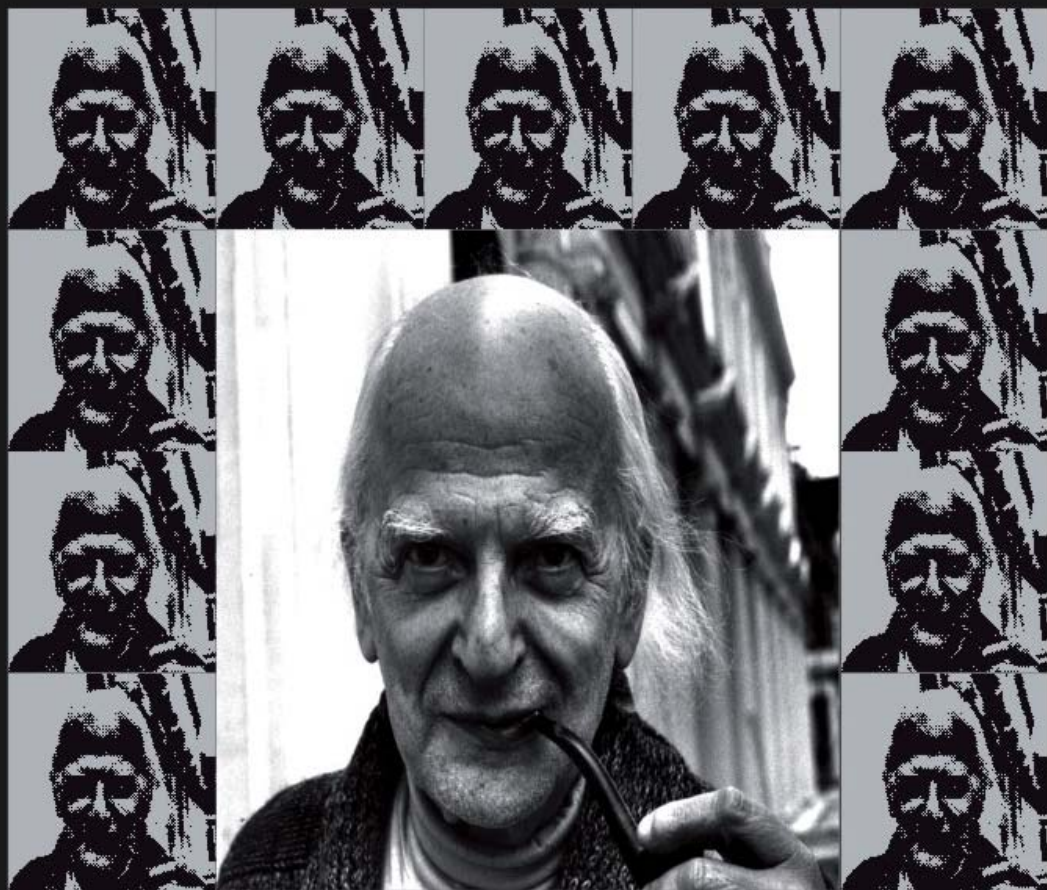


Gościniec Sztuki

ISSN 1505-5299

MAGAZYN ARTYSTYCZNO-LITERACKI

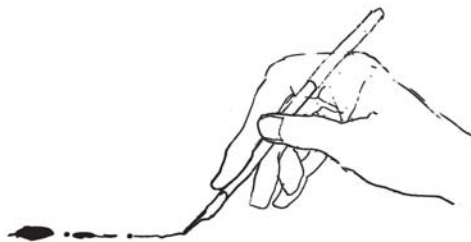


Stefan Themerson

Nr 2/17 Rok XV Płock 2011

Piórko narysował

NICK WADLEY
Dziękujemy!



Nick Wadley

Wydawca
Płocki Ośrodek Kultury i Sztuki
09-402 Płock, ul. Tum ska 9a
tel. 24 367 19 20
e-mail: pokis@pokis.pl
Płock 2011

Redaktor naczelny
ANDRZEJ DOROBK

Redaktor zeszytu
JACEK CZURYŁO

Stali współpracownicy
Krzysztof Bieńkowski, Dariusz Brzostek, Natalia Dudek, Andrzej Janicki,
Justyna Nowacka, Michał Pankowski

Opracowanie redakcyjne
ZBIGNIEW CHLEWIŃSKI

Winieta
MIROSŁAW ŁAKOMSKI

Projekt typografii i okładki
ZBIGNIEW CHLEWIŃSKI I JACEK CZURYŁO (jzc)

Skład i łamanie
PCgraf, tel. 608 52 55 99

Druk
Adam Łukawski, Drukarnia AGPRESS

Z Themersonem w herbie

Wiosną bieżącego roku minęło już piętnaście lat, odkąd, pod patronatem wydawniczym Płockiego Ośrodka Kultury i Sztuki (wtedy jeszcze Domu Kultury w Płocku) zaczęliśmy podążać gościńcem sztuki.

Były chwile, gdy mieliśmy nieomal wrażenie marszu pod wiatr przeciwności perfidnego losu, zdarzały się też jednak jakże cenne dowody uznania i momenty rozgłosu wręcz międzynarodowego: istotny udział Fundacji Batorego w sfinansowaniu piątego, przełomowego numeru, promocja „litewskiego” numeru dwunastego podczas prestiżowego festiwalu Druskiennicka Jesień Poezji AD 2008, dość szerokie odnotowanie czternastego, „rosyjskiego”, wydanego niemal w przeddzień katastrofy smoleńskiej, przez media w rodzaju Polskiego Radia dla Zagranicy i magazynu „Nowaja Polska”.

Towarzyszyli nam na tej drodze – cóż z tego, że na ogół przelotnie – luminarze życia kulturalnego, artystycznego, naukowego, a nawet politycznego w wymiarze Polski i świata: Kazimierz Kutcz, Tomáš Venclova, Władimir Tarasow, Kerry Shawn Keys, John Abercrombie czy Jon Lord. Niektórzy z naszych drogocennych kompanionów są z nami do dnia dzisiejszego (Leszek Szaruga *vel* Aleksander Wirpsza, Leszek Engelking) – niektórzy zaś odeszli bezpowrotnie, pozostając na zawsze w naszej wdzięcznej, acz bolesnej pamięci (Richard Benesevich).

W trakcie naszej wędrówki gościńcem sztuki – w dowolnie szerokim sensie tego ostatniego słowa – zauważyliśmy też, że naszym śladem próbują podążać inne lokalne środowiska twórcze, którym zamarzyło się mieć własne czasopismo literacko-artystyczne. W drugiej połowie ubiegłej dekady było ich, łącznie z naszym, aż trzy, co w skali Polski prowincjonalnej można zapewne uznać za ewenement. Wszelako ani „Nawias”, rocznik płockiego oddziału Związku Literatów Polskich, ani „ZNAJ”, kwartalnik lokalnej ekspozytury Stowarzyszenia Autorów Polskich, promowany w skali ogólnopolskiej z rozmachem zgoła nieproporcjonalnym do swych walorów merytorycznych, nie ostały się na rynku (jeśli, w odniesieniu do wydawnictw z założenia niekomercyjnych, określenie to może mieć jakikolwiek sens). „Gościńiec”, mimo ciągłej niepewności finansowej, przetrwał – tak dalece, że jubi-

leusz piętnastolecia udaje nam się uczcić wydaniem dwóch zeszytów. Przetrwiał chociażby dlatego że, jako zespół redakcyjny, od początku, zwłaszcza zaś od wspomnianego numeru piątego, mieliśmy poczucie sensu i celu naszych działań.

Ów sens i cel zostały wymownie dookreślone przez numer piętnasty, wydany we wrześniu 2010 roku z okazji pierwszej edycji SkArPy – Transgranicznego Festiwalu Sztuk im. Stefana Themersona, i niemal w całości poświęcony twórczości artysty, o którym, parafrazując Norwida, można by powiedzieć: *Rodem płocczanin, talentem świata obywatel*. Artysty, którego pośmiertne drogi prędzej czy później musiały się spleść w uścisku tyleż serdecznym, co bez mała życiodajnym z „Gościńcem Sztuki” – i to właśnie w Płocku.

Jakkolwiek Themerson przez najważniejsze lata swej biografii artystycznej nie był w ogóle związany ze swym rodzinnym miastem, a „Gościńiec”, mimo swych uniwersalistycznych ambicji, był, jest i pozostanie pismem o wielorakim zakorzenieniu płockim, jako redakcja zmierzaliśmy i zmierzać będziemy ku „transgraniczności” sztuk w wymiarze międzynarodowym – a czyż nie taka właśnie była naczelną ideą działalności autora *Wykładu profesora Mmaa*? I czyż nie ta sama myśl przyświeca animatorom festiwalu SkArPa, którego kolejne edycje wyznaczają zapewne rytm ukazywania się kolejnych zeszytów naszego pisma?

Numer, który niniejszym polecamy uwadze naszych Czytelników przy okazji drugiej edycji tego festiwalu, niemal równocześnie z poprzednim, krakowsko-nowohuckim, jest naszym drugim numerem o rdzeniu Themersonowskim. Tworzą go zasadniczo teksty referatów wygłoszonych przy okazji seminariów i paneli dyskusyjnych podczas ubiegłorocznej edycji inauguracyjnej. Co się tyczy pozostałych materiałów, chcielibyśmy zwrócić szczególną uwagę na tekst, który, choć nie wiąże się bezpośrednio z osobą i twórczością Stefana Themersona, mógłby zostać uznany niemal za deklarację programową „Gościńca”, jeśli nie wręcz SkArPy jako takiej (choć dotyczy wyłącznie poezji). Jego autorem jest Germain Droogenbroodt, twórca modelowo wręcz „transgraniczny” – jako Belg, od prawie ćwierćwiecza osiadły w Hiszpanii i władający sześcioma językami. Świadczy o tym ponad trzydzieści zbiorów poetyckich, przetłumaczonych przezeń z francuskiego, angielskiego, niemieckiego, włoskiego i hiszpańskiego, nie mówiąc już o ośmiu tomikach autorskich i popularyzacji poetów arabskich, chińskich, japońskich czy koreańskich na niwie ojczystego języka flamandzkiego. Jest on propagatorem poezji współczesnej także jako założyciel i szef oficyny wydawniczej POINT (POetry INTernational) Edition oraz, może przede wszystkim, jako niestrudzony podróżnik, przemierzający, z kaskadem słowa poetyckiego, prawie cały świat – od Taiwanu po Litwę,

gdzie podczas wspomnianego wcześniej zlotu poetyckiego jego drogi przecięły się z „Gościńcem Sztuki”.

W imię wspólnej artystycznej wiary życzymy zatem sobie i naszym Czytelnikom kolejnych, równie płodnych spotkań i... kolejnych numerów przy okazji kolejnych edycji „transgranicznego” oczywiście i niewątpliwie festiwalu SkArPa.

Redakcja



Sponsor drugiej edycji
Transgranicznego Festiwalu Sztuk im. Stefana Themersona
SkArPa



Rozmowa z Franciszką i Stefanem Themersonami¹

Niniejszy przedruk za zgodą Wydawnictwa Znak, z: *Błotński przekorny. Dziennik. Wywiady*, Kraków 2011, s. 177-182.

Małżeństwo: Franciszka i Stefan Themersonowie, on pisarz, ona malarka (ilustrowała pierwsze „dziecinne” książki Brzechwy), mieszkają i pracują stale w Londynie, ostatnio zaś odwiedzili (na miesiąc) Polskę. Oto nasza z nimi rozmowa.

Czas: 23 września 1959 roku. Miejsce: kawiarnia w Hotelu Francuskim w Krakowie. Osoby: Franciszka i Stefan Themersonowie, Wasz sprawozdawca oraz jego Redaktor. Mówi oczywiście Redaktor:

Nie wiem, czy wy sobie zdajecie sprawę, co to jest „Przekrój”. „Przekrój” to jest pismo dla wszystkich, nie dla żadnych intelektualistów. Nie, ja nie chciałem was urazić, rozumiecie, znamy się od tylu lat, idzie tylko o to, żeby on [to znaczy Wasz sprawozdawca] dobrze zrobił ten wywiad. Wywiady są zawsze obłędnie nudne. Wywiad, żeby był dobry, musi mieć jakiś pomysł. Coś oryginalnego. On [to znaczy Wasz sprawozdawca] postawi subtytuły. Na przykład: co Themersonowie robili, co robią, co będą robili. Wczoraj, dziś, jutro. I żeby nie było żadnych pytań. Dobry dziennikarz nie stawia pytań. Same odpowiedzi. Akapit, myślnik i od razu odpowiedź. Ja niczego nie narzucam. Zresztą ja tu jestem przejazdem, jeszcze dziesięć – dwadzieścia lat i odjeżdżam. Jak umrę, będziecie robili pismo, jak się wam podoba. Ja mam genialny pomysł: trzeba im stawiać pytania metafizyczne. Co on [to znaczy Themerson Stefan] myśli o świecie. W ogóle. Wnioski z życia. Tylko żeby jasno, czytelnie, żeby było zrozumiałe. Wywiady mogą być obłędnie ciekawe, jeśli się stawia prawdziwe pytania. Tylko prawda jest ciekawa. Życiorys każdego człowieka jest ciekawy. Niech pan nie stawia żadnych ogólnych pytań, tylko konkretnie, od początku, przy ruczaju stała chatka, tam się pani [to znaczy Themerson Franciszka] urodziła i tak dalej. Już wam nie będę przeszkadzał, idę, chciałem powiedzieć odjeżdżam. Wiecie, ja mam samochód. Nie, całkiem mały, skromny, ledwo się mogę zmieścić. Życzę dobrego wywiadu. Całuję rączki. Do widzenia.

¹ „Przekrój” 1959, nr 759; Franciszka Weinles-Themerson – ur. 28 czerwca 1907, zm. 29 czerwca 1988; Stefan Themerson – ur. 25 stycznia 1910, zm. 6 września 1988.

Wczoraj:

- ...
- Pisałem książki.
- Malowałam obrazy.

Dzisiaj:

- ...
- Piszę książki.
- Maluję obrazy.

Jutro:

- ...
- Będę pisał książki.
- Będę malowała obrazy.

O życiu:

- ...
 - Świat jest bardziej skomplikowany niż prawdy, jakie o nim głosimy.
- Kropka. Pauza. Milczenie. Długie milczenie.

THEMERSON STEFAN: Może byśmy zjedli obiad?

WASZ SPRAWOZDAWCA: Ach, gdzieżbym śmiał... itp.

THEMERSON FRANCISZKA: Ja jestem na diecie. Byliśmy w Zakopanem, tam trują.

Milczenie. THEMERSON STEFAN nabija fajkę.

THEMERSON STEFAN: Może byśmy się przed obiadem napili?

WASZ SPRAWOZDAWCA [cichym głosem]: O, tak...

THEMERSON FRANCISZKA: Niestety, nie mogę. Ale przepadam oglądać, jak inni piją.

THEMERSON STEFAN i WASZ SPRAWOZDAWCA sprawiają pani Themersonowej przyjemność oglądania, jak inni piją wermut marki Cora. Następuje obiad – śledź w śmietanie, zrazy nelsonskie, kompot, kawa – oraz długie wykłady WASZEGO SPRAWOZDAWCY o świecie, życiu, o kobietach, młodości i dzieciach, sztuce i literaturze. Państwu Themersonom udaje się od czasu do czasu wtrącić parę zdań. Mówi mąż:

Tak, odwiedzenie Polski to bardzo osobliwe przeżycie. Nie mówię o radości spotkania rodziny, przyjaciół i tak dalej. W Polsce ma się niekiedy wrażenie, że to jest kraj dużych inteligentnych dzieci, bardzo sobą zajętych. Powiedzenie „słoń a sprawa polska” jest ciągle aktual-

ne. Jak w Anglii zepsuje się tramwaj, to Anglik powiada, że należy go naprawić. Polak natomiast woła głośno, że tramwaj zepsuł się dlatego, że jest polski.

Wyjechaliśmy z Polski w roku 1937 do Paryża. Przedtem robiliśmy... mnóstwo rzeczy. Właściwie wszystko. A jak przed wojną jeszcze nie wszystko, to po wojnie. Pisałem wiersze, wiersze dla dzieci...

WASZ SPRAWOZDAWCA: *Pan Tom buduje dom...* Pamiętam ze szkoły.

Pana Toma napisałem i wydałem na nowo po angielsku; teraz zaś ukazał się w Szwecji, jako pomoc do nauki języka angielskiego... Franciszka rysowała, malowała [patrz wywiad]. Kręciliśmy filmy awangardowe. Trochę to poszło w zapomnienie. Ale zauważyłem, że teraz coś Stern [Anatol, znany poeta i prozaik] o tym napisał. Napisałem także powieść. Właśnie przez ostatni tydzień usiłowałem sobie przypomnieć, jak się nazywała... Niech się pan nie śmieje, naprawdę zapomniałem. O, mam: *Cień od dwu latarni...* chyba. Powtarzam, niech się pan nie śmieje, człowiek powinien pamiętać tylko to, do czego przywiązuje wagę. Z pańskim szefem organizowaliśmy przed wojną tygodnik, miał się nazywać „Ksantypa”, na zasadzie spółdzielczej, z Gombrowiczem, Lipińskimi, Ginczanką, Zarubą i Andrzejem Nowickim. Recenzje z wystaw plastycznych miał pisać mecenas Hofmokl-Ostrowski...

Właściwie jestem wiecznym debiutantem. Przed wojną debiutowałem w poezji, w filmie, w Paryżu napisałem i ogłosiłem tomik wierszy – po francusku. W Anglii znowu zacząłem pisać po angielsku...

Nie, to wcale nie jest takie nadzwyczajne. Nie jestem wrażliwy na słuchową stronę literatury. Kiedy się dba tylko o właściwy sens, o właściwe słowo, pisanie w obcym języku sprawia mniejsze znacznie trudności. Dziś piszę przede wszystkim po angielsku.

Tak, zdaję sobie sprawę, że dziś w Polsce czytelnicy znają mnie tylko jako autora *Wykładu profesora Mmaa* (wydawnictwo PIW 1958). A i to – niewiele czytelników, skoro moja powieść miała pięć tysięcy nakładu, co jest jak na Polskę podobno niewiele. *Profesora Mmaa* pisałem w czasie wojny, w Grenoble, i przesyłałem w listach do żony, która była w Anglii. Później udało mi się przedostać do Londynu, przez Pireneje, Portugalię i tak dalej.

Nie, niesłusznie pan [to znaczy Wasz sprawozdawca] uważa, że *Profesor Mmaa* to szyderstwo z ludzkości, z rozmaitych pojęć ludzkich i prądów umysłowych. Profesor Mmaa, który jest termitem, prowadzi na uniwersytecie termitów wielki wykład o człowieku. Spiera się ze swoimi

kolegami, zostaje zamieszany w przewrót społeczny, który właśnie dokonuje się w kopcu. Zapewne przypomina on naukowca naszych czasów, zaciekle walczącego o swoją prawdę z przedstawicielami rozmaitych szkół i filozofii. Profesor Mmaa niewiele wie o człowieku, tak jak człowiek niewiele wie o świecie. Ale reprezentuje właśnie ten przekorny optymizm ludzkości, która – świadoma swego ograniczenia – winna jednak ciągle iść naprzód... Kopiec się wali, ale profesor Mmaa niewzruszenie ciągnie swój wykład. Angielska krytyka także uznała *Profesora...* za powieść pesymistyczną. Moim zdaniem, niesłusznie.

Bertrand Russell zechciał napisać bardzo pochlebną przedmowę, gdzie powiada, że *Profesor Mmaa daje cierpką przyjemność płynącą z analizy nonsensu*. Wielkiego filozofa poznaliśmy dlatego, że zainteresował się moją później napisaną, ale wcześniej wydaną powieścią: *Bayamus albo Teatr Poezji Semantycznej*. Napisał do mnie list, na który nie odpowiedziałem, ponieważ nie wiedziałem, jak się Russella powinno tytułować. Wreszcie po roku zreflektowałem się i odpisałem, podając prawdziwą przyczynę spóźnienia. Russell odparł, że mnie doskonale rozumie, ponieważ sam był w podobnym kłopotcie, kiedy miał odpisać na list... no, tego wschodniego potentata, którego ważą złotem... Agi Khana.

Bayamus – wyjaśnia pani Themerson – to opowieść o człowieku, który miał trzy nogi. Wędruje po świecie, wreszcie trafia do teatru, gdzie dziwnym zbiegiem okoliczności musi wygłosić odczyt o „poezji semantycznej”. To znaczy, że przekłada kilka prostych piosenek (na przykład *Jak to na wojence ładnie*) na niesłychanie długie i zawiłe teksty, które wyrażają zupełnie to samo, ale w sposób naukowo sprawdzalny! Analizuje więc, co znaczy ułan, co to jest wojenka i tak dalej. Jest jeszcze inny problem: mianowicie Bayamus uważa się za przedstawiciela nowej, wyższej formy ludzkości. Stąd te trzy nogi. Jest jeszcze dużo innych problemów...

Teraz postanowiłem napisać operę. Nie, nie tylko libretto, także muzykę.

W Londynie – opowiada pani Themerson – założyliśmy wydawnictwo. Nazywa się „Gaberbocchus Press”. Gaberbocchus to smok z *Alicji w krainie czarów*. Wydaliśmy koło trzydziestu tytułów. Oczywiście, wydawnictwo czysto artystyczne, idzie przede wszystkim o pewien poziom tekstu i samego druku. Autorzy? Od Swifta i Dickensa do Raymonda Queneau. Gaberbocchus jest także patronem klubu. Mamy również klub. Członków jest około dwustu, naukowców i artystów. Takie jest założenie klubu: zbliżenie przedstawicieli nauki z przedstawicielami sztuki.

W malarstwie byłam abstrakcjonistką, teraz interesuje mnie najbardziej przeciwstawienie człowieka (tego świata, który jest w człowieku) i rzeczy (tego świata, który jest na zewnątrz człowieka). Wystawiałam parę razy w Londynie, choćby ostatnio, ilustrowałam sporo książek. Projektowałam kostiumy do *Ubu króla* Jarry'ego, którego niedawno wystawialiśmy w Londynie. Właściwie to nie był pełny spektakl, tylko publiczne czytanie sztuki przez aktorów w kostiumach.

Może dlatego, że czuję się ciągle debutantem – podejmuje Stefan Themerson – łatwiej mi się dogadać z ludźmi młodego pokolenia niż z moimi rówieśnikami. I oni, i ja mamy mniej zainteresowań ściśle politycznych, interesują nas przede wszystkim sprawy czysto intelektualne i artystyczne. Ale sytuacja młodych – w Anglii, a pewnie i w Polsce – to zawiła sprawa...

Mój cel, mój „konik” w rozmaitych dziedzinach sztuki, jakie uprawiałem? Chyba: znalezienie sposobu na jak najbardziej właściwe wykorzystanie materiału, w którym się pracuje: obrazu filmowego, dźwięku, słowa... Łączy się z tym problem znaczenia, swoistego znaczenia słowa i znaczenia obrazu. W każdym razie odczuwam swoje rozmaite starania jako jedność. Ale świat jest naprawdę bardziej skomplikowany niż prawdy, jakie o nim głosimy...



TheMerson Project

Nie ma w historii Płocka osobowości tak ciekawej i inspirującej jak Stefan Themerson – artysta wymykający się wszelkim klasyfikacjom, którego wielowątkowe dzieło oddziaływało i nadal oddziałuje na twórców na całym świecie.

Podobno film Themersonów *Żywot człowieka poczciwego* zainspirował Romana Polańskiego do nakręcenia *Dwóch ludzi z szafą*. Maciej Wojtyszko przyznaje, że gdyby nie *Pan Tom buduje dom*, nie powstałaby *Bromba*. Themersonowskie wpływy widać u Józefa Robakowskiego – prekursora sztuki medialnej. Przykładem bezpośredniej inspiracji może być też praca Bruce’a Checefsky’ego, który zrekonstruował zaginiony film Franciszki i Stefana Themersonów *Apteka* z 1930 oraz *Kineformy* Andrzeja Pawłowskiego z 1957 roku oparte jedynie na istnieniu światła jako źródła medialnego. Można się nawet pokusić o stwierdzenie, że gdyby ktokolwiek chciał dziś wyklądać historię wideoklipu, musiałby zacząć od awangardowych filmów Franciszki i Stefana.

Postać i twórczość Stefana Themersona stały się dla nas inspiracją do organizacji Transgranicznego Festiwalu Sztuk im. S. Themersona SkArPa. Wystarczy wspomnieć słowa prof. Jerzego Bralczyka: *Nie urodziłem się w Płocku, ale mam wrażenie, że to jedna z najważniejszych postaci, jakie do tej pory przyszły na świat w tym mieście. Co więcej, według mnie Stefan Themerson jest jednym z największych polskich pisarzy. To postać bardzo kreatywna, w kilku dziedzinach wyprzedzająca swój czas.*

Nazwa festiwalu odnosi się nie tylko do geograficznego usytuowania Płocka (położonego na wiślanej skarpie). Jest również skrótownicą kluczowych dla przedsięwzięcia słów: „Spotkania” – „Artyści” – „Płock”. Festiwal jest w równym stopniu hołdem złożonym interdyscyplinarnej spuściźnie słynnego awangardzisty, jak i miejscem odkrywania nowych zjawisk w sztuce współczesnej, bliskich temu, co cechowało twórczość autora *Wyspy Hobsona*.

Festiwal, obok przypominania o tym, kim był Themerson, i pokazywania, jak silnie jego dzieło oddziaływało i oddziałuje na współczesnych, ma jeszcze jeden bardzo istotny cel: integrację środowisk twórczych Płocka. Dlatego, podobnie jak w roku ubiegłym, do współpracy zapro-

szożo płockie instytucje kultury, m.in. Książnicę Płocką, Płocką Galerię Sztuki, Młodzieżowy Dom Kultury oraz NoveKino Przedwiośnie i Stowarzyszenie Teatr Per Se.

Pierwsza edycja – kotlety i termity

Pomysłodawcą projektu festiwalu był Piotr Bogusław Jędrzejczak – reżyser teatralny, a także kulturoznawca-teatrolog i psycholog. *To piękne miasto, które warto pokazywać światu, według mnie najlepiej przez Themersona, bo on jest już znany na świecie* – tłumaczył przed rokiem. Przez trzy dni obejrzeliliśmy trzy bardzo dobre spektakle, które Themersonowską filozofię i idee podają na żywo, wykłady i wystawy przybliżające osobowości i dokonania Franciszki i Stefana. Były osoby, które twórczość autora *Wykładu profesora Mmaa* analizują, promują, wydają. Dawno nie mówiło się o Themersonie w jego rodzinnym mieście tak dużo i tak ciekawie. W sposób odpowiednio podany i przyprawiony, słowem przedsięwzięcie ambitne i, co tu kryć, nie dla każdego, a na pewno udane. Okazało się, że jest publiczność, która takiej bezkompromisowości potrzebuje. Może niezbyt liczna, ale to dopiero początek.

Specjalnie na pierwszą edycję Jędrzejczak przywiózł z Poznania Themersonowską operę semantyczną *Święty Franciszek i wilk z Gubbio*, czyli *Kotlety świętego Franciszka*, którą sam wyreżyserował. Trzeba przyznać, że takiego wydarzenia dawno nie było w naszym teatrze i zapewne nieprędko się powtórzy. Zrobione ze swadą i – jakby to napisał Bertrand Russell – *jędrne, pełne wyrazu, polotu i zjadliwego humoru*, choć dla niektórych kotlety z Gubbio mogły być ciężkostrawne. Bo opera, w dodatku semantyczna, traktująca dosłownie i w przenośni o kotletach, śpiewana często wspak, atonalnie, pełna powtórzeń i dziwactw jest czymś, czego w płockim teatrze często brakuje – zabawą formą, traktowaną na równi z treścią. Po raz pierwszy płocka publiczność siedziała na scenie, a nie na widowni. Jędrzejczak dwa akty opery poprzedził nagranyymi odgłosami i obrazami wielkiego miasta, wypełnione projekcjami rysunków Franciszki Themerson, migającymi w estetyce teledysku. Akcja toczy się szybko i ciekawie, m.in. dzięki świetnemu doborowi solistów (naprawdę operowych). Fabuła opery to dość krwawa rozprawa z legendą św. Franciszka, opis paktu z wilkiem z Gubbio, który pozornie przystaje na propozycję świętego, aby zrezygnować ze swej wilczej natury zakładając z nim spółkę. Firma jest jednak przykrywką, bo rzeź, i to na większą skalę, ale w sposób „humanitarny”, jest kontynuowana i usankcjonowana przez imię świętego.

Drugim godnym uwagi spektaklem była rodzima produkcja *Mmaa*, choć i tu reżyserem był Piotr B. Jędrzejczak. *Wykład profesora Mmaa* to zabawna satyra na ludzkie przypadłości: pychę, dumę, samouwielbienie,

potrzebę analizowania i opisywania wszystkiego własną miarą, nadawania nazw, budowania teorii często niezwykle skomplikowanych, choć wyssanych z palca, potrzeby tworzenia symboli. To po prostu zabawna opowieść o ludziach, zyskująca dzięki termicznej perspektywie odpowiedni dystans do analiz ludzkich i – jak się okazuje – często irracjonalnych zachowań. Podobnie jak w filmowej twórczości Themersonów, to, jak widzimy dany przedmiot, zależy od sposobu jego oświetlenia. Przedstawienie Jędrzejczaka podążało właśnie tą drogą, „zmuszając” widzów do siedzenia w ciemnościach rozświetlonych niemal wyłącznie ultrafioletem (termity nie lubią światła) i słuchania dialogów pełnych niezrozumiałych słów, jak „abdomena” czy „thorax”. Dodatkowo te termity biegały nad głowami, wylażyły z zakamarków. Publiczność cały czas musiała kręcić się w fotelach, żeby podążać za akcją. Dlatego męczyli się zapewne widzowie przywykli do – nazwijmy to – „klasycznego” oglądania sztuk, ale dzięki temu przedstawienie, nawet niezrozumiałe, urzeka formą i bawi, np. w scenie potyczki dyplomatycznej między mrówką (świetny w tej scenie Piotr Bała) a termitem (Bogumił Karbowski) i tłumaczem (Katarzyna Anzorge). W spektaklu występują również: Hanna Zientara, Anna Pająk (gościnnie). Dużym atutem jest scenografia Małgorzaty Gałaś-Prokopf i muzyka Digital Princezz.

Najważniejszym gościem festiwalu była Jasia Reichardt, spadkobierczyni Themersonów. *Byłam w Płocku i pięć, i trzynaście lat temu. Wtedy kamienica, w której mieszkał Stefan, stała pusta. Chciałam ją kupić, ale nie miałam pieniędzy* – wspominała Reichardt. Na panelu naukowym w Domu Darmstadt zaprezentowała odnalezioną niedawno, niepublikowaną książkę Themersonów dla dzieci, pt. „Żółte zielone czerwone niebieskie niezwykle przygody”, będącą połączeniem *Małego księcia* z *Rysunkami rysunkowatymi*.

Wśród panelistów była również Małgorzata Sady, która od 2002 roku prowadzi niezależną oficynę wydawniczą Gaberbocchus i właśnie o Themersonowskim Gaberbocchus Press jako eksperymencie wydawniczym opowiadała w Płocku. Nick Wadley mówił o znaczeniu obrazów i dźwięków w twórczości Stefana, Agata Gwizdała – o muzyce *Świętego Franciszka i wilka z Gubbio...*, a Tomasz Majewski – o twórczości awangardowej skierowanej do dzieci. Wszystkie te teksty można znaleźć w niniejszym zeszycie „Gościńca Sztuki”.

Druga edycja – semantycznie

Od tego roku każda edycja będzie miała swój temat przewodni. W tym roku, zgodnie z sugestią Jasi Reichardt, jest to Themerson i język.

Zaczęliśmy spotkaniem w Jagiellonce – szkole, którą ukończył Stefan Themerson. Zaproszenie na nie przyjął prof. Jerzy Bralczyk, dr Zbigniew

Mańkowski i Małgorzata Sady, która wygłosiła wykład na temat poezji semantycznej oraz warsztaty na Themersonowskim stole trickowym. Replika stołu stała już w jednej z klas liceum. Od tego roku SkArPa chce wyjść do młodych ludzi i przybliżyć im twórczość wybitnego płocczanina. Dlatego też zaplanowaliśmy wspólnie ze Stowarzyszeniem Teatr Per Se głośne i publiczne czytanie tekstów autora *Wyspy Hobsona*, zapraszając na nie m.in. Tamarę Arciuch i Bartka Kasprzykowskiego.

Był też pokaz filmów Wiktorii Szymańskiej i Ericka Van Zuylena i premiera w teatrze – *Przygody Pędrka Wyrzutka*. Od tego roku Płocki Ośrodek Kultury i Sztuki zamierza również wydawać wspólnie z Gaberbocchusem kolejne książki. Promocja wspólnego wydawnictwa „Faktor T.” odbyła się ostatniego dnia festiwalu.

Organizatorem festiwalu jest Płocki Ośrodek Kultury i Sztuki, wsparty przez Urząd Miasta Płocka i PKN ORLEN. Współorganizatorami drugiej edycji byli: NoveKino Przedwiośnie, Książnica Płocka, Płocka Galeria Sztuki, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku, Młodzieżowy Dom Kultury, Stowarzyszenie Teatr Per Se, Liceum Ogólnokształcące im. W. Jagiełły.



Książka, czyli album wycinków z prasy

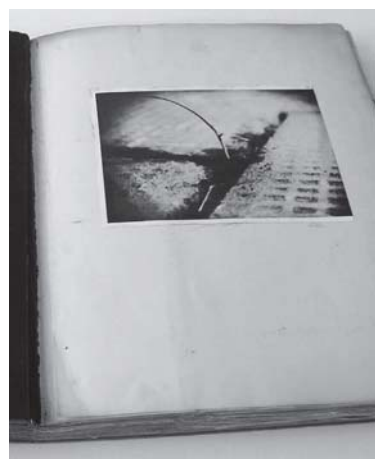
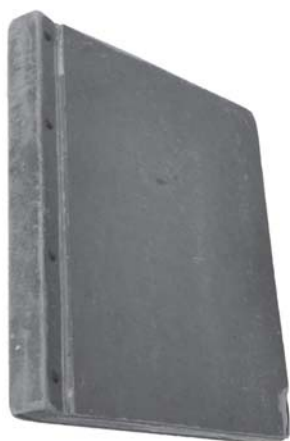
Album ma prawie 100 stron, wymiary 33 × 28 centymetrów. Jest historią awangardy filmu w Polsce w latach 30. Wycinki z gazet to prawdziwa historia bez późniejszej interpretacji. [1*]

W Londynie Stefan trzymał ten album w specjalnej szufladzie [2] i pokazywał go tylko osobom, które lubił i które zajmowały się filmem. Było ich niewiele. Nick i ja nazwaliśmy ten album po angielsku „the holy of holies”. Stefan zatrudnił agencję, która przysyłała mu najmniejsze nawet wzmianki prasowe o awangardzie filmowej.

Na pierwszej stronie jest fotografia z Themersonów filmu *Europa* [3]. Oto źdźbło trawy rosnące pomiędzy kamieniami w bruku, który powoli rozsadzi. Nim przejdziemy dalej – fragment listu Mieczysława Choynowskiego o tym właśnie wizerunku. Po śmierci Stefana w 1988 roku Choynowski przysłał mi list, w którym wspomina ich przyjaźń. *Znałem go – pisze – od 29 roku, naszego pierwszego roku architektury, którą trzy lata później obaj rzuciliśmy nie zrywając nawiązanej przyjaźni. A pewnego dnia w 1931 roku Stefek powiedział: „Wiesz Mietek, ożeniłem się”, i wtedy poznałem Franciszkę, a w ich pokoju (chyba w mieszkaniu rodziców Franki na rogu Królewskiej i Granicznej) oglądałem na stole płyty chodnika z trawą filmowaną dzień po dniu, co im było potrzebne do robionej wówczas „Europy”.*

* Liczba w nawiasie odsyła do stosownej ilustracji.

[1] [2] [3]



[4] [5]



Tu fotografia Stefana mniej więcej z tych czasów, kiedy Choynowski był u nich z wizytą [4]. A tu Franciszka też z trzydziestego pierwszego roku czy drugiego. Ta fotografia była użyta w *Europie* [5].

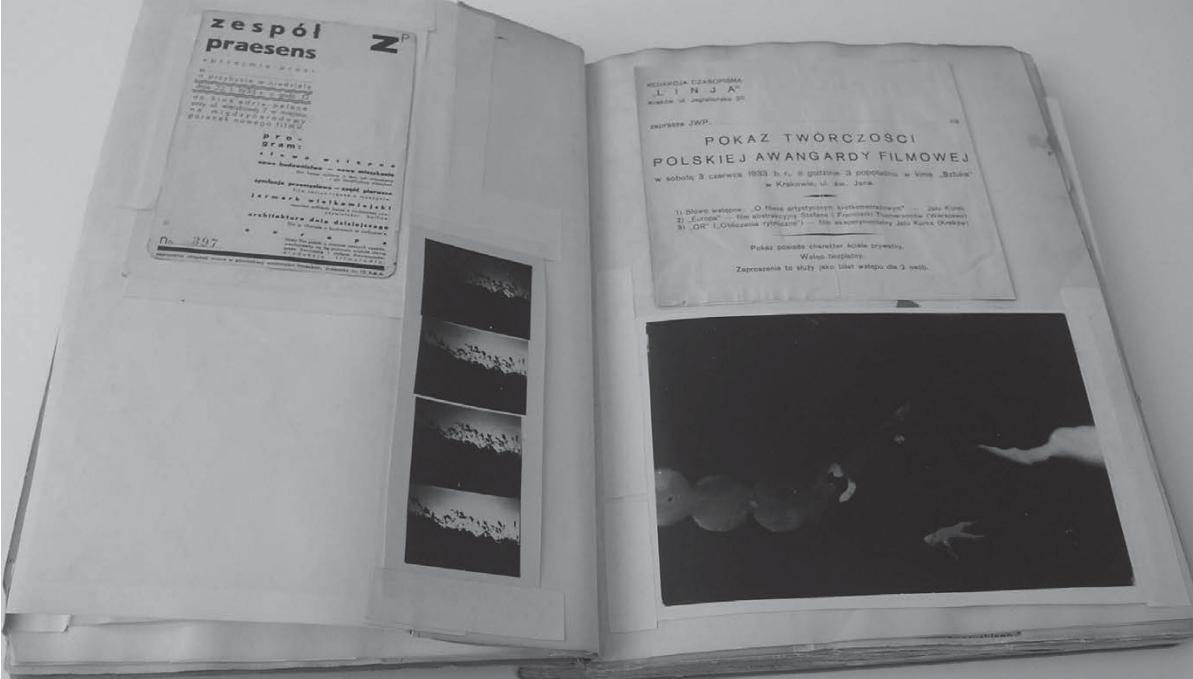
Większa część albumu wycinków była przygotowana przez Stefana w roku 1938, przed wyjazdem Themersonów do Paryża. Że ten album przetrwał wojnę, jest właściwie cudem, bo w tym samym czasie filmy Themersonów zaginęły.

