracownice w ozdobnych białych kołnierzykach, usłużnie chcąc zadowolić wszystkich klientów – wchodziły po drabinkach sięgając najwyższych półek z książkami lub sprawdzały

Dom Książki przy Grodzkiej.



potrzebne pozycje na przepastnym zapleczu. Po lewej stronie mieściło się Muzeum Mazowieckie z mniejszymi jeszcze wtedy zbiorami secesji, ale z licznie zwiedzającymi okazjonalne wystawy, np. sztuki afrykańskiej czy też żyjącego jeszcze tuż obok malarza Kiriuszyna. Na Grodzkiej były także małe spożywcze sklepiki: Pelasi, Zuzi, Sudnika i Fałkowskiej. Sudnik specjalizował się w syfonach, kartoflach ze skrzyni, z szufladami i pęczkami drzazek na podpałkę. Pelasia (po kilku schodkach w dół do piwnicy): tu dominowała w sprzedaży oranżady na szklanki uczniom okolicznych szkół. Jak królowa siedziała w obszernym białym kitlu otoczona rojem os i pszczoł zwabionych lukrem drożdżówek z budyniem i blachami jagodników. U Zuzi najlepsza była włoszczyzna, żurek żytni w butelkach, chleb od mariawitów i możliwość zamówienia sobie koguta na niedzielny rosół. Poza tym pani Zuzia była elegancka i do kładzenia kartofli, buraczków czy marchwi miała specjalne rękawiczki. Jesienią okoliczne podwórka ulicy Grodzkiej pachniały smażonymi ze śliwek węgierek powidłami. Najlepsze były u Fałkowskiej tak zwane „gwarantowane”. Na Grodzkiej także miał swój zakład szewski (2 na 2 metry kwadratowe) ojciec Ewy Jaszczak, mądry człowiek, wiedzący o Płocku i jego historii wszystko. W święta, niedziele i wolne dni oprowadzał wycieczki po mieście i jego zabytkach.

Pod numerem 5. przez drewnianą, dużą, pomalowaną na zielono bramę, wchodziło się na wybrukowane prostokątne podwórk. We frontowej kamienicy mieszkał Stefan Themerson z żoną Franciszką. Byli pisarzami, poetami, malarzami i artystami filmowo-teatralnymi – prawdziwymi filozofami życia. Jeszcze przed drugą wojną wyjechali z Płocka i Polski, najpierw do Francji, potem do Londynu. W Anglii do końca swojego barwnego życia tworzyli filmy, spektakle teatralne, obrazy, rysunki, wiersze i małe dramaty. Inicjowali niecodzienne zdarzenia artystyczne. Do Polski i Płocka nigdy na stałe nie wrócili. Może tam było im bliżej do ukochanej filozofii życia małego człowieka. *Wszyscy jesteśmy gośćmi na tej planecie – a z gośćmi wiesz jak jest.* Może nie mieli dokąd i do kogo wracać? Może ich nikt nie zapraszał. Może tamtejszy klimat był dla nich lepszy, może zieleń w oknach i ogrodzie świeższa? Na podwórku stały dwa kasztany, jednopiętrowe domy – oficyny z trzech stron otaczały ten dość ponury placzyk – przed wojną zamieszkiwali tu biedniejsi Żydzi. Bogatsi mieszkali

Grodzka od frontu i od podwórza.



Barokowa kamienica,
w której mieszkał Słoń i
Staszewski.



zawsze od frontu. Wokół oficyn na wysokości piętra są długie zadaszone loggie. Żyły kiedyś sąsiedzkimi pogwarkami, zapachem popołudniowej kawy, a w święto Namiotów – spełniały rolę dachu nad głowami uciekającego z niewoli Narodu Wybranego. Stoją teraz zawilgocone deszczami, zrujnowane czasem i niepotrzebne nikomu.

W latach siedemdziesiątych mieszkał tam Karol Waldemar Adam Maria Woźniak, z siostrą, bratem, matką i ojcem. Ojciec Karola był strażakiem, matka siadywała przy oknie i robiła na drutach swetry i barwne kamizelki – czytając przy tym jedną dziennie książkę wypożyczaną z biblioteki. Starzy Woźniakowie dawno już odeszli, Karol z bratem Grzegorzem są dyrektorami od kultury i harcerstwa, siostra ich – Grażyna – maluje, pisze, nosi długie kolczyki, czarne włosy i malownicze stroje; mając córkę w Londynie, czuje się artystką. Kilka lat temu wycięto te dwa kasztany i placyku nie ozdabia już nawet odrobina zieleni. W końcu podwórka jest wąski korytarzyk – przejście do ulicy Synagogalnej i Jerozolimskiej, wąski i tajemniczy jak wejście do egipskich piramid pełnych złota, tajemnic i mumii. Nad tym korytarzykiem od strony ulicy Synagogalnej mieszkał Piotr Łubek – elegancki, przystojny i z brodą młodzian – obiekt westchnień płci rozlicznych. Naprzeciw numeru Grodzka 5, w barokowej kamienicy, mieszkał młody poeta o dość obfitej tuszy, pseudonimem Słoń. Jego sąsiadem był Staszewski, ojciec Kazika i inicjator wszelakich działań kulturalno-rozrywkowych i wieczorów hiszpańskich. Wchodząc na duży plac Starego Rynku, w lewym rogu sklepik U Aniołów, prowadzony przez zakonnice. Obok w podwórku mieszkał mniej anielski płocki poeta – Marek

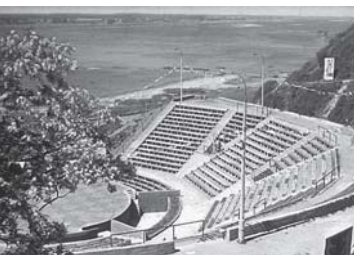
Leszek Grała. Po lewej stronie od ratusza jest kościół farny, przez wiele lat królestwo księdza Wyczalkowskiego – tuż dalej kino Diana z czwartkowym Tu-dzień-studyjny-Diana.

Po prawej stronie ratusza cud jadłodajnia Staromiejska z kotletami ziemniaczanymi z grzybowym sosem, fasolą jaś – z pomidorowym, smaczными zupami, choć z ogromnych kotłów, mielonymi z marchewką, gulaszem z kaszą i buraczkami, i pierogami z dudków. Stołowali się tam prawie wszyscy potrzebujący i wszyscy byli zadowoleni. Jeżeli z placu Narutowicza nie udaliśmy się w Grodzką tylko bardziej w lewo na Tumy, to po lewej w domu Pod Trębami była składająca się z kilku sal na parterze, kilku w piwnicach, tarasu z małym basenem-fontanną, kawiarnia Zamkowa. Serwowano w niej jako nowość kwas chlebowy na razowym chlebie i rodzynekach. W piwnicznych salkach Krzysio Świerad urządzał coraz nowe wystawy dzieł różnych, tworzył rozliczne artystyczne grupy i organizacje. W Zamku Księżąt Mazowieckich mieszkali zwyczajni komunalni lokatorzy, m.in. rodzina Pabiasów. Na zamkowym podwórku przez wiele lat była prezentowana kopia katedralnych Drzwi Płockich, sporządzonych z jakiejś masy czy bakielitu, był to sowiecki dar w zamian za zrabowane oryginalne a znajdujące się w Niżnym Nowogrodzie. W dole, w przyskarpowej niszy płockiego tumu – amfiteatr. Pięknie nasłoneczniony, o dobrej naturalnej akustyce – był nie tylko miejscem, gdzie odbywały się festiwale folklorystyczne, pojedynki miast, koncerty dla wielotysięcznej publiczności, ale miejscem normalnych spotkań, randek zakochanych czy też placem zabaw dla dzieci z ubogich dzielnic śródmieścia. Podczas trwającego kilka dni Festiwalu Folklorystycznego przez cały dzień widownia była zapelniona

Dom Pod Trębami z kawiarnią Zamkową.



Zamek Księżąt Mazowieckich przed remontem.



Amfiteatr.

publicznością. Przynoszono ze sobą jedzenie, czasami ktoś z rodziny przynosił w menażkach gorący obiad. Festiwal kończył się Nocą Świętojańską z wiankami puszczanymi czystą wtedy jeszcze i z normalnym nurtem rzeką Wisłą. Obecny obiekt – zbudowany za wielomilionowe pieniądze i wykorzystany w minimalnym stopniu – ze względu na szczelne przykrycie – amfiteatrem nie jest. Jest tylko podobizną martwej czapli. Idąc dalej, był hotel PTTK o unikalnym lekkim kształcie żaglowca, z prawie wysuniętym nad poziom skarpy tarasem. Był miejscem, gdzie znani reżyserzy, Skolimowski, Morgenstern, kręcili większe partie swoich filmów. Na tarasie podawano normalne lody, krem cytrynowy i sułański, napój firmowy i ciastka wuzetki. W drugim końcu PTTK był klub Piątak – nazwa klubu od 5 zł opłaty za wstęp. Odbывały się tam koncerty pianisty-klezmera i był mały barek z cudnymi, o zagranicznych nazwach (np. Manhattan), koktajlami alkoholowymi.

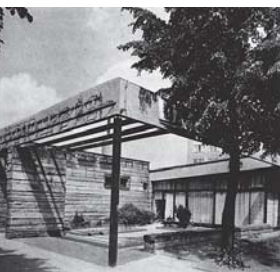


Kawiarnia Słoneczko.

Tuż za PTTK stała prawie na brzegu skarpy piękna, dwupiętrowa kamienica – z solidnymi parkietami i równie solidnymi i dużymi balkonami. Na pierwszym piętrze mieszkała Wanda Sobieraj – trzy razy grubsza od obecnej – siadała czasami z gitarą i Edwardem Kostkiem na balkonie i sprawiała piękne koncerty słowno-muzyczne – może ludziom, może rzece, a może zmierzchowi ze słońcem zapadającym się w duninowskie lasy? Za kamienicą Wandy były dwa stare spichlerze, farna plebania i następne trzy spichlerze. W tym najbliższym skarpie mieściła się kawiarnia-winiarnia Słoneczko – przez półtora roku było to moje królestwo (1970-1972). W pięknie wyłożonej drewnem obszernej i przytulnie cieplej piwnicy, wśród znaków Zodiaku malowanych na specjalnie skonstruowanej pół-



PTTK.



Restauracja Basztowa.

kolistej ścianie, podawano grzane piwo z cukrem, sokiem lub z utartym żółtkiem w dzbankach. Do grzanego wina dodawano goździki, cynamon i wanilię. Latem lody podawano na tarasie pod owocującymi przez kilka miesięcy czereśniami. Dalej była restauracja Basztowa z niezłym jedzeniem przygotowywanym przed oczami konsumentów, gdyż kuchnia była widoczna w całości. Obok restauracji zespół budynków, które nazywano „Czarnym Dworem”. Były to raczej drewniane, na czarno malowane parterowe czworaki, ciągnące się prawie dwieście metrów aż do Seminarium Duchownego. Mieszkali tam ubożsi naszego grodu. Po drugiej stronie ulicy dwupiętrowa budowla w kształcie baszty (mieściły i mieszczą się tam instytucje kulturalne produkujące tylko jakieś zarządzenia). Docho- dzimy do jednego z najpiękniejszych, poza Wzgórzem Katedralnym, maria- wickiego Zespołu Klasztorne- go. Zbudowanego w neogotyckim stylu, otynkowanego na kolor siwego nieba, jak i kolory ich strojów zakonnych. Klasztorne ogrody ciągnęły się aż do wiślanej skarpy. Pod umieszczoną na wysokiej podmurówce figurą Matki Boskiej było wejście do tajemniczej Groty Elżbiety. Mariawitki były jedną z nielicznych grup zakonnych nie tylko rozmodlonych czy kontemplujących w zamknięciu, ale pracowitymi jak mrówki i niezbędnymi coraz bardziej okolicznej ludności pracownika- mi Bożymi. W jasnych gotyckich korytarzach i zakamarkach mieściły się pracownie kołder, poduszek, pierzyn i piernatów – nadziewanych pierzem gęsim i puchem, gręplowaną wełną owczą – wszystko misternie pikowane i haftowane według życzeń klientów. A w ich piekarni praca często trwała całą dobę, zwłaszcza latem i jesienią, bo oprócz wypiekania smacznego jak nigdzie na świecie chleba w różnych formach, rumianych bułek, maślanych chałek i prawdziwych obwarzanków, suszono tam jeszcze grzyby zbierane przez zakonnice w lasach Duninowa czy Soczewki i lecznicze zioła zbierane także przez nie na okolicznych polach czy łąkach, czy też uprawiane w ich ogrodach. Nabożeństwa w zimowe dni przenoszone były z głównej, ale zimnej, nawy kościelnej do nasłonecznionej od strony Wisły małej kaplicy z ogromnym kaflowym piecem i całkiem małą fisharmonią. Podczas wieczornych nabożeństw, kiedy w piecu buzował ogień, a pogodna siostra zakonna wygrywała równie pogodne melodie i pieśni na chwałę Bożą, zaiste wszystkim zdawało się być bliższymi rajskiej przyszłości.

Rogatki Dobrzyńskie.



W klasztorze mieszkał jako osoba zupełnie niezakonna, znany muzyk i kompozytor, barwna postać z płockiej kultury – Aleksander Korzenecki „Alek”. Jest pochowany na cmentarzu mariawickim przy ulicy Norbertań- skiej. Zakon miał także od ulicy – obok mydlarni – swój sklepik spożyw- czy, gdzie oprócz wyrobów piekarniczych sprzedawano również przez siebie produkowaną lemoniadę, oranżadę i sodową wodę. Możliwe było też zamówienie świątecznych wypieków z dostarczonych surowców. Za wspomnianą mydlarnią – Rogatki Dobrzyńskie – w latach sześćdziesiątych,

mieszkali w nich zwyczajni komunalni lokatorzy, w siedemdziesiątych w jednej z nich była Tania Jatka z mięsem mniejszej wartości (parzonym i tzw. próbkami) i końskim mięsem, nie wiedzieć czemu sprzedawanym za bezcen. Idąc dalej za rogatkami, był po lewej opuszczony cmentarz ewangelicki, ciągnący się do Wisły, mały kościółek – zbór oraz doskonale zachowany dom parafialnego pastora. Wszystko z czerwonej cegły przypominającej solidniejsze czasy. Tuż za narożną kapliczką – u zbiegu trzech ulic i naprzeciw dużego mieszkaniowego osiedla Wielka Dobrzyńska z jedyną prywatną kawiarnią w mieście, noszącą nazwę „Maleńka” (wino Maślacz, Lacrima, Manolia, Malwazja, Tokaj Furmint, Aszu, Szamorodni, Egribikawer i najdroższym – Martini) – mieścił się Klub pod Lipą. W ogromnym parterowym budynku z drewna pomalowanego na zielono miały swoje próby i pokazy liczne zespoły młodzieżowe – muzyczne z Andrzejem Paczkowskim (Pączkiem) na czele. Odpoczywali tam, grali w szachy i warcaby czy w bilard liczni mieszkańcy hoteli robotniczych, OHP czy zawodowych szkół. Teraz stoi na tym miejscu jeden z najwyższych budynków Płocka i widoczny z bardzo daleka – akademik zwany „Wcześniakiem”.

I to prawie już koniec mojego spaceru, bliższego skarpie wiślanej. Za dobrzyńskim osiedlem za rzeczką – kończyło się miasto Płock, a zaczynało się miasto Petrochemia. Tam dla tysięcy robotników potężne imprezy kulturalne organizowano przez kilka lat na stołowiec pracowniczej (100 na 100 metrów) z pięknym malowidłem koni w galopie na jednej ze ścian. Później zbudowano nieopodal dom kultury z prawdziwego zdarzenia z kinem i bardzo dobrze zarządzającym całością – pomysłowym i nieodżałowanym Michałem Sepiołem.

Fotografie z archiwum redakcji.



Relacje Gościńca

Pomiędzy..., czyli tryptyku część trzecia.

Jana Tarasina fotografie i grafiki (sitodrukowe)

Zakończyła się trzecia w ostatnich latach prezentacja plastycznej twórczości profesora Jana Tarasina w Muzeum Mazowieckim w Płocku. Wpierw było malarstwo najnowsze (*Obrazy istotne*, 2008), następnie rysunki, litografie, akwarele, gwasze, czyli prace na papierze (*Mała retrospektywa*, 2009), obecnie zaś fotografie i grafiki serigraficzne (*Pomiędzy*, 2010). To wyczerpuje repertuar dyscyplin i technik uprawianych przez artystę. Dwie wcześniejsze wystawy zostały przygotowane z udziałem profesora Tarasina, teraz – pod Jego patronatem, bo pierwsze ustalenia zapadły jeszcze za życia artysty. Profesor Jan Tarasin zmarł bowiem niedługo po zamknięciu wystawy ubiegłorocznej – 8 sierpnia minęła 1. rocznica tego smutnego zdarzenia.

W sali wystaw czasowych płockiego muzeum zostało zaprezentowanych ponad 100 zdjęć i montaży i podobna liczba grafik. Wystawie towarzyszyła publikacja z katalogiem wszystkich eksponowanych fotografii,



Profesor Jan Tarasin wśród przyjaciół na ostatnim Jego vernisażu – *Małej retrospektywie* w Muzeum Mazowieckim w Płocku, 21 maja 2009. Stoją od lewej: Konrad Ciszkowski, Jan Bortkiewicz, Zbigniew Chlewiński, Leonard Sobieraj, Jacek Czuryło.

licznymi reprodukcjami i z czterema tekstami naświetlającymi tę twórczość z różnych punktów widzenia. Oto fragmenty:

Wszystkie te zdjęcia po coś: żeby pokazać, jak bardzo nieważny jest świat przedstawiony. W jednej z grafik (Dalmatyńczyk z 1981 roku) kropki z psa (samo zdjęcie to rejestracja o doraźnym charakterze, dość niedbale skadowana) przełączą na górę zdjęcia i stają w równym rzędzie. Fotografia pomaga budować sekwencje, grupy, wyłapywać rytmy. I trudno nie odnieść wrażenia, że niektóre z tych fotografii wymykają się założeniom wystawy, na której je po raz pierwszy pokazano: że nie mają własnego życia, że są postacią przejściową, larwą, przeczuciem czegoś, co później zyska postać ostateczną, bo nadaną przez rękę. Ze srebrowych, nieułożonych plamek, widocznych tylko w powiększeniu, Tarasin wyprowadzi świat ułożony, uporządkowany jego ręką: znalezione widoki przetworzy w dzieło.

Wojciech Nowicki

•

Do tych fotografii nie ma klucza. Czytać je może wytrawny znawca sztuki fotografii i ten, kto czyta tylko wiersze. Brak w tych zdjęciach szyfrów znanych jedynie wtajemniczonym. Fotografie Jana Tarasina są otwartą przestrzenią, w której odbiorca może się swobodnie poruszać.

W fotografiach Tarasina panuje wręcz idealny porządek. Swoje miejsce znajdują tu elementy świata, które nie zawsze wpasowują się w dzisiejsze krajobrazy sztuki. Są dramatyczne plany obrazów uchwyconych przez obiektyw. Są niejasne postacie, które zamykają przestrzeń fotografii. Jest atmosfera przypominająca o istnieniu wielu wymiarów świata. Patrząc na zdjęcia Tarasina to znaczy obserwować chylący się ku upadkowi porządek mijającego świata. Na tych zdjęciach, jak w wierszach Kunzega, widać znaczne pęknięcia. Gdzieś tam zostały ślady po ranach i bliznach. Ale krwi już nie ma. Tarasin obserwuje świat, który wychodzi z traumy, nie daje jednak nadziei, że kolejnych burz już nie będzie.

Kompozycja fotografii Tarasina jest pedantyczna, nie ma w nich miejsca na kontemplację prostego chaosu. Po lekturze tych zdjęć przychodzi zawsze jedna refleksja: czy w takich przedstawieniach może zaistnieć tajemnica?

Piotr Kępiński

•

Ten stopniowo zanikający autoportret Profesora przywołuje mi wspomnienie ostatniego autoportretu Andy Warhola z 1986 roku, na którym mistrz pop-artu jest sfotografowany w białej peruce. Spogląda na nas nieobecny spojrzeniem. Warhol powielił tę fotografię w technice sitodruku, jak zwykle, nie wykorzystując efektu gęstości, ale starając się uzyskać efekt powierzchni i namalował na nim wojskowe barwy maskujące. Ta maska niczego nie skrywa, wręcz odwrotnie – odsłania twarz cierpiącego, umierającego człowieka. Zanikająca twarz Tarasina także zdaje się niczego nie kamuflować, po prostu



Ekspozycja fotografii.

umyka z pola widzenia, by ustąpić pola kolejnemu przedmiotowi, rzeczywistości całej. Niknie, by wejść w relację z Innym. Niknie, by nie być punktem odniesienia czy centrum. Niknie, by stać się kimś innym.