Dwie typowe stroniczki z albumu z artykułem, w którym Jerzy Toeplitz wspomina *Aptekę* [6].

Zaproszenie na pokaz organizowany przez grupę Praesens [7]. Na odwrocie informacja o pokazie w Krakowie, ze wstępem Jalu Kurka, który nie tylko robił awangardowe filmy, ale także pisał o nich. Oprócz recenzji i artykułów na temat awangardy, pisanych

[6]





- [7] przez osoby znane, między innymi Jerzego Toeplitza, Seweryna Trossa i Stefani Zahorskiej, album zawiera [8] także rozmowy ze Stefanem i jego artykuły z 1933 roku: *Przyszłość kina* to jedna z rozmów zamieszczona w „Kurierze Polskim” we wrześniu; *Rozmowy o Starcie* – o Stowarzyszeniu Miłośników Filmu Artystycznego –
- [8]





[9] w „Pionie”, Stefana *Dialog tendencyjny* drukowany w „Wiadomościach Literackich” 16 maja [9].

Co dalej na liście ważnych rzeczy? Parę stron z wklejonymi fotografiami: studia do (niezrealizowanego) filmu *Polski gotyk drewniany* [10]. Nie wiemy, co Themersonowie zdołali zrobić do tego filmu, mamy tylko te fotografie.

[10]



Pierwszy artykuł w albumie to Stefanii Zahorskiej *Polski film – dobry!*, z „Wiadomości Literackich”, 18 grudnia 1932 [11]. Autorka pisze, że od szeregu lat marzyła o użyciu takiego tytułu, ale nie było okazji. W tym wypadku Zahorska poświęca 4 kolumny filmom Themersonów, specjalnie *Europie*. Co jest dla niej zdumiewające? – Nie tylko to, że jest tak krótki, bo ma tylko 300 metrów. Mówi, że film był zrobiony pożyczonym aparatem, na stole własnego wyrobu i bez pieniędzy, bo skąd mieli je wziąć. Pisze o bogatej, autentycznej wyobraźni filmowej Stefana. Wspomina też o aktywności cenzury i wyciętych klatkach, między innymi z gołymi paniami i rysunkiem Grosza z podobizną jakiejś ważnej oficjalnej postaci.

Nie wszystkie recenzje entuzjastują się filmami Themersonów.

Pewien dziennikarz, który postrzegał *Europę* chaotyczną (oczywiście, tematem *Europy* był chaos), uważał, że lepszym tytułem byłby „Światopogląd młodego wariata”. Franciszce ten opis się spodobał, dlatego wokół wycinka narysowała wianek z kokardką [12]. Toeplitz, dziennikarz „Kurierza Polskiego”, który był także wczesnym członkiem Startu, uważał, że *Europa* zyskałaby, gdyby specjalnie skomponowano do niej muzykę, bo kiedy film był pokazywany z akompaniamentem symfonii Czajkowskiego, w efekcie odbiór był korzystniejszy. Z tych artykułów też wiemy,

[11]





[12]

że kiedy dziennikarz zapytał, czy są plany, aby pokazać *Europę* szerszej publiczności, Stefan odpowiedział, że *Europa* jest w trakcie udźwiękowienia i może w tej nowej szacie znaleźć się na ekranach stołecznych [13]. Większość artykułów oceniało *Europę* jako czołowy utwór polskiej awangardy. *Pomimo chaotyczności kompozycyjnej* – pisał pewien krytyk – *film zawiera interesujące pierwiastki strukturalne. Jest to jakby bryła, z której może wyłonić się kształt nowy i artystyczny.*

Chociaż *Europa* jest wymieniana najczęściej, piszący zwykle zaczynają od pierwszego filmu Themersonów, od *Apteki* z roku 1931 [14]. *O co chodziło w tym filmie?* – pytała Pani Migowa. Themersonowie tłumaczą, że chodziło im przede wszystkim o rozwinięcie światłocieniowych kompozycji w pojedynczych klatkach. Tu pierwszy raz Stefan użył terminu „fotogramy w ruchu”.

[13]



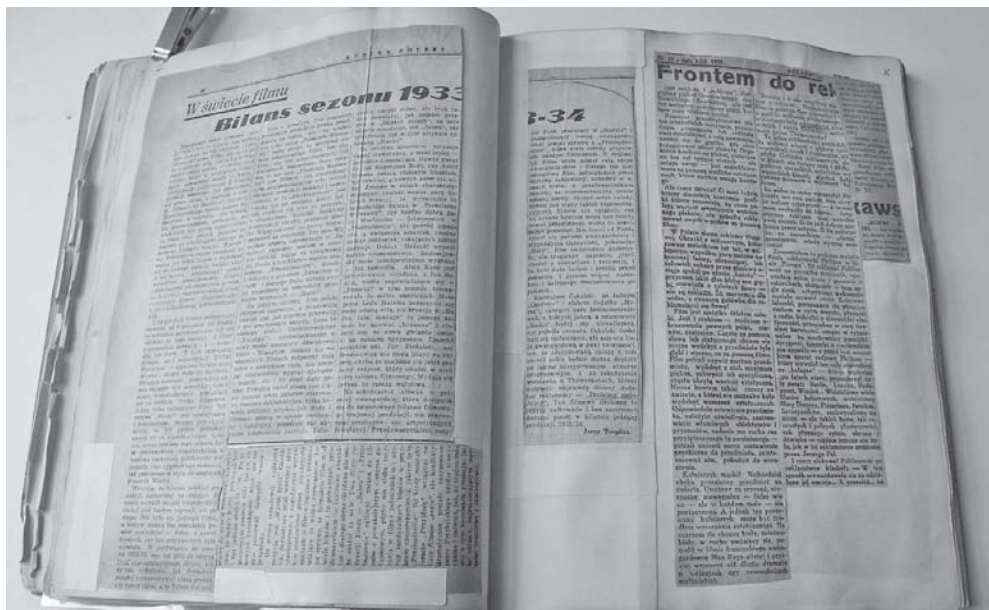


[14] Z pomocą awangardzie przychodzą pytania. W 1935 roku Seweryn Stross pisał (niestety nie wiem, w którym piśmie ten artykuł się ukazał): *Co by to powstało, gdyby zaczęto u nas popierać młodych, gdyby tak np. Cękałskiemu, Haltrechtowi, Zarzyckiemu, Themersonowi przyznano stypendium na kształcenie się w „Instytucie Filmowym”, w Paryżu lub Leningradzie... Gdyby zaczęto u nas popierać eksperymenty filmowe młodych, przychylniej odnosić się do twórczości ludzi, mających inklinacje artystyczne, gdyby założono Akademię Filmową...* [15].

Są też inne pytania.

Pisząc w tym samym roku w „Dekadzie”, Stross dalej lamentuje, że przedsiębiorstwa czy instytucje wydające majątek na plakaty reklamowe projektowane przez najlepszych grafików, nie zwracają uwagi na filmy, które także mogą spełniać ten cel. Stross uważa, że filmy reklamowe





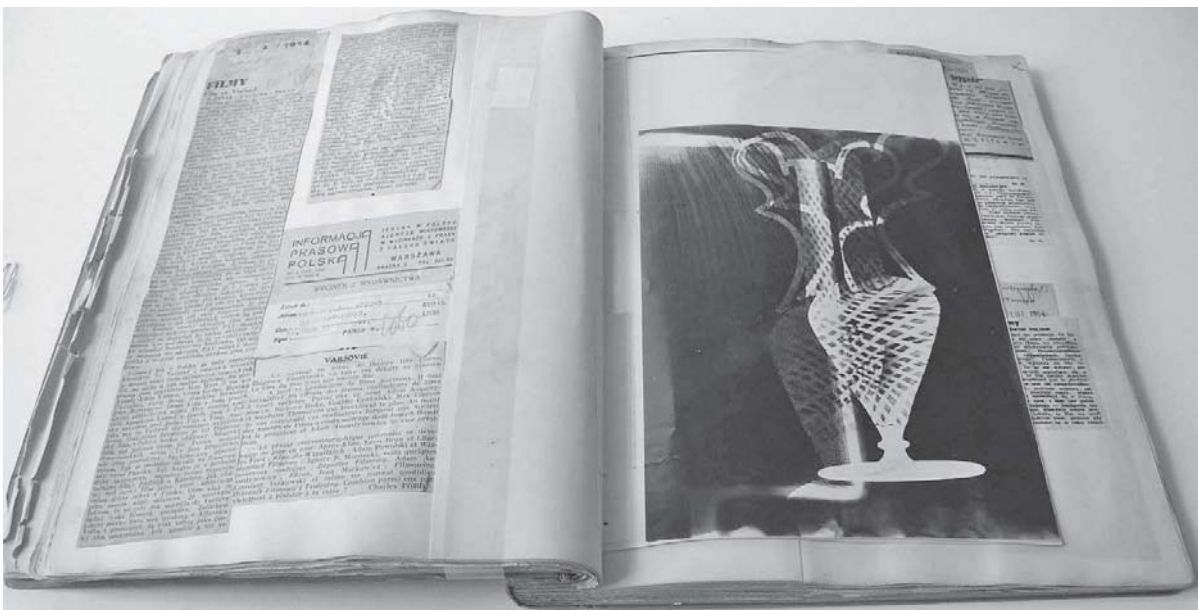
[16]

są ordynarne i brzydkie [16]. W Polsce nie ma reklamy filmowej, jedyny wyjątek to *Drobiazg melodyjny* – o zakładzie Golińskiej. Najpiękniejszym filmem polskim (bez przesady), i to z punktu widzenia dźwiękowego i wizualnego, była reklamówka świecidełek i cacek Golińskiej, wykonany przez Themersonów.

Jeszcze parę stron z książki wycinków. Jerzy Toeplitz też lamentuje, że w całej Polsce jest mniej niż 200 kin i małe rynki na krótkometrażowe filmy [17]. Nie można marnować talentów młodych awangardzystów pracujących w filmie. Piszę dalej, że nie ma szkolnictwa filmowego w Polsce, że taka szkoła musiałaby zatrudnić zagranicznych specjalistów przez kilka początkowych lat. W dziedzinie filmu *ledwo zaczynamy sylabizować*.

[17]





[18]

Toeplitz dalej pisze, że polska awangarda funkcjonuje pomimo trudności, że musi liczyć tylko na własne siły, co prowadzi do tego, że jest nieduża, nie ma może więcej niż sześciu członków [18]. *Niektórzy, jak Cękański, znaleźli poparcie, inni nie, i pomiędzy tymi, którym się nie poszczęściło, znaleźli się Themersonowie, dla nich nie było producenta, który by mógł umożliwić dalszą pracę w dziedzinie filmu artystycznego.*

Stefan Themerson, najzdolniejszy awangardzista polski – jeszcze dalej pisze Toeplitz – nie może nigdzie znaleźć kapitałów na kręcenie swych filmów. Trudno jest być bezkompromisowym artystą w filmie.

No, o tym wiemy, to nic nowego. Ale co jest dziwne, to to, że Centralne Biuro Filmowe zakazało pokazów angielskich awangardowych filmów podczas wiosny 1938 roku w Krakowie, w Łodzi i we Lwowie. Czy biuro uważa krzewienie tej kultury na prowincji za... *niebezpieczne?* – pyta Zahorska.

Książka wycinków to nie tylko historia polskiej awangardy filmowej w latach 30. Jest to także źródło informacji, jak wyglądały filmy, których już nie ma. Na przykład Stefania Zahorska opisała Themersonów *Zwarcie*: *Akcja toczy się bez ludzi. Przygotowuje się na przewodzie elektrycznym źle zawieszonym na bezpieczniku, pękniętym i rozłamanym, zastąpionym niepotrzebnym gwoździem, wybucha płomieniem wijącym się wkoło ściany i rozpala ekran rozbijałą siecią isker, czerwoną plamą niebezpieczeństwa.* O tym filmie Zahorska pisze dalej: *Jest poezja rzeczy, linii, plam, światła, jest dramat elektryczności, jest krótkie spięcie zadyszanych form, jest przekonująca wymowa samych obrazów.* [19].

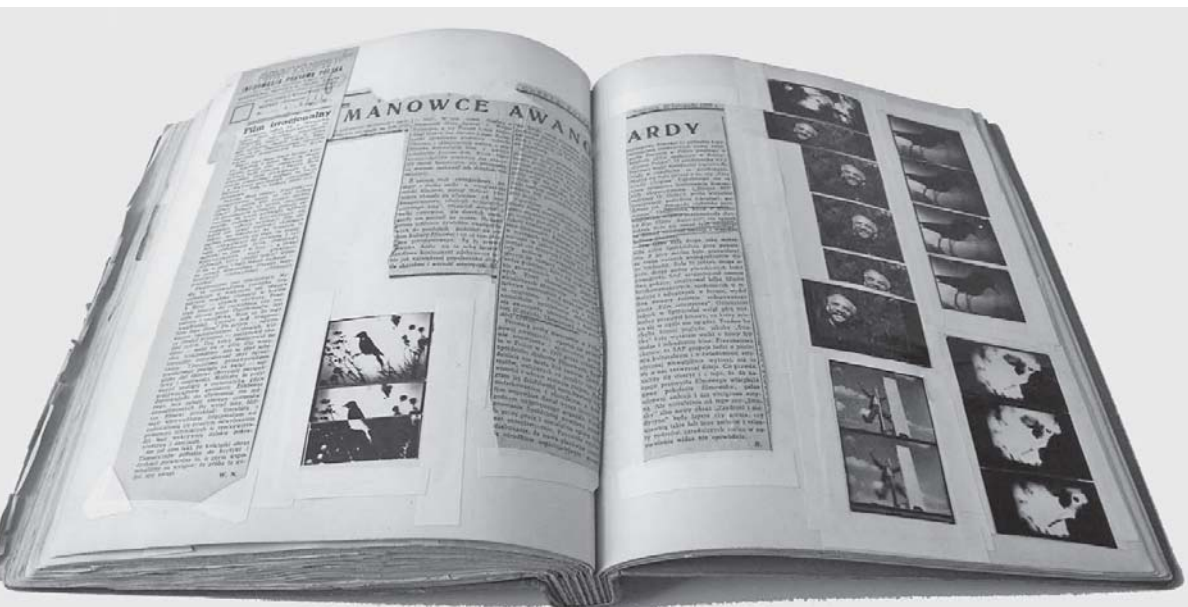


[19]

Ostatni film Themersonów, *Przygoda człowieka poczciwego*, nie znalazł uznania wśród publiczności. Został wytępiany przez widzów – pisał Adrian Czerwiński [20], ale tłumaczy, że to nie powinno przerażać autorów. Awangarda – pisze dalej – jest sztuką dla wybranych i gdyby tak na przykład Bruno Schulz czy Gombrowicz wyrecytowali na jakimś powszechnym zgromadzeniu fragmenty swych utworów, uległyby one niemniejszemu wytupianiu i wygwizdaniu.

Film wywołał dyskusję. Niektórzy uważali, że reprezentuje interesującą formę spojrzenia na świat, inni nie rozumieli ani tematu, ani celu [21]. Film został zdjęty z ekranów polskich. Niektóre filmy Cękalskiego, Eisensteina i Haultrechta spotkał podobny los.

[20]





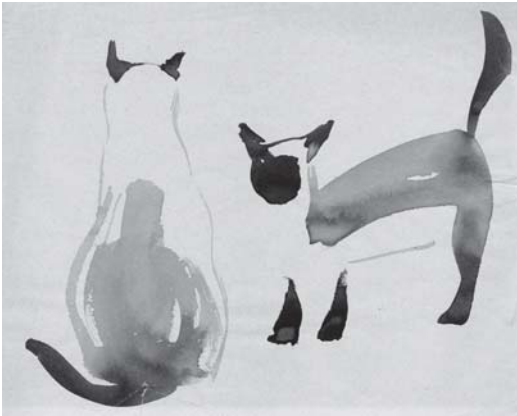
[21] To było w sierpniu 1938 roku. Już wtedy Themersonów w Polsce nie było i Stefan teraz planował nowy film na temat Paryża [22].

Po wojnie wiele osób pytało Stefana, dlaczego wyjechali z kraju? Po co? Zdaje się, że książka wycinków coś na ten temat wyjaśnia.

Jeszcze dwie stronice są ważne. Na 74. jest mały fragment artykułu po holendersku na temat pisma „f.a.” [film artystyczny] pod redakcją Themersonów, nad którym pracowali w mieszkaniu przy ulicy Czerwota 16. I to ma być ten dom [23].

Czy ich dom rzeczywiście tak wyglądał? Nie pamiętam. Mieszkali na samej górze. Znałam ten taras. Pamiętam go, bo na nim kiedyś bawiłam się z ich kotką, Anastazją [24].





[24] [23]

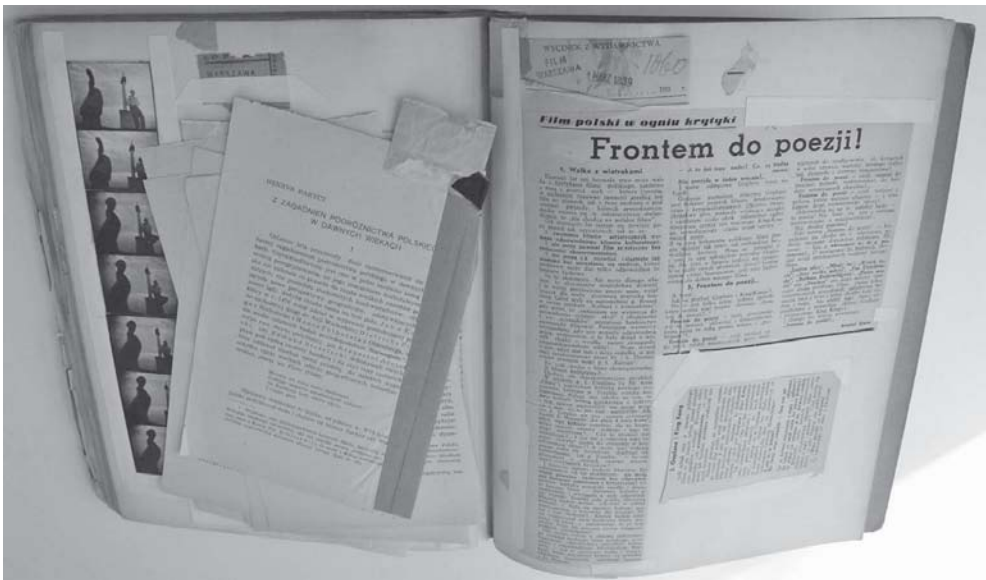
Tematem numeru „f.a.”, o którym jest mowa w artykule, był film francuskiej awangardy, zawierał artykuł Stefana *O potrzebie tworzenia widzeń*.

Prawie na końcu książki wycinków jest artykuł Anatola Sterna z 1 marca 1939 roku [25], *Film polski w ogniu krytyki: Frontem do poezji*. Stern pisze: *Od dziesięciu lat staram się dowieść paru prawd tak oczywistych, jak te że:*

1. tworzenie filmów artystycznych wymaga odpowiedniego klimatu kulturalnego;

[25]

2. nie może powstać film artystyczny bez twórczości eksperymentalnej.



To wszystko na temat wycinków. Ciekawa i ważna historia filmu. Można mieć nadzieję, że kiedyś historia awangardy filmu z lat trzydziestych w tym albumie będzie wydana w formie książkowej.

Stefania i Franciszek Themersonowie: laboratorium form

Film rozumiany jako rozwinięcie idei kolażu, jakim w znacznym stopniu wydaje się zrealizowana przez Themersonów w latach 1931-1932 *Europa* do słów poematu Anatola Sterna, nie jest wolny od prymarnej materialności. Jest to obraz „abstrakcyjny” składający się z „prawdziwych” obrazów – pisał Stefan Themerson. Kiedy Moholy-Nagy zobaczył nasz film „Europa” (w 1936 roku w Londynie), powiedział, że to film wyrafinowany. Byłem za młody, żeby mu odpowiedzieć, że nie ma racji. Że film jest prymitywny. Bo czyż może być coś bardziej prymitywnego, niż umieszczenie obok siebie bochenka chleba, zbliżenia bioder kobiety i widoku jej twarzy? Albo samotnego kła trawy w szczelinie między dwiema płytami trotuaru, którego korzenie zmagają się z twardym betonem, kła trawy rosnącego i zmieniającego się na naszych oczach w drzewo spadające na dachy domów? [...] Tam nie było symbolizmu. Było to zwykłe, wizualne zdanie wyrażone prostą składnią wizualną poezji kinematograficznej. Ten pozasłowny język był bardziej skondensowany, tak samo jak język poezji jest bardziej skondensowany niż język prozy.¹ Montaż filmowy jest według Themersona oparty na jak najbardziej dosłownym rozumieniu obrazu, co umożliwia tworzenie składni, przechodzącej na wyższym poziomie filmowej struktury w porządek wizualnych rytarów: *Poetycki liryzm fotogramów i skondensowany dynamizm poetycki kolaży czasowych ma pewne wspólne mianowniki z rytmicznymi formami muzyki.*²

1. S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, Warszawa 2008, s. 61.

2. tamże.

3. Stefan Themerson jeszcze przed realizacją swojego pierwszego filmu, w 1928 roku, oddawał się marzeniom o „radio-fono-wizji”; zob.: tenże, *Możliwości radiowe*, „XX wiek” [2 września] 1928, nr 23 [przedrukowane w:] *Filmy Franciszki i Stefana Themersonów*, [red. i wybór tekstów J. Reichardt, N. Wadley], 2007, booklet dołączony do DVD, s. 62-66.

Ta muzyczność objawia się w filmach Themersonów na wielu poziomach. Artyści przy swoich filmach podjęli współpracę z młodymi, eksperymentującymi kompozytorami – Witoldem Lutosławskim i Stefanem Kisielewskim. Nie chodzi tu jednak wyłącznie o użycie nowoczesnej muzyki³; to Witold Lutosławski, który zdążył zobaczyć *Aptekę* i *Drobiazg melodyjny* (ostatni film reklamował w kinach wyroby galanterijne Wandy Golińskiej do muzyki Marice’a Ravela) zaproponował artystom napisanie muzyki do kolejnej realizacji: filmu *Zwarcie*. Subtelne pokrewieństwo, które Lutosławski dostrzegał między własnymi poszukiwaniami a „fotogramami w czasie”, polegało na zastąpieniu apriorycznych reguł konstrukcyjnych formy, z góry zawężających obszar antycypacji odbiorcy, przez swobodną strukturę rozwijających się w czasie serii i analogii. Kilka lat później Stefan Themerson ponownie odkryje tę samą zasadę

w *Ursonate* Kurta Schwittersa, w której recytacja głosek wyłania z siebie, bez dodatkowego muzycznego podkładu, własną strukturę melodyczną i rytmiczną.⁴

W *Aptece* abstrakcyjna kompozycja czarnych kół, elips i spiral nie ukrywa tego, że jest rzutowanym na matową taflę szkła tańczącym cieniem zwykłej butelki, kieliszka i szklanki, co stanowi niewyczerpane źródło wizualnego humoru. Czystość form, przypominająca sekwencję tańca blaszanych naczyń z *Baletu mechanicznego* (1924) Fernanda Légera, zostaje skrzyżowana z wykorzystaniem „szmalcowej taśmy o zadrapannej emulsji” – bezwiednej inwencji światłoczułej materii – która pozwalała Themersonowi głosić *pochwałę przypadku i niechlujstwa, które sypiąc z worka bez wyboru daje szansę ujrzania ukrywanej czy pomijanej prawdy temu, kto chce zobaczyć*.⁵ Nie tak daleko tu do artystycznych praktyk dada. Estetyka fotogramu i praktyka jego kreowania – bezpośrednio na papierze światłoczułym bez pomocy kamery, w manualnym, dotykowym kontakcie z animowaną materią – mają dla tej twórczości filmowej charakter podstawowy.⁶ W eseju *O potrzebie tworzenia widzeń*, opublikowanym w 1937 roku na łamach awangardowego pisma „f.a.” [*film artystyczny*], Stefan Themerson tworzy taką definicję tej formy:

Nazwiecie to obrazem abstrakcyjnym.

A to nie jest obraz abstrakcyjny.

To coś unikalnego.

To fotogram.

Nie przedstawia niczego.

Nie abstrahuje niczego z niczego.

Jest tym czym jest.

*Jest samą rzeczywistością.*⁷

O ile praktyka utrwalania obrazów będących światłoczułymi odciśkami przedmiotów nie była wtedy czymś zupełnie nowym – od początku lat 20. uprawiali ją przecież niezależnie od siebie Man Ray i Christian Schade – to definicja, którą proponuje tutaj Stefan Themerson ma w sobie coś zastanawiającego. Z jednej strony mieści się w niej, wielokrotnie już opisywane, modernistyczne odkrywanie rzeczywistości medium i tworzywa; z drugiej strony znajdziemy tu moment odrzucenia dualizmów „percepcji” i „reprezentacji”, „przedstawiającego” i „nieprzedstawiającego”. W fotogramie dziwne jest to – pisze Themerson – że jego istota nie tkwi w nim samym, ale w naszych oczach. Albo się to widzi, albo nie. A nawet, jeśli się go rozpoznaje w niepozornych, skromnych przedmiotach, które go stworzyły – grzebień, flaszka, liść, sitko do herbaty – to nie jest on przedstawieniem grzebieni, flaszek, liści lub sitek do herbaty, jest tym, czym jest, rzeczywistość fotogramu jest jego własną rzeczywistością. Ale nie wystarczy umieścić skromnych „aktorów” na arkuszu papieru fotograficznego i na chwilę zapalić światło.

4. S. Themerson, *Kurt Schwitters on a Time Chart*, Oude Tonge 1998, s. 10. W książce tej Themerson przytacza anegdotę o tym, jak w 1944 r. w Londynie doprowadził do spotkania Kurta Schwittersa z Antonim Słonimskim, prosząc przy tej okazji niemieckiego dadaistę, aby zadeklamował polskiemu poecie swoją *Ursonate*. Reakcja Słonimskiego była – ku zaskoczeniu Themersona – skrajnie negatywna. Nie sposób w tym kontekście nie docenić inteligencji i otwartości Themersona, który już w okresie międzywojennym rozumiał zarówno tendencje aleatoryczne, jak i serialistyczne w sztuce współczesnej, co otworzyło mu możliwość współpracy z tak ważnymi artystami i myślicielami, jak Kurt Schwitters, Ramond Queneau i Bertrand Russell.

5. S. Themerson, *O potrzebie...*, dz. cyt., s. 14.

6. *Pierwszym filmem, który zrealizowaliśmy przy zastosowaniu tej metody* – pisze S. Themerson – *była „Apteka” (1931), a ostatnim „The Eye and the Ear” (1946). Ale fotogramy w ruchu odgrywały swoją rolę we wszystkich naszych filmach; tamże, s. 60.*

7. tamże, s. 57.

Źródło światła musi być aktywne – to ono „maluje” obraz. Można postużyć się nagą żarówką, latarką, świecą, zapaloną zapałką. Można nim poruszać i obserwować taniec ciemnych cieni (które staną się białe), można nim gładzić trójwymiarowe przedmioty, tak, aby cienie stały się okrągłe, wydłużone, skrócone, można zbliżać je do papieru i rozjaśnić (co stworzy efekt głębokiej czerni). Ta gra, ten dramat geometrii projekcyjnej, narastania, stawania się i znikania gubi się w wytworze końcowym – statycznym fotogramie. My (Franciszka i ja) postanowiliśmy zarejestrować ten proces, dziejący się w czasie i stworzyć „fotogramy w ruchu”.⁸

W latach 1929-1930 w Warszawie, kiedy Themersonowie rozpoczęli prace nad swoimi „fotogramami w ruchu”, nie znali oni jeszcze realizacji Man Ray’a *Le Retour à la Raison* z 1923 roku ani wspomnianego Henri Chomette *Cinq Minutes de Cinema Pur*. Technikę „fotogramu” (identyczną w sensie technicznym z „rayogramem” i „schadografią”) wynaleźli całkiem niezależnie; zachodnie realizacje awangardowe będą mieli okazję poznać dopiero w roku 1936, w trakcie swojej pierwszej podróży do Anglii i Francji. Themerson gloryfikując przypadek, który wychodzi w pół drogi naprzeciw odkryciu estetycznemu⁹, wiele uwagi poświęcił także ograniczeniom technicznym i materialnym, które jego zdaniem tworzą sprzyjające warunki dla artystycznej inwencji. Artysta głosi pochwałę *malum necessarium* – przypadkowych skolek z powodu chronicznego braku taśmy, drapania i brudzenia negatywu, które daje początek nowym sposobom animowania (jak dzieje się to w *Zwarcu*), gubienia ostrości i niedoświetlenia z powodu kiepskiej jakości obiektywu, które daje początek estetyce deformacji... *Zrobiliśmy rzecz następującą: zamiast układania przedmiotów na światłoczułym papierze, myśmy je układali na przezroczystej kalce kreślarskiej na poziomej szybie – fotografowaliśmy (klatka po klatce) z dołu. Otrzymywaliśmy ruch przez zmianę położenia mocnych, nagich żarówek umieszczonych nad szybą. W przypadku dużych i ciężkich przedmiotów, a czasem ludzi (na przykład w filmie „Zwarcie”) przezroczysta kalka była ustawiana pionowo. Film wywołaliśmy i służył jako negatyw. Kamera była staroświecką żółtą skrzynką z korbką z 1910 roku. Przepadałem za nią. Można ją było zmusić, aby robiła, co tylko chcieliśmy. Nowoczesna kamera zmusza nas, abyśmy robili to, co mieści się w zakresie jej możliwości.¹⁰ W słowach Themersona nie ma śladu patosu technofilii, charakterystycznej dla awangardy tamtych lat i niektórych jej wyznawców do dnia dzisiejszego. Narrator opowiadania Themersona *Bayamus* wspomina po latach z rozrzewnieniem: *Przed paroma laty panoramowałem aparatem ustawionym na kręconym fortepianowym taborecie [...]. I jechałem aparatem w górę i w dół, mocując go do sztalug malarskich mojej żony i kręcąc klatka po klatce.¹¹**

Związki syntaktyczne między obrazami, zdaniem Stefana Themersona, nie są nigdy tego samego rodzaju jak pomiędzy słowami. *Obraz to*

8. tamże, s. 60.

9. tamże, s. 35.

10. tamże, s. 60.

11. S. Themerson, *Bayamus*, [w:] tenże, *Generał Piesc i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 10-12.

niezupełnie to samo, co rzeczownik, ruch to niezupełnie to samo, co czasownik, i kolaż to niezupełnie to samo, co zdanie. Zdanie może być prawdziwe lub fałszywe, konieczne lub warunkowe lub wewnętrznie sprzeczne. A kolaż nie. [...] Obrazy w kolażu nie odnoszą się ani do słów ani do rzeczy, ich znaczenie ma się narodzić poza słowami, poza odniesieniami i ostentacyjnie. To, co przed chwilą powiedziałem, nie odnosi się do „zwykłych” obrazów filmowych.¹² Badanie sekwencji obrazów i słów wykracza poza samą twórczość filmową Themersonów. Jej dopełnieniem był wspomniany już wcześniej periodyk „f.a.” o wysmakowanej szacie graficznej, sięgający po wzorce do najlepszych periodyków międzynarodowej awangardy. W 1937 roku ukazały się dwa numery tego pisma w wersji polsko-angielskiej i polsko-francuskiej. Numer pierwszy poświęcony został awangardzie angielskiej i zawierał teksty Johna Griersona, László Moholy-Nagya (*Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia*), Lena Lye’a, Eugeniusza Cękalskiego i Jerzego Toeplitza.¹³ Numer drugi dotyczył eksperymentalnego kina francuskiego – Zygmunt Tonecki omówił w nim twórczość awangardy francuskiej i niemieckiej; zamieszczono recenzje z filmów Henriego Chomette’a, Fernanda Légera i René Claira, lecz przede wszystkim numer wypełnił w sporym stopniu esej Stefana Themersona *O potrzebie tworzenia widzeń*. Przekaz wizualny obejmuje w tym przypadku zarówno krój czcionek, układ słów i kompozycję stronnicy.

Ponieważ Franciszka i Stefan Themersonowie byli „artystami multimedialnymi”, warto w tym miejscu poświęcić nieco więcej miejsca także ich dokonaniom pozafilmowym. Równoległe do filmów powstawały ich książki dla dzieci: *Historia Felka Strąka* (1930), *Jacus w zaczarowanym mieście* (1930), *Narodziny liter* (1932), *Nasi ojcowie pracują* (1932), *Przygody Marcelinka Majster Klepki* (1938), *Przygody Pédra Wyrzutka* (1938) czy *Pan Tom buduje dom* (1938). Są one dowodem żywej fascynacji Themersonów nowoczesną typografią i dyspozycją człowieka do dynamicznego, wizualnego odbioru świata. Dziecko wprowadzane jest tutaj w proces powstawania książki wraz z pytaniem: *Skąd wzięły się owe czarodziejskie znaki, z których złożyć da się wszystko, co można powiedzieć?*, jak dzieje się to w *Narodzinach liter*. W przypadku liter alfabetu są nie tylko znakami lingwistycznymi, ale również wszystkim tym, co składa się na ich materialne uposażenie jako grafemów. Jak pisał Stefan Themerson: *We wczesnej fazie druku, i jeszcze dzisiaj, drukarze wybierali czcionki pojedynczo i upychali je w przedmiot zwany wierszownikiem. W rezultacie otrzymywano czysto linearny układ słów. A jeśli [...] układ znaków lingwistycznych, takich jak te na zadrukowanej stronie, odzwierciedla stosunki zachodzące w świecie, to technika drukarska musiała mieć jakiś związek z naszym sposobem myślenia. Zaiste, linearny sposób drukowania, linearny sposób mówienia i linearny sposób myślenia zostały, nie wiadomo czemu uznane za naturalne, przynajmniej dla*

12. *O potrzebie...*, dz. cyt., s. 61.

13. A. Prodeus, *The-
mersonowie. Szkice
biograficzne*, Warszawa
2009, s. 70-71.

gatunku ludzkiego. [...] Czy wolność w układaniu symboli w dwóch wymiarach na zadrukowanej stronie spowoduje, ułatwi, nielinearny sposób filozoficznego myślenia o strukturze świata?¹⁴ Wzajemna zastępowalność dyskursu słownego i figuracji, zgodnie ze sformułowaną przez tego artystę regułą Wewnętrznego Pionowego Justunku, oznacza głęboka zmianę epistemo-logiczną: książka – medium słowa drukowanego – nie musi być wcale nośnikiem myślenia linearnego. Licznych na to dowodów dostarczają właśnie projekty książek dziecięcych Stefana i Franciszki Themersonów z lat 30., poprzedzające eksperymentalny charakter późniejszych edycji Gaberbocchus Press.

Przykładowo w *Pan Tom buduje dom* słowa na wzór typografii dadaistycznej są zasysane przez pompę; tłoczone przez nią bądź płyną przez rurę wodociągową do góry, ustawiają się w słupek wraz ze stołem, szafą, stolikiem, krzesłem i taboretą; odchylają się wraz z ruchem zegarowego wahadła bądź zbiegają po schodach. W *Jacusi w zaczarowanym mieście* antropomorfizowane litery zjeżdżają na poręczy i wjeżdżają pionowo windą; w książce *O stole, który uciekł do lasu* rozrastają się w gałęzie jak w wierszach graficznych z *Kaligramów* Guillaume’a Apollinaire’a. Choreografia znaków i wpisywanie jej w przestrzeń umownego rysunku odnawia estetykę rebusu. W *Jacusi w zaczarowanym mieście* układ znaków na stronie może mieć także wartość dźwiękonaśladowczą (różne wielkości czcionek oddają dynamikę) i być „diagramem” procesu rozchodzenia się fali dźwiękowej, np. dzwoniących/dudniących po tramwajowych szynach; miejscami jest to wysokiej próby poezja konkretna. Książkę dopełniają diagramy „techniczne” i pełnoformatowe ilustracje miasta, ciekawie łączące wpływy Nowej Rzeczywistości ze stylem grafik Franza Masereela z cyklu *Die Stadt* (1925). Nie od rzeczy byłoby także wspomnieć o niezwykłym humorze tych książeczek. Zastąpienie sentymentalnej powiastki lekkim purnonsensem, kalamburem i dowcipnym komentarzem na temat rzeczywistości, jest zresztą cechą nie tylko tych realizacji poligraficznych Themersonów, ale także ich filmu *Przygoda człowieka poczciwego* (1937). W czołówce pojawiają się plansze z napisami informującymi, że jest to *humoreska irracjonalna, w której każdy snadnie poetyckie możliwości człowieka poczciwego obejrzeć może*. [...] *Człowiek poczciwy prosi P.T. Publiczność, aby jego lirycznego odskoku od rzeczywistości nie brała za bezsensowną ekstrawagancję*. Już scena, po wstępnej sekwencji montażowej, w której starszy urzędnik słyszy omyłkowo przez telefon skierowany do kogoś innego komentarz: *Nie będzie dziury w niebie, nawet jeśli pójdziesz tyłem, co po namyśle postanawia uczyć* – mogłaby się znaleźć w jednej z książek dziecięcych Themersonów. Część środkowa z filistrami manifestującymi sprzeciw wobec czynu urzędnika, idącymi z transparentem: *Precz z chodzeniem tyłem! Na pewno będzie dziura w niebie!* i konformistycznym

14. S. Themerson, *Logika, etyka i ciało*, „Odra” 1978, nr 3, s. 40.

15. <http://digital.library.mcgill.ca/Russian/mar-leb.htm> [dostęp: IX 2010].

16. Za znajomością w Polsce lat 30. publikacji Gosizdat przemawia fakt, że na przykład manierę Liebieidewa naśladowali wówczas Lewitt i Himm – ilustrując pierwsze polskie wydanie *Lokomotywy* Juliana Tuwima.

17. El Lissitzky (Lazar Lisicki), o czym warto pamiętać, w okresie przedkonstruktivistycznym ilustrował książki dziecięce w jidysz, jedną z nich było *Yingl Tzingl Khvat*, gdzie figuralny charakter zyskują układy hebrajskich liter. Dynamizacja liternictwa idzie tu dalej niż w opracowaniu liturgicznego tekstu *Hagady* paschalnej z 1919 (powstał już w konstruktivistycznym okresie Proun) i zilustrowanego przez Lissitzky'ego w 1917 r. tekstu religijnych rozważań *Szahas Chulin* [Codziennej rozmowy]. El Lissitzky związany był wówczas z grupą żydowskich artystów rewolucyjnych Jewsekcij; zob.: N. Perloff, B. Reed, *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles 2003, passim.