Znowu spoglądam na fotografię Profesora z 2009 roku: portret z podwójnym atrybutem – spełnienia i oczekiwania. Dodam jeszcze jeden. Tajemnicę.

Beata Majnicz

•

Fotografia jest dla autora „nauką pomocniczą” w stosunku do malarstwa, może też w stosunku do rysunku, której nie było potrzeby nadawać samodzielności, bo stanowiła dopiero etap „zbierania materiału”. Sytuowała się pomiędzy modelem a ostatecznym efektem zamierzenia. Jej status artystyczny to być p o m i ę d z y: miała zatrzymać sytuację realną, aby poddać ją studiom, czyli próbom wyobraźni, a następnie znaleźć swój artystyczny wyraz w obrazie.

Zbigniew Chlewiński

Fotografia była najmniej znaną z uprawianych przez Jana Tarasina dyscyplin sztuki. Artysta nie traktował jej autonomicznie, a nawet długo musiał posługiwać się aparatem fotograficznym, nim zauważył pożytki tego narzędzia dla własnej twórczości. Zdjęcia robił jeszcze będąc dzieckiem, ale dopiero w latach 70., gdy był już dojrzałym artystą, odkrył bogatsze efekty fotografowania, znacznie wykraczające poza walory turystyczno-pamiątkarskie, dotychczas utrwalane tą techniką.

Pierwsza wystawa poświęcona wyłącznie fotografiom Tarasina, tradycyjnie wywołanym na papierze, odbyła się w 2002 roku w krakowskiej Galerii Starmach, gdy ta dziedzina twórczości stała się powszechna i popularna. Grafiki serigraficzne zaś pierwotnie były zamieszczane w *Zeszytach* – i stanowiły ich istotną zawartość – których pierwszy numer powstał w 1974 roku (ostatni, 6. wolumin – w 1981) i równolegle eksponowane. Zeszyty Tarasina prezentują intelektualny warsztat artysty. Zbierają jego eseistyczne komentarze o pewnych historycznych zjawiskach w sztuce (np. El Greco, Piotr Breughel, Paweł Cézanne, John Ruskin; kategorie: m.in.



horyzont, matematyka, spirala, nazywanie, komplikacja), które aktualnie pochłaniały autora. Punktem wyjścia serigrafii są fotografie, już poddane przeróbkom (technicznym – artystycznym). Najczęściej mocno zrastrowane, z kolorem albo z kolorami dla wybranych przedmiotów przedstawionych, z reguły również silnie zgrafizowane. Często tak zniekształcone przedmioty są liniowo multiplikowane (np. *Wąwóz Homole*), innym razem połączone naprzemiennie góra – dół, to znów uzupełnione rysunkiem. Zdarzają się montaż fotograficzny wywołujące złudzenie naturalnej i „prawdziwej” przestrzeni, jednak montaż przeważnie są grą, zabawą podstawowymi jednostkami („pieczętkami”), jak to zachodzi w różnych wersjach *Plaży*, *Gier i zabaw*, cyklu *Ptaków*. Autoportrety Tarasina można ułożyć w interesujący i oryginalny ciąg, a przynajmniej w zbiór pomysłów rozwiązań, stanowiących efektowne dzieło samo dla siebie, chociaż dla ich autora – należy sądzić – były etapem jeszcze nie sięgającym ostatecznego celu.

Są ponadto w zeszytach rysunki kopiowane sitodrukowo, bez elementów fotograficznych. To absolutnie autonomiczne utwory, ukończone prace z charakterystycznie rozsypanymi przedmiotami. Ich rytm i stylistyka są wspólne również dla malarstwa artysty. I dla fotografii, przynajmniej



Ekspozycja grafiki.

niektórych: np. *Karuzela* we wszystkich czterech ujęciach to w czystej, tzn. niewymagającej warsztatowych zabiegów, postaci alfabet znaków Tarasina, znaków rozrzuconych po powierzchni arkusza. Właśnie ten temat – karuzelę – autorzy ponieśli na sztandarach wystawy: od zaproszenia i plakatu, przez okładkę informatora i reklamy prasowe, po banner na elewacji muzeum i animację na ekranie w centrum miasta. Zresztą fotografie jednak bez wyjątku dają się przyporządkować do jednej kategorii ze względu na ten wspólny Tarasinowy akcent: rytm – zawsze wyraźnie obecny w malarstwie i rysunku. On, rytm, jest jakością unifikującą i porządkującą. Można by do twórczości plastycznej artysty, wziętej całościowo – właśnie ze względu na ten wspólny mianownik – odnieść wypowiedź wskazującą na cel jego wysiłków:

[...] przylapać naturę w momencie, kiedy nieopatrznie ujawnia nam tajemnice swoich działań i reguł. Reguł niekończącej się gry między tworzonymi programami a towarzyszącym im nieustannie nieprzewidywalnym przypadkiem, który decyduje o niepowtarzalności tworów natury i ich stałej przemianie.

Wystawa bardzo cenna poznawczo i efektownie urządzona. Jej autorem (scenariusz i kształt ekspozycji) jest kustosz Zbigniew Chlewiński, przy udziale Jacka Czuryły. Można sobie wyobrazić wystawę, na której w jednym miejscu i czasie byłyby zgromadzone wszystkie dzieła pokazane na trzech wyżej wymienionych – cały tryptyk. To marzenie obu panów. Bardzo trudne marzenie.

Zofia Łoś

Jednogłosowo czy wielokulturowo?

Ostatni człon nazwy plockiego Festiwalu Muzyki Jednogłosowej – w 2010 roku zorganizowanego po raz szesnasty (19-21 marca, bazylika katedralna na Wzgórzu Tumskim) i praktycznie od początku będącego jedną z najmocniejszych i najbardziej oryginalnych pozycji w miejscowym kalendarzu kulturalnym – od lat ma charakter stricte wywoławczy. Repertuar imprezy tradycyjnie wykracza bowiem poza obszar ściśle rozumianej monodii chorałowej, obejmując na przykład szesnastowieczną polifonię włoską (niezapomniany koncert The Hilliard Ensemble z 2008 roku) czy świecki repertuar wokalnie-instrumentalny wcześniejszych stuleci (*Muzyczne podróże po średniowiecznej Francji* z warszawskim Zespołem Muzyki Dawnej Sabionetta w roli przewodnika – w tymże roku). Ta wielokulturowa różnorodność dała się też zauważyć na afiszu edycji tegorocznej.

Jej akcentem inauguracyjnym okazał się koncert zamojskiego zespołu Capella all'Antico, poświęcony prezentacji polskich pieśni maryjnych z XV wieku w kontekście muzyki świeckiej średniowiecza europejskiego, między innymi z Hiszpanii, Włoch i Francji. Rysowały się tu analogie repertuarowe do wspomnianych wyżej „muzycznych podróży” po tym ostatnim kraju

– zwłaszcza że zarówno artyści z Warszawy, jak i z Zamościa grają na instrumentach dawnych, w znacznej mierze takich samych (fidel, flety proste, mandora), a obecny kierownik muzyczny Sabionetty, Agnieszka Obst, to dawny członek Capelli all'Antico. Od pewnego czasu z dobrym skutkiem występuje z nią gościnnie, także i na omawianej niniejszym imprezie.

Następnego wieczoru w jednej z najbardziej okazałych świątyń rzymskokatolickich Mazowsza znów uobecniła się sztuka wokalna szeroko rozumianego prawosławia. Na płockim festiwalu była ona dotąd reprezentowana niezbyt regularnie, choć doprawdy godnie: od Zespołu Kameralnego Oktoich Cerkwi Prawosławnej św. św. Cyryla i Metodego we Wrocławiu (1999), przez ukraiński chór Woskriesinnia (2000), po rewelacyjne moskiewskie Sirin Ensemble (2003) i Drevnerussky Raspev (2004). Teraz do tego grona dołączył Ensemble Sreteniye, męski kwintet z ukraińskiego Charkowa (nie mylić z występującym pod identyczną nazwą sekstem z Moskwy, znanym płockim słuchaczom z udanych koncertów w katedrze i w Muzeum Mazowieckim w Płocku pod koniec ubiegłego roku). Zespół ten, po dwudziestu latach działalności cieszący się uznaniem w całej Europie, przedstawił iście encyklopedyczną panoramę wokalną prawosławia, wykonując bizantyjskie, starorzymskie, staroruskie, ukraińskie, bułgarskie, a nawet iberyjskie śpiewy sakralne z szesnastego, siedemnastego czy wręcz siódmego stulecia naszej ery. Najbardziej ekumeniczne podejście w tej kwestii zaprezentował w *Christos woskriesien*, wykonanym w językach łacińskim, greckim, arabskim, tureckim i staro-cerkiewno-słowiańskim, szczególnie nacisk położył jednak – w efekcie współpracy z greckim muzykologiem L. Angelopoulousem – na repertuar z czasów cesarstwa bizantyjskiego. Odbiliśmy, innymi słowy, tyleż nieoczekiwaną, co wyjątkową podróż do źródeł prawosławnego śpiewu sakralnego: bogatszego w sensie faktury i ekspresji niż rzymskokatolicka monodia. Podróż tym cenniejszą, że wykonawczo nieskazitelną.

Atmosfera wielokulturowości towarzyszyła nam do końca festiwalu, którego finałowym akcentem okazał się występ gości z Norwegii w postaci żeńskiego Trio Mediaeval z jednoosobowym męskim akompaniamentem na perkusjonaliach i drumli. Zespół ten, postrzegany jako największe pono objawienie wykonawstwa sakralnego pierwszej dekady XXI stulecia, wykracza poza ten obszar repertuarowy, prezentując utwory ze skarbnicy rodzimego folkloru, a nawet... specjalnie dlań napisane dzieła muzyki współczesnej o niejakiach koneksjach awangardowych (msza *Lumen de Lumine* koreańskiej kompozytorki Sungji Hong). W płockiej katedrze ograniczył się do stylizacji norweskich melodii i tańców ludowych oraz ballad i śpiewów sakralnych, głównie z trzynastowiecznej Anglii i Francji, w większości pochodzących z albumów *Stella Maris* (2005) i *Folk Songs* (2007) dla renomowanej niemieckiej wytwórni ECM. Pełne religijnego dostojęstwa intonacje monodyczne sąsiadowały tu z kunsztowną ornamentacją poli-

foniczną i z energicznymi, dość prostymi fakturalnie zaśpiewami folkowymi na wyrazistym podkładzie perkusyjnym – tworząc w sumie bogatą i oryginalną przestrzeń dźwiękową. Można ją było postrzegać jako spójne, przekonujące odwzorowanie uniwersalistycznej estetyki średniowiecza, kiedy to poszczególne rodzaje wykonawstwa muzycznego nie były od siebie tak wyraźnie oddzielone jak obecnie – pomijając już fakt, że miały charakter bardziej „egzystencjalny” niż *stricte* artystyczny.

Było to imponujące zwieńczenie kolejnej edycji festiwalu. Było to również – między innymi po wiadomym koncercie The Hilliard Ensemble i sześć lat wcześniej występie Bornus Consort z trębaczem Tomaszem Stańką, nagrywającym dla tejże ECM Records – kolejne potwierdzenie wysokiego prestiżu międzynarodowego płockich spotkań z muzyką jednogłosową (jakkolwiek swobodnie rozumieć to określenie).

PS Swoistym podsumowaniem tegorocznego Festiwalu Muzyki Jednogłosowej – a zarazem wyrazistą zapowiedzią wielkanocnych celebracji – okazało się wykonanie 26 marca Bachowskiej *Pasji wg św. Jana* BWV 245, w tejże świątyni na Wzgórzu Tumskim. W aspekcie ilościowym było to podsumowanie nader okazałe – choć nadal mieliśmy do czynienia z „muzyką dawną”, kojarzoną z kameralnymi obsadami wykonawczymi – w miejsce kilkusobowych zespołów wokalnych pojawiła się bowiem potężna ekipa wokально-instrumentalna, czyli Chór Vox Juventutis PWSZ w Płocku, Chór Cantores Minores Vratislavienses, Płocka Orkiestra Symfoniczna w składzie ograniczonym do smyczków i drzewa oraz kwintet śpiewaków, pod dyktando Marka Toporowskiego. W aspekcie jakościowym raczej nie udało się tu stworzyć tak sugestywnego wrażenia wykonawczej dawności – choćby dlatego że orkiestra, wbrew coraz bardziej powszechnej modzie na *HIP*, czyli *Historically Informed Performance*, nie miała do dyspozycji tak zwanych instrumentów z epoki (z wyjątkiem klawesynu do realizacji partii basso continuo). Samo wykonanie dobrze oddawało jednak ducha dramatycznej narracji na temat wydarzeń Wielkiego Tygodnia, czytelnie eksponując polifoniczne bogactwo faktur wokально-instrumentalnych, nierzadko nacechowanych symboliką religijną, oraz szlachetny liryzm solowych partii wokalnych, gdzie wyróżniał się krystalicznie czysty sopran Marzeny Korchut-Łykowskiej. Co nie mniej istotne, zabrzmiało też we właściwym miejscu i czasie.

Andrzej Dorobek

Chopin jazzowo-muzealny

W polskim kalendarzu imprez muzycznych od lat figuruje nazwa „Jazz w Muzeum”, do niedawna kojarzona wyłącznie z Ostrowem Wielkopolskim. Od lutego 2009 roku koncerty pod tym szyldem odbywają się także w Muzeum Mazowieckim w Płocku, znanym w wymiarze ogólnokrajowym

Andrzej Jagodziński Trio
w Muzeum Mazowieckim
w Płocku.
fot. Agnieszka Plichta



jako przybytek sztuki secesyjnej, w wymiarze lokalnym zaś – jako miejsce wszelkim artystycznym muzom (*nomen omen*) przychylne. Atrakcją organizowanych tu od kilku dekad koncertów kameralnych nierzadko bywali wykonawcy o renomie międzynarodowej: od Krzysztofa Jakowicza, przez jego kanadyjskiego kolegę po wiolinistycznym fachu, Davida Zafera, po wirtuozów fortepianu w rodzaju Włocha Virginio Pavarany czy Francuza o polskich koneksjach, śp. Miłosza Magina. W ramach nowo kreowanego cyklu jazzowego zdążyli wystąpić do tej pory: trio Jan Ptaszyn Wróblewski – Andrzej Jagodziński – Paweł Tartanus, zespół kontrabasisty Wojciecha Pulcyna z uzdolnioną wokalistką Katarzyną Warno w roli głównej oraz niewymagająca bliższych rekomendacji Urszula Dudziak.

27 marca 2010 roku znów zawitał do płockiego muzeum znakomity pianista i aranżer Andrzej Jagodziński – tym razem na czele własnego tria, które, obok niego, tworzą kontrabasista Adam Cegielski i nader wszechstronny perkusista Czesław „Mały” Bartkowski. Ich występ przypadł na koniec jednego z najważniejszych miesięcy w obchodzonym właśnie Roku Chopinowskim (wedle najnowszych, definitywnych ustaleń genialny Fryderyk urodził się 200 lat temu w pierwszym dniu tego miesiąca), co warto podkreślić o tyle, że to właśnie trio Jagodzińskiego przed prawie osiemnastu laty zapoczątkowało modę na jazzowe transkrypcje dzieł wielkiego romantyka.

Pionierami chopinowskich eksperymentów w jazzie rodzimym byli, jeszcze w latach 1970., Novi Singers i nieżyjący już pianista Mieczysław Kosz. *Chopin*, debiutancka płyta rzeczzonego tria z 1993 roku, okazała się pierwszym z wielu wydanych do dnia dzisiejszego albumów na ogół podobnych w sensie koncepcji, choć nierzadko odmiennych pod względem stylu i – mimo dobrej klasy produkcji zespołów Kulakowskiego czy Herdzina – wciąż pozostaje jeśli nie probierzem mistrzostwa w tej dziedzinie, to na pewno ważnym punktem odwoławczym dla każdego jazzmana, który miałby ochotę mierzyć się z puścizną mistrza z Żelazowej Woli.

W wypadku naszego tria proces tej konfrontacji twórczej systematycznie dokonuje się od lat, o czym zaświadczył program występu w płockim

muzeum. Po wstępnej serii utworów dobrze już znanych głównie z albumu debiutanckiego (*Preludium e-moll, Etiuda a-moll*), zasadniczą część wieczoru wypełniło największe i najambitniejsze, jak dotychczas, chopinowskie przedsięwzięcie zespołu: ubiegłoroczna transpozycja jazzowa czteroczęściowej *Sonaty b-moll* op. 35.

To wielowątkowe muzycznie i wieloznaczne wyrazowo dzieło pianistyki romantycznej otwiera znacznie szersze możliwości artystycznej adaptacji niż miniatury w rodzaju preludiów czy etiud – przysparza jednak w tej mierze odpowiednio większych trudności, jeśli nie wręcz zasadzek. Jagodziński i koledzy zasadzki szczęśliwie ominęli, a możliwości wykorzystali wybornie.

W dwóch pierwszych częściach zachowali na ogół rysunek melodyczny i schemat konstrukcyjny oryginału, partie przetworzeniowe wstępnego *Grave. Doppio movimento* i kolejne tria w *Scherzu* umiejętnie zastępując odcinkami improwizowanymi – by w słynnym *Marszu żałobnym* stworzyć praktycznie nową jakość. W miejsce bolesnej skargi lirycznej, utrzymanej w formie ściśle okresowej, otrzymaliśmy wolną od sentymentalizmu, względnie swobodną w sensie narracji i niemal demoniczną pod względem ekspresji rapsodię instrumentalną, gdzie niełatwo było się dosłuchać znanej melodyki oryginału. W odniesieniu jazzowym, potężne spiętrzenia dynamiczne dość blisko kojarzyły się z pianistyką McCoy Tynera – ale też na tym polu Jagodziński jest prawdziwym erudyta, umiejętnie nawiązującym czy to do liryki Garnera, czy to do postbopowych łamańców Monka. Tworzy on tym sposobem coraz pełniejsze i dojrzałe opracowania utworów wielkiego Fryderyka: przy precyzyjnym, bogatym i twórczym współdziałaniu kolegów z sekcji.

Tego wieczoru obcowaliśmy zatem z naszym mistrzem romantyzmu we wcieleniu jazzowo-muzealnym. Po raz pierwszy i bynajmniej nie ostatni w tym roku, albowiem kolejne imprezy z cyklu Jazz w Muzeum AD 2010 też mają stać pod znakiem inspiracji chopinowskich (*vide* koncert 30 maja tria gitar klasycznych Leszek Ptasiński – Andrzej Olewiński – Aleksander Wilgos). Przymiotnik „muzealne” nie ma tu oczywiście tradycyjnego znaczenia pejoratywnego, koncerty w płockim domu muz – by użyć określenia tyleż najszerszego, co najbardziej adekwatnego – są bowiem zawsze celebrazjami sztuki żywej: zwłaszcza w wykonaniu artystów tej miary, co Andrzej Jagodziński Trio.

Andrzej Dorobek

Piąty zlot fanów Skaldów

W dniach 14-16 maja 2010 odbył się 5. Ogólnopolski Zlot Fanów Zespołu Skaldowie. Tym razem grupa najwierniejszych fanów spotkała się w Ślężańskim Młynie w Szczepanowie pod (za) Wrocławiem. Mimo że pogoda nie dopisała, dzięki wspaniałej organizacji zlotu przez Krzysztofa



5. Ogólnopolski Zlot Fanów
Zespołu Skaldowie, Ślężański
Młyn w Szczepanowie,
14-16 V 2010.
fot. Maciej Kabata i jzc

Wróblewskiego i Marcina Szydłaka, których dzielnie wspierały ich rodziny, spędziliśmy trzy dni w niezwykle miłej, wręcz rodzinnej atmosferze.

Już pierwszego dnia czekała na nas niespodzianka: mimo wielu obowiązków, odwiedził nas perkusista Skaldów – Jan Budziaszek. Nasze spotkanie trwało do późna w nocy. Oczywiście nie mogło obyć się bez pytań i wspomnień dotyczących bogatej kariery i historii zespołu (wszak w tym roku grupa obchodzi 45-lecie istnienia) oraz wspólnych zdjęć i śpiewów. Każde spotkanie z Janem Budziaszkiem jest niezwykłym przeżyciem, i tak też było tym razem. Dlatego smutno było się żegnać, gdy muzyk musiał wracać do Krakowa.



Jana kochają wszyscy.

Następnego dnia wyruszyliśmy autokarem na zwiedzanie Wrocławia. Wspaniały przewodnik oprowadził nas po kilku (niestety czas nie pozwolił na więcej) najważniejszych miejscach, a po drodze spotykaliśmy słynne wrocławskie – pomarańczowo-alternatywne Majora Waldemara Fydrycha – skrzący, których figurki zdobią to piękne miasto.