18. U. Czartoryska, *O słowach i obrazach*, „Projekt” 1983, nr 1.

19. A. Pruszyński, *Dobre maniere Stefana Themersona*, Gdańsk 2004.

20. O współpracy tej

hasłem *My wszyscy chodzimy przodem*, to rzecz z ducha groteski i satyry społecznej. Analogie z prozą Themersonów dla dzieci niesie także scena, w której urzędnik-winowajca siedzi na kominie, przerywa grę na flecie i wypowiada do kamery radosną kwestię: *Trzeba znać się na przenośni, proszę Państwa*. Jeżeli za zwornik filmu uznamy owo przesłanie, to idzie ono w parze z dowartościowaniem optyki dziecka – w przedostatnim ujęciu w stronę „człowieka pocziwego” idzie małe, nagie dziecko...

Themersonowskie adaptacje awangardowej typografii wykazują wiele cech wspólnych z projektami graficznymi publikacji moskiewskiej oficyny Gosizdat. Wychodziły w niej teksty dla dzieci autorstwa Władimira Majakowskiego, Kornela Czuchowskiego i Samuela Marszaka z ilustracjami Władimira Liebieidewa.¹⁵ Z wydawnictwem tym współpracowała także Wiera Jermolewa, podobnie jak Lissitzky wywodząca się z UNOWIS-u (Utwierdzitele Nowogo w Iskustwie), grupy artystycznej założonej przez Kazimierza Malewicza w Witebsku.¹⁶ Pośrednią inspiracją projektów Themersonów mogła być również *Suprematystyczna bajka o dwóch kwadratach* (*Suprematyczieskaja skazka o dwóch kwadratach*) Lissitzky'ego.¹⁷ Na jej stronie tytułowej tekst „Pro dwa kwadrata” oddają znaki z trzech porządków: drukowane cyrylicą „Pro” (rosyjskie „O”), wyniesiony do góry masywny wolumen cyfry arabskiej „2” jako liczebnika, która staje się na płaszczyźnie Figurą, działającą postacią oraz czerwony kwadrat będący zarazem realną „rzeczą” i znakiem (układ ten przywodzi na myśl kalambury dla dzieci, w którym słowa oznaczane są obrazkami). Po stronie tytułowej w dynamicznym układzie diagonalnym następuje instrukcja: *Nie czytacie – bierzcie kartki, stolik, linijkę, farby, klocki – budujcie!*, będąca sugestią współtworzenia książki przez małego odbiorcę. Przeistoczenie aktu lektury w działanie majstra, rysownika lub architekta. Bardzo podobne apostrofy do czytelnika znajdziemy w wielu książeczkach Themersonów, którzy przy rozwijaniu narracji książki korzystają z najrozmaitszych chwytów formalnych i semantycznych jakie otwiera przestrzenny układ czcionki. *Suprematystyczna bajka o dwóch kwadratach* powstała w 1920 roku w Witebsku, jeszcze pod okiem Kazimierza Malewicza. Z powodu trudności poligraficznych drukiem wyszła dopiero w 1922 roku w Berlinie, a w tym samym roku wydał ją po holendersku w Hadze Theo van Doesburg. Przedwojenne projekty Themersonów były niewątpliwie skromniejsze, mieli oni jednak już wtedy świadomość możliwości, jakie otwiera zmiana barwy papieru, przeplatanie stron o różnej gramaturze i odmianach czcionki – co pokazują ich powojenne projekty realizowane w Gaberbocchus Press.

Stefan Themerson w swoim powojennym manifestie *Typographical Topography*, jak zauważa Urszula Czartoryska, rozwija „nawigacyjną” koncepcję drukarstwa, chodzi tu o dobrze znaną Lissitzky'emu oraz

pisze A. Rejniak-Majewska, *Między recyclyingiem a konstrukcją: o projektach typograficznych Kurta Schwittersa*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3(65), s. 166-174.

21. L. Atzmon, *The Scarecrow Fairytale: A Collaboration of Theo Van Doesburg and Kurt Schwitters*, „Design Issues” vol. 12, nr 3 (Autumn 1996).

22. M. Frankowska, A. Frankowski, *Henryk Berlew, Warszawa 2009*, s. 35 i 43; H. Berlew, *El Lissitzky in Warschau*, katalog wystawy *El Lissitzky*, Basel 1966, s. 61-63. Ze Schwitтером i Lissitzkym miał Berlew również styczność w 1923 r. w Berlinie, wkrótce potem twórca *Merz* jeden ze swoich tekstów poświęconych nowoczesnej typografii opublikował w polskim „Presensie”. Henryk Berlew tworzył okładki książek autorów literatury jidisz, w których alfabet hebrajski poddaje rygorowi nowoczesnej typografii w duchu jego koncepcji „mechanofaktury”. W tym kontekście nie od rzeczy byłoby może przypomnieć także zaprojektowany przez Franciszkę Themerson w latach 30. nowoczesny hebrajski elementarz.

23. Te afiliacje nie są może tak istotne w przypadku Themersonów jak Berlewiego, ale warto dodać, że również oni wywodzili się z wolnościelskich rodzin żydowskich. Franciszka The-

Tschicholdowi zasadę „kierowania uwagę widza za pomocą punktów odniesienia, graficznych „znaków ostrzegawczych”, sugestywnych „drogowskazów”; [Themerson] daleki był od wyłącznie dekoracyjnego rozumienia koncepcji książki, ale też od użytkowej sztampy. Od projektanta oczekiwał, że będzie współtwórcą dzieła drukowanego, który nakierowuje myśl, prowadzi w ślad za autorem. [...] Treścią tego tekstu jest obrona drukarstwa eksperymentalnego przed zalewem konwencji i ubóstwa pojęciowego, obrona suwerennych praw projektanta w obliczu i we współpracy z autorem.¹⁸ Artur Pruszyński podkreśla obeznanie Themersonów z eksperymentami poezji futurystycznej oraz z typografią Peiperowskiej „Zwrotnicy”.¹⁹ Potencjalnych inspiracji poszukiwać można jednak także w projektach z okresu hanowerskiej współpracy Kurta Schwittersa i El Lissitzky’ego²⁰, jak i w ich twórczości dla dzieci. Przypomnijmy, że jako numer 12 „*Merz*” Kurt Schwitters wydał własną historyjkę *O koguciku Piotrze (Hahnpeter)* z ilustracjami Käthe Steiniz. Podwójny numer, 14-15 z 1925 roku, stanowiła z kolei przygotowana razem z Van Doesburgiem i Käthe Steiniz książeczka dziecięca zatytułowana „*Die Scheuche*” (*Strach*). Zgodnie z relacją Steiniz, jej kształt opracowany został w czasie wspólnego posiedzenia, podczas którego Schwitters przedstawił tekst, a Van Doesburg, improwizując obrazy z zapalek, zaproponował wstępny schemat graficzny całości.²¹ Te eksperymenty typograficzne były w Polsce znane dzięki pośrednictwu Henryka Berlewiego. Poznał on osobiście Lissitzky’ego jesienią 1921 roku w Warszawie, kiedy to rosyjski twórca przybył nad Wisłę na zaproszenie miejscowej filii żydowskiej organizacji Kultur Lige.²² Obu artystów łączyło zainteresowanie grafiką żydowską.²³

Z Kurtem Schwitтером Stefan Themerson poznał się osobiście dopiero w 1943 roku w Londynie.²⁴ Polski artysta poświęci później dadaizmowi z Hanoweru dwie piękne książki²⁵, swoje oraz Franciszki arcydzieło typograficzne – *Kurt Schwitters in England* (1958) oraz *Kurt Schwitters on Time Chart*, opublikowane pierwotnie w czasopiśmie „*Typographica*” w nr. 16, w grudniu 1967. Obaj artyści poznali się na niecodziennej konferencji Penklubu na temat XVII-wiecznego traktatu Johna Milтона *Aeropagitica*, dotyczącego cenzury dzieł drukowanych. Themerson przedostał się do Anglii ledwie kilka miesięcy wcześniej z okupowanej jeszcze Francji. Schwitters po ucieczce z nazistowskich Niemiec do Norwegii, a następnie Szkocji, był przez rok internowany jako „wrogi cudzoziemiec” w angielskim obozie na Isle of Man. Został zwolniony dopiero z końcem grudnia 1941 i teraz przebywał w Londynie, nie mogąc jako Niemiec znaleźć żadnej pracy; próbował się utrzymywać ze sprzedaży pocztówek własnego wyrobu. Konferencja, na której twórcy się poznali, omal nie doszła do skutku z powodu niemieckiego bombardowania pociskami V-1, które zdevastowały budynek Instytutu Francuskiego w Londynie, gdzie

merson z domu Weinles przysła na świat 28 VI 1907 w Warszawie jako dziecko pianistki Łucji Kaufman i malarza Jakuba Weinlesa. Stefan Themerson urodził się 25 I 1910 w Płocku jako trzecie dziecko Sary-Liby (Salomei) z domu Smulewicz i Chaima Mendla (Mieczysława) Themersona – lekarza i działacza społeczne- go; zob.: A. Prodeus, *Themersonowie*, dz. cyt., s. 11-12. Większość członków rodzin Stefa- na i Franciszki zginęła w Zagładzie. Jako jedna z nielicznych z rodziny Franciszki ocalała jej bratanica – Jasia Reichardt, adoptowana przez nią po wojnie, dziś zasłużona kura- torka, była dyrektorka galerii Whitechapel, opiekująca się od 1988 r. londyńskim Archiwum Themersonów.

24. A. Dziadek, *Themerson i Schwitters*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 85-93.

25. S. Themerson, *Kurt Schwitters in England 1940-1948*, London 1958 i tenże, *Kurt Schwitters on a Time Chart*, dz. cyt.

26. S. Themerson, *Kurt Schwitters on a Time Chart*, dz. cyt., s. 10.

27. tamże, s. 11.

28. tamże, s. 16.

29. S. Themerson, *Kurt Schwitters in England*, dz. cyt., s. 14.

zaplanowano sesję. Okoliczne domy legły całkowicie w gruzach, mimo to konferencja się odbyła – brakowało jedynie części sufitu, wybite okna zasłonięto tymczasowo czarnym materiałem. Jak wspominał Stefan Themerson: *Byli tam pisarze z całego świata, słychać było dźwięki samolotów latających nisko nad dachem. Dwie godziny wcześniej najbliższe domy obróciły się w ruinę. Nie było to tak dramatyczne, jak brzmi teraz. Do takich zdarzeń było się wówczas przyzwyczajonym, a dwie godziny wystarczyły, żeby wynieść tych, którzy powinni być wyniesieni, cali albo w kawałkach, i miejsce to wyglądało teraz spokojnie. [...] Tego samego ranka, w drodze na konferencję Kurt Schwitters znalazł w ruinach okolicznych domów kawałek metalowego drutu [...]. „Zawsze biorę wszystko, co wydaje mi się być interesujące” – powiedział mi potem. Teraz, siedząc na sali konferencyjnej tuż obok mnie, wyginał ten drut, formując go w przestrzenną rzeźbę, gdy E[dward] M[organ] Foster wygłaszał orację.*²⁶

Themerson pisze dalej, że pisarze, którzy widzieli go zajętego owym drutem, myśleli, że jest on jakimś niewykształconym elektrykiem albo hydraulikiem, który trafił do tej sali Penklubu przez przypadek. Tymcza- sem to właśnie Schwitters zachował kreatywną postawę i coś stworzył podczas owego spotkania – inni ząjęci byli jedynie bezproduktywnymi przemówieniami.²⁷ Jak z tego wynika nie do wszystkich adeptów muz odnosi się pamiętna konkluzja Themersona: *wrażliwy system nerwowy artysty pierwszy przynosi wieści o tym, że coś złego dzieje się w ustanowionym wokół nas porządku.*²⁸ Obaj artyści zaprzyjaźnili się serdecznie. Po woj- nie Thmersonowie odwiedzali byłego dadaistę na angielskiej prowincji w Langdale, gdzie w kamiennej stodole mieszał wapno i zaprawę, budując ostatnią wersję swojego Merzbau (zatytułowaną „Merz Barn”). *Dziś może nam się wydawać [...] – pisał Themerson we wspomnieniu o Schwittersie – że akt zestawienia ze sobą dwóch lub trzech przedmiotów, takich jak bilet kolejowy, kwiat i kawałek drewna – to niewinna kwestia estetyki. Ale to nie tak. Bilety należą do zakładu kolejowego, kwiaty do ogrodników, kawałki drewna do handlarzy drzewem. Jeśli mieszasz te rzeczy ze sobą, czynisz spustoszenie w systemie klasyfikacji, na którym opiera się reżim, odzwyczajasz umysł od utartych sposobów myślenia, a utarte sposoby myślenia są podstawą Porządku, niezależnie od tego, czy będzie to Stary porządek, czy też Nowy [...]. Hitler to wiedział. I dlatego Kurt Schwitters został wyrzucony z Niemiec.*²⁹

W tym okresie powstaje pierwszy emigracyjny film Themersonów, do czego asumpt dało zlecenie Biura Filmowego Ministerstwa Dokumen- tacji i Informacji rządu RP na obczyźnie. *Calling Mr. Smith* (1943), który jest kompromisem między zamówieniem na film z propagandowym komentarzem i poszukiwaniami twórców rozumiejących nieadekwatność tradycyjnych środków wyrazu wobec konieczności wyrażenia zbiorowej tragedii. Tak się zarazem złożyło, że ten ostatni film Themersonów był

ich pierwszym i jedynym filmem barwnym, inwencyjnie wykorzystującym mieszane, kolorowe światło i barwne filtry.³⁰ Film mówi o krachu idei kultury. Rozpoczyna go cytat z *Encyclopedia Britannica* o wyrażaniu się ducha narodów w różnych dziedzinach sztuki, z konwencjonalnym przeglądem owych partykularnych wcieleń „absolutnego ducha” (od greckiej i rzymskiej architektury, przez XV-wieczne włoskie malarstwo, XVI-wieczny angielski, szekspirowski dramat, po XVIII-wieczną niemiecką muzykę). Przejście do współczesności dokonuje się wraz z zastąpieniem makiet greckiej architektury i gotyckiej świątyni przez materiał z kronik filmowych – ukazujących obrazy wojny, zniszczeń i ludobójstwa. Wraz z ujęciem płaczącej matki z dzieckiem przerwaniu ulega taśma filmowa – widać pęknięte klatki, celuloidową perforację – słyszymy głos pana Smitha, który głośno protestuje: nie chce wiedzieć, co się dzieje na kontynencie. Jego oponentką staje się „kobieta z torturowanej Europy”, której głos patetycznie tłumaczy, że dla XX-wiecznych Niemców to Hitler jest Szekspirem i Leonardem (widzimy obrazy jego pędzla i okładkę *Mein Kampf*), a sztuka, literatura, nauka zostały przezeń zdruzgotane: *Uniwersytet Warszawski został zamknięty, a swoje kancelarie umieściło w nim Gestapo*. W tle muzykę Bacha zastępuje motyw *Horst Wessel Lied*. Pojawia się obraz płomieni, ofiar na szubienicy, lista profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego wysłanych do obozów koncentracyjnych. Narratorka mówi o obowiązującym w Polsce zakazie słuchania muzyki, także muzyki największego niemieckiego kompozytora – Bacha; o zakazie słuchania muzyki Chopina. Podkuty but miażdży płytę, etiuda milknie: *muzyka Chopina jest w Polsce zakazana*. W ścieżce dźwiękowej pojawia się fragment *Źródła Aretuzy* Szymanowskiego, któremu towarzyszy piękna sekwencja „fotogramów w ruchu”: stykówki wirujących liści topolowych, anamorfotycznie ujęte sklepienie gwieździste gotyckiej katedry, Madonna z Kruźlowej. Z góry do dołu kadru przepływają wydrapane na filmowym negatywie swastyki, powracającym motywem jest Helenka z pastelu Wyspiańskiego i gotycki krucyfiks: *Niemcy nie są już dziś cywilizowanym narodem. [...] To dziecko czeka, jak wiele innych dzieci na pomoc ludzi z wolnych krajów. Czekają na powrót muzyki, literatury, sztuki i nauki – bo tylko to bowiem czyni z nas ludzi cywilizowanych. Europa pana wzywa, panie Smith...*

Przyjaźń ze Schwittersem oraz podziw Stefana i Franciszki dla *Ursonaty* stanowić może ważny kontekst dla realizacji ostatniego filmu obojga, jakim było *The Eye and the Ear* (1944-1945). Z jednej strony można by go uznać za kontynuację eksperymentów, które oboje rozpoczęli jeszcze w *Drobiazgu melodyjnym*, z drugiej strony widoczna staje się tutaj zasada tworzenia „audiowizualnych map”³¹ ukazujących ekwiwalencje słowa i obrazu, w ramach podjętej próby wielopoziomowego przekładu tworzyw i dania oku do czytania rytmów muzycznych. W nieco inny

30. zob. powojenną notatkę o współpracy z Dufay-colour, [w:] S. Themerson, *O potrzebie...*, dz. cyt., s. 62.

31. A. Prodeus, *Themersonowie...*, dz. cyt., s. 81.

sposób będzie się po latach realizowała ta sama idea w powstałej w latach 50. typograficzno-muzycznej partyturze opery semantycznej Stefana Themersona *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio, czyli Kotlety św. Franciszka*³², która w niezwykle ciekawy sposób łączy zapis nutowy, tekst zapisany na maszynie, strzałki i wykresy, z rysunkami, które wydają się dużo bardziej adekwatne niż tradycyjna pięciolinia, gdy idzie o oddanie fonetyczno-fonicznych jakości tworzywa muzycznego i językowego. Themersonowie w filmie korzystają z utworów, które same już tematyzują proces przekładu językowo-muzycznego, dołączając do niego porządek wizualny. *Śłopiewnie* Karola Szymanowskiego do słów Juliana Tuwima – o nich bowiem mowa – nabiorą tu zupełnie nowego znaczenia, kiedy odniesiemy je do dadaistycznego eksperymentu Schwittersa. Wówczas akcent padnie nie tyle na muzyczność słowa, co na „fonetyczność” muzyki.³³ *Urosonate* Schwittersa, która powstała w latach 1922-1932, stanowiła zresztą tyleż utwór muzyczny (z racji deklamacji), co i realizację słowno-typograficzną. W latach 80. amerykańska artystka Jack Ox podjęła się eksperymentu zaskakująco podobnego do Themersonowskiej transkrypcji *Śłopiewni* na formę wizualną, dokonując ikonicznej transpozycji deklamacji *Ursonaty* nagranej przez Schwittersa.³⁴

* * *

W sierpniu 1945, krótko po zakończeniu wojny, w Londynie u Themersonów zjawili się ich dawni przyjaciele, Stanisław Wohl i Jerzy Toeplitz, związani teraz z Czołówką Filmową Wojska Polskiego. Przyjechali z apelem, aby dwójka artystów wracała do komunistycznej Polski „pomóc im odbudowywać Film”. Themerson pisze: *Pamiętam, że spytałem, czy będziemy mogli robić takie filmy, jak zawsze (to znaczy takie, jakie potrafiły). Odpowiedź była negatywna. Więc i moja także.*³⁵ Wohl i Toeplitz poprosili, aby Themerson przemyślał jeszcze swoją decyzję i powiadomił o niej listownie Aleksandra Forda. W październiku 1945 roku Stefana Themerson napisał do Forda, mającego wtedy pełnię władzy w polskiej kinematografii. Oto jego obszerny fragment jego listu:

Kiedy teraz przypominę sobie lata filmowej młodości, wypełnione walką o kawałek negatywu, o przedpotopowe aparaty, o „stoły trikowe” sklecone z pałyków, o ekrany w kinach, o tysiące papierków celno-cenzurowych, które trzeba było zdobywać uparciem, by móc tylko obejrzeć filmy awangard zachodnich, od których byliśmy odcięci grubym murem, to ogarnia mnie uczucie dobroduszej zazdrości na myśl o tych wszystkich młodych awangardowcach, którzy, nie wątpię w to, pojawią się teraz i dzięki Wam znajdą środki realizacji swych idei artystycznych i znajdą zrozumienie dla swej pasji tworzenia, i znajdą tradycję, swoją historię, ale która, jak wszystkie inne sztuki, wciąż szukać musi swych artystycznych praw, eksplorować nieznane, budować, konstruować, wgryzać

32. S. Themerson, *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis's Lamb Chops*, London – Amsterdam 1972.

33. zob.: A. Dziadek, *Tekst wielowymiarowy – przypadek „Semantic Divertissements” Franciszki i Stefana Themersonów*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2009, nr 1, s. 57-64.

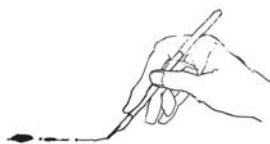
34. J. Ox, *Obrazowanie muzyki „Ursonate” Kurta Schwittersa – instalacja prezentowana w Muzeum Sztuki w Łodzi 14 I – 29 II 2004*.

35. List Stefana Themersona do Urszuli Czartoryskiej (1980), [w:] *Filmy Franciszki i Stefana Themersonów*, dz. cyt., s. 47.

w rzeczywistości nowe. [...] Tu bowiem na tzw. Zachodzie, „l'avant-garde” skończyła się już dawno. Nie dlatego jednak, że wypowiedziała jakoby już wszystko, co miała do powiedzenia. [...] Przydusił ją do ziemi i przygniótł ciężki, olbrzymi, wspaniale zorganizowany wał-do-ugniatania-asfaltu, toczący się nie-ubłagane wał, który w czasach Startu i SAF-u i f.a., nazywaliśmy jednym, lecz wiele mówiący słowem – „Branża”. Tego „wału” nie ma teraz w Polsce i dlatego marzę, że odrodzenie nowej, żywej, artystycznej, jak najbardziej różnorodnej i rozmaitej, niezależnej awangardy nadejść może właśnie od Was. Jak łakomie czekam na Wasze nowe „5 minut czystego kina” i nowe „Ballets Mécaniques”, na nowe „Pretexty” i nowe „Antrakty”, na nową „Diagonal Symphonie” i nową „Joie de vivre”, nowe „Romanse Sentymentalne” i „Colour Boxes”, nowe „Que Vica Mexico!”. I nowe Meliesy, na nowe „Chiens Andaloux” i nowe „Patiomkiny” i nowe „White, Grey, Black”, i nowe „Hippocamps” i „Idée” – na to całe bogactwo różnorodnych spojrzeń, myśli i odczuć, jakie odkryła awangarda.³⁶

Stefan Themerson nie otrzymał nigdy odpowiedzi na swój list. Obydwoje z Franciszką pozostali na emigracji w Anglii do końca swego pracowitego artystycznie życia. Zrealizowali razem wiele wspaniałych projektów typograficznych i edytorskich w założonej przez siebie oficynie Gaberbocchus Press. Pomimo permanentnych problemów finansowych, zachowali tak wysoko cenioną przez siebie twórczą wolność. „Gorączka filmowa” opuściła ich jednak już na zawsze.

36. S. Themerson, *List do Aleksandra Forda*, [w:] tamże, s. 48-50.



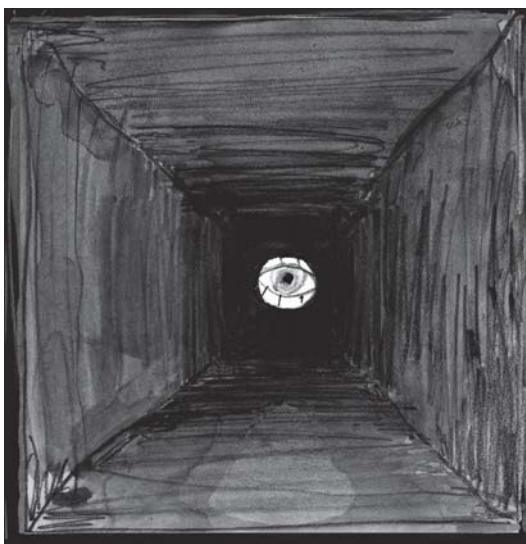
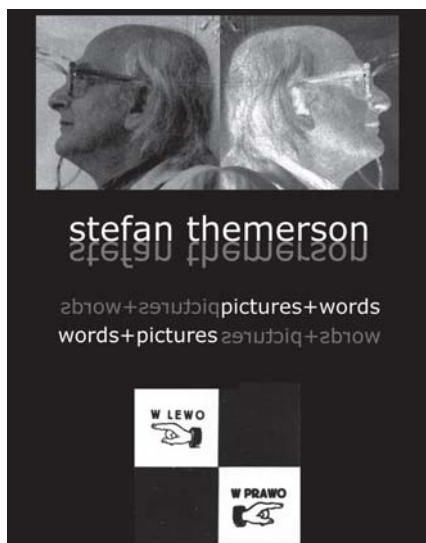
Stefan Themerson – wiele sposobów widzenia

1. Strona tytułowa

Kiedy Stefan był małym chłopcem, jego ojciec, znany i lubiany płocki lekarz, zabrał go do szpitala na prześwietlenie, by sprawdzić, czy nie ma złamanej kości. Stefan patrzył na ten – jak go później nazwie – pierwszy ruchomy fotogram, jaki w życiu widział – *fragment natury widziany w nowy, dziwny sposób*.

Jest wiele sposobów widzenia, niektóre należą do nauki, inne do sztuki...

Obiecał sobie, że gdy dorośnie, sprawi sobie swój własny aparat rentgenowski. Z czasem rentgen zmienił się w aparat fotograficzny.

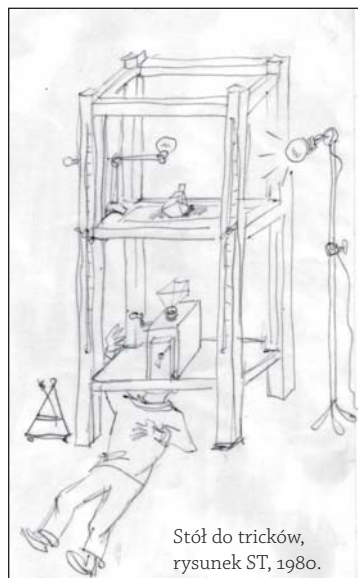


2. Wewnątrz aparatu

Inne jego wczesne wspomnienie dotyczy starego kodaka – aparat ten wręczył mu brat w 1918 roku, gdy rodzina wróciła po wojnie do Płocka. Stefan był zadziwiony i zachwycony, gdy odkrył, że w środku nic nie ma. Między soczewką z jednej a ramką na szklaną płytkę z drugiej strony, nie było nic – puste pudełko. Próżnia, w której wszystko mogło się zdarzyć.

3. Gwieździste niebo

Resztę życia spędził szukając sposobów wypełnienia tej przestrzeni ideami. Czasem przybierały one formę obrazów. Kiedy indziej słów. Niekiedy były obrazami złożonymi ze słów albo vice versa. (Lubił obrazy odbite w lustrze: idee także odwracał tyłem naprzód albo do góry nogami. Chętnie obrazował idee w czasie i przestrzeni, zawsze robił wykresy i diagramy).



Stół do tricków

Oto stół do tricków, który Stefan wynalazł na przełomie lat 1928/1929, żeby robić fotogramy. Leżał na podłodze patrząc do góry przez obiektyw; w późniejszych latach Franciszka stała przy stole i w wyniku improwizowanego ruchu światłem tworzyła nowe kształty.

Następne 15 minut chciałbym poświęcić przeglądowi różnych sposobów widzenia, które Stefan eksplorował – jak bardzo się różnią, a zarazem, jak wiele mają ze sobą wspólnego. Należy zwrócić uwagę, że po angielsku słowo „widzieć” oznacza także *rozumieć*.

4. Abstrakcyjne fotogramy

Stefan ubolewał, że chociaż ludzie mają struny głosowe do wydawania dźwięków, nie mają organów, który wytwarzałyby światło, dlatego musimy je konstruować.

Fotogram był magicznym słowem, medium bardzo mu bliskim, którym znakomicie się posługiwał. To właśnie w tym radosnym kontek-



fotogram, 1928



fotogram, 1930

ście Stefan i Franciszka uczyli się współpracować i odkryli swoją stałą i najważniejszą zasadę: zaczynać od niczego i zobaczyć, co da się zrobić (spotkali się w 1930 roku).

5. Fotogramy: samochód i stopa

Nawet jeśli można rozpoznać motyw, który stanowił punkt wyjścia dla fotogramu, nie jest to „zdjęcie” tej rzeczy. *Fotogram jest tym, czym jest – pisał Stefan – rzeczywistość fotogramu jest jego własną rzeczywistością.*

'...jest tym, czym jest, rzeczywistość fotogramu jest jego własną rzeczywistością.'



fotogramów, 1928



Uwielbiał tę elastyczność i autonomię – wolne skojarzenia, abstrakcję, fakt, że mogą nieść jakąś treść albo nie, albo nieść i nie nieść jednocześnie. W taki sam sposób nauczył się używać słów i pisanych obrazów.

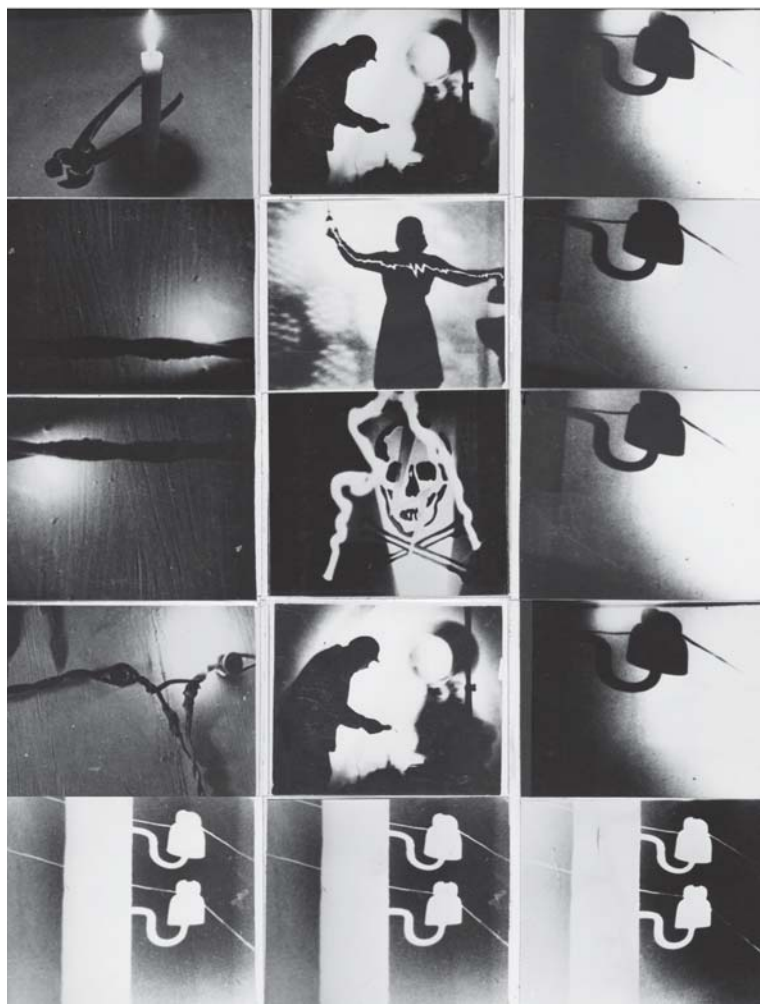
6. Teksty (czytane przez publiczność)

Jak ryba świecąca w ciemnych głębiach oceanu, nie odbitym, lecz własnym światłem obrazy śpiewać.

*A to nie jest obraz abstrakcyjny
To coś unikalnego
To fotogram
Nie przedstawia niczego
Nie abstrahuje niczego z niczego
Jest tym, czym jest
Jest samą rzeczywistością*

7. Zwarcie 1935 (kadry)

Oto kadry z filmu BHP zrobionego na zlecenie Komisji Problemów Społecznych w 1935 roku. Jest to film edukacyjny, a jednocześnie wizualny poemat. Możemy tylko się domyślać, jaka była kinetyczna poetyka pięciu zaginionych filmów, stworzonych w Warszawie w latach 30., ale z pewnością obowiązywały w nich te same zasady. Klatki, które się zachowały pełne są powtórzeń, odbić, odwróceń i bogatej gry między dwoma i trzema wymiarami. Jednym słowem: pełne cech typowych dla twórczości obojga artystów.



8. Lustro (collage, zdjęcie, rysunek FT)

Lustro stanowiło powracający obraz w twórczości Stefana – dosłownie i domyślnie, we wszystkich mediach.



ST, collage, 1930



ST, autoportraits
Arceuil, Paris
1938/9



Franciszka Themerson,
Through the Looking-Glass
1946

Po lewej – collage z roku 1930, a pośrodku zdjęcie ich obojga, które Stefan zainscenizował w Paryżu (dokąd przeprowadzili się w 1938 r.).

Nastrój *Po drugiej stronie lustra* był im zawsze bliski.

Dzieło Lewisa Carrolla poznali w Warszawie (pierwszy polski przekład *Po drugiej stronie lustra* został opublikowany w roku urodzin Stefana). Była to też jedna z pierwszych książek, do których Franciszka robiła ilustracje w Londynie w latach 40.

9. Człowiek pocziwy

Ostatni film, jaki zrealizowali przed wyjazdem z Warszawy, to *Przygoda człowieka pocziwego* (1937). Była to przypowieść o wolności wyboru, pełna symbolicznych zwrotów i odbić: lustro odbijające życie.



10. Człowiek pocziwy 2

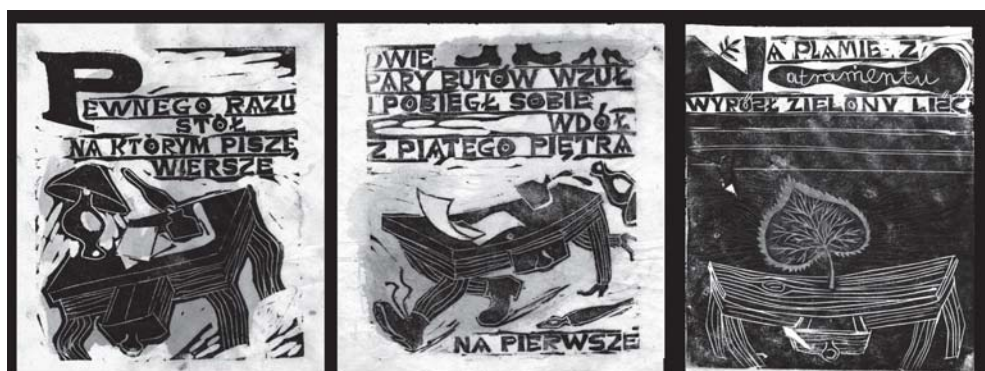
Jest to historia człowieka, który przypadkiem odkrywa, że można chodzić do tyłu. Niosąc tyłem szafę, ścigany przez demonstrantów – popierających status quo – ucieka przed konwencjonalnym życiem miejskim na wieś, gdzie odlatuje w niebo jak ptak (znowu dzięki lustru), a na końcu gra na flecie siedząc na dachu.



PRZYGODA CZŁOWIEKA POCZIWEGO, 1937

11. O stole, który uciekł do lasu (linoryt)

Mniej więcej w tym samym czasie Stefan napisał opowiadanie dla dzieci w podobnym idyllicznym nastroju, w którym stół poety ucieka z domu, do lasu, wypuszcza korzenie i z powrotem staje się drzewem.



Stefan, *O Stole, Który Uciekł Do Lasu*, (Paris, 1939 or Voiron, 1940/41?)

12. 1940-1942

Ale to, co wydarzyło się w latach 1940-1942, nie było idylliczną ucieczką – wręcz przeciwnie.



FT, Londyn, 1941



ST, Voiron, 1941

W wyniku niemieckiej inwazji Stefan i Franciszka zostali rozdzieleni, ona trafiła do Londynu (z rządem emigracyjnym), on do Francji (najpierw będąc w armii, a następnie w schronisku Czerwonego Krzyża w Voiron).

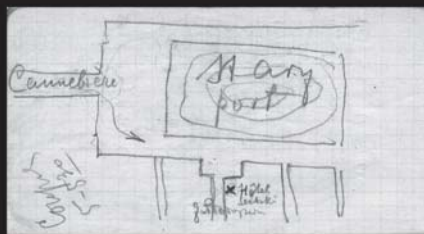
Te dwa lata upłynęły głównie na nieudanych próbach przedostania się w bardziej bezpieczne miejsce.

13. Voiron/Marsylia

Po lewej – list żelazny. Jedna z jego nieudanych wypraw z Voiron do Marsylii, 1941.



sauf-conduit, Voiron>Marselles, 1941



ST, from a notebook, 1941



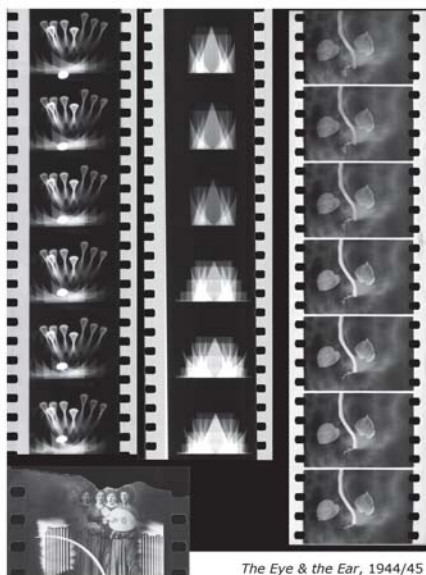
ST, linocut
Croquis dans les tenebres,
Voiron. 1940/42

Pośrodku – mapa miejsca spotkania z jego notatnika.

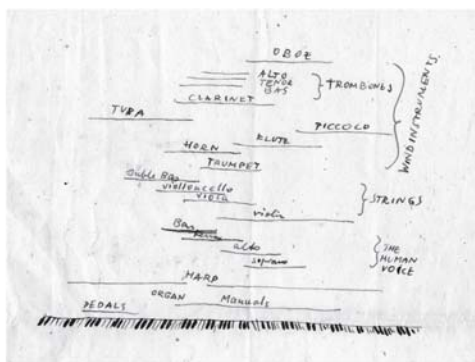
Po prawej – strona tytułowa poematu prozą *Croquis dans les ténèbres* [Szkice w ciemnościach] – jego autoportret jako poety opuszczonego przez muzy.

14. Oko i ucho

Spotkali się z powrotem w 1942 roku w Londynie, gdzie spędzili resztę życia, tworząc twórcze partnerstwo.



The Eye & the Ear, 1944/45



Ostatnim z dwóch filmów, które jeszcze zrealizowali, było *Oko i ucho*, z lat 1944/1945, znów dzieło typowe dla zainteresowań Stefana, przekraczające granice – tym razem między dźwiękiem a obrazem. Film składa się z wizualizacji czterech pieśni Szymanowskiego, z użyciem fotogramów, obrazów ready-made, animacji i form abstrakcyjnych.

Oto typowy dla Stefana diagram, umieszczający jego idee w przestrzeni.

15. Ezop + Divertimento Semantyczne

Oto strony z dwóch książek, które stworzyli wkrótce po wojnie.

Stefan posługuje się typografią w sposób obrazkowy, jak w poezji konkretnej.

Po lewej (bajka Ezopa) – lustrzana symetria odzwierciedlająca zawartość książki.

Po prawej (strona z *Semantic Divertissements*) – tekst Stefana ilustruje rysunki Franciszki.

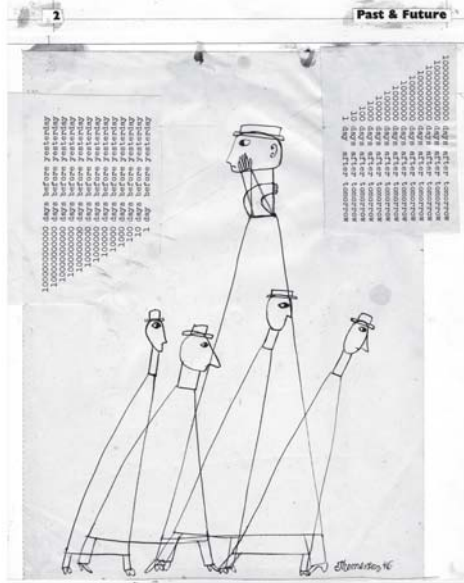
THE EAGLE & THE FOX THE FOX & THE EAGLE

Two
owT semantically
ylleltnamæ symmetrical
læitæmæ versions
ænoizæy followed
æwollof by
yð a
æ revised
æoziæy application
noizæilqæ

drawings by
Franciszka Themerson

Gaberbocchus Press Limited, London

Aesop, *The Eagle and the Fox*
interpreted by the Themersons, 1949

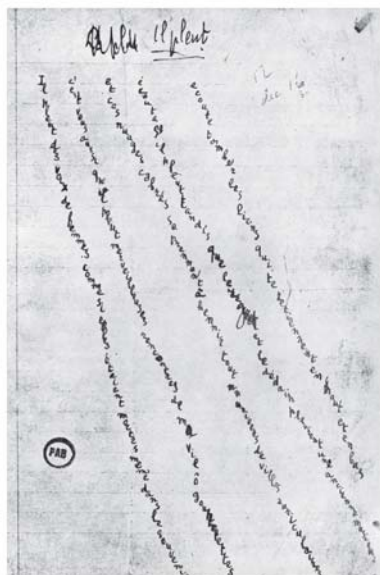


F&S Themerson, *Semantic Divertissements*. layout, 1946
(published 1962)

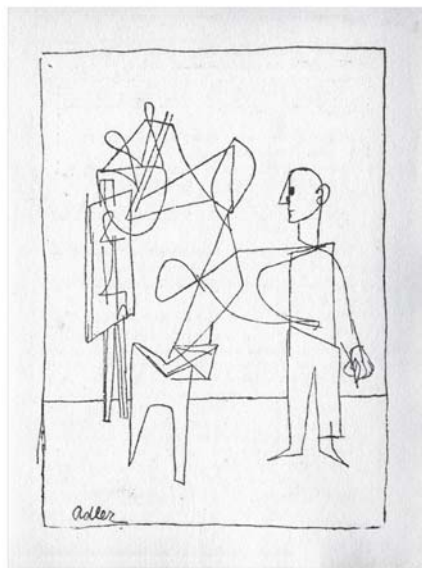
16. Apollinaire + Adler

Artyści, których cenił, mieli i wyrażali podobne do niego zainteresowania.

Po lewej kaligram Apollinaire'a, położeniem słów w przestrzeni wyrażający ich znaczenie – *pada głosami kobiet*. Po prawej – Adler wyczarowuje obraz aktu rysowania (linie poruszające się w przestrzeni między artystą i jego płótnem – znów wewnątrz aparatu).



Guillaume Apollinaire, *Il Pleut*, c.1916
(from ST, *Apollinaire's Lyrical Ideogrammes*, 1968)



from ST, *Jankel Adler*. 1948

17. Książki dla dzieci, partytura Świętego Franciszka

Podobne zabawy z typografią pojawiają się we wszystkich dziełach Stefana.



ST, *Jacus w zaczarowanym mieście*, 1931



F & S Themerson, *Pan Tom Buduje Dom* Warszawa. 1947



ST, *St Francis & the Wolf of Gubbio*, 1972



Meneer Bouwt Zin Huis, Amsterdam. 1955

Oto strony z wczesnych książek dla dzieci *Jacus w zaczarowanym mieście* i *Pan Tom buduje dom*.

A oto strona z partytury opery *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio*.

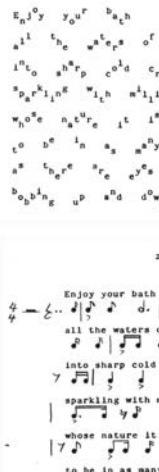
18. Queneau

Tu widzimy komiczne, antropomorficzne inicjały kolejnych rozdziałów książki Raymonda Queneau: w tej książce poświęconej stylom językowym światy liter i obrazków wkraczają wzajemnie na swoje terytoria.



19. Wiersze z maszyny do pisania

A oto więcej typograficznych sposobów widzenia, z użyciem piśma ręcznego lub maszyny do pisania (których dużo używał w swoich książkach).



Tu: dodanie graficznego języka partytury, aby wprowadzić element czasu.

20. Mierzenie czasu (Oko i ucho, potrzeba minuty...)

Oto wykres przedstawiający wyliczenia czasu – rytmu i interwałów – dla graficznej choreografii filmu *Oko i ucho* (1943).



diagram, *The Eye & the Ear*, 1944/45

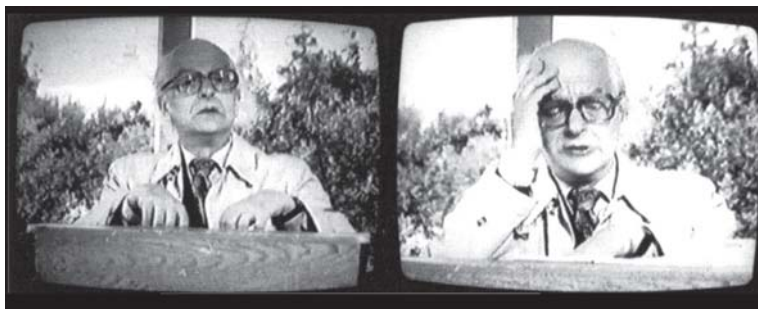
wiersz / kalambur 1960

A to rysunkowy wiersz oparty na grze słów: *potrzeba minuty, by zliczyć minutę, ale czas na liczenie nie liczy się.*



21. Mierzenie czasu (Stefan recytuje, zdjęcia z 1976)

Waga czasu i interwałów staje się oczywista, gdy słyszymy, jak Stefan recytował (usłyszycie to Państwo na początku filmu Wiktorii Szymańskiej, który zobaczymy dziś wieczorem).



1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1

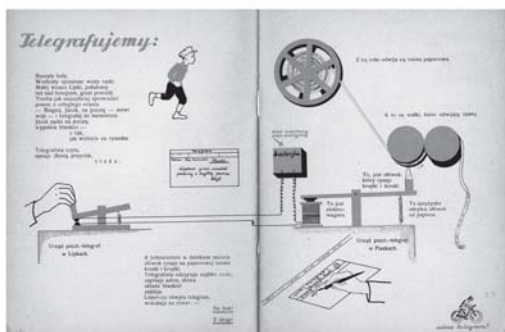
Bardzo powolne. I znowu jak lustro.

I – podobnie jak w fotogramach – cyfry nie są już tylko cyframi. Stają się przede wszystkim dźwiękami słów. Jak wiersz.

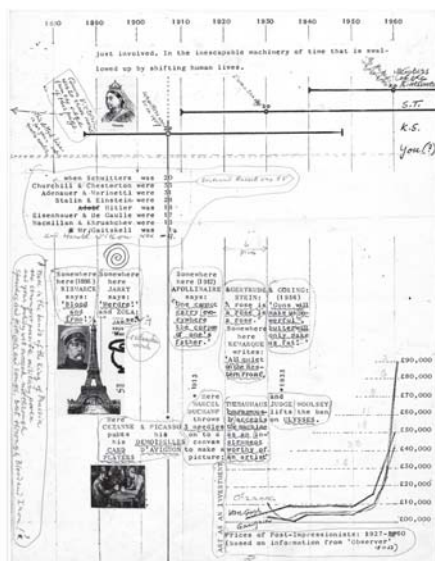
22. Czas

Stefan wielokrotnie wymyślał dowcipne wyobrażenia czasu, obrazy punktów w przestrzeni lub ruchu w przestrzeni.

Poczta, Kurt Schwitters na wykresie czasu



Stefan i Franciszka Themerson, *Poczta*. 1932



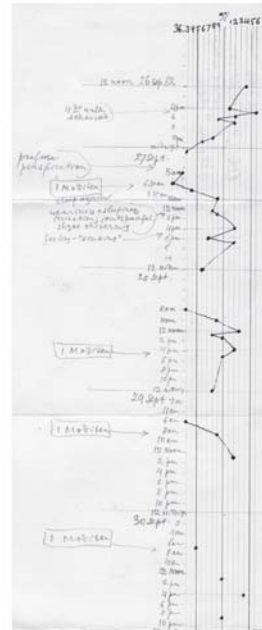
ST, art-work for Kurt Schwitters on a Time-Chart 1967

23. Znowu czas. Usta Schwittersa, recytującego.

Wykres temperatury z lat 60., zrobiony, kiedy on lub Franciszka byli chorzy.



Kurt Schwitters reciting his *Ursonata*. art-work for ST, Kurt Schwitters in England 1958

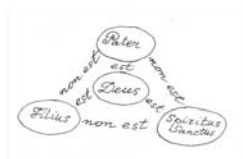


temperature chart, september 1962

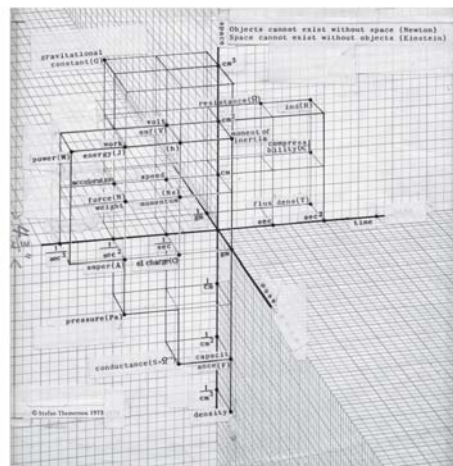
Nadal utrzymuje równowagę między nauką a sztuką – między naukowym dociekaniem a inwencją poetycką.

24. Paradoks czasoprzestrzeni

W umyśle Stefana idea wykresu czasu jest głęboko powiązana z filozoficznym pojęciem paradoksu (to, co się łączy i co sobie przeczy). Przewracanie idei do góry nogami było jego sposobem testowania ich wartości lub prawdziwości.



w Logic Labels & Flesh, 1973



'On Thinking of Co-Ordinates' 1975

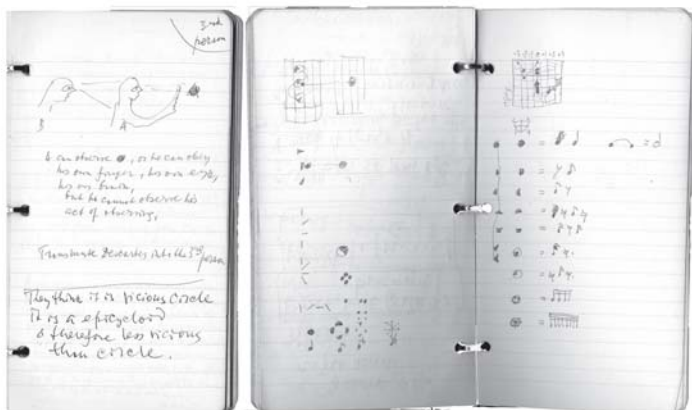
Pojęcia takie jak CZAS + JEDNOCZESNOŚĆ + CIĄGŁOŚĆ są wszystkie związane z wieloma poziomami znaczeń moralnych i filozoficznych, zawartych w jego całym dziele.

25. Karty z notatnika

Wśród wykresów i rysunków zawartych w notatnikach Stefana są liczne, których znaczenia nie jesteśmy pewni. Ale nawet jeśli nie wiemy, co próbował przedstawić, potwierdzają one jego tendencję do widzenia problemów w postaci obrazów, rysunków i modeli – wyobrażających idee czy argumenty.



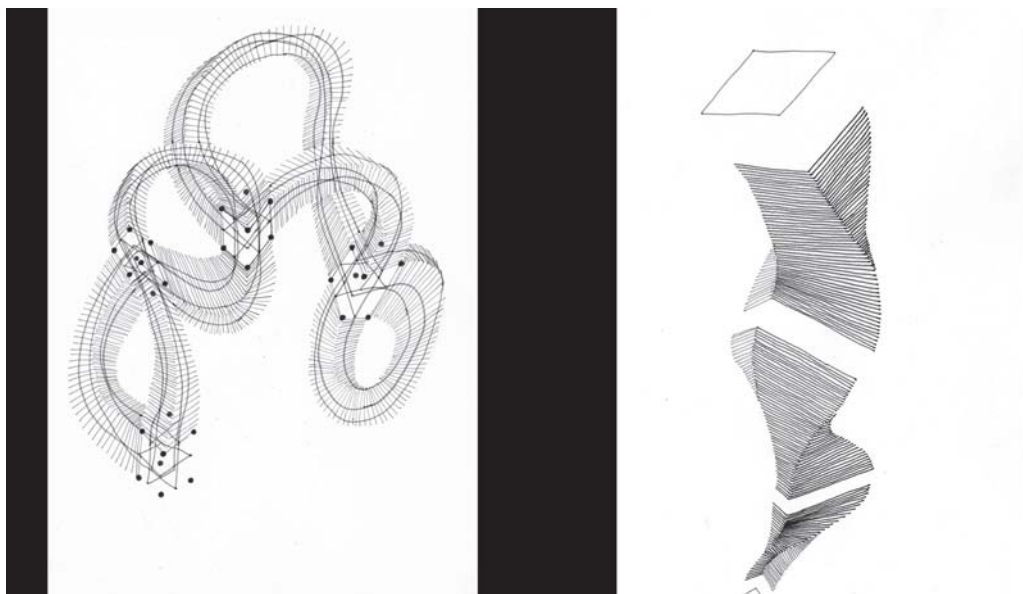
ST, page from an undated notebook



ST, three pages from a notebook, 1960s

26. Rysunki Stefana Themersona

Najprostsze przykłady łączące w sobie wszystkie zbłąkane wątki jego myśli to jego własne rysunki – paradoksalne konfiguracje linii i punktów w przestrzeni. Są ich setki, z lat od 1960. do 1980 (prawie żaden nie jest datowany). Trudno nawet określić, gdzie mają górę, a gdzie dół.



Są to spekulatywne idee przestrzenne swobodnie wychodzące i powracające do trzech wymiarów. Ich formy zdają się sugerować zarówno wolną improwizację, jak i naturalne, organiczne rozrastanie się.

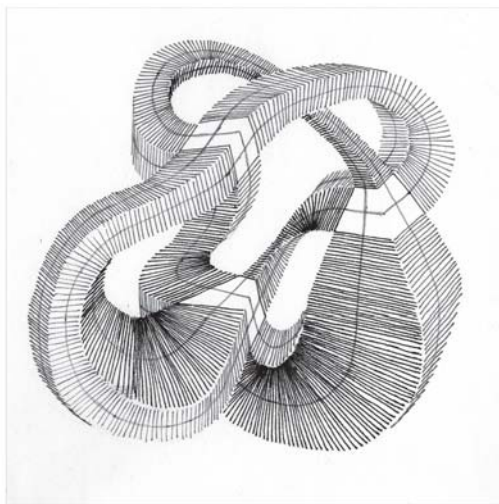
27. Ostatnie obrazy

Jeśli mielibyśmy poszukiwać znaczenia tej ogromnej serii rysunków – a ponieważ jest ich więcej niż czegokolwiek innego, co Stefan stworzył w swoim długim, pracowitym życiu, głupio by było tego nie zrobić – myślę, że powinniśmy rozpatrywać je jako serię wizualnych wierszy koncentrujących się wokół tematu wolności od reguł, konwencji i granic. Ich ruch w przestrzeni przywodzi na myśl wyzwolenie człowieka pocziwego czy ucieczkę stołu powracającego do lasu (oto wydanie drukiem z 1963).

*Przygoda Człowieka
Pocziwego, 1937*



O Stole, Który Uciekł Do Lasu, 1963



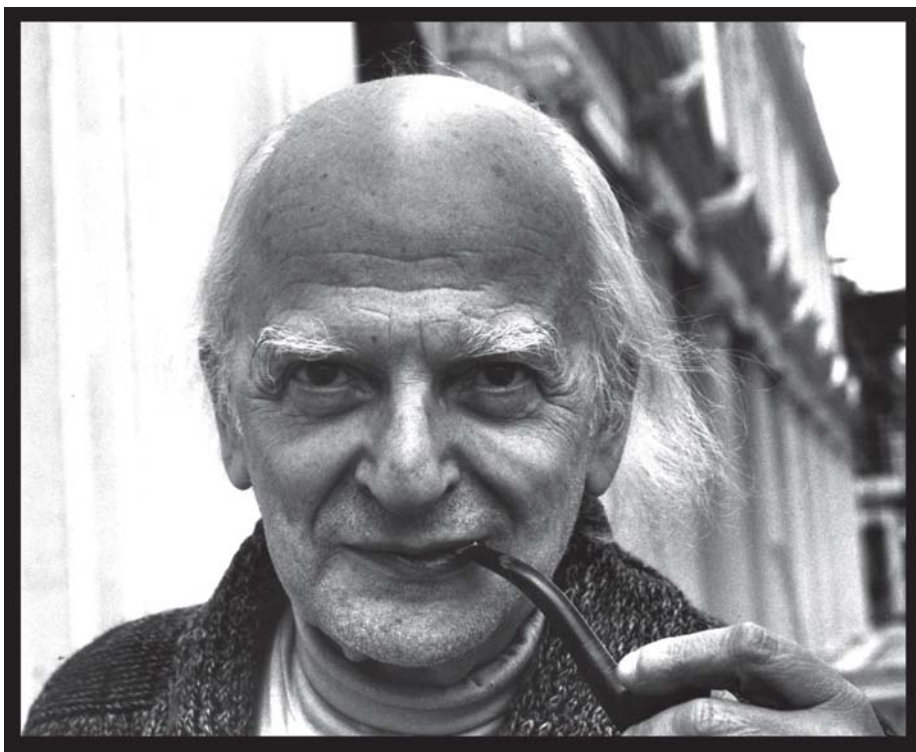
rysunek. 1970s(?)

We wszystkich pracach Stefana Themersona, w dowolnym medium, wolność jest kojarzona z poczuciem wrodzonej biologicznej moralności czy dobroci. (I, co za tym idzie, konwencje i wpływy, które stają na drodze tej wolności, są kojarzone z negatywną i nienaturalną stroną człowieka).

Najprościej rzecz ujmując, pozytywny aspekt tego spektrum to przyzwoitość: przyzwoitość w zachowaniu jednego człowieka wobec drugiego. To właśnie znajduje się w samym centrum jego twórczości.

28. Konkluzja

Ostatnia wizja latania w dziele Stefana pojawia się w zakończeniu jego ostatniej powieści *Wyspa Hobsona*, którą pisał ze świadomością, że będzie jego ostatnią książką; została opublikowana po jego śmierci. Na samym końcu narrator lewituje: leci nad światem, spoglądając z góry na wszystkie postaci występujące w powieści. I wtedy pojawia się u niego myśl o trwałej wartości uśmiechu.



A oto ostatnia sekwencja transformacji opisana przez Stefana:

*A teraz ta myśl zmienia się w barwę,
A barwa zmienia się w dźwięk
A dźwięk zmienia się w ciszę.*

Z angielskiego przełożyła Klara Kopcińska.

Relektury *Europy* Anatola Sterna. Poemat na nowy wiek

W roku 1995 w Stanach Zjednoczonych nakładem University of California Press ukazała się interesująca antologia poezji światowej ułożona przez Jerome'a Rothenberga i Pierre'a Jorisa zatytułowana „Poems for the Millennium”¹. Ułożona z niezwykle dużym rozmachem, antologia (wydawca reklamuje ją jako: *First Global Anthology of 20th Century Poetry*) ukazała się w dwóch tomach. Zważywszy na temat tej wypowiedzi, interesuje mnie zwłaszcza pierwszy tom, w którym poezję polską reprezentuje *Europa* [The Europe] Anatola Sterna². Wybór Rothenberga i Jorisa jest ciekawy, zwłaszcza że w Polsce, nawet gdyby wydano tu taki wybór wierszy, nikt chyba nie wpadłby na pomysł, aby uczynić *Europę* tekstem reprezentatywnym dla nowoczesnej poezji polskiej, a przecież poemat jest bez wątpienia jednym z ciekawszych tekstów powstałych w dobie nowoczesnej, co więcej, jest też niezwykle ciekawym zapisem doświadczenia nowoczesności, a ściślej, co postaram się szczegółowo objaśnić – a n t y n o w o c z e s n o ś c i.

Zanim przejdę do rzeczy, chciałbym wcześniej przypomnieć krótką historię poematu i jego kolejnych edycji. *Europa* ukazała się po raz pierwszy w 1925 roku w czasopiśmie „Reflektor”. W 1927 roku poemat został włączony do tomu *Bieg do biegun* wydanego w warszawskiej oficynie F. Hoesicka. Już w 1929 roku ukazała się jego bibliofilska edycja z fotomontażem Teresy Żarnowerówny oraz kolażami i rysunkami Mieczysława Szczuki (dwa lata później na międzynarodowej wystawie książki współczesnej edycja ta zdobyła pierwszą nagrodę). Tyle o pierwszych edycjach, z których najważniejszą okaże się ta z 1929 roku. Niezwykła historia poematu odnajduje swój ciąg dalszy w latach 1931-1932, kiedy Stefan i Franciszka Themersonowie zrealizowali w oparciu o *Europę* film pod tym samym tytułem. Historia na tym się nie kończy, ponieważ po wielu latach, w 1962 roku, w prowadzonym przez Themersonów w Londynie wydawnictwie Gaberbocchus Press, ukazał się reprint wydania z 1929 roku z przekładem poematu na angielski (autorstwa Themersona) i fotogramami z filmu, który zaginął w Warszawie w czasie wojny. Wreszcie w 1988 roku Piotr Zarębski zrealizował *Europę* II, opierając się na tekście poematu, zachowanych z pierwotnej wersji fotogramach i scenopisie, który zrekonstruowali Themersonowie w 1973 roku.

1. *Poems for the Millennium. From Fin-de-Siècle to Negritude*, ed. J. Rothenberg, P. Jorris. vol. 1. Berkeley 1995.

2. tamże, s. 251-260. Przekład tekstu Sterna na język angielski autorstwa Stefana Themersona i Michaela Horovitza.

Rzecz interesującą jest to, że sam poemat Sterna przestał być czytany jako tekst literacki, umieszczano go bowiem zwykle w kontekście filmu (a raczej filmów) i najczęściej odczytania sprowadzały się do weryfikowania zgodności między dziełami filmowymi i tekstem literackim³. Sam tekst został zepchnięty na margines, unieważniony, zresztą niesłusznie, ponieważ film Themersonów był niemy, a w latach trzydziestych projekcje poprzedzane były głośną lekturą tekstu Sterna.

Interesuje mnie przede wszystkim tekst, i to bardziej niż dodatki w postaci jego rozlicznych transpozycji, translacji, ilustracji czy interpretacji. Interesuje mnie również jego świeżość, fakt, że napisany w latach dwudziestych ubiegłego wieku poemat cieszył się bezustannie tak ogromnym zainteresowaniem oraz to, że czytany dzisiaj, w zupełnie innej nowoczesności, potrafi wciągać, zmusza do intelektualnego wysiłku i fascynuje swoją niegasnącą aktualnością.

Europa – jak to jest zrobione?

Jak to jest zrobione, że potrafi dziś tak zachwycać? Jednak nie chodzi tu przecież wyłącznie o zachwyt, ale o fakt, że *Europa*, czytana lub transponowana czy przekładana na język innych sztuk w różnych momentach historycznych, za każdym razem stanowi wypowiedź o nowoczesności, o doświadczaniu nowoczesności i to właśnie w tym widzę uniwersalny charakter tego tekstu.

Można by czytać ten poemat w kontekście dzieł malarskich (James Ensor, Georg Grosz, Max Beckmann czy Otto Dix), wpisać go w szerokie konteksty malarskiego i literackiego ekspresjonizmu (ileż w tym poemacie jego śladów tematycznych, motywów, podobieństw w zakresie poetyki, co więcej, warto przypomnieć, że przedmowę do książkowej edycji poematu napisał Jan Nepomucen Miller), właściwego futuryzmu czy prymitywizmu czy anarchizmu, ale lektura wprowadzona na takie tory wiedzy nieuchronnie ku znużeniu, przesadnej konwencjonalności i – ostatecznie – prawdzie ograniczonej. Ten poemat jest niepowtarzalny i nie da się go zamknąć w sztywnych ramach gotowych, raz już opracowanych systemów.

Przyglądając się tekstowi *Europy* oczami historyka literatury, nie da się pominąć znaczących faktów. Poemat wyrasta z kilku różnych doświadczeń lekturowych, z kilku różnych intertekstów, do których przyznaje się sam autor: James, Abramowski, Freud i Poincaré⁴. Estetykę Sterna cechuje z kolei poszukiwanie „praw klasycyzmu podświadomości”⁵, jak to określił sam autor.

Europa włączona do zbioru *Bieg do biegun* i czytana zgodnie z tzw. intencją autora (pojęcie dobrze umocowane w hermeneutyce i dobrze zabezpieczające nadrzędny sens utworu literackiego), musi być umiesz-

3. M. Giżycki, *Kino niezależne Franciszki i Stefana Themersonów*, [w:] tenże, *Awangarda wobec kina*, Warszawa 1996, s. 41-75; M. Giżycki, *On the Avant-garde Films of Stefan and Franciszka Themerson*, „Polish Art Studies” 1987, vol. 8, s. 173-190; M. Giżycki, *O potrzebie tworzenia filmów*, „Projekt” 1983, z. 1, s. 43-46; B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005, s. 325-372. Najciekawszą propozycję lektury poematu Sterna podaje Paweł Majerski w swej monografii *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2001, s. 111-114.

4. A. Stern, *Spowiedź*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, Kraków 1985, t. 1, s. 170.

5. tamże, s. 169.

czona między dwoma innymi utworami z tego samego zbioru: *Droga wysokiego zwycięstwa* (głównym problemem staje się tu ideologia pracy) i *Bieg do bieguna* (odrodzenie religijne przewyżczające tragizm pracy).

W kontekście tych dwóch utworów i w zamyśle autorskim *Europa* winna być utworem podejmującym bunt przeciw tragizmowi pracy⁶. Te trzy poematy stanowią realizację takiej oto definicji poezji: *Poezja bowiem nie sprowadza się już dziś w żadnym razie do egotycznego przeżycia lub do najciekawszej nawet przygody wyobraźni, lecz jest społecznie niezbędnym budowaniem i kształtowaniem nowego człowieka i nowego świata w słowie*.⁷

Tych oczywistych faktów pominąć nie mogłem. Ale tak czytać nie musimy, a co więcej, tak czytać nie chcemy. Autor nie żyje, co jest w tym wypadku faktem niezaprzeczalnym, a więc nie ma już funkcji, która miałaby ograniczać proliferację znaczeń tekstu. Pora oddać pole współczesnemu czytelnikowi.

Europa jest poematem, który huczy i tętni nowoczesnością lat dwudziestych ubiegłego wieku. Jest jak rozbudowany wideoklip rozbłyskujący rozmaitymi znaczeniami w rytm muzyki jazzowego ansamblu (lub też w rytm kolejno wyliczanych tańców: shimmy, dżig i kamarinskij). Ale jest też briko-
lażem, dziwnym tworem skleconym z maszynową prędkością z reportażu (niczym poematy Blaise Cendrarsa), z gazetowych wycinków, z fragmentów filmowych kronik, z przesasyconych hiperbolą poematów Majakowskiego. Jest to poemat rozpięty między *Fabryką absolutu* Karela Čapka a *Wielkim żarciem* Marco Ferreriego – tak, to poemat o nadprodukcji i hiperkonsumpcji.

Te ostatnie słowa nieuchronnie kierują lekturę poematu Sterna ku ekonomii. Poezja ta ma kształtować – przypomnijmy w tym miejscu słowa samego Sterna – *nowego człowieka i nowy świat w słowie*. Oto jest jeden z elementów nowoczesności w dziele Sterna. Ale o jakiej nowoczesności tu mówimy? Jak pokazuje historia literatury, zawsze istniały w literaturze jakieś nowoczesności i zawsze próbowano wytyczać ich daty, co wiąże się też za każdym razem z jakąś strategią. W przypadku Sterna mówimy o nowoczesności lat dwudziestych (rozwój przemysłowy, przemiany społeczno-polityczne, obyczajowe, ekonomiczne *etc.*), a także o literackich reakcjach na tę nowoczesność, następujących bezpośrednio po rozmaitych „nowościach”, jakie pojawiły się na Zachodzie (również na Wschodzie) i zostały wprowadzone do literatury przez futuryzm – szerzej – awangardę w Polsce na początku lat dwudziestych. Wskazany przez Sterna element „nowości” można by uznać za reklamę, która oznacza tekst literacki jako jeszcze jeden towar na sprzedaż. Słowo „nowy” ma rozbudzić zainteresowanie czytelnika, mówiąc jeszcze inaczej, jego *a p e t y t*.

Oto teksty poetyckie mają roztoczyć przed czytelnikiem wizję „nowego świata w słowie”, a stąd już tylko krok do antyutopii (w domyśle Aldous Huxley i *Nowy wspinały świat* – powieść z 1932 roku), ale *Europa* Sterna

6. tamże, s. 171.

7. tamże, s. 171.

jest nie tyle antyutopią, ile raczej atopią (greckie słowo *ἀτόπια* znaczy *absurdalność, niegodziwość, nikczemność czy przestępstwo*⁸). Doświadczenie nowoczesności wpisane w poemat Sterna jest doświadczeniem atopii i wiąże się ściśle ze wspomnianą wcześniej antynowoczesnością. Tekst ten stanowi żywiołową reakcję uważnego obserwatora „dzisiejszych czasów”, zdominowanych przez władzę, interesy, pieniądź i pracę (w sensie bezustannej wytwórczości, nadprodukcji), a postrzegany w ten sposób – nie może być aideologiczny: jednoznacznie wiąże się z lewicowymi przekonaniami autora, który w subiektywnie doświadczanych czasach nowoczesnych widzi absurd i niegodziwość. Europa w poemacie zostaje jakby ekspulsowana ze swojego stałego miejsca w kulturze, wyrzucona poza uproszczoną drogę historycznej ciągłości tradycji (słowa poematu brzmią jednoznacznie: *Tradycja i ciągłość – / to wielkości urojone*), a w samym słowie „Europa” nie ma już wartości kulturowych czy duchowych, jakie zwykle ono ewokuje.

Ciało poematu i żarcie

Ten poemat ma swoje ciało, co trzeba rozumieć na wiele różnych sposobów. Z jednej strony chodzi mi o, by tak rzec, żywy korpus poematu, jego zapis na stronicy, całą złożoną sieć relacji intratypograficznych: układ tekstu na stronicy, kolumna tekstu ułożona jak taśma filmowa (skojarzenie z filmem jest dosłowne, w tekście bowiem pojawiają się słowa „film szaleństwa”; w edycji poematu, którą opracował Szczuka, ten element graficzny został dostrzeżony i wyraźnie przez artystę wskazany, a w końcu w rękach Themersonów poemat stał się filmem), zróżnicowana czcionka dodatkowo rytmizująca tekst (pojawia się ona w pierwszych edycjach poematu, jeszcze przed edycją połączoną z grafiką Szczuki, sprawiającą, że poemat i jego szata graficzna układają się w dwa suplementarne teksty) – wszystko to sprawia, że poemat żyje, tętni dynamiką, a słowo poetyckie wkracza w przestrzeń kinestezyczną. W ten oto sposób ciało podmiotu mówiącego, ciało doświadczające jakiejś rzeczywistości włącza się w tekst, który przestaje być prostym zapisem zbioru idei czy myśli, a staje się raczej ruchomym, drżącym, zrytmizowanym asamblażem, który pulsuje rozmaitymi odcieniami znaczeniowymi.

Jeżeli mamy mówić o doświadczeniu nowoczesności w *Europie* Sterna, to w pierwszej kolejności trzeba dookreślić samo pojęcie nowoczesności. Skoro chcę mówić o doświadczeniu nowoczesności w utworze poetyckim (a więc o doświadczeniu subiektywnym), to potrzebna jest nie tyle definicja słownikowa czy encyklopedyczna określająca „nowoczesność”, ile raczej definicja, która bierze pod uwagę podmiot mówiący. Henri Meschonnic określa nowoczesność jako pracę podmiotu⁹. W takim ujęciu „nowoczesność” jest terminem

8. zob.: H. G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996, s. 272.

9. H. Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris 2000, s. 33-34.

pozbawionym stałego, obiektywnego referentu i ma jedynie podmiot. Sama nowoczesność staje się *signifiant* podmiotu, rozumianym tu nie jak w lingwistyce (nie „obraz akustyczny”, jak u de Saussure’a), lecz raczej jak w poetyce, gdzie staje się dystrybutorem *signifiance* [„znaczącości”], ta zaś wykracza poza znak i leksykalny sens słów, w następstwie asocjacji z innymi słowami. Inaczej mówiąc, chodzi o to, aby nie tylko analizować znaczenie słowa „nowoczesność”, ale raczej sposób mówienia o nowoczesności w tekstach naukowych, eseistycznych czy literackich, a ten za każdym razem odznacza się niepowtarzalnością i wyjątkowością, także w utworze Sterna.

Jednym z najważniejszych słów-kluczy w tym tekście jest „żarcie”, w Europie końca lat dwudziestych już nie można po prostu jeść, trzeba żreć, ale też doświadczać głodu: *My – żrący mięso / raz na miesiąc...*, *Karmię nas... / bakcyle słów / wypycha nam do gęby / obżarte bractwo / literatów / prezydentów / ministrów oświaty*. Żarcie łączy się także z miąłką, trzeciorzędą literaturą oraz z propagandą i perswazją zatruwającą ludzkie umysły, prowadzącą nieuchronnie do ubezwłasnowolnienia.

Wiek XX zostaje tu porównany do Fritza Haarmana (wytluszczo-nym drukiem: *XX wiek – to Haarman*), kanibala zwanego „rzeźnikiem z Hannoveru”¹⁰. Jest to porównanie znaczące i wstrząsające, dlatego że nie redukuje się przecież do gazetowej sensacji, nie wykorzystuje jedynie powierzchowności gazetowej informacji, ale sięga głęboko do nieświadomościowych pokładów psychopatycznego mordercy i właśnie w ten sposób usiłuje określić Europę lat dwudziestych, która w stanie bezustannego nienasycenia zaczyna pożerać sama siebie.

Sam poemat, podobnie zresztą jak wiele innych tekstów tamtej epoki, zwiastuje nieuchronny zmierzch cywilizacji Zachodu (myślę oczywiście o katastrofizmie w literaturze lat dwudziestych i trzydziestych). Kilka lat po pierwszej edycji *Europy* Aleksander Wat ogłosił niewielki zbiór opowiadań *Bezrobotny Lucyfer. Opowieści* (1927; w tym samym roku ukazał się tom Sterna *Bieg do bieguny*), w którym futurologiczne wizje łączą się z przepowiednią końca Europy. Rzec by można, że te dwa teksty – poetycki i prozatorski – w szczególny sposób się dopełniają, nawet pod względem doświadczenia nowoczesności, o czym może świadczyć choćby ten przesycony ironią fragment prozy Wata zatytułowany „Niech żyje Europa! Ze wspomnień byłego Europejczyka”:

*W egzaltowanych tyradach uczyłem ich miłości do lądu, gdzie
każda
piędź ziemi użyźniona jest geniuszem, przeorana wysiłkiem
i krwią,
wyolbrzymiona bohaterstwem, uduchowiona wiarą. Uczyłem
ich ubóstwiać*

10. Friedrich Haarman był jednym z pierwszych odnotowanych w kryminalnej historii Niemiec morderców seksualnych. Dopuścił się kilkudziesięciu morderstw na młodych chłopcach. Dokonane przez Haarmana zabójstwa odznaczały się szczególnym okrucieństwem. Według pogłosek mięso ofiar miało być sprzedawane na miejscowym targowisku.

*Europę, wielką, wieczną Europę, pnącą się w wielowiekowym
wysiłku
po niezliczonych szczepkach sprzeczności i antynomii, strzelającą ku
niebu religijnością swych występków i cnót, rozpieraną nie-
ustannym
rozmachem postępu, spojona dynamiką każdego swego atomu,
twórczą,
produkcyjną tradycją, rozpędzoną w wiecznym niepokoju od
jedności ku
komplikacji, od wielkości ku prostocie!*¹¹

Poemat Sterna profetycznie obwieszcza nadchodzący nieuchronnie „trening żarłocstwa”, zmierzch Europy, która zostanie pożarta przez tłum szalejących bachantek z orszaku Epileptyka Dionisa: *tej paszczęka się wżarła / w napięty grzbiet kościoła Madelaine [...] sycą głód / tucznym / mięsem / Europy.*

Głód i nienasycenie splatają się w tym poemacie z namiętnością, z pożądaniem. Ciało poematu przeszywa od wewnątrz nieokiełznana popędowość tekstu, a dyskurs o żarciu łączy się płynnie z pożądaniem i z seksualnością. Słowo poetyckie nie jest w stanie sprostać wyzwaniu reprezentacji czy wyrażania, tym samym niesie z sobą jeszcze jeden symptom doświadczenia nowoczesności, jakim jest niewyraźność. Poemat, niczym porządkujący świat i słowo elementarz, zaczyna się od wielkich liter alfabetu: „ABC”. Jednak elementarz i abecadło jako zupełnie niepraktyczne, co więcej, bezużyteczne twory zostają radykalnie odrzucone w kąt: *ABC / abecadło rzezi / brudu wesz pożarów / i miłosierdzia.* Nie da się bowiem wypowiedzieć nieogarnialnego:

*ja tego nie mogę
ja tego nie chcę wyrazić słowami!
tu trzeba milionów stalowych narzędzi
wszystkie Timesy świata
nie starczą na jeden wiersz
to trzeba śpiewać wiekami
trzeba odnotować
wszystkie eksplozje
atomów
**obnażyć
sejsmograf
podświadomości.***

11. A. Wat, *Niech żyje Europa! Ze wspomnień byłego Europejczyka*, [w:] *tenże, Ucieczka Lotha. Proza* [oprac. K. Rutkowski], Londyn 1988, s. 55.

W *Europie* chodzi o doświadczenie nie tyle nowoczesności, ile antynowoczesności. Nie ma języka, który potrafiłby to doświadczenie sprawnie i skutecznie wyrazić, dlatego właśnie trzeba odwołać się do przemierzanego popędami ciała, które niczym w jakimś frenetycznym tańcu włącza się w proces znaczenia nieoznaczalnego.