Trochę zmęczeni po południu wróciliśmy do Ślężańskiego Młyna, gdzie wieczorem przy ognisku śpiewaliśmy piosenki Skaldów, a potem przy ich muzyce bawiliśmy się długo w nocy. Udało nam się także posłuchać nowego, niewydanego jeszcze albumu zespołu (premiera we wrześniu 2010) – *Oddychać i kochać*. Niezawodny Klaudiusz Zawada obdarował nas, jak co roku, specjalnymi skaldowskimi pamiątkami: tym razem kubkiem ze zdjęciem zespołu oraz okolicznościowym długopisem.

Niestety wszystko, co miłe, szybko się kończy, i w poniedziałek rano po pożegnalnym śniadaniu, w strugach deszczu ruszyliśmy do swoich domów.

Cieszy fakt, że nasze zloty to nie tylko spotkanie ludzi, którzy kochają muzykę Skaldów, ale tak naprawdę spotkanie prawdziwych przyjaciół.

I jeszcze jedno: kolejny zlot, na który zapraszamy, odbędzie się w Lanckoronie.

Maciej Kabata

PS 3 lipca br. w plockim amfiteatrze wystąpili artyści zaproszeni przez Marię Szablowską i Krzysztofa Szewczyka. Gwiazdą wieczoru byli Skaldowie, dlatego dali koncert na zakończenie wieczoru, tzn. rozpoczęli grać około północy. To pora, gdy normalni ludzie, nawet o zawyżonej odporności, układają się w pościeli. Ale nie przy takiej muzyce. Zespół wystąpił w bardzo licznym składzie, bo stałych muzyków wspierał Andrzej Zieliński i Rafał Tarcholik, a wokalnie – Gaba Zielińska. Koncert złożony wyłącznie z przebojów w rodzaju *Króliczek* i *Prześlizna wiolonczelistka* nie pozwolił plockczanom zasnąć niemal do świtu.

zch



Wydawnictwa nadesłane

Tadeusz Rybowski

Długi dzień, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2010.

Jest to dłuższa narracja fabularna, którą, jak dowiadujemy się z noty na tylnej stronie okładki, „popęłnił” przed 35 laty sympatyczny anglistyczny dżentelmen z Wrocławia, tłumacz poezji amerykańskiej i okazjonalny autor własnych wierszy, znany też czytelnikom wcześniejszych numerów naszego pisma z esejów o tłumaczeniu poezji z angielskiego na polski. W tej powieści „o wszystkim i o niczym”, jak ją określił przy innej okazji, zbłądził na raczej grząski dla siebie grunt literacki, albowiem ciekawa nawet w zamyśle rzecz o symultanicznie relacjonowanych przeżyciach mieszkańców pewnej wrocławskiej kamienicy podczas „długiego dnia” na początku jesieni (od banalnych rozmów w miejscu pracy czy kawiarni po zdradę małżeńską i śmierć) najdosłowniej grzęźnie w natłoku nieistotnych detali opisowych i fabularnych, ostatecznie podcinających skrzydła anemicznej, mało profesjonalnej narracji. Kokieteryjna prośba autora o „wyrozumiałość czytelników” (patrz ta sama nota) zyskuje w tej sytuacji wymiar dość nieoczekiwany...

Iconoclast

Dirty Jazz, Fang Records IC-987-10, 2010.

Leo Ciesa, jeden z wyżej cenionych perkusistów w prestiżowym środowisku nowojorskiej awangardy jazzowo-rockowej (udzielający się też czasem na instrumentach klawiszowych) i Julie Joslyn, saksofonistka, skrzypaczka, krzykaczka wokalna i psychoanalityczka, znani są czytelnikom naszego magazynu jako Iconoclast od 2002 roku, czyli od szóstego, „amerykańskiego” numeru, w którym wystąpili w roli ambasadorów współczesnej bohemy artystycznej największej metropolii USA. W ciągu dwóch dekad działalności zdążyli zresztą zaprezentować się w tym charakterze w wielu innych krajach, na przykład w Rosji, gdzie w 2005 roku niekomercyjna petersburska wytwórnia Record One wydała *In the Vodka Garden*, luksusową edytorsko kompilację nagrań z ich czterech pierwszych płyt amerykańskich. Niniejsza, szósta już premierowa propozycja fonogra-

ficzna sympatycznego avant-jazzowego duetu, zawiera głównie krótkie formy instrumentalne. Czasem są one czytelne melodycznie i wyraziste rytmicznie, rozpisane głównie na saksofon altowy i perkusję (*You're in Distress*) – czasem zaś wydają się bliższe aleatorycznego „chaosu kontrolowanego” i dźwiękowego brudu (po angielsku „dirt”) spod znaku „noise”, produkowanego przez fortepian i „kolorystycznie” traktowane skrzypce (*Animated Flesh*). Jedyne tu utwór wokalny-instrumentalny, *I Am So Thirsty*, mieści się natomiast w obszarze avant-rocka o stosunkowo wyraźnych koneksjach nowofalowych.

Generalnie, nie ma tu nic, co nie byłoby znane z poprzednich płyt zespołu i co uzasadniałoby drugą część tytułu – większość utworów jest bowiem... zbyt krótka, by mogła się tam naprawdę rozwinąć improwizacja, stanowiąca ponoć istotę jazzu (jeden z nielicznych wyjątków stanowią tu free jazzowe zawirowania w *Black Jack*). Tym mniej zasadna wydaje się w związku z tym retoryka promocyjna, wedle której album ten ma być skuteczną próbą „zdefiniowania jazzu na nowo”. Pozostając z całą sympatią dla naszych przyjaciół, nie bardzo jesteśmy w stanie przyznać, by stworzyli oni tutaj dzieło na miarę *A Love Supreme* czy *Spiritual Unity* – co jednak nie przeszkadza nam powitać ich najnowszej propozycji z radością i uznaniem należnym wszystkim produkcjom artystów utalentowanych, rzetelnych i świadomych celów swych poczynań twórczych.

Andrzej Dorobek

Natalia Gorbaniewska

Wiersze wybrane 1956-2007, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008.

Natalia Gorbaniewska najszerzej znana jest zapewne dzięki niecodziennej biografii politycznej. 25 sierpnia 1968 roku znalazła się wśród siedmiorga [sic!] uczestników manifestacji przeciw inwazji na Czechosłowację na moskiewskim Placu Czerwonym, później prowadziła regularną działalność opozycyjną, narażając się na rozmaite szykany (więzienie, szpital psychiatryczny), by ostatecznie, w lutym 1976 roku, osiąść na stałe w Paryżu jako przymusowa emigrantka i... obywatelka polska. Z artystyczno-literackiej perspektywy naszego pisma istotniejsze wydaje się jednak, że ta nieulekła dysydentka to zarazem poetka – jak dobrze wiedzą czytelnicy poprzedniego, „rosyjskiego” numeru naszego pisma – i to doprawdy nie lada jaka, skoro już na etapie wczesnej twórczości promowała ją sama Anna Achmatowa. Twórczość Gorbaniewskiej rozwija się od ponad pół wieku, a jej wyczerpująca, jak wolno sądzić, dokumentację przynosi niniejsze, dwujęzyczne, chronologicznie uporządkowane wydanie. Widać tu niemałą wszechstronność środków ekspresji (liryka często doprawiona sardonicznym humorem i wieloznaczną ironią) i bogactwo tematyki – nieuchronnie,

choć na szczęście tylko do pewnego stopnia, określonej przez czynniki socjopolityczne. Poza wszystkim zaś wiersze ciekawie ewoluują pod względem warsztatowym – ku coraz większej kondensacji formy i coraz bogatszej instrumentacji głoskowej (aliteracje, paronomazje) – co niestety często zatracą się w przekładach, choć nazwiska tłumaczy na ogół godne (Stanisław Barańczak, Michał B. Jagiełło, Józef Łobodowski, Radosław Nowak, Jerzy Pomianowski, Wiktor Woroszyński i Adam Pomorski, który dokonał też wyboru wierszy). Na osobne podkreślenie zasługują odniesienia do historii i kultury polskiej, jak najbardziej zrozumiałe w kontekście koneksji poetki z kręgiem Jerzego Giedroycia: *vide* dwa wiersze na okoliczność jego odejścia, a także *Czesławowi Miłoszowi* i *Andrzejowi Wajdzie* (ten ostatni najprawdopodobniej w wyniku inspiracji filmem *Katryń*).

Wiktor Woroszyński

Moi Moskale. Wybór przekładów z poezji rosyjskiej od Puszkina do Ratuszyńskiej, Biuro Literackie, Wrocław 2006.

W kontekście dotychczasowych antologii rodzimych tłumaczeń poezji rosyjskiej – *vide* chociażby *Symboliści i akmeiści rosyjscy. Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej* czy *Pięciu poetów: Błok, Achmatowa, Pasternak, Majakowski, Jesienin* – niniejsza publikacja zwraca uwagę oryginalnością koncepcji. Autor, ceniony tłumacz, poeta i prozaik, mający udział we wszystkich wspomnianych wyżej wydawnictwach, proponuje tu – według jego własnych słów – *intymny pamiętnik obcowania przez całe życie z poezją, której tak się powiodło w stuleciu tym i poprzednim...* Można oczywiście dyskutować, czy przedstawiony tu wybór 65 autorów i 210 tekstów adekwatnie odzwierciedla imponującą zaiste ewolucję i rozwój poezji rosyjskiej w ciągu ostatnich dwóch stuleci – głównie dlatego, że ogranicza się on do poetów przez Woroszyńskiego tłumaczonych i z różnych względów mu bliskich. Nie znajdziemy tu zatem wierszy obecnych 30- czy 40-latków, których poczynać autor, jak sam przyznaje, nie miał możliwości dokładnie śledzić. Nie jest też pewne, czy Irena Ratuszyńska (rocznik 1954), obok Weroniki Doliny (rocznik 1955), najmłodsza z uwzględnionych w antologii twórców, wyznacza granice ich selekcji w sposób równie bezdyskusyjny jak Aleksander Puszkina (mimo niewątpliwego talentu i ciekawej, polsko-rosyjskiej genealogii, rzutującej zresztą na cokolwiek dysydencką poezję). Zastanawiać może wreszcie szerokie uprzywilejowanie bardów w rodzaju Okudźawy, Wysockiego, Galicza czy nawet Wertyńskiego, którzy poetami raczej bywali niż byli (zaważyły tu zapewne powiązania tłumacza z reprezentowanymi przez większość z nich środowiskami opozycyjnymi) – pomijając już kwestię celności wyboru wierszy niektórych twórców pierwszej gildii (tyczy to na przykład Brodzkiego i poniekąd Mandelsztama). Nie są to jednak zastrzeżenia wagi zasadniczej naprzeciw walorów tego wydaw-

nictwa, ciekawie i kompetentnie przedstawiającego XIX- i XX-wieczną poezję rosyjską w jej zróżnicowaniu artystycznym i etnicznym (by wymienić tylko cenionego w skali światowej Czuwasza, Gennadija Ajgiego albo Kazacha Ołżasa Sulejmenowa) – zarówno od strony nazwisk kanonicznych (najszerzej chyba reprezentowany tu Majakowski), jak i znacznie mniej głośnych a interesujących (bliska mu poniekąd kubofuturystka Helena Guro). Osobną wartością książki są obszerne noty o autorach, układające się – w odniesieniu do twórców Woroszylskiemu współczesnych i osobicie znanych – w coś na kształt autobiograficznego przewodnika po życiu literackim peerelu: z konieczności wyrywkowego, lecz ciekawego ze względu na perspektywę ujęcia właściwą dysydenckiemu tłumaczowi dysydenckiej częstokroć poezji z kraju „starszego brata”.