A co ma znaczyć „nieoznaczalne”? Nieoznaczalne można by połączyć z tym, czego niepodobna ogarnąć. Słowa poematu próbują zawrzeć w swej strukturze politykę, historię, ekonomię, religię i kulturę, stąd wynika wielość skojarzeń, złożonych metafor, swoista poliobrazowość, próbują ogarnąć „wszystkość” dookolnej rzeczywistości, „wszystkość” świata, który w naturalny sposób jest rozbity, podzielony, niespójny. „Obrabiając” tak układającą się rzeczywistość, podmiot mówiący wytwarza wrażenie ciała podzielonego, pokawałkowanego, zdeintegrowanego i tak samo heterogenicznego jak rzeczywistość, z którą usiłuje się zetrzeć i którą próbuje okiełznać, ujarzmić. Poemat jest sklecony z heterogenicznych fragmentów, ale na zasadzie enumeracji i parataksy – wyliczane obrazy, myśli, motywy układają się w nim współrzędnie, ale i odrębnie.

Na taki obraz rzeczywistości nakłada się cały rozległy nadmiar fantazmatyczny, a wypowiedź podmiotu poddaje się schematowi imaginacyjnemu, sam zaś podmiot przedstawia dopełnienie nieświadomego pożądania. Wypowiedź podmiotu w *Europe* nosi wszelkie symptomy spazmu czy nawet hysterii – przypomnijmy określenie „film szaleństwa”, a także przesyczone emocjonalnym ładunkiem słowa odnoszące się do niemożności wyrażania: „ja tego nie mogę / ja tego nie chcę wyrazić słowami!” – nie chodzi tu przecież wyłącznie o fakt niewyrażalności. Emocje w wypowiedzi podmiotu: rozdrażnienie, wściekłość, agresja, zaznaczone są w tekście poprzez wielokrotne wykrzyknienia, hiperbole, tryby nakazu, także oznaki wulgarności (*miliony dancingów szczerzą murzyńskie swe mordy; wszystko do diabła!*) i bezradności (*aaa!!*). W ten sposób doświadczenie nowoczesności w tym poemacie zyskuje dodatkowy odcień znaczeniowy ściśle powiązany z subiektywnością.

Rozbita, nieogarnialna rzeczywistość i podzielone ciało – motyw, jak mówi Jacques Lacan, który *rozwija się nieprzerwanie od XV wieku aż po zenit wyobraźni człowieka nowoczesnego*¹².

Jaka nowoczesność? Jakie doświadczenie?

Il faut être absolument moderne... – mówił Rimbaud. Tak, trzeba, ale nie za wszelką cenę, a jeśli już być nowoczesnym, to w odrębności, na własną rękę, tak, aby tworzyć coś unikalnego, niepowtarzalnego i trwałego – Sternowi udało się to z nawiązką.

Co właściwie znaczy słowo „nowoczesność”, z czym się wiąże? Częściowe odpowiedzi podają współcześni analitycy tego pojęcia, ale więcej w tych odpowiedziach niejasności niż konkretów, a ustalenie jednoznacznej definicji, na szczęście i jak zwykle, wydaje się niemożliwe. Od jakiego momentu historycznego zaczyna się nowoczesność? Czy od zdobycia Konstantynopola, czy od odkrycia Nowego Świata, czy nastaje wraz z renesansem, a może rodzi się wraz z dwudziestowiecznymi

12. J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, [w:], tenże, *Écrits I*, Paris 1999, s. 96.

ruchami awangardowymi? Tak jak nie da się ustalić jednoznacznej daty, tak i nie da się ustalić jednoznacznego sensu. Henri Meschonnic w swej książce *Modernité, modernité* powiada wprost: *Il n'y a pas de sens unique de la modernité, parce que la modernité est elle-même une quête du sens. [Nie ma jakiegoś jedynego sensu nowoczesności, ponieważ nowoczesność sama jest poszukiwaniem sensu.]*¹³.

Wspomniany Meschonnic stawia też pytanie zasadniczej wagi: *Où a lieu la modernité?*, co trzeba by przełożyć jako: *Gdzie ma miejsce nowoczesność?* czy też: *Gdzie rozgrywa się nowoczesność?*¹⁴. I odpowiada na nie jednoznacznie: *La modernité. Inutile d'ajouter: occidentale. La modernité est européenne. [Nowoczesność. Koniecznie trzeba dodać: zachodnia. Nowoczesność jest europejska.]*¹⁵. Zatem pomiędzy nowoczesnością i Europą da się postawić znak równości, a jedna nie może istnieć bez drugiej. Nowoczesność i Europa oznaczają całość cywilizacji zachodniej, która promieniuje na świat. Wartość owego promieniowania niejednokrotnie stawiano pod znakiem zapytania, a Stern czyni podobnie, mając świadomość, że zachodnia nowoczesność wiąże się jednoznacznie z dyskursem podboju i dominacji (dyskursem na wskroś ideologicznym) oraz że uzurpuje sobie prawo do wyłączności.

Powtórzmy raz jeszcze pytanie: z jakim doświadczeniem nowoczesności mamy do czynienia w *Europe* Sterna? O jaką chodzi tu Europę? Przecież nie tę z tradycji śródziemnomorskiej, z uładowanych, poszufladowanych wizji historyków, ekspertów od uporządkowanych obrazów kultury. To jest Europa w szaleństwie, o czym zresztą, przypomnijmy, poemat mówi wprost: *film szaleństwa*. Wyłaniająca się z poematu wizja jest raczej naznaczona *a n t y e u r o p o c e n t r y z m e m*. To poemat o śmierci Europy, zwiastun jej nieuchronnej zagłady. Ostatecznie Europa ginie pożarta przez dionizyjskie bachantki, a jej wszelkie bezcenne wartości, wśród nich także jej nowoczesność, zostają zakwestionowane, a w końcu zamknięte w: *centymetrze mej skóry*, jak głoszą ostatnie słowa poematu.

13. H. Meschonnic,
dz. cyt., s. 47.

14. H. Meschonnic,
dz. cyt., s. 27.

15. tamże.



Muzyczność libretta opery semantycznej Stefana Themersona *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio*, czyli *Kotlety Świętego Franciszka*

Opera semantyczna *Święty Franciszek i wilk z Gubbio*, czyli *Kotlety Świętego Franciszka* to zjawisko zaskakujące w unikatowej twórczości Stefana Themersona. To bowiem jedyna w dorobku artysty forma muzyczno-dramatyczna i muzyczno-teatralna zarazem. A nadto doskonały przykład realizacji przekonań autora *Bayamusa* o wzajemnym i ciągłym przenikaniu się tworzyw rzekomo osobnych sztuk.

Opera – już w myśl szkolnych definicji łącząca to, co literackie, z tym, co muzyczne i teatralne – stwarza świetny pretekst, a nawet sugeruje konieczność przeanalizowania relacji zachodzących między momentami słowno-muzycznymi, dramatycznymi i scenicznymi właściwymi temu gatunkowi. Kłopot w tym, że ciągle brak jednoznacznych kategorii i kryteriów, które mogłyby posłużyć takiej kompleksowej analizie. W wypadku opery Themersona, co do której zaryzykować można twierdzenie, że jest ona operą autorską, rzecz komplikuje się w dwójnasób.

Trzeba bowiem pamiętać, że *Święty Franciszek i wilk z Gubbio* w pełni realizuje ideę stworzonej przez Themersona poezji semantycznej. A zatem, nie sposób traktować tu libretta jako elementu podrzędnego w stosunku do partytury. To raczej strona muzyczna tej opery podporządkowana jest tekstowi dramatycznemu i stanowi dla niego kontekst interpretacyjny. Ponadto opera semantyczna Themersona ma być raczej eksperymentem muzyczno-dramatycznym, aniżeli pełną realizacją opery jako gatunku. Dlatego próby sumiennego wyodrębniania w dziele Themersona elementów charakterystycznych dla klasyki gatunku lepiej traktować z pewnym przymrużeniem oka. Wszak sam autor nie waha się ujmować terminów „aria” czy „ansambl” w cudzysłowy, co stanowi tu widomy znak podjęcia gry z formą. Co więcej, w partyturze zauważyć można brak konsekwencji muzycznej właściwej klasycznym realizacjom opery, co niewątpliwie stanowi dodatkowy walor utworu, ale jednocześnie sprawia, że analiza czysto muzyczna może mieć jedynie charakter szkicowy.

Pamiętając o powyższych założeniach i zastrzeżeniach, chciałabym jednak podjąć próbę krótkiej dramatyczno-muzycznej analizy opery Themersona. Postaram się zatem rozstrzygnąć charakter zależności pomiędzy librettem a partyturą, przyrzeć się semantyce tekstu oraz



Scena z opery *Święty Franciszek...*,
reż. Piotr B. Jędrzej-
czak, Teatr Dramatycz-
ny im. Jerzego Szaniaw-
skiego w Płocku, 2010.

ukształtowaniu strony muzycznej, jak również sposobowi wykorzystania w strukturze dramatycznej muzycznych środków wyrazu. Perspektywę badawczą, jaką tu przyjmuję, oraz stosowane kategorie analityczne zapożyczam z refleksji Andrzeja Hejmeja – literaturoznawcy, wybitnego badacza zagadnień komparatystyki i interdyscyplinarności sztuk. Hejmej wyróżnił trzy podstawowe rodzaje muzyczności tekstu literackiego.

Pierwszy typ sytuuje muzyczność w obrębie warstwy językowej, definiowalnej w sferze poetyki. Badacz wskazuje tutaj na wszelkie zabiegi tekstowe, instrumentację dźwiękową i prozodię. Muzyczność *druga* realizuje się, zdaniem Hejmeja, w warstwie treściowo-fabularnej, dzięki czemu daje czytelny wyraz relacji zachodzącej między muzyką a literaturą. W dużej mierze dzieje się tak poprzez tematyzację muzyki oraz wszelkie literackie prezentacje muzyczności. Ostatni typ muzyczności, a więc muzyczność *trzecia*, związana jest z pewnego rodzaju literacką adaptacją dzieła muzycznego. Mamy więc tu do czynienia z warstwą konstrukcyjną tekstu, aktualizacją form i wszelkiej techniki muzycznej w jego obrębie. Należy jednak podkreślić, iż żaden z typów wyznaczonych przez Hejmeja nie istnieje wyłącznie autonomicznie. Przeciwnie: wyróżnione rodzaje muzyczności mogą się wzajemnie przenikać i często to czynią, tworząc swoisty muzyczny tekst literacki.

Respektując operowy porządek rzeczy, rozpocznę analizę od przyjrzenia się uwerturze dzieła Themersona. Chociaż już samo użycie terminu „uwertura” w odniesieniu do opery *Święty Franciszek i wilk z Gub-*

bio jest zabiegiem dość przewrotnym. Paradoksalność owej uwertury polega bowiem na tym, że jest ona całkowitym zaprzeczeniem swojej genologicznej istoty. Jak wiadomo, klasyczne i definicyjne rozumienie uwertury zasadza się na traktowaniu jej jako czysto instrumentalnego wstępu, często o trzyczęściowej budowie, którego funkcja polega na wprowadzeniu słuchacza w styl i nastrój całej opery poprzez przedstawienie mu, w formie swoistego przeglądu, głównych motywów i tematów dzieła. Tymczasem uwertura w wersji Stefana Themersona to czysto dramatyczna scena opierająca się jedynie na dialogu dwóch postaci – Młodego i Starego Człowieka.

Pomimo zupełnego odwrócenia przez Themersona funkcji klasycznej uwertury na poziomie tekstu dramatycznego, jaki zostaje w niej zaprezentowany, można odnaleźć ciekawe rozwiązania formalne pochodzące właśnie z pola muzycznego. Otóż ta krótka scena dramatyczna jest zapowiedzią tak idei libretta, jak i akcji opery oraz samych jej postaci – a zatem, zabiegiem rodem z instrumentalnej uwertury poprzedzającej operę klasyczną, ale także, a raczej przede wszystkim, gestem odwołującym się do antycypacyjnej funkcji prologu dramatycznego. Dominująca pozornie forma dramatyczna ujawnia tu swoją funkcję muzyczną, operową, choć czyni to w sposób nieoczywisty.

Dialog Młodego i Starego Człowieka to rozmowa o sensie poświęcenia i dobroci we współczesnym świecie. To zestawienie i skonstruowanie wrażliwości i chłodnej kalkulacji. To w końcu wprowadzenie w istotę problemu, czyli zagadnienie przeżywania wewnętrznego konfliktu, które staje się doświadczeniem głównego bohatera opery – Franciszka. Tego samego, konkretnego Franciszka, bowiem Młody i Stary Człowiek to prologowe antycypacje jednej scenicznej postaci występującej w zasadniczej części opery. Na to ujednolicenie i rozdzielenie bohaterów wskazuje autor wprost już w tekście pobocznym libretta. I tak Młody Człowiek, któremu właśnie w uwerturze świat zewnętrzny nadaje przydomek Świętego Franciszka, będzie tym, który wraz z Wilkiem z Gubbio założy wytwórnię konserw mięsnych. Stary Człowiek zaś rozpada się scenicznie na trzy inne osoby: początkowo jest odzwierciedleniem postaci Wilka, następnie, przechodząc przemianę w Młodą Kobietę, staje się odpowiednikiem Córką Wilka, a w zakończeniu uwertury pojawia się jeszcze jako Ojciec Franciszka. Uwertura ta prezentuje więc, nieomal aktancyjnie ujęty, układ sił działających w dramacie, poprzez ukazanie różnych punktów widzenia (w charakterystyczny dla estetyki Themersona sposób) oraz wyznaczenie wyraźnej granicy pomiędzy pojmowaniem świata przez Młodego i Starego Człowieka. Uwertura jest zatem integralnie związana z całością dzieła i choć pozbawiona swej operowej esencji – muzyki, to jednak muzyczne funkcje

transponuje na poziom tekstu dramatycznego, wykorzystując walory jego inicjalnej części.

Akt I poprzedzony jest obszernymi didaskaliami stanowiącymi rzeczywistą wykładnię interpretacyjną treści zawartych w tej części dzieła oraz wyjaśnienie idei poezji semantycznej, przede wszystkim w odniesieniu do sposobu wykonania partii wokalnych i akompaniamentu. Głównym autorskim założeniem jest podporządkowanie muzyki słowom, poprzez wykorzystanie *ben articolato*, czyli rodzaju wykonania opartego na wyrazistych i dokładnych brzmieniach tekstu i dźwięków. Rozpoczęcie sceny pierwszej aktu I jest już realizacją tej teorii. *Ach, nie wiem czy śmiać się mam, czy też płakać...*¹ – te słowa Franciszka jednocześnie kończą uwerturę i rozpoczynają akt I. Co więcej, zostaną one jeszcze podane w całej operze wielokrotnym powtórzeniem, w różnych wariantach melodyczno-rytmicznych. Otwarcie aktu I ma więc charakter mocnego uderzenia, bowiem dramaturgiczne napięcie, które zostało zbudowane już w uwerturze, bezpośrednio przechodzi do kolejnej części dzieła. Tym razem jednak zostaje wzmocnione poprzez współistnienie z muzyką. Partia solowa a cappella Świętego Franciszka, Tenora, posiadająca cechy recytatywu, jest frazą złożoną z dwóch jednorodnych motywów muzycznych, z których drugi stanowi repetycję pierwszego. Utrzymana w spokojnym tempie, stonowanej dynamice i minorowym charakterze uwypukla znaczenie tekstu, który poprzez swoją hamletyzującą formułę zwraca

1. S. Themerson, libretto opery *Święty Franciszek i wilk z Gubbio*, maszynopis w moim [AG] posiadaniu, s. 9.

Fragment partytury opery *Święty Franciszek...*, 1972.

Meno Mosso
(♩ = ♩)

(84) **FATHER** He has no heart!

(85) **UNCLE** He has no heart!

(86) **AUNT** He has no heart!

FATHER (87) He has no heart!

f tutti
col b.m.
tr.b.

uwagę na istotę problemu zawartego w treści całego libretta. Muzyka w pełni rozbrzmiewa w momencie, kiedy na scenie pojawiają się Ojciec (Bas), Franciszek oraz Matka (Sopran), których partie wokalne podparte są akompaniamentem, a także prezentacją sceniczną ilustracji autorstwa Franciszki Themerson, będących ironicznym komentarzem do akcji dramatu. Ojciec, Franciszek i Matka tworzą pewnego rodzaju ansambl – tercet, w którym po raz pierwszy możemy dostrzec konwencjonalność partii wokalnych, jaką umyślnie zastosował Themerson.

W tym miejscu również ujawnia się spójność libretta z muzyką. Od strony muzycznej partii Sopranu i Basu skonstrastowane są z partią tenorową – w librecie Matka z Ojcem i Franciszek również stoją po przeciwnych stronach zarysowanego konfliktu. Sopran i Bas utrzymane raczej w tonacjach majorowych (bo konkretne określenie tonacji byłoby ryzykowne), agogicznie spokojniejsze, melodycznie oparte na małych wychyleniach interwałowych pozostających w ćwierćnotowym rytmie, zestawione są z Tenorem wykorzystującym potencjał całej skali głosu, motywicznie wzbogaconym o powtórzenia w akompaniamentcie oraz utrzymanym w tonacji g-moll, przy zbliżającej się do forte dynamice. W tym stylu pozostaje również nieco późniejsza arietta Franciszka. Wykorzystuje ona charakterystyczne dla partii tenorowej w tej operze półtonowe zestawienia dźwięków, progresje krótkich chromatycznych motywów, wyrazisty, akcentowany rytm, szybkie tempo i zróżnicowaną dynamikę (piano – fortissimo – mezzoforte – subito piano). To wszystko zaś jest bezpośrednim odzwierciedleniem treści libretta – Święty Franciszek nie zgadza się na brutalny porządek świata, na forsowany przez rodziców obraz swojej przyszłości – ograniczonej do kondycji i losu

Fragment partytury
opery *Święty Franciszek...*, 1972.

363

me-tal cy-y-lin-ders lab-elled:

animato

364

365

f marc.

"Bro-ther Fran-cis' Lamb Chops"

"Bro-ther Fran-cis' Lamb Chops"

handlarza, buntuje się przeciwko takiej wersji rzeczywistości i decyduje się na wprowadzenie radykalnych zmian. Ta emocjonalność i nerwowość bohatera została precyzyjnie ujęta i podkreślona graficznie w chaotycznym zapisie pięciolinii.

Innym, niezwykle ciekawym rozwiązaniem muzyczno-dramatycznym w scenie pierwszej aktu I jest ujednolicenie melodyczno-rytmiczne partii różnych głosów w momencie, kiedy wypowiadają one ten sam tekst, jak na przykład: *Bez sercaś jest!* czy *Jak ten pączek w maśle*². Czterodźwiękowe, synkopowane motywy powtarzane są w poszczególnych głosach bez żadnych zmian wysokości dźwięku. Podkreślone są one jednocześnie przez układ graficzny pięciolinii (jedna zawija się drugą na znak przechodzenie melodii przez kolejne głosy), zgodnie z zasadą Wewnętrznego Pionowego Justunku. Tak samo dzieje się również w arii Ojca, kiedy podkreśla on swoją rolę jako głowy rodziny i pracodawcy. Wznoszące lub opadające pięciolinie odpowiadają konkretnym słowom w tekście. Melodia i rytm podążając za tekstem libretta, budują napięcie treściowo-muzyczne. Kiedy postaci sylabizują słowo „kariera”, bezpośrednio poprzedzające punkt kulminacyjny tej sceny, tempo przyspiesza (*moderato con rubato – animato – accelerando*) przy coraz drobniejszych wartościach muzycznych (początkowo półnuty, później ćwierćnuty i ósemki), a wszystko to doprowadza do kluczowego monologu Franciszka, w którym decyduje się on ujawnić swoje dalsze wywrotowe, harde plany i w akcie buntu zdejmuje spodnie, które już do końca opery będą wisieć pośrodku sceny. Następujący później szereg komentarzy, pozostających w charakterystycznej dla każdej z postaci stylistyce muzycznej, zakończony jest pojawieniem się na scenie Młodszej Siostry i Młodszego Brata w krótkich partiach o cechach recytatywu.

W stosunkowo krótkiej scenie drugiej aktu I Franciszek już nie uczestniczy. W partyturze zapis nutowy bezpośrednio poprzedzony jest ironiczną ilustracją przedstawiającą obraz rodziny stworzony na wzór drzewa, którego pniem jest Ojciec. Jest to zatem dokładna wizualizacja treści. Ojciec, podkreślający swoją rolę w domowej hierarchii, przywołuje do siebie kolejnych członków rodziny, a ci ustawiają się wokół niego, imitując gałęzie drzewa. Strona muzyczna jest równie trafną ilustracją. Ojciec rozpoczyna scenę rodzajem deklamacji z instrumentalnym akompaniamentem, w której przedstawia siebie jako pater familias, po czym zwraca się kolejno do swoich krewnych, którzy w kilkudźwiękowych wokalizach dołączają do partii Basu, na samym końcu sceny tworząc mieszany pięciogłosowy chór. Młodsza Siostra i Młodszy Brat w odległości oktawy kontynuują swoje wokalizy. Partia Ojca ma charakter solowy – oparta jest na słowach „pater familias” w atonalnym stylu. Wujek wykonuje szereg swobodnych szesnastkowych fraz z dźwiękonaśladowczym tekstem, a na

2. tamże, s. 12.

3. tamże, s. 12-13.

tym tle pojawia się dość parodystyczna partia Altu – Ciotki, która w całości stanowi cytat z włoskiej pieśni *Santa Lucia*. Dodatkowo kształt tej melodii powtórzony jest w partii fortepianu. Chóralna część przerywana jest jednorazową kwestią Matki, która to fraza staje się niejako spoiwem łączącym obie sceny aktu pierwszego. Pierwsza część opery zakończona jest pełnym chóralnym brzmieniem utrzymanym w tonacji d-moll.

Na poziomie libretta akt I wstępnie zarysowuje sytuację dramatyczną opery. Prezentuje większość osób dramatu oraz ich zróżnicowane punkty widzenia, a także przedstawia istotę konfliktu Franciszka z otaczającym go światem. Analogicznie zbudowana jest strona muzyczna tego aktu. Pojawiają się wszystkie głosy zarówno w solowych, jak i grupowych partiach. Ukazany zostaje ich konwencjonalny charakter, poprzez użycie i wielokrotne powtarzanie tych samych motywów melodycznych, harmonicznym, agogicznym czy dynamicznym oraz poprzez tworzenie pewnego rodzaju lejtymotywów, które za zadanie mają dookreślać poszczególne postaci. Tak samo jak zróżnicowane są konstrukcje melodyczno-rytmiczne dla poszczególnych partii wokalnych, w identycznym binarnym zestawieniu ukazane zostają osoby w tekście dramatycznym.

Rozpatrując sposoby aktualizacji muzyczności w librecie od strony teoretycznej, należy zwrócić uwagę na jej wszechstronne wykorzystanie w akcie I. Muzyczność *pierwsza* funkcjonuje głównie za pomocą różnorodnej prozodii tekstu, zabiegów onomatopeicznych, zaznaczaniu wielu akcentów i pauz. Zastosowanie cytatu z pieśni *Santa Lucia* wpisuje się w *drugi* typ muzyczności wskazany przez Hejmeja – ta forma istnienia muzyczności w tekście rozwinie się jednak w pełni dopiero w drugim akcie opery. Muzyczności *trzecia* wykorzystuje zaś najszersze spektrum możliwości, przejawiając się między innymi w konstruowaniu poszczególnych dialogów i monologów na wzór numerów operowych oraz wykorzystywaniu takich technik muzycznych, jak repetycje czy progresje.

W akcie II akcja opery przenosi się do Salonu w Mayfair, gdzie w rytm orkiestrowej muzyki tańczą zgromadzone pary. Po instrumentalnej introdukcji na scenę stanowczo wkracza Franciszek (dynamika: *fortissimo*, tempo: *presto*) i zwraca się bezpośrednio do Wilka z Gubbio, który w kontraście do motywu Franciszka odpowiada mu frazą utrzymaną w dość frywolnym charakterze – zarówno na poziomie znaczenia tekstu, jak i muzyki. Opozycyjne zestawienie poszczególnych wypowiedzi Franciszka i Wilka widoczne jest w całym ich dialogu. Partie Tenoru są statyczne i ostinatowe, w przeciwieństwie do niejednorodnych śpiewów Wilka. Dialog ten przerywany jest kilkakrotnie przez krótkie wtrącenia Córkę Wilka, która stając w obronie swego ojca, posługuje się, zbliżonym do partii basowej, ukształtowaniem melodyczno-rytmicznym.



Aktorzy i reżyser opery
Święty Franciszek...,
 Teatr Dramatyczny
 im. Jerzego Szaniaw-
 skiego w Płocku, 2010.

Drugim stałym komentatorem akcji jest Chór. Dwie z jego licznych w tej scenie partii stanowią ciekawą aluzję do słów i muzyki barokowego arcydzieła – oratorium *Mesjasz* Georga Friedricha Haendla. Pierwszy cytat z *Mesjasza*, jaki odnajdziemy w operze Themersona, odnosi się do poprzedzającej finalne, chóralne *Amen*, części 53. – *Worthy is the Lamb that is slain*. Trudno jednak uznać to nawiązanie do oratorium Haendla za pełnoprawny cytat, zarówno bowiem w treści, jak i w muzyce nie tyle aktualizuje on fragmenty pierwowzoru, co raczej swobodnie koresponduje ze wskazaną częścią oratorium, konkludując w pewien sposób paradoks i istotę konfliktu między Franciszkiem a Wilkiem. Inaczej jest zaś w kolejnym fragmencie, który stanowi już ewidentne zaczerpnięcie fraz muzycznych z czwartego ogniwa pierwszej części tego samego dzieła Haendla – *And the glory of the Lord*, a konkretnie z pokazu tematu opartego na słowach: „and all flesh shall see it together”⁴. Pozostałe komentarze chóru ze stałym akompaniamentem fortepianu pozostawiają wrażenie dość groteskowej stylizacji, służą one bowiem raczej prezentowaniu idei poezji semantycznej niż podkreśleniu samej treści dramatu. W sensie fabularnym nie wnoszą nic nowego do przebiegu akcji, ale jednocześnie w pewien sposób ją rytinizują i ujednolicają, a zatem organizują. W opozycji do tych pełnych wokalnie-instrumentalnych brzmień sytuuje się kluczowy dla tej sceny rodzaj melorecytacji Franciszka, niejako zatrzymującej akcję, kiedy Wilk proponuje Franciszkowi założenie spółki. To bezpośrednio prowadzi już do finału tej części aktu II, który

4. G. F. Haendel, oratorium *Mesjasz*, wyciąg z partytury w moim [AG] posiadaniu, s. 18-21.

równocześnie nawiązuje do jego początku – grupowa scena tańca przy orkiestrowej muzyce.

Kolejna scena aktu II rozgrywa się w nowo powstałej Fabryce Konserw Mięsnych, a rozpoczyna ją rodzaj instrumentalnego intermezza, które rytmicznie zsynchronizowane jest z działaniem scenicznym – zapalającymi się neonami. Liczba osób zostaje ograniczona do postaci najważniejszych dla dalszego rozwoju fabuły: Franciszka, Wilka i Córki Wilka z Gubbio. Z tego też względu większość partii jest solowa i brak jest fragmentów chóralnych. Struktura całej sceny pozwala zaś stwierdzić, że jej centrum fabularno-muzycznym jest postać Franciszka. W długiej, atonalnej i minorowej w charakterze arii, z elementami czystej recytacji, główny bohater uświadamia sobie faktyczne mechanizmy zawartej z Wilkiem spółki, a co za tym idzie bezsilność wobec krwawych reguł, jakie obowiązują w naturze świata. Pojedyncze wtrącenia Wilka zaledwie towarzyszą pieśni solowej Franciszka, który za pomocą szybkich replik odpira jego argumenty. Słowa Franciszka są dodatkowo ilustrowane przez pięciolinie przypominające wyglądem etykietę z napisem „Kotlety Świętego Franciszka” czy na wzór cylindra – puszkę konserw mięsnych.

Na uwagę zasługuje jednak aria śpiewana przez Córkę Wilka. Stając w obronie swojego ojca, oskarża ona Franciszka o bezmyślne rujnowanie rodzinnego interesu, ale jednocześnie zdradza ukryte w niej głęboko uczucie do współnika Ojca. Jej partia motywicznie zbliżona do linii melodycznej Basu, wykorzystuje też ciekawy zabieg – muzyczne uwytknienie szeregu wyliczeń, jakie odnajdziemy w tekście. Otóż melodia Sopranu oparta jest na popisie wokalnym, będącym popularną ćwiczeniową wprawką, która powtarzana jest na kolejnych stopniach gamy. Tym samym wyliczenia w tekście podkreślone zostają przez repetycje w muzyce. Zakończenie tej arii jest dość zaskakujące – charakter dramatyczny funkcjonuje w bezpośrednim połączeniu z lirycznym. Następuje prezentacja kolejnego cytatu – jednej z najpiękniejszych arii na Sopran nr 38 wchodzącej w skład drugiej części przywołanego już wcześniej oratorium *Mesjasz*. Większość motywów z arii Haendla przeniesiona zostaje do partytury opery Themersona, przy jednoczesnym wykorzystaniu, w dość przewrotny sposób, słów jej tytułu: „How beautiful are the feet of them”⁵. Scena kończy się niezwykle ważnym recytatywem Wilka, który w zabawnym stylu (określenie wykonawcze *Giocoso*) wskazuje Franciszkowi na „żart”, jaki sprawił mu Bóg: *Bóg dał Ci sentymentalny system nerwowy, ale jednocześnie mięsożerny żołądek*⁶.

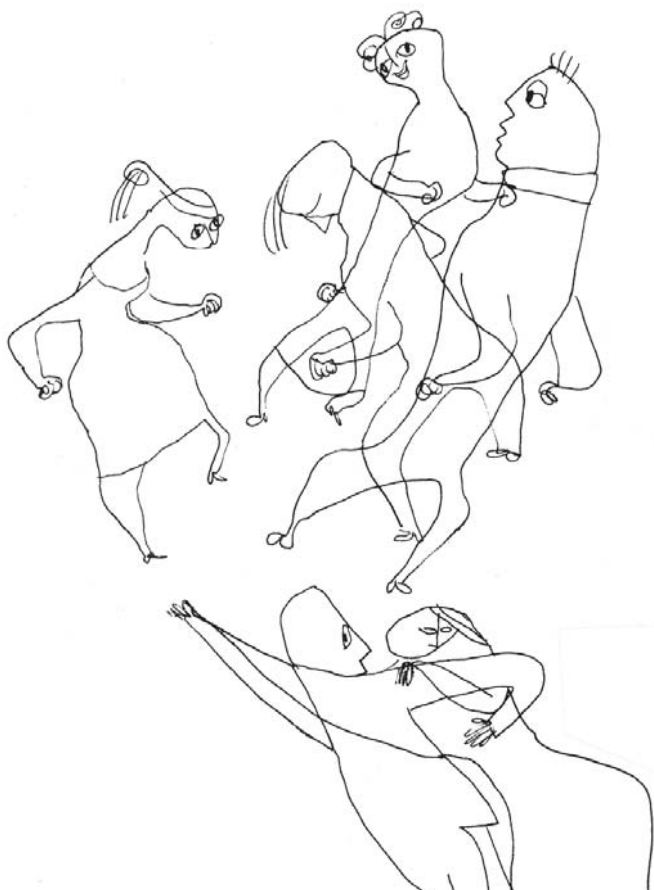
Z następującego później dialogu Wilka z Córką płynnie rozpoczyna się ostatnia, silnie zróżnicowana część opery, w której na scenie pojawia się już cała rozśpiewana, roztańczona i nieco starsza rodzina Franciszka (Młodsza Córka jest już psychoanalitykiem, a Młodszy Brat – kardyna-

5. tamże, s. 167-168.

6. S. Themerson, libretto..., dz. cyt., s. 24.

łem). Tworzą oni sześciogłosowy chór, który w dalszej części podzieli się na dwa osobne zespoły wokalne. Na wzór techniki imitacyjnej fugi, kolejne głosy przeprowadzają krótki temat oparty na wokalizowanych samogłoskach i utrzymany w bardzo szybkim tempie. Przy stale narastającym *crescendo* chór kończy swoją partię w dynamice *fortissimo possibile* we wspólnej tryumfalnej kwestii „Kup kotlety Brata Frania”. Zestawiona na zasadzie mocnego przeciwieństwa odpowiedź Franciszka jest jednoznacznym, melodyczno-rytmicznym nawiązaniem do rozpoczynającego całą operę recytatywu Tenora. Jednocześnie ostatnie dwa wersy tej wypowiedzi Franciszka przywołują na myśl tekst i muzykę otwierającego drugą tematyczną część *Mesjasza*, fragmentu chóralnego *Behold the Lamb of God*. Klamra kompozycyjna w pełni realizowana jest w następnym fragmencie. Tutaj reminiscencje początku aktu I i jednocześnie rozpoczęcia całej opery ujawniają się zarówno w strukturze tekstu, jak i w muzyce. Po wokalne prezentacji dwóch mieszanych czterogłosowych chórów Franciszek powtarza, z zachowaniem wszelkich detali (melodia, rytm, agogika, dynamika), kwestie z otwarcia dzieła Themersona. Kwestia ta staje się przedmiotem drwin ze strony Wilka, które zostają dodatkowo wzmocnione przez partie chóralne za pomocą powtórzenia treści i muzycznych motywów z partii Basu. Do tego dochodzi jeszcze

Rysunek Franciszki Themerson z partytury opery *Święty Franciszek...*, 1972.



7. S. Themerson, muzyka do opery *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio*, wyciąg z partytury w moim [AG] posiadaniu, s. 101.

swobodny i nieprzystający do całości pod względem melodyki i tempa rodzaj recytatywu Córki Wilka, która w ten sposób obnaża skrywane wcześniej uczucia do Franciszka. Bezpośrednio po tym wyznaniu następuje drugi istotny recytatyw Wilka (na wagę tego fragmentu, jak również basowego recytatywu z poprzedniej sceny, Themerson zwraca uwagę w didaskaliach). W swoistym, pouczającym wywodzie Wilk po raz kolejny uświadamia Franciszkowi, że w świecie nie ma innej alternatywy, jak tylko przymus życia jednej istoty kosztem zabicia drugiej. Esencja tego tekstu podkreślona jest w wielokrotnych powtórzeniach, w różnych wariantach formalnych (zarówno w partiach solowych, jak i chóralskich), a zakończony jest on ostatnim cytatem z *Mesjasza*. Basowa aria *Why do the nations so furiously rage together*, będąca 40. częścią oratorium, zostaje wykorzystana w finale opery Themersona. Początkowo słowa z Księgi Psalmów Starego Testamentu wprowadza w dostojnie basowej partii Wilk z Gubbio. Na końcu zabrzmiały one w tutti, w naprzemiennie recytowanych i śpiewanych fragmentach z licznymi repetycjami, budując tym samym zwieńczenie opery utrzymane w tonacji C-dur: *I oto dlaczego klasy, I oto dlaczego narody, I to dlaczego rasy tak próżne są w swych nadziejach*⁸.

Cały akt II staje się areną prezentacji wielu różnorodnych form operowych, takich jak arie, recytatywy, ansamble, fragmenty stricte instrumentalne, sceny tańca oraz sceny czysto dramatyczne. Żadna z tych form nie realizuje jednak w pełni klasycznie rozumianych zasad swojej konstrukcji. Brak jest też konsekwencji w ich, na ogół swobodnym, zestawianiu ze sobą. Ta zasada zmienności i płynności form wydaje się być nadrzędnym konceptem, aktualizowanym także w całości dzieła. Mnogość zastosowanych w tym akcie zabiegów ma służyć przede wszystkim uwydatnieniu treści (zwłaszcza w jej etycznym wymiarze), kształtowaniu przebiegu akcji libretta, a także pewnego rodzaju zdynamizowaniu wyrazowemu. Co więcej, kompozytor wielokrotnie odwołując się do oratorium Haendla, projektuje sposób odbioru swojej opery z wyraźną intencją przywołania tekstowych, biblijnych źródeł. W rezultacie treść opery zyskuje na uniwersalności, a jej wymowa nabiera charakteru ponadczasowego.

Z teoretycznego punktu widzenia, w całym librecie opery semantycznej Stefana Themersona zjawisko muzyczności realizuje się na wszystkich wcześniej wspomnianych planach. Zarówno w strukturze językowej (poezja semantyczna, jako zjawisko nadrzędne wobec warstwy muzycznej, różnorodna artykulacja muzyczna pozostająca w ścisłym związku z prozodią tekstu, uwarunkowanie pauz i akcentów muzycznych konstrukcją wypowiedzi dramatycznej, zabiegi dźwiękonaśladowcze, wpływ semantyki tekstu na rodzaj ukształtowania dynamicznego i agogicznego linii melodycznej), w budowie poszczególnych fragmen-

8. S. Themerson, libretto..., dz. cyt., s. 28.

tów dzieła na wzór form i technik muzycznych (cechy recytatywu, arii, pieśni solowej, ansambli, technika wariacyjna, fuga, formy tańca) czy w końcu poprzez tematyzację realnie istniejących utworów, w spójny sposób zarówno w warstwie muzycznej, jak i na gruncie znaczenia tekstu.

Wszechstronność zjawiska muzyczności, jej różnorodne formy artykulacji w tekście dramatycznym oraz bezprecedensowy synkretyzm różnorodnych tworzyw, jakie budują operę semantyczną Stefana Themersona *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio, czyli Kotlety Świętego Franciszka*, pozwalają wyraźnie wskazać na stale obecną i w pełni funkcjonującą w tym dziele korespondencję sztuk (tekstu dramatycznego i muzyki), a nadto ogromnej roli dla znaczenia całości utworu – jego unikalnego opracowania graficznego autorstwa Franciszki Themerson. Sposób współlistnienia dramatu, muzyki i plastyki tworzy z tego swoistego eksperymentu muzyczno-teatralnego, jakim niewątpliwie jest dzieło Stefana Themersona, rzeczywiste wydarzenie teatralne, budujące swój nieodparcie sensualny przebieg dramaturgiczny, wymuszający nielinearny i niekanoniczny tryb lektury. Metoda poezji semantycznej, z wpisaną w nią procedurą działań konceptualnych, zaledwie współtworzy w *Świętym Franciszku*, jak inne „dobre maniere”, perswazyjną moc przesłania, a to nie traci nigdy siły rozgrywki z rzeczywistością.

Naszą rzeczywistością.



Gaberbocchus Press Londyn 1948-1979

Przed Gaberbocchusem

Początki twórczości literackiej Stefana Themersona to lata dwudzieste i Płock. W „Mazowsze Płockie i Kujawy” ukazują się wówczas jego wiersze i opowiadania. W 1928 roku (ma wówczas osiemnaście lat) publikuje w piśmie o zasięgu ogólnopolskim „Wiek XX” wizjonerski artykuł *Możliwości radiowe*.

W latach trzydziestych, już w Warszawie, Stefan Themerson pisze książki dla dzieci ilustrowane przez Franciszkę (*Historia Felka Strąka*, 1931, *Jacuś w zaklętym mieście*, 1931, *Pocztka i Narodziny liter*, 1932, *Nasi ojcowie pracują*, 1933, *My nie chcemy siedzieć w klatce*, 1934, *Był gdzieś haj taki kraj* i *Była gdzieś taka wieś*, *Przygody Marcelianka-Majsterklepki*). W 1938 roku ukazuje się *Pan Tom buduje dom*, zaliczany do klasyki polskiej literatury dziecięcej. Książeczka ta doczekała się kilku kolejnych wydań oraz tłumaczenia na język angielski i holenderski, na jej podstawie autor napisał także słuchowisko radiowe. Literatura dziecięca Themersona z tego okresu ma wymiar dydaktyczny, wprowadza młodych czytelników w świat nowoczesnej techniki, pracy człowieka, funkcjonowania instytucji i w życie w innych krajach i kulturach. Rysunki Franciszki o zgeometryzowanej i syntetycznej formie uzupełniają teksty Stefana i dodają im innego wymiaru. W istotny sposób wpłynęły one na styl i obraz książki dziecięcej lat trzydziestych. Franciszka ilustruje kolażami nowele Stefana publikowane w *Naokoło świata*, a poza tym opracowuje graficznie książki innych autorów (m.in. Jana Brzechwy). Artykuły Stefana ukazują się w „Miesięczniku Literackim”, „Dekadzie Literackiej”, „Wiadomościach Literackich”, „Polsce Zbrojnej”, wiersze dla dzieci w „Płomyczku”, „Płomyku” i podręcznikach szkolnych

W roku 1937 Themersonowie wydają „f.a.” [*film artystyczny*], czasopismo SAF-u (Spółdzielni Autorów Filmowych), poświęcone filmowi awangardowemu (teksty w języku polskim, francuskim, angielskim), opracowywane według zasad funkcjonalnej, tzw. „nowej typografii”. W drugim numerze pisma ukazuje się najważniejszy tekst Stefana Themersona dotyczący filmu – *O potrzebie tworzenia widzeń*, rozbudowywany

Okładka czasopisma
„f.a.”.



na przestrzeni kilkudziesięciu lat i ostatecznie wydany w formie książki w roku 1981 (Gaberbochus Press/De Harmonie).

W 1938 roku Franciszka i Stefan przenoszą się do Paryża, centrum życia artystycznego tamtych czasów. Franciszka ilustruje książki dla wydawnictwa Flammarion, Stefan pisze poezję i eseje, w latach 1938-1940 redaguje „Moją Gazetę”, dodatek do „Głosu Polskiego” (Paryż). W 1939 w „Wiadomościach Polskich” ukazuje się *Vitromagia, czyli nowa sztuka symfo-poetyckich widzeń na ekranie*. We Francji w czasie wojny powstają dwa tomy poezji – *Dno nieba* i *Szkice w ciemnościach*, a także powieść *Wykład profesora Mmaa*.

W Anglii w roku 1944 Stefan pisze esej o Jankielu Adlerze, publikuje *Z encyklopedii wieczorów rodzinnych*, w 1945 – *Śledztwo* w „Nowej Polsce” i *Pochwałę nieufności* w „Jutro Polski”. Pisze *Bayamusa* i *Kardynała Pölättö*. W rok później Franciszka ilustruje *Alicję w krainie czarów*.

Gaberbochus Press

W 1948 Themersonowie zakładają w Londynie Gaberbochus Press – niezależną oficynę wydawniczą, którą prowadzić będą do roku 1979 i wydadzą w niej ponad 60 tytułów. Nazwa wydawnictwa to łacińska wersja imienia smoka Jabberwocky z książki Lewisa Carolla *Po drugiej stronie lustra*, traktującej o odwróconej logice języka i wyobraźni, tematu przewijającego się w twórczości Themersonów.

Wszystkie książki opublikowane w Gaberbochusie były przez nich projektowane, przygotowywane do druku, a nawet niektóre z nich własnoręcznie drukowane. Tak jak wcześniej, gdy za studio filmowe służyło im ich warszawskie mieszkanie, tak londyńskie mieszkanie na Randolph Avenue było drukarnią pierwszych książek Gaberbochusa. Wkrótce do wydawnictwa dołączają malarka Gwen Barnard i tłumaczka Barbara Wright.

Wśród książek Gaberbochusa znajdujemy pierwsze przekłady na angielski Alfreda Jarry’ego, Pol-Divesa, Raymonda Queneau, Guillaume’a Apollinaire’a, Heinricha Heinego, Kurta Schwittersa, Raoula Hausmanna, i teksty wybitnych autorów brytyjskich, takich jak Bertrand Russell (z filozofem łączyła Themersonów wieloletnia przyjaźń).

Oficina stawiała sobie za cel przekazywanie treści i formy w sposób niezależny. Kiedy zapytano, co jest najmocniejszą i najsłabszą stroną Gaberbochusa, Stefan Themerson dał taką samą odpowiedź na obydwa pytania, a mianowicie: „niezgoda na konformizm”.

Tym, co wyróżnia książki Gaberbochusa to ich forma wizualna, na co wymyślili określenie „bestlookery” (jako przeciwieństwo *bestsellerów*). Częstokroć środki techniczne, jakie mieli do dyspozycji były bardzo ograniczone, ale rekompensowała je klarowność typograficzna, odpowiadająca zawartości tematycznej i lapidarne ilustracje.



Gaberbocchus

Raymond Queneau
Exercises in Style
in various
manners

Raymond Queneau



EXERCISES IN STYLE

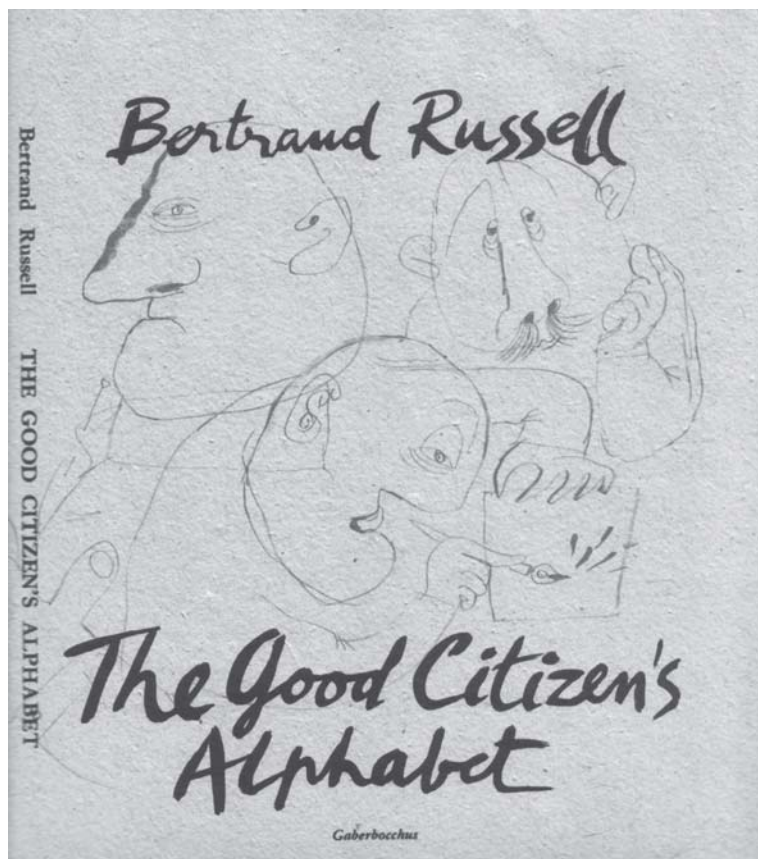
Gaberbocchus



FOR BLURB SEE PAGE 56

EXERCISES IN STYLE
By Raymond Queneau
Translation and Preface by
Barbara Wright

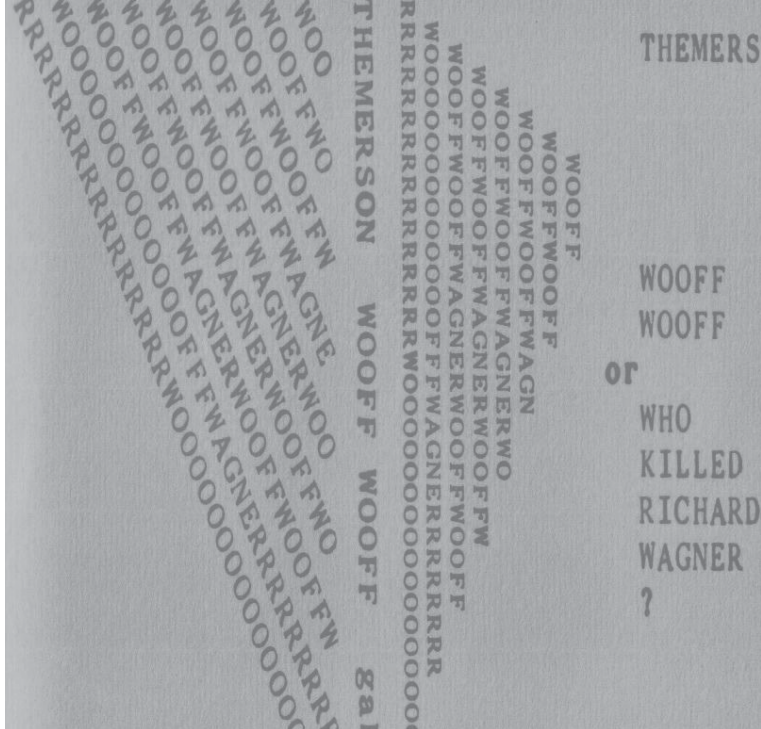
Raymond Queneau,
Exercises in Style, (Ćwiczenia stylistyczne), 1958.



Bertrand Russell,
Good Citizen's Alphabet
(Elementarz dobrego
obywatela), 1953.

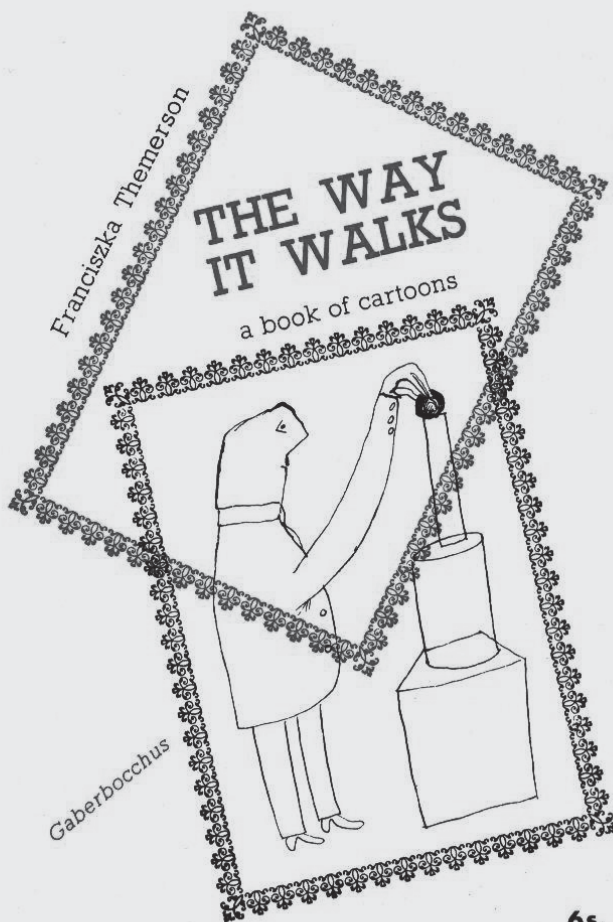
Stefan Themerson,
*Woof Woof, or Who Killed
 Richard Wagner?*
 (Hau! Hau! Czyli kto za-
 bił Ryszarda Wagnera?),
 1951.

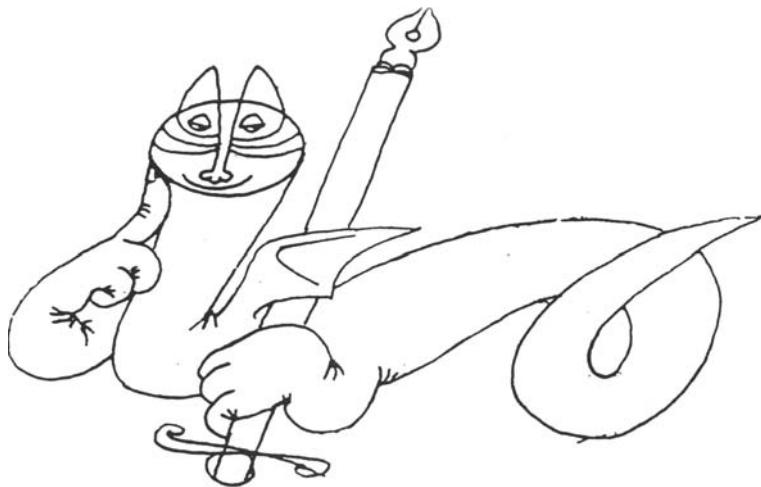
Franciszka Themerson,
The Way It Walks.



accompanied by
 UNNECESSARY SUPPLEMENT

in which a number of quotations
 has been especially compiled
 for those who like captions
 with their pictures.



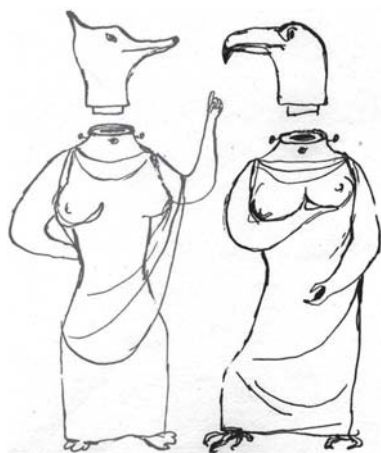


Pierwsze dwie książki: *Jankel Adler – z wielu możliwych spojrzeń na artystę jedno* Stefana Themersona i *Orzeł & Lis, Lis & Orzeł*. Dwie semantycznie symetryczne wersje z poprawionym zastosowaniem Ezopa (w opracowaniu ST) były pozycjami bibliofilskimi, drukowanymi ręcznie na czerpanym papierze, z układem typograficznym „w starym stylu”, rysunkami w sepii, a także w kolorze czarnym i czerwonym. Wizytówka Gaberbocchusa to kolory czerwony i czarny. Barwy te, jak też i użycie czcionki maszynowej to ukłon w kierunku konstrukttywizmu, a pośród jego przedstawicieli – Mieczysława Szczuki, założyciela i redaktora „Błoku”, którego graficzne opracowanie poematu Sterna *Europa* wydali jako faksymile w 1962.

Mówiąc o kontekście grafiki europejskiej, w jakim umiejscowić można wydawnictwo Themersonów, należy się odwołać właśnie do tradycji konstrukttywizmu, leżącego u podstaw wizualnego funkcjonalizmu,

Stefan Themerson,
*Jankel Adler – an Artist
seen from one of many
possible angles*
(z wielu możliwych spoj-
rzeń na artystę jedno),
1948.

Stefan Themerson, *The
Eagle & the Fox & the
Fox & the Eagle*, two
semantically symmetrical
versions and a revised
application (Ezop, *Orzeł
& Lis, Lis & Orzeł*. Dwie
semantycznie symetrycz-
ne wersje z poprawionym
zastosowaniem), 1949.





dominującego trendu lat 40. Charakteryzował się on racjonalistycznym podejściem do projektów graficznych i wywodził z rosyjskiej awangardy (El Lissitzky), De Stijl-u i Bauhausu, typografii asymetrycznej Jana Tschicholda (*Die Neue Typographie*) i Międzynarodowego Stylu Typograficznego (do którego powstania doprowadziło przełożenie na kategorie wizualnej komunikacji podstawowego pojęcia modernizmu: forma wynika z funkcji). Międzynarodowy Styl Typograficzny w postaci najbardziej wysublimowanej posiadał elementy pozornie stanowiące zaprzeczenie funkcjonalizmu, odwoływał się bowiem do tradycji futuryzmu, dadaizmu i surrealizmu. Element wizualnej retoryki zaczerpniętej bezpośrednio od surrealistów – efekty dziwnego zestawienia obrazu i typografii – stał się istotnym wyróżnikiem wizualnego języka Gaberbocchus Press. Innymi były: wyrazistość i czytelność układu typograficznego. Układy graficzne Franciszki Themerson – rysunek połączony z ręcznie pisanym tekstem, wykorzystanie różnych krojów czcionki (często czcionki maszyny do pisania), lustrzane odbicia liter, różne kolory stron, elementy naklejane, wycinane i ruchome są bliskie „zabawom” dadaistycznym. Typografię przeciwstawiła kaligrafii, rygor formy – gestowi spontanicznemu.

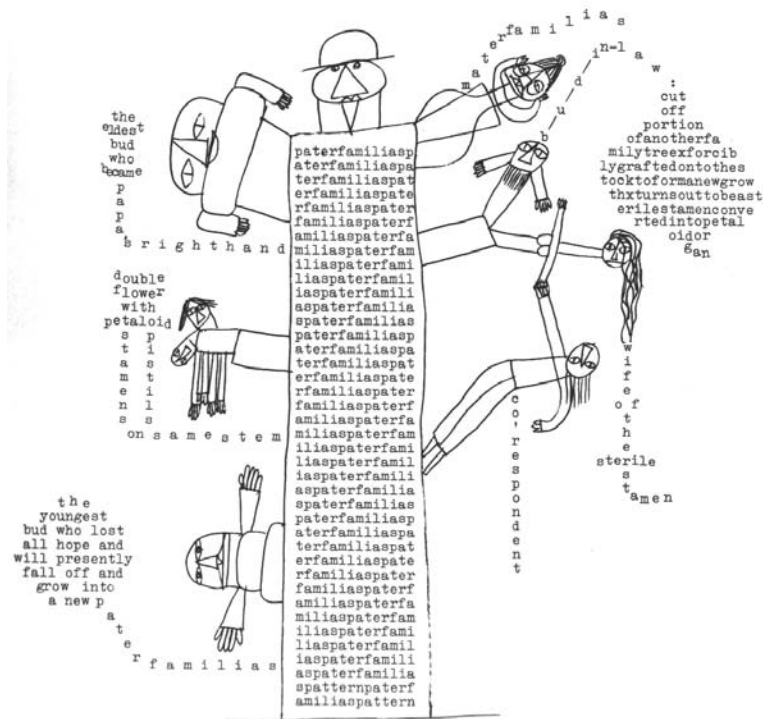
Themersonowie traktowali opracowanie typograficzne książki jako metaforę wizualną i zarazem było to nieustające poszukiwanie nowych

n a h
 l y
 e c
 należących
 e c
 l y
 a c
 n h

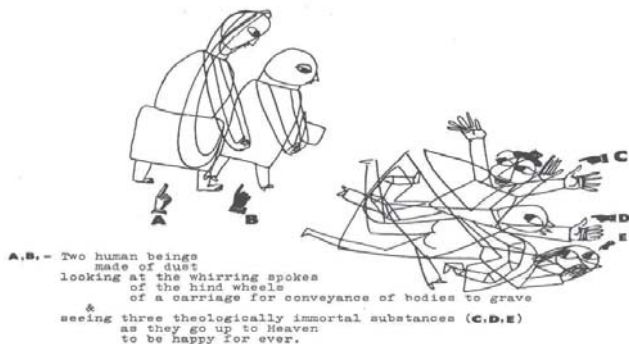
s s u
 y y m
 do do sse
 do do t
 do do see
 y m m
 s u u

h e o
 e g
 x e
 a n
 g l
 o a
 hexagonalnego
 o a
 g l
 a n
 x e
 e g
 h o

Istnieje molekularny poziom odczytywania książki – poziom słów (które tworzą linie), kolumn, cała typograficzna topografia (jak ją nazywał Stefan Themerson), którą trzeba odczytać, aby ją zrozumieć. I oto pojawia się układ, który przestaje być linearny na rzecz



80



F. & S. Themerson



published by Gaberbocchus 42a, Formosa Street, London, W.9.

płaszczyznowego. Koncepcja ta pojawiła się wraz z *Bayamusem*, gdzie sformułowane zostały zasady poezji semantycznej.

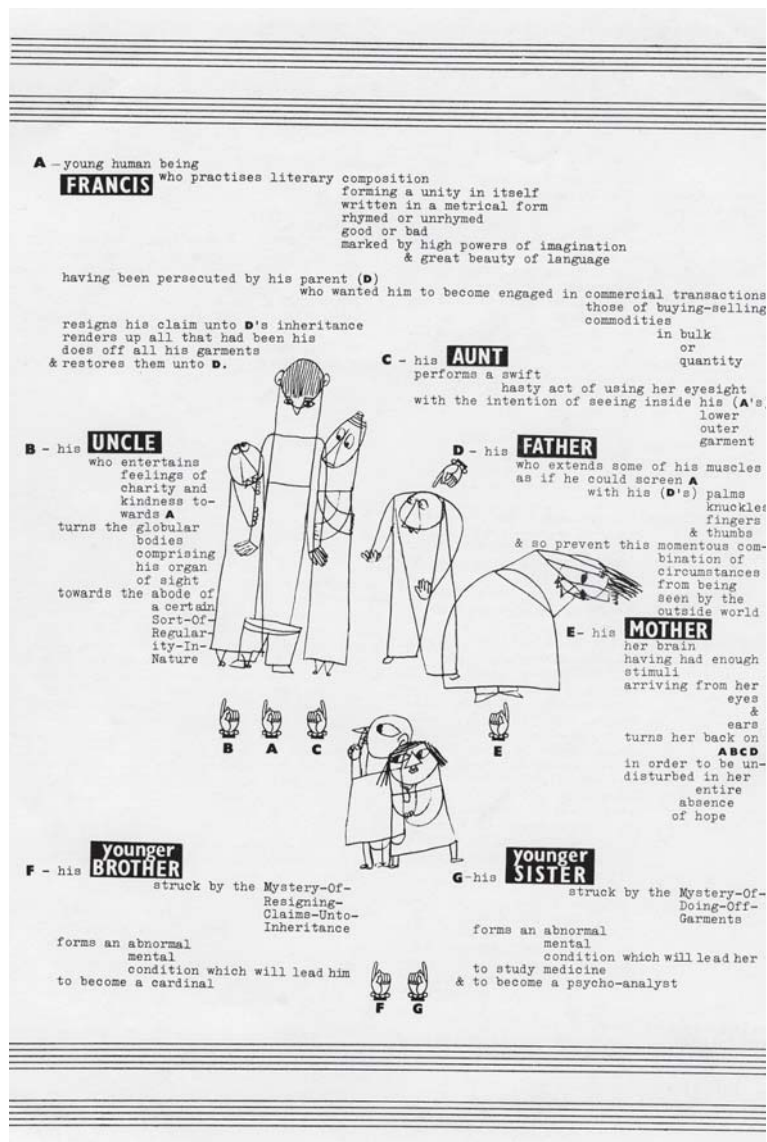
Dwadzieścia lat temu spotkałem człowieka o trzech nogach, który poprosił mnie, abym przetłumaczył kilka wierszy, ale nie z jakiegoś języka na inny, ale z języka składającego się ze słów tak poetyckich, że utraciły swoje oddziaływanie, na coś, co nadałoby im nowe znaczenie i smak. Postanowiłem zastąpić słowa definicjami. Powinny być wyprane z aureol wytworzonych przez warunki rynku.

Wiersz możemy czytać poziomo słowo po słowie i w ten sposób wydobyć jego melodię, możemy jednak także każde ze słów rozpiąć na całą naszą intelektualną orkiestrę, możemy przeobrazić je w mięso dokładnych definicji, i zamiast pozwalać im, by wywoływały w naszych umysłach jakieś skojarzenia przypadkowe, możemy postarać się znaleźć w nich prawdziwą, tłustą rzeczywistość, i to jest właśnie to, co nazywam Poezją Semantyczną.

Metoda niby prosta, zastąpić kluczowe słowa wiersza ich definicjami. Ale jak to zrobić w druku? Jak zastąpić jeden atom słowny długą wstęgą jego widma? Czyli jak wstawić 5, 10, 15 słów tam gdzie było jedno – i to tak, żeby stanowiły całość? Ale przecież Typograficzna Topografia stronicy jest dwuwymiarowa. Odcyfrować ją można nie tylko z lewa w prawo, ale i z góry w dół. Zatem jeśli mamy grupę słów, która tworzy całość, ów bukiet imion, którymi różę nazwać można, czemu nie miałbym ich drukować na wzór nut w akordzie,

jedno słowo pod drugim zamiast za drugim? Wewnętrzny Pionowy Justunek, WPJ, rozwiązuje sprawę drukowania Poezji Semantycznej. [Stefan Themerson Bayamus, Editions Poetry, London 1946].

Przy zastosowaniu WPJ układ strony nakierowany jest wizualnie i staje się bardziej zrozumiały. Linearne czytanie tekstu jednowymiarowego wymaga monotonnego ruchu oka od prawej do lewej. WPJ daje nam tekst dwuwymiarowy, podzielony na segmenty, który może być ułożony poziomo i pionowo, tabularnie. Wówczas oko czyta tekst zależnie od poszczególnych rozwiązań wizualnych.



[illegible]

83

Alfred Jarry, *Ubu Roi*
(*Król Ubu*), 1951
(s. 81) >.

wymiarowy, diagramowy zapis słów i obrazów, pisma maszynowego, ręcznego, strzałek, gwiazdek, wzorów matematycznych, liczb, ilustracji, fotografii itp. Nie jest to ani esej. ani kolaż. ani wykres, choć zawiera te wszystkie elementy. Czytelnik wybiera to, co uznaje za stosowne i to, co mu najbardziej odpowiada – kolejność, sekwencje, kierunek – definicje, cytaty, miniaturowe opowiadania. Jest to niewątpliwie antycypacja interaktywnych książek epoki komputerów.

Król Ubu (1951) to najbardziej uznana pozycja Gaberbocchusa, kilkakrotnie wznawiana, zawsze w nieco innej formie, wydana również w postaci komiksu (Holandia, Japonia). Tekst dramatu pisany był przez tłumaczkę, Barbarę Wright, bezpośrednio na płytach litograficznych, po czym Franciszka nakładała na tekst ilustracje w ten sam sposób, a całość wydrukowano na żółtym papierze. Rysunki, które wyglądają na rysowane wprost ołówkiem w książce, zdawały się zaprzeczać regułom kompozycji i strukturze książki, a jednocześnie oddawały ekspresyjnie groteskowy i potworny charakter króla Ubu. Franciszka zaprojektowała również maski do udratyzowanego odczytania *Króla Ubu* w ICA (Londyn), a potem scenografię do spektaklu wystawionego przez Marionetteatern w Sztokholmie (1964, reż. Michael Meschke). Były to powiększone rysunki, faktyczne przeniesienie ilustracji z książki w przestrzeń teatralną. Wszystkie elementy scenograficzne Franciszka wykonała sama w piwnicach sztokholmskiego teatru. Poza głównymi bohaterami – Ubu i Ubicą – inne postaci spektaklu były rysowane (pojedynczo i grupowo). Muzykę do *Króla Ubu* skomponował Krzysztof Penderecki, a spektakl był

Alfred Jarry, *Ubu Roi*
(*Król Ubu*), 1951.

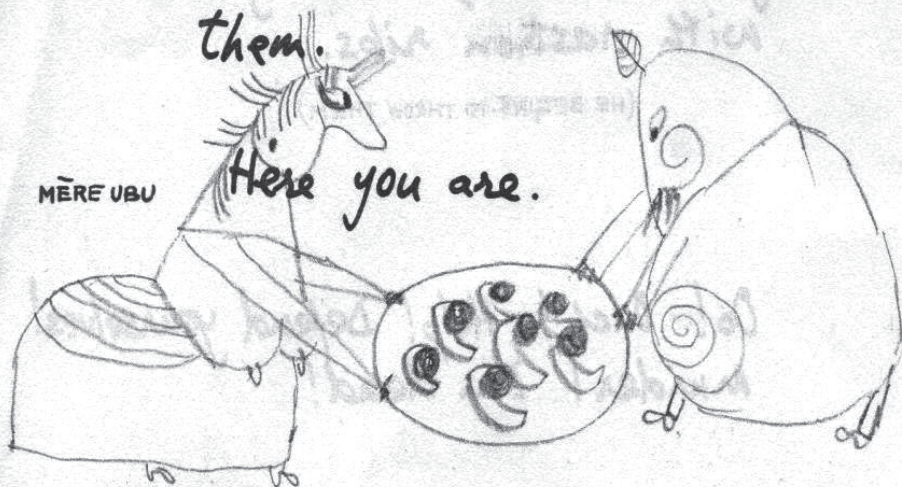


PÈRE UBU

Mère Ubu, pass me the raston cutlets so that I can serve them.

MÈRE UBU

Here you are.



PÈRE UBU

Outside, everyone! Captain Bordure, I want to talk to you.

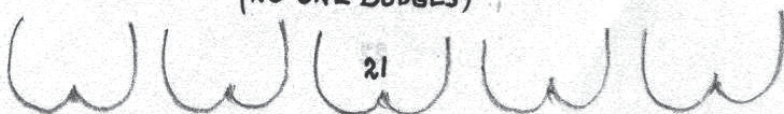
THE OTHERS

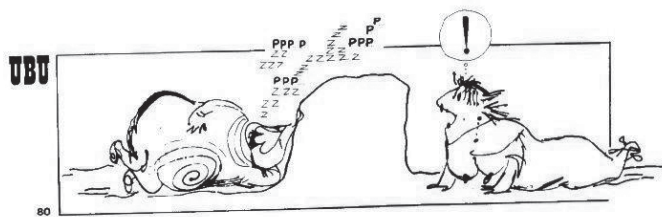
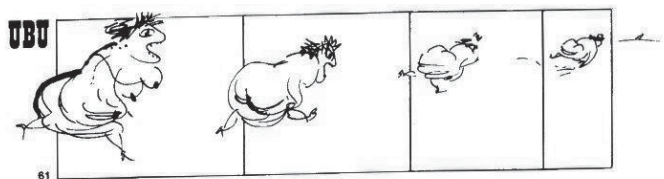
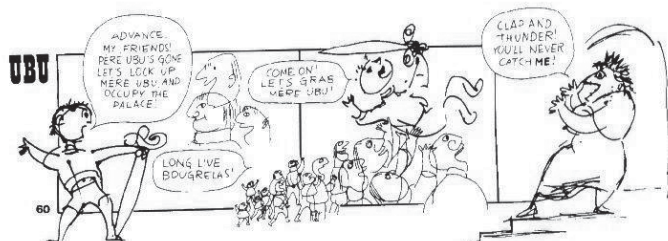
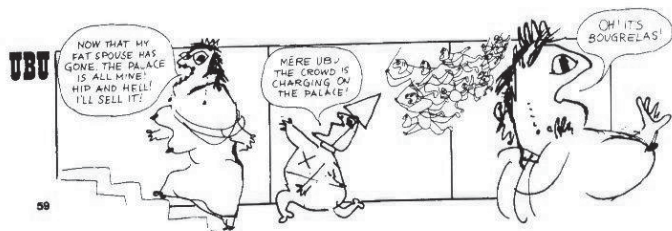
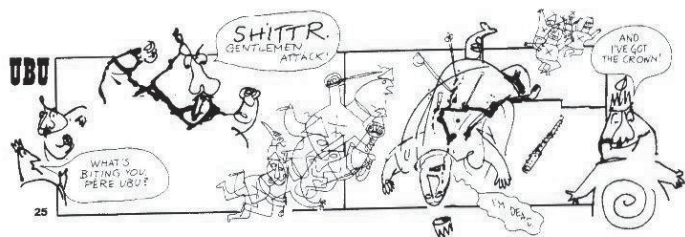
Hey, we haven't had anything to eat.

PÈRE UBU

What d'you mean, you haven't had anything to eat? Out you go, everybody. Stay here, Bordure.

(NO ONE BUDGES)







Król Ubu, spektakl
Michaela Meschke
w Marionetteatern,
Sztokholm 1964.

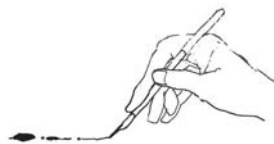
prezentowany na deskach teatrów w wielu krajach przez 28 lat. Franciszka jest autorką scenografii do kilku innych sztuk: *Opera za trzy grosze* (Marionetteatern, Sztokholm 1966), *Ubu Enchainé* i *Tesmofores* Arystofanesa (Dukke Teater, Kopenhaga 1970-1971). W 1966 zostaje nagrodzona Złotym Medalem na I Triennale Scenografii w Nowym Sadzie (Jugosławia).

W latach 1957-1959 w piwnicy pod wydawnictwem Gaberbocchus działał Common Room, miejsce, gdzie dwa razy w tygodniu mogli spotykać się pisarze, malarze, kompozytorzy, naukowcy, aktorzy, filmowcy, muzycy, filozofowie, poeci. Odrzucano kategorie i klasyfikacje, odrębne dyscypliny sprowadzano do wspólnego mianownika. *Nie utożsamiamy nauki z urządzeniami i przyrządami, a sztuki z romantycznym brakiem odpowiedzialności. Dla nas naukowcy i artyści to badacze i odkrywcy wszechświata bez względu, czy częścią wszechświata poddawaną eksploracji jest mgławica Andromedy, molekuła czy konstelacja indywidualnych przeżyć artysty czy poety.* Mówiono o fizyce i patafizyce, czytano Jarry'ego, Szekspira, Strindberga, Becketta, Queneau, Schwittersa, odbywały się koncerty i wystawy, działała czytelnia. Było to jedyne miejsce o tak awangardowym profilu działające w Anglii w owym czasie, łączące ludzi i problemy powszechnie klasyfikowane jako należące do różnych światów.

Poza publikacjami książkowymi Gaberbocchus wydawał druki okazjonalne, zapowiedzi wydawnicze, katalogi, druki związane z Common Room, biuletyn *Gaberbocchus Independent* i pocztówki, a wszystko w charakterystycznym opracowaniu graficznym Franciszki. W latach 1961-1963

Themersonowie przygotowali również dwie antologie poświęcone brytyjskiej grafice użytkowej i drukom efemerycznym dla mediolańskiej *Paginy*.

Od 1979 wydawnictwo Gaberbocchus Press jest w rękach Jaco Grota i działa w Amsterdamie w mariażu z wydawnictwem De Harmonie.



Niezgoda na konformizm, czyli Gaberbocchus wczoraj i dziś

Rozmowa z Małgorzatą Sady, prowadzącą oficynę wydawniczą
Gaberbochus w Polsce

„Gościniec Sztuki”: Podczas ubiegłorocznego, inauguracyjnego Transgranicznego Festiwalu Sztuk SkArPa jego patron, Stefan Themerson, pojawił się wreszcie na gościńcu sztuki – w „Gościńcu Sztuki” – pojawiła się też nadzieja, że będzie nań regularnie powracał przy okazji kolejnych edycji tej imprezy. Rozmawiając z Panią, osobą szczególnie zasłużoną dla promocji jego twórczości, tuż przed SkArPą numer dwa, zapytajmy, jakim sposobem wybitny ten twórca rodem z Płocka pojawił się na gościńcu Pani kariery zawodowej i który aspekt jego poczynañ artystycznych sprawił, że stał się on tej kariery dominantą – bo takie określenie byłoby chyba uzasadnione?

Małgorzata Sady: Ze sztuką Franciszki i Stefana Themersonów zetknęłam się jako licealistka. Poszukiwałam wówczas swojego miejsca w świecie: pisałam, wraz z przyjaciółmi tworzyliśmy teatr, myślałam o studiach w szkole filmowej, chłonełam wszelkie przejawy sztuki. Świat Themersonów to film i fotografia, i literatura, i malarstwo, i grafika, i teatr, i scenografia, i muzyka, i filozofia, i typografia, i wydawnictwo – przekładanie z jednego języka (dziedziny) na drugi tego samego myślenia, wartości. To było mi bardzo bliskie. W latach 70. o Themersonach w Polsce się nie mówiło i myślałam, że ktoś, kto realizował filmy – bo to było pierwsze spotkanie z ich twórczością – w latach 30., co wówczas wydawało mi się niezwykle odległe w czasie, być może już nie żyje. Kiedy dowiedziałam się, że Themersonowie mieszkają w Londynie i mają się dobrze, to przy najbliższej okazji udałam się do nich wraz z moim kolegą zupełnie bez zapowiedzi. Nie zdziwili się naszą wizytą, przyjęli serdecznie. Spotkania i wymiana korespondencji trwały przez 10 lat. Ostatni raz widziałam się z nimi 3 miesiące przed śmiercią Franciszki. Themersonowie roztoczyli nade mną opiekę. Otwierali umysł, namawiali do tworzenia, wspierali, a wszystko z ogromnym poczuciem humoru (który Stefan nazywał „poczuciem rzeczywistości”), niezwykłą klarownością, lekkością, szlachetnością i serdecznością.

Zdjęcie wykonane przez Stefana Themersona w listopadzie 1984 r. u nich w kuchni. Na zdjęciu jest Franciszka Themerson, Franciszka Sady (moja córka) – Franciszka T. podpisywała rysunki dla mojej Franciszki – *Od Dużej Franciszki dla Małej Franciszki*. I tak też się odróżniały... I ja. Stefan Themerson otrzymał wtedy właśnie aparat polaroidowy i to były pierwsze eksperymenty...



W latach 90. zaczęłam pracę w archiwum Themersonów w Londynie, a w Polsce i na świecie prezentowałam twórczość Franciszki i Stefana, organizowałam wystawy, tłumaczyłam i wydawałam ich utwory „rozrzucone”. Wynikało to i wynika z naturalnej potrzeby podzielenia się z innymi tym, co od Themersonów otrzymałam. Jednocześnie sama zajmuję się światem słów, dźwięków i obrazów, czyli zgodnie z Themersonowską recepturą.

GS: Stefan Themerson – powieściopisarz, poeta, dramaturg, eseista, kompozytor, reżyser filmowy, filozof i teoretyk sztuki – to prawdziwie renesansowa osobowość twórcza, którą współcześnie określono by zapewne raczej nadużywanym mianem „multimedialna”. Czy nie odnosi Pani wrażenia, że działalność edytorska pod szyldem Gaberbocchus Press była w istocie jeszcze jednym, autonomicznym aspektem jego poczynañ twórczych, dość odległym od tego, co w sensie najbardziej fundamentalnym kojarzy się z profesją wydawcy książek: rozpoznania rynku, reklamy, polityki dystrybucyjnej, kalkulacji zysków i strat?

MS: Wydawnictwo Gaberbocchus Press zostało powołane do życia przez Themersonów w roku 1948. Themersonowie chcieli wydawać te książki, które uważali, że były warte wydania (również te pisane przez Stefana i rysowane przez Franciszkę), i w sposób, jaki odpowiadał ich treści. Zatem dobór autorów i tytułów niezwykle (Jarry, Russell, Queneau, Schwitters, Pol-Dives, Henri Chopin i in). Wydawnictwo było areną eksperymentów typograficznych, graficznych. Wydawa-

no „bestlookery” miast „bestselletów”. Gaberbocchus uważany był za najciekawszą niezależną oficynę wydawniczą działającą podówczas w Anglii. Wydawnictwo samo w sobie było twórczością integralnie związaną z pozostałymi dziedzinami uprawianymi przez tę parę artystów. Oczywiście musieli się zmagać z prozą życia, która jest doświadczeniem wszystkich wydawców.