Ultimate Collector's Edition: Woodstock – 3 days of peace and music, Warner Bros, WW Y25765-1 (reż. Michael Wadleigh).

Pełna nazwa zlotu muzycznego, zorganizowanego między 15 a 17 sierpnia 1969 roku na farmie Maxa Yasgura w Bethel w stanie Nowy Jork, brzmiała „Woodstock Music and Arts Festival” – i była z dwóch względów nieścisła. Po pierwsze, wspomniana farma znajdowała się w słusznej odległości od Woodstock (w którego pobliżu, czyli we wiosce Wallkill, rzecz cała miała się pierwotnie odbyć) – po drugie zaś, jedyną *de facto* sztuką reprezentowaną na festiwalowej estradzie okazała się muzyka, zarówno w wykonaniu artystycznej elity ruchu hipisowskiego (Jimi Hendrix, Janis Joplin, Country Joe & The Fish), jak i rewelacyjnych debiutantów (Santana) czy, w sporadycznych wypadkach, wykonawców, którzy nigdy naprawdę nie zaistnieli w historii rocka czy kultury młodzieżowej (inaugurujący imprezę Sweetwater). Mimo to festiwal szybko zyskał status socjokulturowego symbolu, wyznaczającego apogeum – a w istocie początek końca – epoki młodzieżowej kontestacji: tyleż barwnej obyczajowo i płodnej artystycznie, ile mętnej w sensie ideologii i ostatecznie dość efemerycznej. Ekspozowaną pozycję w dziejach współczesnej kultury popularnej zlot na farmie Yasgura – unieśmiertelniony, swoją drogą, przez Joni Mitchell i grupę Mountain w piosenkach *Woodstock* i *For Yasgur's Farm* – zawdzięcza bogatej dokumentacji fonograficznej (albumy: *Woodstock*, 1970; *Woodstock Two*, 1971; *Woodstock: 25th Anniversary Edition*, 1994) oraz nade wszystko filmowi *Woodstock*, który, wnet po premierze w 1970 roku, okazał się sukcesem artystycznym i komercyjnym w skali międzynarodowej.

Socjokulturowa doniosłość tej produkcji była w dużej mierze zasługą reżysera, który stworzył tu ostatecznie nie tyle dokument pewnego wydarzenia artystycznego, ile zbiorowy portret niespokojnego pokolenia – a może wręcz wizerunek tym bardziej niespokojnej i niejednoznacznej epoki. Pasjonujące, nowatorsko sfilmowane sekwencje muzyczne (po-

dział ekranu na kilka sekcji umożliwiającą symultaniczną prezentację akcji koncertowej) przeplatają się z rozmowami z członkami festiwalowego audytorium i z reprezentującymi starszą generację mieszkańcami okolicznych miejscowości – tworząc w sumie szeroką panoramę ówczesnego społeczeństwa amerykańskiego, jego nastrojów, postaw światopoglądowych i preferencji artystycznych. Obiektywizm filmu dodatkowo podkreśla finał, jakże daleki od obiegowego hipisowskiego optymizmu: obraz gigantycznego śmietniska po „trzech dniach pokoju i muzyki” stanowi gorzką, bez mała apokaliptyczną zapowiedź bliskiego już zmierzchu pokoleniowego zrywu dzieci-kwiatów, a w szerszym sensie – całej kontrkultury lat 1960.

Wyczerpujący przegląd trzech wypełnionych muzyką dni w ramach jednego filmu, choćby i wyjątkowo długiego (około trzy i pół godziny), był oczywiście niemożliwością, stąd też dziewiętnaście lat po premierze dzieło Wadleigha wzbogaciło się o suplement *Woodstock: Lost Performances*, obejmujący fragmenty koncertów artystów nieuwzględnionych w dotychczasowej fono- i kinematograficznej dokumentacji festiwalu (między innymi Janis Joplin, Melanie, Blood, Sweat and Tears i The Band). Można więc było oczekiwać, że niniejsza czterodyskowa edycja, przygotowana z okazji czterdziestej rocznicy imprezy, ze szczególnym pietyzmem edytorskim (załączniki w postaci reprodukcji festiwalowych biletów czy przede wszystkim przedruku kilkudziesięciostronicowej, obfitującej w ciekawy materiał fotograficzny okolicznościowej broszury magazynu „Life”) będzie summą – a może i kolejnym rozszerzeniem – wszystkich dotychczasowych.

Istotnie, mamy tu film w dłuższej o mniej więcej pół godziny „wersji reżyserskiej” (niewykorzystana wcześniej dokumentacja występów Canned Heat, Jefferson Airplane i Janis Joplin, odczuwalnie obszerniejsza finałowa sekwencja Hendrixowska: w sumie dwa dyski) – mamy też ponad dwie godziny premierowego materiału koncertowego (na przykład wybrorny Mountain, niezawodny Creedence Clearwater Revival, olśniewający Johnny Winter i... porażająco nudny Grateful Dead) oraz, na ostatnim dysku, szereg krótkich filmów dokumentalnych, gdzie między innymi reżyser, jego asystent, *spiritus movens* imprezy Michael Lang oraz niektórzy artyści, wyczerpująco opisują film i festiwal od strony realizatorskiej i organizacyjnej kuchni. Mimo to jednak większość materiału z *Lost Performances*, wcześniej dostępnego głównie w formacie VHS, nie znalazła się w tej pomnikowej edycji (znakomicie uzdatnionej w sensie akustyczno-wizualnym), nie mówiąc już o tej części programu, która do tej pory pozostaje poza zasięgiem płytowo-filmowej dokumentacji festiwalu (chociażby występ szkockiego The Incredible String Band, najwybitniejszego zapewne przedstawiciela psychodelicznego, wielostylowego folku). Ten stan rzeczy budzi tyleż

niedosyt, ile... nadzieję, że złot na farmie Yasgura z powodzeniem „wyżywi” przynajmniej jeszcze jedno pokolenie dokumentalistów, kompilatorów i edytorów – jak zresztą, w przypadku kulturowej legendy, być powinno.

Andrzej Dorobek

ZNAJ – kwartalnik artystyczno-naukowy 2010 nr 6. Leszek Skierski, *Usłyszeć Amerykę/Discovering America: a Pole's perspective*, South Amboy (New Jersey, USA) 2008/Płock SAP 2010.

Szósty numer „ogólnopolskiego pisma Stowarzyszenia Autorów Polskich” zwraca uwagę przede wszystkim z racji załącznika książkowego, inaugurującego regularną, jak należy się obawiać, inicjatywę wydawniczą pod nazwą „Biblioteka ZNAJ”. Obawy mogą wynikać stąd, że sądząc po felietonowych refleksjach L. Skierskiego, płockiego dziennikarza, swego czasu kilka lat zamieszkałego w USA, na temat tego kraju, nie do końca wiadomo, jaki miałyby być jej adres czytelniczy. Na stronie tytułowej czytamy, że książka ukazała się dwa lata temu w Stanach Zjednoczonych (własnym sumptem autora?), na jej odwrocie: że w bieżącym roku w Płocku, staraniem lokalnego oddziału SAP. Jeśli wydano ją przede wszystkim z myślą o czytelniku polskim, niepotrzebna staje się dwujęzyczność publikacji, jeśli zaś – jakkolwiek nieprawdopodobne może się to zdawać – celem głównym miał tu być odbiorca amerykański, tym bardziej niepotrzebna okazuje się odczuwalna niezdarność filologiczna przekładu (Monika Fronczak). W sumie trochę szkoda, bo rzecz miejscami zajmująca i napisana na ogół sprawnie, choć czytelnik głębiej zainteresowany historią, cywilizacją czy kulturą Nowego Świata raczej się nią nie pożywi.

W kwestii samego numeru pozytywnie odnotować wypada większą troskę o właściwy krój szaty edytorskiej (w porównaniu z iście pod tym względem haniebnym zeszytem pierwszym). W aspekcie merytorycznym – nadal przysłowiowy groch z kapustą : chaotycznie skomponowany blok wspomnieniowy o Broniewskim, wywiady z Olgą Tokarczuk i Januszem Koniuszem oraz Romanem Kochanowiczem, dyrektorem opinogórskiego Muzeum Romantyzmu, dyskusyjna laurka pośmiertna dla Stanisława Nawrockiego, sugerująca, że ten raczej elastyczny w sensie kręgosłupa światopoglądowego poeta i działacz społeczno-polityczno-kulturalny za peerelu był nieledwie opozycjonistą prześladowanym przez wiadome służby – przede wszystkim zaś zatrzważająca obfitość poezji autorstwa członków SAP-u z różnych stron kraju. W większości zatem: nie wiadomo jakie utwory, pisane nie wiadomo z jakiej racji, przez i dla do końca nie wiadomo kogo. Wiadomo tylko – choć też jakby nie do końca – kto za to wszystko płaci: w jakże złudnym przeświadczeniu, że działa tym sposobem na rzecz kultury narodowej (cokolwiek to pojęcie może jeszcze oznaczać).

Tough, Eagle Records EAGCD 405, 2009.

W *The Illustrated New Musical Express Encyclopedia of Rock* stwierdzono ponad trzy dekady temu, że pisanie piosenek nigdy nie było największym atutem Johna Mayalla. Okazji do tej konstatacji dostarczyła płyta *New Year, New Band, New Company* (1975) – jedna z najsłabszych i najmniej stylowych w dyskografii ostatniego żyjącego ojca brytyjskiego bluesa – bezsprzecznie jednak i na albumach od lat zaliczanych do Mayallowskiego kanonu natrafiamy na przykłady melodycznej nijakości czy tekstowego banału (*vide* gazetowe jeremiady *à propos* dewastacji środowiska naturalnego na U.S.A. *Union* czy obiegowe mądrości na temat alienacji we współczesnym świecie na *Empty Rooms*).