GS: Jak należy interpretować fakt patronowania wydawnictwu przez Carrollowskiego smoka Gaberbocchusa – czy tylko uznaniem Themersona dla autora *Alicji w krainie czarów* oraz niejakim pokrewieństwem temperamentów artystyczno-intelektualnych obu tych twórców?

MS: Na jednym z rysunków Franciszki, który powstał w Londynie w czasie nalotów lotniczych i bombardowań widzimy ją jako Alicję w Krainie Czarów... Niedługo po wojnie wykonała niezwykle ilustracje do drugiej części książki Lewisa Carrolla – *Po drugiej stronie lustra*, opublikowane zresztą dopiero kilka lat temu. Lustró pojawia się po wielokroć w twórczości Themersonów. Choćby przypomnijmy, jakże ważną rolę odgrywa w *Przygodzie człowieka pocziwego* (film z roku 1937) czy w *Tomie Harrisie* (frapujące rozważania na kanwie odbicia w lustrze). Odwrócona logika, zabawy ze słowami, eksperymenty typograficzne – wspólne były Themersonom i Carrollowi. No i książki dla dzieci i nie-dla-dzieci. Zatem nic dziwnego, że dobrotliwy kochający książki i pisanie smok Jabberwocky (po łacinie Gaberbocchus), bo taki był w Themersonowskim ujęciu, został patronem wydawnictwa.

GS: Jaki był podział kompetencji między Stefanem i Franciszką Themersonami jako głównymi animatorami Gaberbocchus Press? Chyba nie wyglądało to aż tak prosto, że ona zajmowała się wydawnictwami wyłącznie od strony graficznej, on zaś – od strony literackiej?

MS: Franciszka i Stefan współpracowali ze sobą przez ponad 50 lat wspólnego życia. Zaczęło się od filmów, a kiedy po latach starali się przypomnieć sobie, kto co wymyślił, nie potrafili tego odtworzyć... Rysunki Franciszki były ilustracjami tekstów Stefana, ale też bywało na odwrót, na przykład w *Semantic Divertissements*. O doborze wydawanych książek decydowali wspólnie. Stefan bywał także autorem ilustracji (R. Queneau, *Ćwiczenia stylistyczne*). Franciszka była dla Stefana pierwszym i najważniejszym czytelnikiem jego tekstów. Pełniła rolę redaktora-krytyka. Podział na role, gatunki i kategorie w przypadku Themersonów jest mało zasadny, a wręcz niestosowny.

GS: Żywoć Gaberbocchusa w pierwotnym wcieleniu nie był zbyt długi. Czy zadecydowała o tym „skrzecząca pospolitość” kapitalistycznego (komercyjnego) rynku wydawniczego, czy, jak byśmy to dziś określili, niedostatki polityki marketingowej, czy może po prostu „niezgoda na konformizm”, tak wytrwale akcentowana przez Stefana Themersona?

MS: Nie byłabym skłonna, aby okres działalności Gaberbocchus Press – 31 lat – określić jako niezbyt długi... Wręcz przeciwnie, szczególnie jeżeli porównamy go z historiami oficyn o podobnym profilu i weźmiemy pod uwagę uwarunkowania, w jakich funkcjonował. Upór i konsekwencja, z jaką działali Themersonowie, wspierani przez Barbarę Wright (tłumaczkę) i Gwen Barnard (malerkę) jest godny podziwu i bezprecedensowy. Z powodów czysto ekonomicznych była to działalność na pograniczu heroizmu. Mimo przeciwności losu, udało się Themersonom wydać ponad 60 wyjątkowych pozycji książkowych.

GS: Wydawnictwo zmartwychwstało w 1979 roku, czyli jeszcze za życia obojga założycieli. Jak duży był ich wkład w ową reaktywację i jak dalece nowy Gaberbocchus nawiązywał do pierwotnego? W końcu – *tempora mutantur*...

MS: I tutaj znowu pojawia się pewna nieścisłość. Themersonowie postanowili, że nie będą wydawnictwa prowadzić dalej i oddali je w ręce Jaco Groota, właściciela wydawnictwa De Harmonie w Amsterdamie. Nie było faktycznie przerwy w działaniu Gaberbocchusa. Jaco Groot kontynuuje, choć w skromnym zakresie, linię wydawniczą Themersonów. Pod szyldem Gaberbocchus / De Harmonie wydał kilka książek Themersonowskich, m.in. *The Urge to Create Visions* [*O potrzebie tworzenia widzeń*] i *Collected Poems* [*Wiersze zebrane*]. Wspiera również działalność archiwum londyńskiego.

GS: Jak widziałaby Pani miejsce dla nowego Gaberbocchusa na współczesnym rynku wydawniczym w czasach wszechogarniającej inwazji mediów elektronicznych i postępującego zaniku przyzwyczajenia/ambicji bibliofilskich, bo chyba do czytelników o takich właśnie przyzwyczajeniach/ambicjach usiłowaliście/usiłujecie dotrzeć przede wszystkim?

MS: Pyta pan zapewne o Gaberbocchusa w Polsce? W roku 1996 zaczęłam pracować w Archiwum Themersonów w Londynie i wówczas natrafiłam na szereg rękopisów Stefana Themersona, perełek, które nie zostały przetłumaczone na polski bądź nie były wydane nawet po angielsku. Wówczas pomyślałam sobie, że dobrze byłoby, aby ujrzały światło dzienne, i w ten sposób narodził się pomysł Gaberbocchusa w Polsce i *Utworów rozrzuconych* w postaci, która Themersonom jak sądzę spodobałaby się. Gaberbocchus w Polsce to niewielkie, skromne książeczki z tekstami Stefana i rysunkami Franciszki (w opracowaniu graficznym Marka Popielnickiego), rozjaśniające umysł, cieszące wzrok i wnoszące uśmiech na twarz (jak ostatnio powiedział jeden z czytelników). Na świecie jest zawsze miejsce na „coś innego”, nie przeznaczonego dla masowego odbiorcy. Kiedyś Franciszka Themerson powiedziała mi, że jeżeli spotkam w swoim życiu jednego człowieka, który mnie zrozumie, to już naprawdę wiele i nie ma potrzeby liczyć na więcej. Gaberbocchus

w Polsce ma wiernych czytelników, którzy pytają o kolejne książeczki. Dzięki współpracy ze SkArPa, z której się bardzo cieszę, pojawiają się wkrótce nowe tytuły. Z okazji drugiej edycji festiwalu wydana została 2. i 3. część *faktora T*, a w przygotowaniu już kolejna pozycja.

GS: U wejścia na zakopiański cmentarz na Pęksowym Brzyzku, miejsce wiecznego spoczynku Witkiewicza-seniora, Kasprowicza, Makuszyńskiego czy Goetla, widniała kiedyś inskrypcja, która głosiła, że *narody które tracą pamięć, tracą życie*, a której, będąc tam ostatnio po kilkunastu latach przerwy, nie zauważyłem – czyżby dlatego, że w „nowej”, europeizującej się Polsce uznano ją za zbędną? W czasach multimedialnego, ponadnarodowego zgiełku postmodernistycznej współczesności coraz trudniej, w samej rzeczy, kultywować pamięć – nawet artystów tak multimedialnych i ponadnarodowych (w niepejoratywnym sensie tych określeń) jak autor *Wykładu profesora Mmaa*. Ostoją Themersonowskiej pamięci na pewno jest nowy Gaberbocchus – czy, Pani zdaniem, ma szansę zostać nią także płocki festiwal SkArPa?

MS: To pysznie (jak zwykła mawiać Franciszka), że Płock przypomniał sobie o Stefanie Themersonie, który o Płocku nigdy nie zapomniał. Podczas pierwszej powojennej wizyty w Polsce odwiedził rodzinne miasto. Utrzymywał stały kontakt z przyjacielem z lat szkolnych, Kazimierzem Askanasem, za namową którego spisał płockie wspomnienia. Wysyłał swoje książki do tutejszego towarzystwa naukowego. Themerson wspomina Płock nawet w ostatnich tekstach pisanych na krótko przed śmiercią. Niezwykła była wszechstronność tego artysty i przesłanie, jakie po sobie pozostawił. Jest to twórca na wskroś nowoczesny, łączący w sobie kultury kilku krajów, a potencjał twórczy i niezwykle możliwości, jakie otworzył, pozwalają widzieć festiwal SkArPę jako niekończącą się kopalnię pomysłów. Bo Themersonowie to nie tylko ich dokonania, ale przetarcie szlaków, które stoją przed nami otworem. SkArPa jest przedsięwzięciem o niezwykłym potencjale, które może wpłynąć w istotny sposób na postrzeganie Płocka jako nietuzinkowego miejsca na mapie kulturalnej naszego kraju. Wydarzenia zainicjowane przez SkArPę i w jej ramach realizowane, powinny być prezentowane pod jej szyldem w innych miastach. Ich ranga jak najbardziej do tego predestynuje.

GS: Dziękujemy za rozmowę i wszystkiego transgranicznego życzymy.

Rozmawiali Andrzej Dorobek i Jacek Czuryło.



Poeta – wędrowiec transkulturowy*

* Obszerne fragmenty przemówienia wygłoszonego podczas ceremonii zamknięcia 30. Światowego Kongresu Poetów na Tajwanie, 6 XII 2010.

Słynny hiszpański poeta Antonio Machado napisał: wędrowcze, nie ma żadnej drogi; idąc, sami ją wyznaczamy.

Kim zaś jest poeta, jeśli nie wędrowcem przemieszczającym się między różnymi kulturami? Przez całe życie byłem takim właśnie wędrowcem i nadal podróżuję: albo w sensie fizycznym, albo czytając i tłumacząc poezję. W gruncie rzeczy poeta nie musi nawet podróżować, jako że nim jeszcze zdążył zostać poetą, był – i nadal jest – uważnym czytelnikiem, podróżującym w sferze ducha. Czym zaś jest jego narzędzie, czyli wiersz? Według szwajcarskiego poety Philippe’a Jaccotteta, wiersze to latarenki, w których wciąż migoce odbite światło. Poezja jest latarnią, przy pomocy której poeta poszukuje coraz większej światłości czy też iluminacji, a jeśli jej nie znajdzie we własnej kulturze, będzie szukał w innych, gdzie spotka innych wędrowców, innych poetów w poszukiwaniu czegoś więcej niż to, co już znane. To właśnie duchowe spotkania tego rodzaju owocują później fuzjami nowych pomysłów, nowymi wierszami – albowiem wiersze nie biorą się znikąd. Są kreacjami słownymi przy udziale myśli; są jak iskry, powstające w wyniku zderzania się słów i myśli – iskry, których błyski zastygają później w wersach i utworach poetyckich. Jak twierdzi argentyński poeta Hugo Mújica w jednym ze swych wierszy, tym, czego ślepiec poszukuje za pomocą laski, jest nie droga, a światło.

Oto więc dokładnie to, czego poszukuje poeta przy pomocy swoich wierszy: nowa rzeczywistość, iluminacja, światłość, przekraczanie granic, odkrywanie innych kultur i filozofii. Nie ma on potrzeby nikogo nawracać, bo sam zostanie nawrócony: wejrzy w siebie i nie będzie już taki sam jak przedtem. Wszelako poezja jest transkulturowym pomostem, prowadzącym do odkrywania nieznanych lądów: nie tylko dla poety, ale i dla czytelnika. Wiersz, kiedy tylko zostanie napisany, uwalnia się od autora i zaczyna żywot wędrownego ptaka, lecąc ponad granicami, krajami, kontynentami i kulturami; wchodzi do domów i pokoiów – nawet tam, gdzie inni nie mają wstępu. Opowiada o nieszczęściach, katastrofach, śmierci – ale i o nadziei, miłości i odwadze, o ludzkości i ludziach. Wiersz jest zwierciadłem, odbiciem widzialnego, a czasem także i niewidzialnego, mistycznego. Na nieszczęście jednak – zwłaszcza

w konsumpcyjnych społeczeństwach Zachodu, gdzie ludzie stają się coraz bardziej egoistyczni i nieczuli, a podstawowe wartości zanikają z dnia na dzień – poezja też straciła na znaczeniu, z uwagi na brak jakiejkolwiek wartości rynkowej. Dzięki temu aż do dnia dzisiejszego potrafiła obronić się przed dyktatem konsumpcji – zarazem jednak przestała się pojawiać w mediach, na łamach tygodników czy gazet. Tylko wtedy, gdy nie ma już ratunku – w chwilach rozpaczyny lub w obliczu śmierci – przypominamy sobie, że istnieje pociecha w postaci modlitwy albo wiersza. Wiersz jest jak robaczek świętojański, także zresztą zagrożony wyginięciem: taki mały i wąty, ale wciąż świecący, nawet w najciemniejszej nocy. W dzisiejszej dobie nowoczesności, czyli medialnej dezinformacji i manipulacji uprawianej przez polityków oraz różne korporacje międzynarodowe, krytycy literaccy też nie są obiektywni, nie mogą bowiem oceniać krytycznie propozycji wydawców, którzy publikują ich książki. A telewizja? Jej oferta programowa jest niewolniczo uzależniona od wskaźników popularności i złego smaku mas, gustujących w reality shows, które, wbrew nazwie, wcale nie przedstawiają rzeczywistych ludzi w rzeczywistych sytuacjach, lecz zgoła nieprawdziwe historyjki. Nawet oglądając wiadomości nie widzimy świata naprawdę, lecz tylko w kształcie odpowiednio dobranych obrazów, z dnia na dzień coraz bardziej szokujących i krwawych. Ich zadaniem nie jest dostarczanie informacji, lecz utrzymanie stałego grona widzów w charakterze klientów czy też konsumentów – zgodnie ze starorzyską zasadą „chleba i igrzysk”.

Jak dotąd, tylko poezja potrafiła uchronić się przed dyktaturą konsumpcjonizmu. Od czasów *Odysei* Homera, pierwszego wielkiego poematu w historii kultury Zachodu, aż po dzień poeci zawsze pisali o ludziach, ich sukcesach i porażkach – jak Paul Celan w dramatycznej *Fudze śmierci*; Izet Sarajlic pisał o potwornych zbrodniach w byłej Jugosławii, Juan Gelman – o zaginionych w Argentynie, Mahmud Darwish – o biedzie i nadziei ludu Palestyny itd.

Odkąd tylko sięga pamięć ludzka, poeta zawsze był – i nadal jest – kronikarzem, transkulturowym wędrowcem. Słowo to jego instrument, a wiersz – narzędzie, przy pomocy którego buduje on mosty między kulturami, wskazuje nam drogę na wyższy poziom człowieczeństwa.

Tłumaczył Andrzej
Dorobek.



wiersze

Multi nationalium omni potentia¹

*Jak wielobarwne ekskrementy
puste puszki po napojach piętrzą się
w jeziorze*

wnet

*będą miały smak
ryb które
też im nie umkną.*

Zen

*Na nieokreślonym tle nieba
trzy białe chmurki*

*Orientalna kaligrafia
rozpływająca się
w nicość.*

Hawthornden Castle, czwartek 21 kwietnia 2011²

*Między konarami drzew
cisza gra swoją fugę*

*Myśli wirują ku ziemi
jak jesienne liście
we wiośnie czasu*

*W lazurze powietrza
białe chmury płyną*

1. Po polsku mniej
więcej *Wszechwładza*
międzynarodwa.

2. Zamek Hawthornden
w Szkocji znany jest
jako Międzynarodowe
Zacisze Poetyckie.

*Orientalna kaligrafia
na płótnie nieba*

Moja melancholia

*Rozpoznaję cię
po tym jak leniwie brniesz
przez chaszcze
mojego serca*

*po woni ostów
i przeciekających kroplach deszczu
po winie
o smaku fusów
gorzkim jak śmierć
choć miłosiernym*

*lecz nade wszystko rozpoznaję cię
po krzyku mojej samotności
który wraz z mewami
szybuje pod wiatr*

Nocny kruk

*W piórach rajskiego ptaka
nocny kruk właśnie opuszcza
kryjówkę czasu.*

*Nie na drzewie jego gniazdo
lecz w otchłani
karmi się oddechem i krwią.*

*Pozostaje spalona ziemia
popioły z których nowe życie ani feniks
nie powstanie.*

Samotny

*Pęknięta linia
co wiedzie ku głosowi
most
między brzegami*

*Nie zostało nic
tylko niepokój
niepewna laska ślepcy
na linie
kruchosc jego balansu*

Zagubione wiersze

Dla Satisha Gupty

*Dzień
bez słońca
wiersz
z papieru i pióra

zagubiony język
mewy szybujące
między białymi grzywami
spienionych fal

białe strzępy
powierzone wiatrom
i falom jeziora

zagubione wiersze*

Tęsknota

*Ze ścieżek najgłębiej wyłobionych w skale
pokrytej malachitem i rdzą
góra roni
swe wody wysokie*

– tęsknota –

*między kamieniem a wodą jak oset
kreśli swe znaki
na próżno*

– tęsknota –

*jak woda
wżera się rakiem w ciało góry,
rozbryzgując się na śmierć*

w pustce jeziora.

Umierając

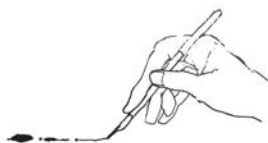
*Żadnych werbli, żadnych tamburów
żadnych ogłuszających trąb
żadnych zabezpieczeń dla skoczków.*

*Żadnych kwiatów, żadnych oklasków,
żadnych bisów, żadnych kolejnych objawień*

słuchać tylko echo

rezonans pustki.

Tłumaczył Andrzej
Dorobek.



Filozofia u początku dziejów cywilizacji europejskiej – Jerozolima, Ateny, Rzym

Człowiek w czasie swego życia zapisuje trzy księgi: księgę czynów, księgę słów i księgę sztuki. Ale tylko nieliczne z nich są wiekopomne, mądre i piękne. Ich przekaz dociera do nas czasami naszym światło z mroku dziejów, w chwili, gdy zechcemy po nie sięgnąć.

Pora czytania mądrych ksiąg przychodzi, gdy dzień się kończy i zapada zmrok. Tak twierdzi Konfucjusz, dodając, że wtedy przy chwiejnym płomyku kaganka lepiej dostrzega się prawdę, aniżeli w blasku południowego słońca. To samo przesłanie dostrzegamy spacerując korytarzami Luwru po galerii malarstwa zachodnioeuropejskiego, u siedemnastowiecznego malarza francuskiego Georges'a de La Toura, który pociągnięciami pędzla wyczarowuje postaci skupione nad księgą, rozświetlane płomykiem kontrastującym z otulającym je mrokiem nadchodzącej nocy. Motyw ten odnajdujemy często także u innych twórców, i zwykle stajemy urzeczni mistrzowskim układem zaledwie paru elementów w trudnej grze światłocienia. Zaduma nad nim prowadzi nas jeszcze dalej, drogą wijącą się poprzez stulecia w krąg starożytnych, aż do refleksji nad historycznym spotkaniem człowieka, u zarania swych dziejów, z tajemnicą, jaką stanowi dla niego otaczający go świat oraz coraz to nowe, ponawiane próby poszukiwania odpowiedzi na coraz inne wątpliwości, których nie rozwiązuje już mit i religia.

Już u początków cywilizacji człowiek stawia sobie pytania: Kim jestem? Skąd przychodzę i dokąd zmierzam? Dlaczego istnieje zło? Co czeka mnie po śmierci?

To wielkie pytania ludzkości zamykające w swej treści odwieczną tęsknotę za poszukiwaniem prawdy, inspirujące bezpośrednio powstanie refleksji filozoficznej u starożytnych. Wcześniej pojawiają się jednak we wszystkich najśłynniejszych świętych księgach świata. Przewijają się w hinduskich Wedach i upaniszadach, w Babilonii stawia je Gilgamesz, w Egipcie odnajdujemy je w Księdze Umarłych, w Izraelu – u proroków, w Grecji – w poematach Homera i tragediach Sofoklesa.

Filozofia – umiłowanie mądrości. U jej podstaw leży głębokie zadziwienie rzeczywistością wynikające z doświadczenia więzi człowieka ze światem, a także poszukiwania racjonalnych odpowiedzi na pytania

wynikające z tego zadziwienia, z którego kiedyś Arystoteles wyprowadził rodowód filozofii, a poeci zasady estetyki. Zadziwienie to zakłada jednak niewiedzę w odniesieniu do napotkanych trudności, równocześnie zawierając w sobie poczucie jakiegoś braku, a więc i pragnienia wydostania się z tego stanu niewiedzy. Jest potrzebą, aby tę niewiedzę próbować usunąć. Człowiek zakreśla tutaj wyraźnie pole własnej penetracji, starając się racjonalizować otaczający go świat. Sprawia, że środowiskiem, w którym zaczyna się odnajdywać, jest horyzont zakreślony przez własny wysiłek intelektualny w szukaniu sensu istnienia, choćby – co istotne – nie wiązało się to bezpośrednio z przełożeniem na korzyści praktyczne. Jest rzeczą pewną, iż pierwsze koncepcje próbujące zmierzyć się z tak nakreślonym zespołem problemów, a stanowiącym sedno filozofii, pojawiły się na długo przed pierwszymi świadectwami historycznymi cywilizacji człowieka. Idea nieśmiertelności sięga z pewnością czasów neandertalczyka żyjącego kilkadziesiąt tysięcy lat wcześniej, o czym świadczy symbolika przejawów kultu pozostała w miejscach pochówku zmarłych. Towarzysząca temu magia bezsprzecznie opierała się na jakichś przejawach myślenia filozoficznego. Człowiek z Cro-Magnon, żyjący około dziesięciu tysięcy lat temu, pozostawił po sobie elementy kultu układające się w złożony system wierzeń dotyczących otaczającego go świata. To chyba właśnie wtedy człowiek zaczyna wykraczać poza system przyrody i wchodzić w nadprzyrodzoną sferę cudowności, duchowości i spekulacji teoretycznej. Kiedy następnie zaczyna on konsolidować przekaz ustny przodków, a własne spekulacje systematyzować, przechodzi od magii do mitu i religii. Z czasem wielu bogów zastąpi jeden, najwyższy lub najważniejszy¹.

W dziejach cywilizacji, pomiędzy VI a IV wiekiem p.n.e., doszło równocześnie do zdumiewającego zjawiska w kilku znacznie oddalonych od siebie miejscach na świecie. W różnych punktach na Ziemi pojawiają się myśliciele, nauczający i udowadniający konieczność odejścia od dotychczasowych poglądów i obyczajów oraz poddania obowiązujących mitów i wierzeń krytycznemu aparatowi nowego, bardziej abstrakcyjnego myślenia. Ich niepokój poznawczy i związane z nim pojawiające się nowe pytania sięgają wnikliwiej i głębiej niż dotychczas. Odpowiedzi zaś są pełniejsze, lecz również coraz bardziej zuchwałe względem istniejącego porządku rzeczy. Pociąga to ich uczniów i przysparza coraz to większego grona zwolenników, które szybko przeistaczają się w szkoły bądź z czasem w religijne kultury. Obecnie niewiele o nich wiemy. Pojawili się niemal równocześnie, poszukując mądrości i odrzucając zbyt łatwe odpowiedzi i istniejące przesady. Byli więc filozofami.

Najdalej od basenu Morza Śródziemnego, bo w Chinach, nauczał Kung-fu-cy (ok. 551 – ok. 479 r. p.n.e.) z europejska zwany „Konfucju-

1. Pierwszym mono-teistą znanym nam z przekazu historycznego był egipski faraon Echnaton (Amenhotep IV), który ok. 1370 r. p.n.e. głosił wiarę w jednego Boga. Było to na długo przed wystąpieniem Mojżesza, być może współcześnie z czasami Abrahama.

szem”². Jego doktryna to głównie zasady etyki praktycznej ujęte w formie sentencji znanych nam z przekazów jego uczniów, jako że mistrz sam nic nie zapisywał. Głównym celem Konfucjusza było wskazanie drogi Tao (Dao) do zbudowania społeczeństwa umiającego żyć w harmonii i zgodzie. Problemami otaczającego go świata przyrody się nie interesował. O naturze rzeczy wspomina tylko wówczas, gdy przyrównuje ją do relacji istniejących między ludźmi. Nie interesowali go również bogowie, nie zamierzał więc tworzyć religii. Po śmierci został jednak ubóstwiony, a konfucjanizm, czy też jego odmiany, został filozofią trzeciej części ludzkości. W tym samym mniej więcej czasie żyje w Chinach na połę legendarny mędrzec Lao-tsy (lub Lao-tan)³, który stworzył konkurencyjny system filozoficzny. W odróżnieniu od Konfucjusza główną uwagę położył na otaczającą człowieka rzeczywistość, mniejszą zaś na ludzkich społecznościach. Głosił więc prymat przyrody nad kulturą, a co za tym idzie, baczniejszą uwagę zwracał na potrzeby człowieka niewykształconego, niepoddanego zanadto wpływom kultury. Polegał na naturalnym odruchu, nieskażonym tradycją przodków. Świat jawił się dla niego jako nieprzenikliwa tajemnica, niewyraźna słowami. Prawda jest zatem nieosiągalna, ale nie oznacza to wcale, że nie należy jej pożądać i do niej zmierzać. Zarówno Konfucjusz, jak i Lao-tsy kładli nacisk na harmonię pojmowaną jako idealny stan społeczeństwa i przyrody. To, co dobre dla człowieka, u Konfucjusza dobre jest i dla społeczeństwa, u Lao-tsy zaś to przede wszystkim zgodne z naturą. Obydwaj wyznaczyli płaszczyznę zainteresowania filozofii chińskiej, praktycznie aż po nasze czasy.

Trochę bliżej Europy, bo w Indiach, żył młody arystokrata Siddhartha Gautama (ok. 560 – ok. 480 r. p.n.e.) zwany później „Buddą”, tj. *Przebudzonym*⁴. Przemierzał on Indie w poszukiwaniu postawy, jaką należy przyjąć w obliczu cierpienia integralnie związanego z życiem człowieka oraz czekającą go śmiercią. Po wielu latach i mistycznym doświadczeniu „oświecenia i przebudzenia ze snu” sposób na to znalazł w postawie dążącej do spokoju i wyciszenia potrzeb egzystencji. Takie osiągnięcie mądrości uwolni duszę od nieustannej wędrówki poprzez kolejne wcieleńia, a więc i od cierpienia. Jego poglądy stanowiły wyzwanie wobec myśli braminów, z czasem się z nią stopiły, odmieniając oblicze Indii i znacznej części świata. Buddyzm, poprzez stulecia, stał się dla wielu swoistą regułą życia, w Chinach znaną jako „joga” lub „tantra”, w Japonii zaś jako „zen”.

Na Bliskim Wschodzie w Persji, dzisiejszym Iranie, człowiek zwany „Zaratusztra” (lub „Zoroaster z Balkhu”, ok. 628 – ok. 551 r. p.n.e.)⁵ w swych naukach dążył do stworzenia doskonałego systemu etycznego. Lansował dla tego celu jak najszerzej pojęty monoteizm, jednakowoż z wiarą w wielu bogów, lecz z czcią oddawaną najpotężniejszemu, którym był Ahura Mazda⁶. Jego myśl odzwierciedlała konflikt pomiędzy Dobrem

2. D. Julia, *Słownik filozofii*, Katowice 1992, s. 164.

3. tamże, s. 174.

4. tamże, s. 46. Co ciekawe, według legendy chińskiej, odrzuconej przez Hindusów, Budda i Lao-tsy mieli być tą samą osobą; zob. również: E. Frauwallner, *Historia filozofii indyjskiej*, t. 1-2, Warszawa 1990.

5. M. Eliade, I. P. Couliano, *Słownik religii*, Warszawa 1994, s. 219-225.

6. Warto tutaj zwrócić uwagę na jedną z interpretacji fragmentu starotestamentowej Księgi Wjścia, w której odpowiedni tekst głosi: *nie będziesz miał cudzych bogów obok Mnie*, nie zaprzeczając tym samym istnieniu innych bogów obok Jehowy, wskazując jedynie na jego wyższość.

i Złem istniejącym we wszechświecie i niepodzielnie przyrodzonym wszystkim istotom. Jedno jak i drugie zresztą stworzone zostało przez Boga i w sposób integralny zostało powiązane ze stworzeniem.

W tym samym czasie podobnym problemem interesowali się starożytni Żydzi. Nie znamy z imienia żadnego ich ówczesnego myśliciela, jednakże ogrom ich myśli odzwierciedla dzieło, osiągające do dnia dzisiejszego najwyższe nakłady wydawnicze – hebrajska Biblia zwana „Starym Testamentem”. Znaleźć tam można obok traktatu religijnego dzieło historyczne, a także przekaz filozoficzny, tworzony poprzez stulecia w przymierzu z własnym Bogiem. Stanowi on pierwszy z trzech najistotniejszych korzeni cywilizacji zachodnioeuropejskiej.

W Azji Mniejszej przełomu VI i V wieku p.n.e. życie intelektualne toczyło się bardzo intensywnie. Prym wiodli jońscy filozofowie przyrody aż do czasu, gdy w Atenach na scenę publiczną wkracza, dla wielu po dziś dzień uosobienie tego, co w filozofii najistotniejsze – Sokrates (470/469 – 399 r. p.n.e.)⁷. Swoim nauczaniem i życiem poświadczył on twierdzenie o konieczności życia zgodnego z głoszonymi przez siebie poglądami, w zgodzie z prawdą. Dramatycznie zmanifestował to swoją śmiercią, stając się pierwszym i największym „męczennikiem filozofii”⁸. Wraz ze swą śmiercią stał się symbolem dla wielu późniejszych filozofów, najpierw w Grecji, potem w Rzymie, aż w końcu dla całej nowożytnej Europy. Z Grecji zaś wyrósł ów korzeń drugi, który z czasem wraz z rzymskim korzeniem trzecim pozwoli wzrosnąć cywilizacji europejskiej w jej obecnej formie. Bardziej szczegółowa analiza historyczna pozwoli dalej przedstawić nam jej przebieg i mechanizmy.

Jerozolima

W podręcznikach historii filozofii pojęcie *filozofia izraelska* nie istnieje. Podobnie bowiem jak wszystkie objawy kultury duchowej i materialnej narodu żydowskiego, rówieśnika Greków i starszego od Rzymian, podzieliła los wiecznego tułacza. Ateny i Rzym przesłoniły Jerozolimę, która tkwi przecież swymi korzeniami w dziejach opisanych w Starym Testamencie. Sięgamy wprowadzić pamięć w miejsca, skąd rodowód czerpie religia chrześcijańska, lecz zapewne bylibyśmy zdziwieni, gdyby ktoś zaproponował potraktować Biblię jako szkołę logicznego myślenia, a przekaz w niej zawarty, również, jako pełny system filozoficzny⁹. Trzeba tu jednak przyznać, że w przypadku takiej propozycji nie bylibyśmy pierwsi. Uczynił to bowiem 20 wieków temu aleksandryjski Żyd, Filon (ok. 25 r. p.n.e. – l. 40./50. n.e.). *Pod wpływem Klemensa i Orygenesesa szkoła aleksandryjska posługiwała się w wyjaśnianiu Biblii metodą alegoryczną, którą od dawna stosowali filozofowie greccy w egzegezie mitów i poetów (np. Homera) i uczeni Żydzi, jak np. Arystobul z Aleksandrii i filozof religii Filon*

7. D. Julia, dz. cyt., s. 320-322.

8. zob.: A. Gottlieb, *Sokrates – męczennik filozofii*, Warszawa 1998.

9. zob.: J.-M. Paupert, *Les mères patries – Jérusalem, Athènes et Rome*, Paris 1982.

z Aleksandrii, także już w interpretacji Starego Testamentu.¹⁰ O Filonie wspominają historycy, Józef Flawiusz i Euzebiusz z Cezarei, jako o tym, który odważnie głosi przedstawicielom cywilizacji helleńskiej, iż Pismo Święte mówi o prawdach poszukiwanych przez nich w dziełach Platona i Arystotelesa. I gdy adwersarze greccy powoływali się na Talesa z Miletu, on sięgał po postać Mojżesza – wodza, prawodawcę i mistyka, którego Pentateuch (Pięcioksiąg Mojżesza) od przeszło dwustu już lat był znany elicie kulturalnej epoki jako grecki przekład, tzw. Septuaginta. Filon potrafił jednak przesunąć te zainteresowania na teren dociekań filozoficznych. W jego myśli znalazł odbicie niepokój drążący wszystkie ówczesne kierunki filozoficzne, a więc: pokusa ucieczki w misteria, gdzie wszelkiego rodzaju praktyki wtajemniczenia załamują logikę myślenia pod ciężarem towarzyszących im irracjonalnych elementów, a także sceptycyzm okresu niemowlęstwa relatywizmu, królujący wówczas wśród licznych poglądów filozoficznych, wzajemnie się zwalczających i obniżających wartość słowa do poziomu narzędzia sofistyki. W takiej sytuacji ocalenia dla myśli filozoficznej upatrywał Filon w powtórnym odczytaniu Biblii jako wielkiej alegorii tłumaczącej niedostępną umysłowi ludzkiemu tajemnicę istoty Boga i jego stosunku do człowieka i świata. Boga stwarzającego materię za pośrednictwem Logosu, który jednocześnie stanowi jedyne odniesienie osiągalne dla człowieka i jego intelektualnych dociekań. Prawdy objawione przez Boga nie są dla niego sprzeczne z pojęciami filozofii, gdyż do istoty Stwórcy można dojść jedynie poprzez ekstazę rodzącą się z kontemplacji. Przekaz biblijny powinien więc być uznany za jedyną drogę do zrealizowania pragnień tkwiących w każdym systemie filozoficznym, tj. doprowadzić człowieka do szczęścia. Na pytania Sokratesa mogą więc odpowiedzieć: Abraham, Izaak, Jakub czy Mojżesz. Wpływ Filona na późniejszą myśl żydowską był duży, choć według późniejszych ocen żydowskich i chrześcijańskich, nie wszystkie jego poglądy okazały się teologicznie poprawne, a filozoficzna wizja zawiera sporo braków i niedociągnięć. Przedstawił jednak Stary Testament jako księgę, której żaden filozof odrzucić nie może przy własnej konfrontacji poglądów z jakimkolwiek całościowym ujęciem bytu we wzajemnych między nimi relacjach. Udowadniał światu grecko-rzymskiemu, że Biblia nie stoi w sprzeczności z myśleniem racjonalnym.

O ile teologowie przyjmują swoją szczególną więź z judaizmem, o tyle filozofowie nie zawsze są świadomi tego, że zawdzięczają swą oryginalność nie tylko dziedzictwu myśli greckiej i rzymskiej, ale i metafizyce zawartej w myśli hebrajskiej¹¹. To być może prowokująca teza, jak na dzień dzisiejszy. Bronią ją jednak współczesne próby rozwiązania problemu relacji rozumu i wiary, a także twierdzenie, że biblijna wiara jest swoistym rozumieniem rzeczywistości. Jest także filozofią konkre-

10. B. Altaner, A. Stuiber, *Patrologia*, Warszawa 1990, s. 276.

11. zob.: L. Szestow, *Ateizm i Jerozolima*, Kraków 1993.

tu rozwijającą ową rzeczywistość poprzez docieranie do doświadczeń źródłowych, które znalazły swój wyraz na kartach Biblii. Biblii, która jest tutaj „miejszem prawdy”, i to prawdy w sensie filozoficznym¹². Dlatego prorocy: Izajasz, Jeremiasz, Amos czy autor Księgi Joba, są tu myślicielami, którzy mogą swobodnie dyskutować z Konfucjuszem, Sokratesem czy Seneką. Oczywiście nie mogło to odbyć się w sposób bezkonfliktowy. Spotkanie greckiego racjonalizmu (Rozumu) z hebrajskim mistycyzmem (Objawieniem) od samego początku naznaczone było wrogością i wzajemnym uprzedzeniem. Grecy natychmiast podjęli próbę racjonalizacji Objawienia, efektem był tutaj gnostycyzm Marcjona (lub Marcjana, II w. n.e.)¹³, przeistaczający objawienia żydowskich proroków w racjonalne idee helleńskie. Zapoczątkował on proces hellenizacji myśli hebrajskiej w wydaniu żydowskim i chrześcijańskim oraz wyrugowania z niej wszystkiego, co pozostawało w niezgodzie z myślą grecką i co nie odpowiadało w pełni wymogom rozumu. Biblia wprowadziła do myślenia greckiego całkowicie nową, „absurdalną kategorię” prawdy stworzonej. Prawdy takiej racjonalni Grecy przyjąć wprost nie mogli. Przyjęli ją natomiast filozofowie chrześcijańscy, którzy historycznie rzecz ujmując, połączyli grecką filozofię z judeochrześcijańskim objawieniem religijnym. W wiekach średnich filozofia chrześcijańska była bowiem kontynuacją i odrodzeniem ducha filozofii greckiej. Kto jednak chce mówić o filozofii chrześcijańskiej, musi szukać najpierw jej podstaw w uporządkowanej myśli o Bogu, człowieku i kosmosie w przekazie biblijnym. Znajdzie tam także nakaz filozofowania i to już na pierwszych stronach Księgi Rodzaju, gdy człowiek jako istota rozumna otrzymuje od Boga obowiązek ustalenia własnej tożsamości¹⁴. Właśnie tym pierwszym aktem intelektu rozpoczął człowiek historię myśli ludzkiej, która cierpliwie poprzez dzieje, zbierając wszystkie próby syntez, hipotez, sądów i spostrzeżeń, układa je następnie w różne systemy na przestrzeni epok i kultur wyznaczających upływ czasu. Prawdziwą filozofią historii uprawiali prorocy. Odnajdywali jej sens i łączyli z nim przeszłość z teraźniejszością oraz przyszłością, wymierzając wartość czynów człowieka. Stary Testament nazywa to „mądrością”¹⁵, my dzisiaj – filozofią życiową. Na pytanie, „Kim jest człowiek?”, w Biblii nie znajdujemy łatwej i skryształizowanej odpowiedzi, ale konkretny, pełny i dynamiczny, wymagający intelektualnego współdziałania, szereg przykładów i pogładowych lekcji na „zadany temat”. Aby je w pełni rozumieć, należy tutaj wnieść nie tylko ogólną przynajmniej znajomość ksiąg Starego Testamentu, ale i wszelkich uwarunkowań, w których one powstawały w ciągu prawie tysiąclecia. Pamiętaj przy tym trzeba, iż kultura semicka różna jest od greckiej także strukturą języka. Słownictwo hebrajskie, przeraźliwie ubogie w wyrażenia abstrakcyjne, operuje głównie obrazami ze spotkań z konkretną rzeczywistością.

12. zob.: C. Tresmontant, *Esej o myśli hebrajskiej*, Kraków 1996.