Czy do rzeczonego kanonu będzie można dopisać album *Tough*, promowany podczas europejsko-amerykańskiego tournee w 2010 roku jako kolejna cezura w działalności John Mayall's Bluesbreakers, pokaże przyszłość – już teraz jednak wiadomo, że próżno tu szukać tematów tak pamiętnych, jak *Tears in My Eyes*, *California*, *Room to Move* czy choćby *Chicago Line*. Wiadomo też, że tendencje mistrza do komentowania bolączek współczesności na zasadzie publicystycznej łopatologii są równie wyraziste, jak w 1970 roku, kiedy to ukazały się wspomniane wyżej *U.S.A. Union* i *Empty Rooms* (patrz atrakcyjny skądinąd blues *Tough Times Ahead*, traktujący o obecnym kryzysie ekonomicznym i jego konsekwencjach, jednoznacznie określonych w tytule jako „ciężkie czasy, które nas czekają”). Wiadomo wreszcie, że Teksańczyk Rocky Athas – następca swego ziomka, Buddy'ego Whittingtona, prawdziwego rekordzisty w kwestii długości współpracy z Bluesbreakers – nie jest rewelacją na miarę wylansowanych przez lidera Greena, Taylora czy Montoyi: po prostu dlatego, że... jako gitarzysta cieszy się uznaniem od kilku dekad (w wieku 23 lat został zaliczony do dziesięciu największych mistrzów tego instrumentu w rodzinnym stanie, który wydał takich wirtuozów gitary, jak Johnny Winter czy Stevie Ray Vaughan).

Na *Tough* potwierdza on swe umiejętności w treściwych a elokwentnych solówkach, zarówno w stylowych tematach blues rockowych, utrzymanych w średnim tempie (*Train to My Heart*, *That Good Old Rockin' Blues*), jak i w wolnych dwunastotaktowych narracjach (*Tough Times Ahead*). Spektrum stylowe albumu nie ogranicza się zresztą do bluesa, także w odmianie akustycznej (*vide* początek i koniec mrocznego *How Far Down*, jednego z mocniejszych punktów albumu). W *Just What You're Looking For* pobrzmiewają na przykład rytmy funky, które mistrz zaczął wykorzystywać mniej więcej od połowy lat 1970. Utwór zwraca też uwagę dzięki pomysłowej aranżacji: patrz równoległe partie solowe Mayalla i pianisty zespołu, Toma Canninga, na organach Hammonda (składu dopełniają basista Greg

Rzab, perkusista Jay Davenport i żona lidera – Maggie, udzielająca się w wokalnych chórkach).

Płyta nie jest zatem, bo z obiektywnych względów być nie może, znakiem jakiegokolwiek przełomu w karierze mistrza, jest natomiast bezsprzecznie kolejnym świadectwem jego dobrej dyspozycji artystycznej i nieodmiennie pożądanej obecności na światowej scenie muzyki umownie zwanej „popularną”. Bo też za budujący wypada uznać fakt, że w ramach wspomnianej na początku trasy promocyjnej albumu 77-letni już artysta dał około 30 koncertów w USA i licznych krajach Starego Kontynentu – w tym znowu w Polsce, po zaledwie dwuletniej przerwie – występując zarówno w przybytkach o międzynarodowej renomie (wiedeński klub Porgy and Bess), jak i na głuchej środkowoeuropejskiej prowincji (Dom Kultury w morawskim miasteczku Žďár nad Sazavou).

Teodor Mateoc [red.]

Cultural Texts and Contexts in the English Speaking World (I), Wydawnictwo Uniwersytetu w Oradei, Oradea 2009.

Okazała ta publikacja (526 stron) dokumentuje pierwsze z cyklu seminariów anglistycznych, zorganizowane między 19 a 21 marca 2009 roku przez Katedrę Anglistyki Wydziału Humanistycznego uniwersytetu w siedmiogrodzkiej Oradei, jednego z największych, najbardziej prężnych i wszechstronnych w Rumunii (obejmującego także wydziały teologii prawosławnej, wychowania fizycznego czy... technologii wyrobów tekstylnych i skórzanых). Wspomniane seminarium miało doprawdy szeroki zakres tematyczny: od literatury angielskiej, amerykańskiej, kulturoznawstwa – włącznie z modnymi ostatnio *gender studies*, czyli studiami nad tożsamością płciową – przez lingwistykę i translatoologię po metodykę nauczania języka angielskiego. Redaktorem wydawnictwa jest prof. Teodor Mateoc, znawca literatury USA, od kilku lat serdecznie zaprzyjaźniony z naszym krajem, autorami tekstów zaś – głównie jego rodacy (między innymi Octavian More z innego siedmiogrodzkiego uniwersytetu w Cluj-Napoca, rozważający kwestię tożsamości w brytyjskiej muzyce popularnej od post-punka po post-Britpop w szerokim spektrum odniesień socjokulturowych i muzycznych, głównie do zespołów Joy Division i U2). Wśród autorów spoza Rumunii warto odnotować Ingridę Egle Žindžiuvienę z kowieńskiego Uniwersytetu Księcia Witolda, zastanawiającą się nad wielością funkcji miejsca akcji we wczesnej i późnej postmodernistycznej prozie fabularnej (między innymi na przykładzie swego ziomka, Antanasa Skemy, osiadłego w USA po drugiej wojnie światowej i prawie nieznanego na Litwie sowieckiej, choć piszącego w języku ojczystym), a także... redaktora naczelnego „GS”, rozpatrującego tak zwany mit amerykański z perspektywy psychodelicznej, od E. A. Poe’go po H. S. Thompsona. Znając

operatywność i pomysłowość organizatorów, można się spodziewać, że pokłosie wydawnicze drugiej konferencji z tego cyklu, zaplanowanej na marzec 2011 roku, okaże się równie interesujące i bogate.

The Story of BEAT-CLUB: Volume 1: 1965-1968; Volume 2: 1968-1970; Volume 3: 1970-1972, Radio Bremen/ARD 1 Video, 2008.

W połowie lat 1960. redakcja muzyczna bremeńskiej rozgłośni radiowej, wyjątkowo zasłużonej dla promocji muzyki rockowej w ówczesnej RFN, wystąpiła z niekonwencjonalnym i raczej kontrowersyjnym – zważywszy na polityczno-obyczajowy konserwatyzm tego kraju u schyłku rządów Adenauera – pomysłem comiesięcznych emisji telewizyjnych, prezentujących na żywo popularnych wówczas wykonawców młodzieżowych czy, ściślej, beatowych (skąd zresztą nazwa całego przedsięwzięcia). Cykl, od 36 odcinka współfirmowany przez rozgłośnię WDR, nadawano od września 1965 do grudnia 1972 roku w pierwszym programie krajowej telewizji publicznej, zarządzanej przez koncern medialny ARD, do którego należały zarówno Radio Bremen, jak i WDR. Reżyserem całości był Michael (Mike) Leckebusch, a gospodarzami – sympatyczna para Uschi Nerke i Gerhard Augustin (drugi, obok Leckebuscha, pomysłodawca programu, choć, jako konferansjer, wystąpił tylko w pierwszych sześciu odcinkach). Językiem urzędowym artystów Beat-Clubu z konieczności stał się angielski, mimo to jednak obsada wykonawcza, przynajmniej przez pierwsze pół roku, była w większości niemiecka – patrz choćby The Lords (najbardziej zapracowany spośród tamtejszych zespołów beatowych, w szczytowym okresie popularności dający 300 koncertów rocznie) albo The Rattles (chyba jedyny z nich, któremu udało się zdobyć pewien rozgłos międzynarodowy). Artyści z brytyjskiej ojczyzny beatu występowali w charakterze gwiazd poszczególnych odcinków. Pierwotnie byli to zresztą wykonawcy raczej drugorzędni, w rodzaju liverpoolskiego Ian & the Zodiacs czy *stricte* popowego, słusznie dziś zapomnianego, Chrisa Andrewsa. Prawdziwe gwiazdy anglosaskich list przebojów pojawiały się początkowo za pośrednictwem retransmisji odpowiednich materiałów telewizyjnych, choć już w drugim roku istnienia Beat-Clubu gościły w nim zespoły renomy The Who, The Pretty Things, The Spencer Davis Group, a nieco później nawet i popularni wykonawcy z USA i Australii, czyli, odpowiednio, The Beach Boys i The Bee Gees (nie zagrali natomiast nigdy szczególnie oczekiwani The Beatles, może ze względu na skromne honoraria rzędu 500 marek za występ włącznie z kosztami podróży i zakwaterowania, w przypadku artystów zagranicznych pomniejszane o 15-25%).

Formuła i treść cyklu zmieniała się w miarę, jak zmieniała się muzyka zwana „młodzieżową”, przez osiem lat jego emisji szybko ewoluująca od beatu przez rock psychodeliczny aż po progresywny (kwestionując

tym sposobem, jak słusznie zauważył jeden z widzów, samą nazwę „Beat-Club”). W miejsce wykonawców przypadkowych, marginalnych bądź w najlepszym razie egzotycznych – w rodzaju... „niebiesko-czarnej” Heleny Majdaniec, występującej w ostatnim, sylwestrowym programie z 1966 roku z towarzyszeniem The Washington DC’s – mamy, mniej więcej od końca tej dekady, głównie artystów wybitnych albo przynajmniej ważnych, i to najczęściej z Wielkiej Brytanii i USA (z coraz ciekawszym kontyngentem niemieckim, w dużej mierze z kręgu progresywno-awan-gardowego „krautrocka”, reprezentowanego przez Amon Duul II, Popl Vuh czy wczesny Kraftwerk).

Znikają nierzadkie na początku playbackowe symulacje oraz realizatorska siermiężność pierwszych odcinków, gdzie z dokładnością jakiegoś półamatorskiego *cinema verite* eksponowano konwencjonalnie bądź niegustownie ubranych wykonawców i nastoletnich słuchaczy: albo infantylnie podrygujących, albo, zdaniem Leckebuscha, *stojących jak kloce drewna*. W efekcie pozostają żywe rejestracje w studio, atrakcyjnie sfilmowane i na ogół fascynujące muzycznie – niejednokrotnie o walorze wręcz unikatowym (13-minutowa, improwizowana wersja *Eight Miles High*, znanej piosenki The Byrds, z maja 1971 roku albo jam session The Rolling Stones, sfilmowany rok później w Montreaux i stanowiący swoisty brulion wydanego niebawem pamiętnego albumu *Exile on Main Street*). Dopełnieniem muzycznej zawartości późniejszych odcinków – których czas trwania, dzięki współpracy z WDR, od października 1968 wydłuża się o połowę, czyli do mniej więcej godziny – okazują się dłuższe sekwencje dokumentalne poświęcone bieżącym, istotnym dla młodego pokolenia problemom obyczajowym, społecznym i politycznym (negatywne konsekwencje konsumpcji narkotykowo-psychodelicznej, efekty akcji policyjnych na rzecz jej ograniczenia, tragiczny antagonizm między katolikami a protestantami w Irlandii Północnej etc.). Znajdziemy tu także i wywiady z luminarzami rocka (Robbie Robertson, Frank Zappa), a nawet prawdziwe smakołyki muzyczne w rodzaju pełnej wersji koncertowej *Inside Looking Out* w rewelacyjnym wykonaniu Grand Funk Railroad na Atlanta Pop Festival AD 1971. Rozrywkowy program dla młodzieży przekształca się, innymi słowy, w prawdziwe, wieloaspektowe świadectwo czasów nabrzmiałych konfliktami i problemami o wymiarze bardziej ogólnym.

Jeszcze dwa lata wcześniej jedną dostępną w szerszym obiegu odbiorczym dokumentacją tego epokowego cyklu były jednodyskowe antologie DVD, zawierające wybór utworów z odcinków wyemitowanych w danym roku – do 1973 włącznie, kiedy to Beat-Club... zszedł już z anteny na rzecz Musikladen, kolejnego programu Leckebuscha. Było ich, jak łatwo zliczyć, dziewięć, trwały w każdym przypadku mniej więcej godzinę, a od strony rzetelności selekcji materiału muzycznego mogły budzić uzasad-

nione wątpliwości (na przykład *Beat-Club: the Best of '68* zawierał także materiał z programów wyemitowanych w roku następnym). Obecnie otrzymujemy dokumentację kompletną i w pełni wiarygodną merytorycznie: trzy ośmiodyskowe zestawy – zaopatrzone w osobne broszury z dokładnym opisem każdego programu – o kompletnym czasie trwania około 64 godzin! Prawdziwą kopalnię wiedzy o latach ważnych nie tylko dla młodzieżowej kultury muzycznej i prawdziwy szesam atrakcji, nierzadko wręcz wykopaliskowych, dla rockowych melomanów, że wymienimy tu dodatkowo chociażby imponujący 22-minutowy występ Ginger Baker's Air Force z wielkim bluesmanem Grahamem Bondem w roli eksponowanej, smakowite produkcje mało znanego, progresywno-jazz-rockowego Warm Dust, krótki a treściwy program Skid Row, prawdziwego nowatora grania w blues rockowym trio, czy wreszcie recital Johnnyn'ego Casha z 1972 roku, raczej niespodziewany z uwagi na „progresywny” profil Beat-Clubu w owym czasie. Szkoda tylko, że dwa nagrania dokonane dla rzeczzonego cyklu w 1969 roku przez rozpoczynający właśnie światową karierę Led Zeppelin nigdy nie doczekały się emisji...

Oceniając Beat-Club z perspektywy historycznej, a zarazem z perspektywy ówczesnej polskiej muzyki zwanej „młodzieżową”, trudno powstrzymać się od refleksji porównawczych. Widać mianowicie, że produkcje gwiazd i gwiazdek niemieckiego beatu raczej nie odbiegały jakościowo od propozycji ich nadwiślańskich bigbitowych odpowiedników (naprzeciw zespołów klasy The Boots pokrewni stylowo Polanie byli rzeczywistą rewelacją), a formuła i poziom początkowych odcinków wydają się poniekąd analogiczne do rodzimej *Giełdy piosenki*. Co więcej, luminarze „mocnego uderzenia” w rodzaju Czesława Niemena czy Tadeusza Nalepy ewoluowali w sumie dość podobnie do The Beatles albo The Moody Blues: od infantylnego, prywatkowego piosenkarstwa do utworów o poważniejszych, „progresywnych” ambicjach artystycznych. Zarówno jednak rozkołysany Londyn, jak i konserwatywna adenauerowska RFN znajdowały się po przeciwnej stronie żelaznej kurtyny niż siemigężny go-mułkowski peerel, w dekadzie gierkowskiej nieudolnie szminkowany na zachodnią modłę. Toteż, jak już zauważyliśmy, Beat-Club przeistoczył się z czasem w skuteczną platformę promocyjną prawdziwej sztuki rockowej, podczas gdy *Giełda piosenki*...

Andrzej Dorobek



Autorzy zeszytu

ANDRZEJ DOROBK

ur. w 1960, absolwent warszawskiej anglistyki, publicysta, eseista, tłumacz i poeta, członek Oddziału Warszawskiego SPP, stały współpracownik „JAZZ FORUM”, „Opcji” i „Sygnałów Płockich”, okazjonalnie publikujący m.in. w „Ruchu Muzycznym”, „Toposie”, „Zarysie”, „Akancie”, „Studium”, „Literaturze na świecie”, „Kinie” i nieodżałowanej pamięci „Nagłosie”, autor sześciu tomików poetyckich, m.in. *Święto Zmarłych*, Warszawa 1999, *Translacje i transfiguracje*, Bydgoszcz 2002, *Polifonie*, Kraków 2005 i *Śpiewnik*, Kraków 2008, dwóch książek eseistycznych, *Rock: problemy, sylwetki, konteksty: szkice z estetyki i socjologii rocka*, Bydgoszcz 2001 i *Obecność i odejścia (reminiscencje z kręgu Franciszka Dorobka)*, Bydgoszcz 2005, przekładu Nowojorskiej bohemy R. Sukenicka, Warszawa 1995, a także anglojęzycznej wersji tomiku Lecha Franczaka *Bieg nad Olimpią/Run Over Olympia*, Płock 2002 oraz wydawnictwa *Ulica Tumską: antologia wierszy o Płocku 1111-2006*, Płock 2006. Jego wiersze były tłumaczone na angielski, niemiecki i litewski oraz publikowane w Niemczech i na Litwie.

WIESŁAW GODZIC

Związany do 1983 z Uniwersytetem Śląskim, gdzie uzyskał doktorat, i Uniwersytetem Jagiellońskim, gdzie zrobił habilitację. Od 1997 profesor. Obecnie prorektor w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie.

Zajmuje się teorią filmu i mediów audiowizualnych, semiotyką i retoryką przekazów medialnych. Prowadził badania nad metaforą filmową w świetle teorii lingwistycznych. Interesuje się problematyką nowych mediów, w szczególności telewizji i Internetu.

MACIEJ KABATA

ur. w Krakowie, absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego, jeden z założycieli Biblioteki Polskiej Piosenki w Krakowie, miłośnik dobrej muzyki. Od roku 2001 prowadzi internetową stronę zespołu Skaldowie.

RADOSŁAW ŁABARZEWSKI

Dziennikarz „Sygnałów Płockich”, rysownik, członek nieformalnej Płockiej

Grupy Szczudlarskiej Szosety oraz Stowarzyszenia Edukacyjno-Artystycznego „Oto Ja”.

ZOFIA ŁOŚ

wolny strzelec, przyjaciółka sztuk, artystów i Muzeum Mazowieckiego w Płocku. Mieszka w Płocku, choć nie jest płocczanką.

IWONA MARKIEWICZ

absolwentka filmoznawstwa, była dziennikarka płockiego oddziału „Gazety Wyborczej”, działa w Stowarzyszeniu Edukacyjno-Artystycznym „Oto Ja”.

DANIEL RATZ

ur. 1948, Trzcianno, wieś koło Duninowa; mieszka (zasadniczo) w Płocku. Z wykształcenia rolnik, z zamiłowania i temperamentu – plastyk, poeta i prozaik. Laureat wielu konkursów literackich, ostatnio Mazowieckiej Akademii Książki, co zaowocowało publikacją tomu opowiadań *Przemijanie pejzaży*, rekomendowanego przez znanych krytyków literackich (m.in. Tomasza Łubieńskiego) i historyków IPN. Osobowość emanująca ciepłem i życzliwością i wywołująca wiele wzajemnej sympatii. W dokumentach różnych instytucji figuruje też pod innymi nazwiskami.

NICK WADLEY

absolwent malarstwa i historii sztuki, był przez wiele lat dziekanem wydziału historii sztuki w Chelsea School of Art w Londynie. Jest specjalistą od malarstwa i rysunku francuskiego końca XIX wieku, a także organizatorem wystaw sztuki nowoczesnej i współczesnej w Anglii, Europie i Japonii.

Autor książek: *The Drawings of van Gogh*; *Noa and Noa*, *Gauguin's Tahiti*; *Impressionist and post-Impressionist Drawing*; kurator wystaw: Kurt Schwitters (Londyn 1981); Roman Cieślewicz (Londyn 1983); Franciszka Themerson (Aalborg, Dania 1991); *Gaberbocchus Press* (Paryż 1996); *The Secret Life of Clothes* (Fukuoka, Japonia 1998); *UBU*; *UK* (Londyn 2000).

Pisze regularnie dla „The Times Literary Supplement”, a swoje rysunki publikuje w londyńskich gazetach i magazynach.

Przyjaciel i znawca sztuki Stefana i Franciszki Themersonów.



Spis treści

	Pamięć przelotna?	3
Stefan Themerson	Wiersze ze zbioru <i>Collected Poems</i>	8
Stefan Themerson	Poems from the volume <i>Collected Poems</i>	9
Nicholas Wadley	O Stefanie Themersonie	30
Iwona Markiewicz	Ten Themerson	48
Wiesław Godzic	Stefana Themersona myślenie o filmie	54
Stefan Themerson	Oko i ucho	60
Stefan Themerson	Dlaczego się nadymali	65
	Hymn śpiewany przez uczestników Konkursu Rolniczego	67
	Jak się dziką wodę oswajai jak się ją do roboty zaprzęga	69
Rozmowa Gościńca	z Piotrem-Bogusławem Jędrzejczakiem rozmawia Radosław Łabarewski	71
Andrzej Dorobek	Psychodeliczne oblicze muzyki klasycznej.....	80
Archiwum jazzowe	Jelly Roll Morton – rozważania o jazzie	95
Daniel Ratz	Płockie sentymenty lat siedemdziesiątych	97
	Relacje Gościńca	108
	Wydawnictwa nadesłane.....	119
	Autorzy zeszytu	130