13. H. Masson, *Słownik herezji w Kościele katolickim*, Katowice 1993, s. 205-207.

14. Bóg przeprowadza przed człowiekiem wszelkie zwierzęta, którym ma on nadawać imiona, to znaczy stwierdzić ich różnorodność, a jednocześnie wyodrębnić swą inność w porównaniu z nimi.

15. Dla starożytnego Izraelity mądrym było to, co posiadało wartość praktyczną. Musiała więc mądrość mieć swoje bezwzględne przełożenie w życiu, i tym Żydzi różnili się od Greków.

Potrafi we właściwy jednakże sobie sposób wyrazić te same problemy, wokół których powstawały wszystkie dyscypliny i systemy filozoficzne. Autor Księgi Koheleta, czyli Eklezjastes, na początku II wieku p.n.e. pisze: *I skierowałem swój umysł ku temu, by zastanawiać się i badać, ile mądrości jest we wszystkim, co dzieje się pod niebem. To przykre zajęcie dał Bóg synom ludzkim, by się nim trudzili. Widziałem wszelkie sprawy, jakie się dzieją pod słońcem. A oto: wszystko to marność i pogoń za wiatrem. To, co krzywe, nie da się wyprostować, a czego nie ma, tego nie można liczyć. Tak powiedziałem sobie w sercu: „Oto nagromadziłem i przysporzyłem mądrości więcej niż wszyscy, co władali przede mną nad Jeruzalem”. A serce me doświadczyło wiele mądrości i wiedzy. I postanowiłem sobie poznać mądrość i wiedzę, szaleństwo i głupotę. Poznałem, że również i to jest pogonią za wiatrem, bo w wielkiej mądrości – wiele utrapienia, a kto przysparza wiedzy – przysparza i cierpień.*¹⁶ Czyż nie jest uderzająca zbieżność z pewnymi kierunkami myśli hellenistycznej, prześląkniętymi pesymizmem, wyrażona jednak jak na hebrajskiego myśliciela przystało jego oryginalnym aparatem pojęciowym. Stanować może jednocześnie przyczynek do uznania dyscypliny – filozofii biblijnej. Historiozofia zawarta bowiem w Biblii jest trwałym elementem kultury europejskiej, a Salomon, Daniel czy Ezechiel w takim samym stopniu jak Herodot, Tukidydes czy Tacyt egzystują w naszej zbiorowej świadomości.

W czasach Nowego Testamentu Paweł z Tarsu, przebywając w Atenach około roku 50. podczas swej drugiej podróży apostołskiej, wygłosił wobec zgromadzonych na Areopagu filozofów mowę. Fakt, że została ona umieszczona (spisana ręką Łukasza Ewangelisty w Dziejach Apostołów) w obrębie ksiąg kanonicznych, skłania do tego, aby dopatrywać się w niej rodzaju wzorca postawy pierwszych chrześcijan wobec filozofii lub nawet szerzej – modelu relacji między ortodoksyjną Jerozolimą a racjonalnymi Atenami. Nie znajdujemy tam jednak jasnej wykładni apostołskiego magisterium, tekst wywołuje poważne kłopoty interpretacyjne. Nie wchodząc tutaj w szczegółową analizę, należy stwierdzić, że choć w ogólnym wydzwiku detronizuje filozofię, to równocześnie raczej nie obawia się, iż flirt chrześcijańskiej kerygmy z filozofią może rozmyć jej tożsamość¹⁷.

Na przełomie II i III wieku, powodowany troską o dziedzictwo Starożytności i Nowego Testamentu, pytał Tertulian: *Cóż mają wspólnego Ateny i Jeruzalem?* Z perspektywy historii i filozofii kultury widać, że dla nas są nierozłączne.

Ateny

W rozwoju filozofii greckiej, podobnie jak w historii sztuki czy też periodyzacji jej dziejów, odróżnić można wyraźnie trzy okresy. Pierwszy: okres przedsokratejski (od Talesa do sofistów) – odpowiada okresowi

16. Koh 1, 12-18 [w:] *Biblia Tysiąclecia*, Poznań – Warszawa 1971, s. 737.

17. D. Karłowicz, *Detronizacja filozofii*, „Przegląd Filozoficzny”. Nowa Seria [Warszawa] 1997 nr 3, s. 117-130.

archaicznemu, drugi: okres wielkich systemów (Sokrates, Platon i Arystoteles) – odpowiada okresowi klasycznemu, a trzeci: systemy epoki hellenistycznej (filozofia szkół późniejszych) – okresowi hellenistycznemu.

Samych początków filozofii greckiej należy szukać w poezji teogonicznej i kosmogonicznej, która istnienie świata i jego zjawisk przypisywała woli niewidzialnych istot, to jest panteonowi bogów i bogiń zamieszkujących Olimp. Mitologia – ludowa religia, należąca do tradycyjnej kultury greckiej, rozwiązywała na razie wiele problemów. Pod koniec VII wieku p.n.e. filozofia wyzwala się spod wpływu mitu, starając się tłumaczyć tajemnice przyrody poprzez możliwie ścisłą ich analizę. W wieku VI p.n.e. mitologia grecka utraciła swą siłę i stawiała się coraz bardziej problematyczna, przestała być traktowana dosłownie i całkiem poważnie. W tak powstałej wolnej przestrzeni zaczęły pojawiać się nowe idee, a wraz z nimi powstawać nowe koncepcje dla rozwiązywania rodzących się problemów. W sposób zauważalny postawy takie rodzą się najpierw u Jończyków w Azji Mniejszej. Pragnąc zrozumieć i wytłumaczyć tajniki otaczającej ich przyrody, znaleźć odpowiedzi na pytania, jakie nasuwał otaczający ich świat, poszukiwali przyczyny dokonujących się wokół przemian. Przede wszystkim filozofowie jońscy widząc nieskończoną różnorodność i zmienność zjawisk przyrody, usiłowali zbadać, czym jest ów zasadniczy pierwiastek, któremu wszystko zawdzięcza swój byt. I tak rozpoczyna się na scenie dziejów pochod, zapoczątkowany przez filozofów natury (fizyków albo hylików) z Miletu. Tales widział ów pierwiastek w wodzie, Anaksymander – jako coś nieograniczonego, nie mającego określonego przedmiotu, Anaksymenes upatrywał go w powietrzu. Następnie na scenę wkraczają materialści, dodając drugi czynnik stwórczy, siłę mechaniczną; Heraklit z Efezu (ruch i nieustanna zmiana, *panta rhei*), Empedokles z Agrigentu (cztery żywioły jako pierwiastek wszechrzeczy: ogień, powietrze, woda i ziemia oraz władające nimi dwie siły: przyciągania i odpychania), Demokryt z Abdera (atomy pozostające w nieustannym ruchu wirowym, atomiści). Równoległe z nimi jednak nauczają spirytyści, kładący główny nacisk sprawczy na czynnik duchowy, poruszający i ożywiający bezwładną materię. Należy tu wymienić dwie szkoły: pitagorejską w Krotonie w południowej Italii (matematyk Pitagoras z Samos) i eleacką w Elei, także na południu Italii (Ksenofanes z Kolofonu, Parmenides, Zenon z Elei) oraz nauczającego w Atenach, być może najwybitniejszego spirytystę, Anaksagorasa (skazanego, jak później Sokrates, na karę śmierci, zamienioną jednak na wygnanie). Na samym końcu tego okresu, stanowiąc jakoby pomost do filozofii Sokratesa, działają sofisci. Oddając się filozofii i retoryce, usiłowali zasób swej wiedzy wyzyskać do celów praktycznych, jako nauczyciele młodzieży. Kładli główny nacisk na gramatykę i ćwiczenia krasomówcze. Wymowę bowiem

uważali za najskuteczniejszy środek zapewniający wpływy i znaczenie w państwie. Nie tworzyli oni odrębnej szkoły, lecz byli zwolennikami rozmaitych kierunków. Twierdzili jednak, że nie ma wiedzy bezwzględnej, istnieją tylko domniemania, nie ma prawdy przedmiotowej, lecz jest prawda podmiotowa. Każdy więc człowiek jest sam dla siebie ostateczną miarą wszechrzeczy. Działali głównie w Atenach, a do najwybitniejszych należeli: Protagoras (skazany na śmierć za ateizm, ratował się ucieczką), Gorgias (uchodzący za twórcę retoryki), Prodykos (twórca synonimiki), Hippias (słynący z zarozumialstwa i chępliwości polihistor). Ta racjonalizacja spojrzenia na świat nie odbyła się w sposób nagły i cudowny. Była raczej punktem kulminacyjnym długiej historii, której początków nie znamy. *Źródła filozofii greckiej, a tym samym całej myśli zachodniej, wciąż pozostają nieodgadnione. W nauce tradycyjnie utrzymywało się przeświadczenie, że filozofię zapoczątkował Tales i Anaksymander; dopiero w XIX wieku próbowano doszukać się jej wcześniejszych źródeł w legendarnych kontaktach archaicznej Grecji z kulturami Wschodu, z myślą egipską i indyjską.*¹⁸ Spowodował ją zapewne ogólny rozwój wiedzy społeczeństw ówczesnego świata. Mniej więcej w okresie, gdy powstawała pierwsza księga Starego Testamentu, w Grecji, Ksenofanes lansował wiarę w jednego boga¹⁹, pozostając niewątpliwie pod wpływem idei wyrosłych dzięki kontaktom z Żydami. Poprzez kontakty z Babilonią uzyskano wzorce kodyfikacji prawa. Z Egiptu trafiały do Grecji skomplikowane systemy astronomiczne, zaawansowana matematyka i geometria, a także przemyślane poglądy na temat natury duszy (oraz samo pojęcie) z obsesyjnymi dywagacjami na temat życia po śmierci. Tak było jeżeli chodzi o historię związaną z wymianą myśli, same zaś początki ich usystematyzowania to tylko zbiór przypuszczeń ginących w mrokach antyku.

Giorgio Colli, włoski filozof i filolog klasyczny, stosując metodę przyjętą przez Fryderyka Nietzschego w jego dziele *Narodziny tragedii*, wyprowadza początki filozofii od dwóch greckich bogów, Apollina i Dionizosa. Koryguje jednak poglądy Nietzschego przyznając przewagę jako temu, który włada mądrością bogowi z Delf, Apollinowi. *Mędrce m staje się ten, kto rozświecła ciemność, rozstrzyga zawilości, ujawnia nieznane, uściśla niepewne. Ta archaiczna cywilizacja była przekonana, że do zadań mądrości należy odgadywanie przyszłości człowieka i świata. Takie właśnie wnikliwe wejrzenie w przyszłość symbolizuje Apollo, a jego kult oznacza, że mądrość obdarzano czcią.*²⁰ Na terenie całej Hellady istniały sanktuaria, w których zajmowano się wieszczaniem i przepowiadaniem przyszłości. W życiu publicznym i politycznym było to bardzo istotne zjawisko. Bóg dopuszczał człowieka do swoich tajemnic, dając mu znaki, pozwalając poprzez słowo poznać mądrość. Poznanie zaś, z czasem, stało się dla Greków najwyższą wartością życia. Dionizosowi, jako bóstwu eleuzyń-

18. G. Colli, *Narodziny filozofii*, Warszawa – Kraków 1991, s. 23.

19. Nie był to jednak klasyczny monoteizm, gdyż bóg ów miał być największym spośród bogów, pod względem ciała i umysłu całkiem odmienny od śmiertelnych.

20. G. Colli, dz. cyt., s. 25.

skiemu, zostawia ekstatyczną sferę poznania, a więc nie bezpośrednio związaną z przedmiotem, a jedynie je umożliwiającą, lecz nie będącą samym poznaniem. Taki punkt wyjścia podparty grecką racjonalnością stworzył nowy w swej formie i treści stosunek do wiedzy, której kwintesencją stała się mądrość.

Jean-Pierre Vernant, filozof francuski, wyznacza trzy cechy, które naznaczyły początek filozofii i nauki u samych początków VI wieku p.n.e. w greckiej kolonii w Milecie w Azji Mniejszej. Źródła racjonalnej myśli Zachodu widzi w ustanowieniu dziedziny myśli pozareligijnej. Jońscy „fizycy” zaproponowali tutaj świeckie wyjaśnienie genezy zjawisk naturalnych i kosmosu, świadomie rezygnując z wcześniejszych tradycji i opowieści teogonów, takich jak np. Hezjod. Dalej co za tym idzie pojawia się nowa wizja porządku wszechświata oparta nie na kaprysach bogów, lecz na immanentnych prawach, które narzucają jednakowy porządek wszystkim elementom przyrody. Ostatnim składnikiem jest tutaj myśl traktująca świat fizyczny jako budowlę wzajemnych, od siebie zależnych stosunków wpisanych w ramy określonej przestrzeni, pozbawionych jednak jakości religijnych. *Jak doszło do tych innowacji, dlaczego miały miejsce w świecie greckim? Aby na to pytanie odpowiedzieć, zbadać trzeba było zespół warunków, które poprowadziły Grecję od pałacowej cywilizacji mykeńskiej, dość bliskiej wschodnim królestwom owych czasów, do społecznego i duchowego uniwersum greckiej „polis”. Nastanie miasta-państwa oznacza nie tylko serię przekształceń ekonomicznych i politycznych, pociąga ono za sobą przemianę mentalności, odkrycie innego horyzontu intelektualnego, wypracowanie nowej przestrzeni społecznej skupionej wokół „agory”, miejsca publicznego.*²¹ Demokratyzacja życia publicznego, jego całkowita jawność, spowodowała podniesienie rangi wymowy, która prestiż swój buduje w debatach i dyskusjach wśród sprzecznych, ścierających się ze sobą poglądów. Poprzez trafną argumentację staje się z czasem retoryka instrumentem dominacji. Teraz pozostaje już tylko jeden krok, aby mowa posłużyła do określenia nowego porządku świata. Losy greckiej myśli rozegrały się między dwoma biegunami, mitem i rozumem. Grecy nie wynaleźli jednak Rozumu jako kategorii uniwersalnej. Stworzyli natomiast pewien typ rozumu, którego instrumentem jest język, pozwalający oddziaływać na ludzi, a nie, na przykład, przekształcać przyrodę. Stworzyli naukę dedukcyjną opartą na postulatach, aksjomatach i definicjach.

21. J.-P. Vernant, *Źródła myśli greckiej*, Gdańsk 1996, s. 9-10.

22. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, *Od początków do Sokratesa*, Lublin 1994.

Giovanni Reale, włoski filozof i jezuita, w swoim pomnikowym dziele²², na wstępie poświęca dużo miejsca samemu powstaniu, naturze i rozwojowi filozofii na bazie spekulatywnych systemów starożytności. Podkreśla, iż filozofia to specyficzny twór greckiego geniuszu, przekształcającego egipską i chaldejską wiedzę. Powątpiewa w teorii argumentujące pochodzenie jej z Dalekiego Wschodu, analizując dokładnie formy życia

duchowego, które przygotowały u Greków powstanie filozofii. Następnie przedstawiając ją jako podstawową potrzebę ludzkiego ducha, zajmuje się naturą i problemami filozofii starożytnej (tu: okres przedsokratejski), dzieląc ją na wiele szczegółowych okresów. Wyjaśniwszy źródła filozofii, podkreśla, że według Greków jej celem jest kontemplacja bytu. *Dla dogłębnego zrozumienia także tej kwestii bardzo pomocne okazuje się porównanie filozofii z naukami szczegółowymi. Nauki techniczne i szczegółowe z zasady skierowane są na urzeczywistnianie celów empirycznych i wykonanie dokładnie określonych zadań praktycznych. [...] Ponieważ istotne dla nauk szczegółowych jest osiągnięcie celów praktycznych, dlatego mają one wartość nie tyle same w sobie, ile raczej (lub przynajmniej w większości przypadków) w takiej mierze, w jakiej są w stanie cele te urzeczywistniać. Filozofia natomiast ma wartość właśnie ze względu na swój charakter teoretyczny, to znaczy właśnie z racji swej funkcji i znaczenia poznawczego.*²³ Pewne jest, że początki filozofii greckiej były również początkami zachodniej nauki. Przypomnijmy, urodziła się ona w łonie kosmogonii, pramatki kosmologii, czyli wiedzy o tym, w jaki sposób powstawał świat.

Władysław Tatarkiewicz, historyk filozofii, tak opisuje ten moment. *Filozofia powstała na przełomie VII i VI wieku p.n.e., nie w macierzystej ziemi greckiej, lecz w koloniach, mianowicie w koloniach jońskich na wybrzeżach Azji Mniejszej. W drugiej zaś połowie VI w., mniej więcej w trzecim pokoleniu filozofów, ośrodek filozofii przeniósł się ze wschodnich koloni do zachodnich, do Italii południowej (tzw. Wielkiej Grecji) i Sycylii, gdzie panowały plemiona doryckie. [...] Były tedy dwa ośrodki w pierwszym okresie filozofii greckiej i już starożytni historycy rozróżniali dwa szeregi rozwojowe filozofii: joński i italski. Rozwijały się w różnych warunkach geograficznych i etnicznych – i w każdym z nich filozofia miała odmienny charakter. Filozofia jońska nawiązywała do przedfilozoficznych umiejętności, italska zaś do wierzeń i mitów religijnych. Jonia i Wielka Grecja miały swój styl filozoficzny, pierwsza bardziej empiryczny, druga bardziej spekulatywny.*²⁴ Pierwszy okres filozofii skończył się w momencie, gdy rozpoczął się złoty wiek kultury greckiej, epoka klasyczna. Centrum wydarzeń przenosi się do Aten, a wraz z nim zmienia się zakres zagadnień nurtujących filozofów, a także sposób ich traktowania. Pierwszoplanową kosmologię zastępują zagadnienia etyczne, estetyczne i epistemologiczne, co z kolei spowoduje rozwój adekwatnych metodologii.

Diogenes Laertios, Grek żyjący w pierwszej połowie III wieku n.e., rozpoczyna swoje dzieło jedyną zachowaną prawie w całości starożytną historią filozofii, od prologu, w którym charakteryzuje początki filozofii. *Powiadają niektórzy, że filozofia narodziła się u ludów barbarzyńskich. Jako dowód przytaczają perskich magów, babilońskich czy asyryjskich chaldejczyków, indyjskich gymnosofistów oraz celtyckich i galackich druidów i semnoteów [...]. Powołują się też na to, że Mochos [legendarny mędrzec fenicki – tu i nast.,*

23. tamże, s. 481.

24. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 1978, s. 22.

przyp. aut.] był Fenicjaninem, Zamołksis [prawodawca Getów, Scyta lub Trak, żyjący w VI w. p.n.e.] – Trakiem, Atlas [mityczny syn Tytana Japeta] zaś – Libijczykiem. Egipcjanie za twórcę filozofii uważają Hefajstosa, który wedle ich tradycji był synem Neilosa (Nilu), a za jej pierwszych reprezentantów – kapłanów i proroków egipskich. [...] Od epoki magów, z których pierwszym był Zoroaster [Zaratustra, perski reformator religijny, twórca mazdeizmu], [...] działali jeszcze kolejno magowie: Ostanas, Astrampsychos, Gobrias i Pazates. Ale ludzie, którzy tak twierdzą, nie zdają sobie sprawy z tego, że przypisują barbarzyńcom osiągnięcia będące w rzeczywistości osiągnięciami Greków i że od Greków zaczyna się nie tylko filozofia, ale w ogóle rodzaj ludzki. Wszakże Ateńczykiem był Muzajos a Tebańczykiem Linos.²⁵ Chodzi tutaj o twórców pierwszych teogonii, bezpośrednich poprzedników filozofów. Dalej wywodzi, iż już sama nazwa filozofii („philosophia”), jest słowem greckim i przeczy jej rzekomemu pochodzeniu barbarzyńskiemu. Coś musiało być jednak na rzeczy u współczesnych, skoro tak dużo miejsca poświęca temu zagadnieniu. Píše również o różnych formach, jakie filozofia przybierała u poszczególnych narodów. Tak więc gymnosofiści i druidzi mieli nauczać filozofii w formie zagadek, zalecali oddawanie czci bogom, nie czynienie zła i ćwiczenie się w dzielności, [...] chaldejczycy zajmowali się astronomią i przepowiadaniem przyszłości, magowie zaś spędzali czas na oddawaniu czci bogom, ofiarach i modłach, uważali bowiem, że tylko ich próśb wysłuchają bogowie. Magowie uprawiają również spekulacje na temat istoty i pochodzenia bogów, których identyfikują z ogniem, ziemią i wodą. [...] Nauczają też o sprawiedliwości. [...] Wierzą, że w powietrzu jest pełno podobizn [idoli – obrazy, podobizny czy formy, tu: podobieństwo do teorii poznania Demokryta, przejętej później przez Epikura i Lukrecjusza], które emanują niby opary i dostają się do oczu ludzi bystro widzących.²⁶ Dalej wspomina o Zoroastrze, twierdząc, że magowie byli starsi od Egipcjan. Filozofowie egipscy zaś za pierwszą zasadę uważali materię. Bogiem jest dla nich słońce – Ozyrys, i księżyc – Izyda. Różne zwierzęta uważają za symbole bogów, twierdząc, że świat o kształcie kuli (inaczej niż Grecy, u których świat jest płaskim okrągłym dyskiem, przykrytym nieboskłonem niczym półmiskiem), który kiedyś został stworzony, kiedyś ulegnie zagładzie. Wyjaśniając różne zjawiska przyrodnicze, uważali się za twórców geometrii, arytmetyki i astronomii. Wierzyli też w nieśmiertelność duszy. Pod koniec tego wstępu Laertios píše o dwu nurtach rozwoju filozofii: jeden zaczyna się od Anaksymandra, drugi od Pitagorasa.²⁷ Są to więc wspomniane nurty: joński i italski.

25. D. Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, Warszawa 1988, s. 3-6.

26. tamże, s. 8-10.

27. tamże, s. 14.

Nie jest do końca pewne, czy starożytni Grecy byli tak ciekawi czy też tak zdesperowani i przerażeni w świecie, którego nie rozumieli i w którym nie czuli się bezpiecznie. Nie wiadomo, czy szukali jakiegoś wytłumaczenia czy pocieszenia we wszystkim, czego doznawali wśród chorób i tragedii, czy w obliczu śmierci. Śmierci, którą ludzie, od zawsze,

odbierali jako niepokojącą tajemnicę. Nigdy jednak nie dowiemy się, co czuli zadając „pierwsze pytania” w czasach, gdy nie było nikogo, kto mógłby na nie odpowiedzieć. Być może „pierwsza odpowiedź” brzmiała: *Tak już po prostu jest, bo zawsze tak było*. Z biegiem czasu odpowiedzi poczęły prezentować się jednak znacznie poważniej.

Rzym

Tak jak w wielu innych dziedzinach kultury, w filozofii byli Rzymianie naśladowcami Greków. Filozofię, tak jak sofisci, uważali oni raczej za środek do wykształcenia praktycznego, przygotowujący do zawodu mówcy i polityka. Skutkiem tego inna była pozycja filozofii w Rzymie i do bezwarunkowego jej uznania nigdy tam nie doszło. Gdy więc po zetknięciu się ze światem helleńskim uczeni greccy zaczęli napływać do Rzymu i wykładać filozofię, zrazu wielu zwolenników nie znaleźli. Próbowano nawet na forum senatu, na wniosek Katona Starszego, zabronić wstępu retorom i filozofom do kraju. Z czasem jednak, pod koniec istnienia republiki, czy to rozbudziwszy wcześniej pewne tęsknoty, czy też jako owoc zakazany, filozofia zaczęła torować sobie drogę do ludzkich umysłów, aby jej znajomość stała się w końcu wyznacznikiem dla każdego wykształconego człowieka. Sami Rzymianie nie potrafili jednak nadać jej indywidualnego piętna, twórczo ją rozwijając. Historia filozofii rzymskiej dzieli się wyraźnie na dwa niemal równe okresy, obejmujące po około sześć wieków. Pierwszy, do końca republiki rzymskiej, to okres greckiej filozofii klasycznej. Drugi rozpoczyna się wraz z powstaniem cesarstwa i trwa aż do jego schyłku. Najwybitniejszymi postaciami tej epoki na polu filozofii byli eklektycy, m. in.: w okresie pierwszym – znakomity mówca-moralista Cynceron (106-43 r. p.n.e., admirator Platona i stoików), w okresie drugim – retor i poeta Seneka Młodszy (4 r. p.n.e. – 65 r. n.e., nauczyciel Nerona), skrzętny badacz przyrody i polihistor Pliniusz Starszy (23-79 r. n.e., zginął podczas wybuchu Wezuwiusza) oraz stoik, cesarz-filozof, Marek Aureliusz (121-180 r. n.e.). Filozofię i kulturę grecką wprowadzono do nauczania w szkołach, tak aby dawała ona podstawy wykształcenia i rozszerzała horyzonty myślenia obywatela, przygotowującego się do rządzenia ówczesnym światem. W efekcie Rzym zasymilował umysłowość helleńską we wszystkich jej nurtach. W okresie cesarstwa *cechą charakterystyczną i wspólną dla wszystkich tych nurtów było to, że w miejsce dawnej helleńskiej „mądrości”, czyli filozofii i nauki doszukującej się najogólniejszych praw i zasad istnienia rzeczy, prawideł ludzkiego poznania rzeczywistości i opartego na nim postępowania oraz zasad i norm moralnych działania człowieka, wprowadzały „gnozę”, czyli nie tyle poznanie, ile raczej swoisty sposób myślenia, w którym rozum usiłowało interpretacyjnie łączyć z wiarą lub też, wątpiąc o możliwości poznania rozumowego, podporządkowano*

*umysł ludzki, bezpośrednio i niezależnie od przesłanek rozumowych, takiemu czy innemu autorytetowi, który przekazywał określone prawdy teoretyczne i praktyczne, a uznany był za pewny i nieomylny.*²⁸ Filozofia tego okresu przekształcała się w gnozę. Gnoza ta zaś nie jest tworem jednorodnym. Najpierw pojawia się w swej odmianie hellenistycznej, będąc tutaj pewnego rodzaju filozofią życia. Równolegle kwitnie na wschodzie basenu Morza Śródziemnego ośrodek naukowo konkurujący z Rzymem – Aleksandria, a w niej rozwija się gnoza judeo-aleksandryjska. Obok, w Egipcie i Babilonii, pojawia się gnoza mistyczno-astralna i wreszcie, na końcu, gnoza chrześcijańska. *Pod koniec starożytności dokonał się przewrót w umysłach: oderwał je od spraw doczesnych i zwrócił ku wiecznym. [...] Złożyły się na tę przemianę przyczyny różnorodne, zarówno natury psychicznej, jak społecznej, zarówno wyczerpanie się dotychczasowej kultury Greków, jak i dopływ od Wschodu innej, religijnej kultury. Duch religijny również opanował filozofię. [...] Proces zbliżenia filozofii z religią wypełnił ostatnią epokę starożytności; przewagę zachowała religia; ona podporządkowała sobie filozofię, nie odwrotnie. Wprawdzie epoka ta wydała też filozoficzną religię, ale przede wszystkim – religijną filozofię.*²⁹ Gnostycyzm był jedną z pierwszych prób przetworzenia wiary w wiedzę oraz budowy na tej podstawie zwartego światopoglądu. Operował jednak raczej wyobraźnią niż rozumem. Równolegle w łonie powstającego chrześcijaństwa rozwijała się patrystyka. Jej filozofia tworzyła się w oparciu o dwa podejścia: systematyczne i apologetyczne. Tak kończyła się epoka starożytna, następował czas wieków średnich.

Uwagi końcowe

*Terminu „filozofia” pierwszy użył Pitagoras i on też sam siebie nazywał filozofem, mianowicie w Sikionie, w rozmowie z Leonem, władcą Sikionu czy też Fliuntu [był on tyranem miasta Fliunt na Peloponezie w VI w. p.n.e.]. Wtedy to – jak stwierdza Heraklides z Pontu w piśmie „O zmarłej” – Pitagoras powiedział, że żaden człowiek nie jest mądry, mądry jest tylko bóg. Przedtem filozofię nazywano mądrością, a człowieka uprawiającego filozofię i już w niej wydoskonalonego – mędrce; natomiast filozofem tego, który mądrość miłuje.*³⁰ Tej starożytnej mądrości Greków nie udało się zastąpić niczym. Nie potrafiła dokonać tego też cała późniejsza filozofia. Mądrość tę przekazywano najpierw z ust do ust, nauczając, a także głosząc prywatne i publiczne odczyty. Z czasem starano się, chroniąc ją jako najcenniejszy klejnot, uwieczniać poprzez pismo. Powstawały zwoje, kodeksy i ich zbiory zamknięte w księżnice. Pierwsze biblioteki powstały najprawdopodobniej w cieniu egipskich świątyń. Stamtąd moda na posiadanie takich skarbnic wiedzy rozprzestrzeniła się po całym starożytnym świecie, trafiając również do Grecji i Rzymu. Ich istnienie przyciągało ludzi parających się nauką, wokół nich często powstawały szkoły. Odwiedzane przez

28. J. Legowicz, *Filozofia okresu cesarstwa rzymskiego*, Warszawa 1962, s. 20.

29. W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 159.

30. D. Laertios, dz. cyt., s. 13.

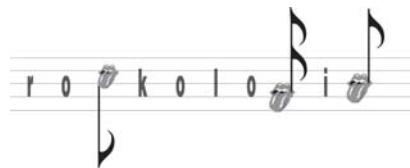
pokolenia, istnieją w zbiorowej świadomości do dnia dzisiejszego. *Doko-
nałem pobieżnej inspekcji jedynych bibliotek, do których mam dostęp, gdyż są
otwarte również w godzinach nocnych, a więc biblioteki Assurbanipala w Ni-
niwie, Polikratesa na Samos, Pizystrata w Atenach, biblioteki aleksandryjskiej,
która już w III wieku zgromadziła 400 000 tomów, a potem wraz z biblioteką
Serapejonu, miała 700 000 woluminów, następnie biblioteki w Pergamonie
i biblioteki Augusta (w czasach Konstantyna było w Rzymie 28 bibliotek).*³¹
Potem powstawały biblioteki benedyktyńskie, chroniące często to, co
pozostało po starożytnych. To właśnie tam piętnastowieczni humaniści
odnajdowali zagubione manuskrypty Platona i Arystotelesa.

W czasach dzisiejszych, u początku dwudziestego pierwszego wieku,
często pojawia się refleksja, iż człowiek zagubił się nieco na swej drodze
przez życie. Bezkrytyczna jeszcze u początków minionego wieku, wiara
w rozum i postęp techniczny załamała się nieco, a mało rozważne podej-
ście do osiągnięć cywilizacji postawiło, jak się zdawało, już kilkukrotnie
świat na krawędzi zagłady. Jakże ożywczym w takiej sytuacji, dla rozumu
spragnionego pewnego „współczynnika humanizmu”, zdaje się sięgnięcie
do czasów, gdzie wszelka wiedza bierze swój początek, do antyku. *Nie-
zależnie [bowiem] od tego, jak wiele – lub jak mało – wiemy o starożytnych
Grekach i Rzymianach, każdy z nas jest już w pewnym sensie znawcą antyku;
nigdy nie styka się z nim jako całkowity ignorant. To dlatego, że nie ma drugiej
takiej kultury, która równie silnie wrosłaby w naszą własną historię. Nie znaczy
to, że pod każdym względem grecka lub rzymska tradycja jest doskonalsza od
wszelkich innych kultur. Nie powinniśmy zapominać, że cywilizacje świata
antycznego same podlegały silnym obcym wpływom kulturowym, na przykład
ze strony sąsiadujących z nimi ludów semickich i afrykańskich. Otóż to: atrak-
cyjność antyku dla naszej epoki polega w części na tym, że starożytni autorzy
przekazują nam doświadczenie ścierania się różnorodnych tradycji kulturalnych,
jakie istniały w ich świecie. By użyć współczesnej terminologii, odtwarzają
w swych dziełach wielokulturowy charakter własnych społeczeństw.*³² To
właśnie dzięki późniejszym studiom nad antykiem rozprzestrzeniły
się idee humanistyczne i liberalne, a nierozzerwalny związek wartości
zawartych w jej dziedzictwie i zakotwiczonych we współczesnej kulturze,
najsukuteczniej określił cywilizację Zachodu. Cywilizację, nie zapominaj-
my, wyrosłą z trzech korzeni: Jerozolimy, Aten i Rzymu.

31. U. Eco, *O bibliotece*,
Wrocław 1990, s. 10.

32. M. Beard, J. Hender-
son, *Kultura antyczna*,
Warszawa 1997, s. 40.





Psychodeliczne wojaże w twórczości rockowej pokolenia hipisowskiego w USA i Wielkiej Brytanii

1.

Doświadczenie psychodeliczne, znane też jako psychodeliczny wojaż¹, zdefiniowane w 1956 roku przez brytyjskiego psychiatrę Humphry'ego Osmonda, pokrywa się w dużej mierze za znanym od tysiącleci doświadczeniem mistycznym – oba mają bowiem wyzwalać podmiot z więzów epistemologii empiryczno-racjonalnej na rzecz poznawczej transcendencji, czyli bezpośredniego kontaktu z ponadzmysłowym Absolutem. Owa transcendencja wynika zresztą z greckiej etymologii samego terminu. („psyche” – dusza, jaźń, „delos” – jasny, wyraźny), implikującej prawdziwe widzenie „oczyma duszy”, a nie ułudę dostarczaną przez zmysły. O ile jednak w doświadczeniu mistycznym podmiot doznaje uczucia jedności z Absolutem wyłącznie dzięki medytacji transcendentalnej, w doświadczeniu psychodelicznym koniecznym warunkiem osiągnięcia owej jedności jest zażywanie naturalnych bądź chemicznych środków zwanych „psychodelicznymi” albo „psychoaktywnymi”, niesłusznie, zdaniem niektórych ekspertów [Hofmann 196], utożsamianych z uzależniającymi fizycznie narkotykami, a obejmujących głównie kwas, czyli LSD, marihuanę, haszysz, peyotl, grzyby *Psilocybe mexicana* oraz chemiczne derywaty dwóch ostatnich w postaci psilocybiny i meskaliny.

Doświadczenie psychodeliczne, wraz z mistycznym czy schizofrenicznym, zaliczane jest do „odmiennych stanów świadomości” [Sikora 280]², dla których charakterystyczne są trzy wymiary: poczucie ekspansji oceanicznej, lęk przed rozpadem ego oraz przestrukturyzowanie wizyjne. Z pierwszym kojarzą się uczucia pozytywne: bezcielesność, beczasowość bądź utrata podmiotowości przez rozplnięcie się we wszechświecie. Dla drugiego typowe są doznania nacechowane negatywnie: alienacja od własnych uczuć, redukcja do roli marionetki, dyskomfort fizyczny albo paraliż woli. Trzeci oznacza zmiany w percepcji zmysłowej: wyostrzoną wrażliwość kolorystyczną, widzenie jasności przy zamkniętych oczach („kolorowe sny”), a także doświadczenia synestezyjne, polegające na przenikaniu się dźwięków, kolorów i kształtów [tenże 282-285].

Stanislav Grof, zamieszkały w USA czeski psychiatra, jeden z największych autorytetów w kwestii odmiennych stanów świadomości,

1. Po angielsku „journey”, „voyage” albo „trip”, w potocznej polszczyźnie najczęściej *odjazd*.

2. Według amerykańskiego psychiatry A. M. Ludwiga (w oryginale „altered states of consciousness”).

uwzględnia tu jeszcze, dzięki stosowaniu LSD w swej praktyce zawodowej, osłabienie zdolności różnicowania dźwięków, przez co monotonne bodźce akustyczne mogą być odbierane jako piękna muzyka [Grof, *Obszary* 53], oraz doświadczenia transpersonalne: najbardziej zaawansowaną odmianę doznań mistycznych czy psychodelicznych, obejmującą ekspansję świadomości poza zwykłe ramy ego i poza ograniczenia czasowo-przestrzenne [tamże 165], co w praktyce może oznaczać identyfikację z postaciami z odległych dziejów albo z mitologii, z własnymi przodkami, a nawet z roślinami, zwierzętami, planetą Ziemia, kosmosem czy wreszcie z nadludzkimi bytami duchowymi [tamże 72-201]. Timothy Leary, inny uznany ekspert w tej dziedzinie, podkreśla natomiast wielopoziomowość doświadczenia psychodelicznego, pozwalającą na równoczesną percepcję różnych „pięter” rzeczywistości [Leary 141]³.

W świetle powyższych spostrzeżeń rzeczne doświadczenie jawiłoby się zatem jako wieloaspektowe i bogate w odniesienia religijne, mistyczne, filozoficzne, artystyczne. Także aksjologiczne – porównanie pierwszego (pozytywnego) i drugiego (negatywnego) wymiaru odmiennych stanów świadomości sugeruje bowiem, że wstępując na drogę duchową pod przewodnictwem peyotlu albo LSD możemy ostatecznie trafić albo do „nieba”, albo do „piekła” percepcji – zgodnie z tytułem znanej książki Aldousa Huxleya z 1956 roku, a nade wszystko ze wspomnianą już definicją Osmonda: *To fathom Hell or soar angelic / Just take a pinch of psychedelic* [Ruck, Bigwood, Staples, Ott and Wasson 146].⁴ O pozytywnym efekcie psychodelicznej podróży decydują głównie „set”, czyli dyspozycja psychiczna i oczekiwania podmiotu przed jej rozpoczęciem, i „setting”, czyli konkretne warunki jej odbywania [Grof, *Obszary* 31] – nawet jednak w psychodelicznym niebie nie ma gwarancji pełnej szczęśliwości.

Chemiczna ekspansja świadomości powinna wszak służyć inicjacji podmiotu w nieznaną mu wcześniej aspekty rzeczywistości, pozostające poza nawiasem wciąż bardzo rozpowszechnionego kartezjańsko-newtonowskiego paradygmatu poznawczego [Grof, *Mózg* 81-83]. Powinna też gruntownie rewolucjonizować percepcję i sposób myślenia, co miałyby donieść konsekwencje jednostkowe i społeczne [Leary 73]. W istocie jednak większość psychodeliczno-narkotycznych „podróżników” podejmowała swój trud głównie po to, by, uciekając na chwilę od codziennej rutyny, *kupić za kilka groszy szczęście i geniusz* [Baudelaire 53-54] – jak sto lat wcześniej stwierdził genialnie dalekowzroczny francuski poeta i dandys w *Sztucznych rajach*, pionierskim eseju na temat właściwości i skutków wina, haszyszu i opium. Wynikająca stąd opozycja między emancypacją świadomości a eskapizmem (konsumpcjonizmem) w drugiej połowie lat 1960. miała okazać się jedną z fundamentalnych antynomii psychodelicznego fenomenu socjokulturowego – zwłaszcza że chemiczna stymulacja

3. Na podobnej zasadzie jak w widzeniach mistycznych, patrz: *America* Blake’a czy *Samuel Zborowski* Słowackiego.

4. co po polsku znaczy *By zejść do piekła bądź wlecieć do nieba / Szczypty psychodeliku ci trzeba*.

świadomości, od Senancoura czy Coleridge'a po Huxleya bądź Witkacego, będąca przywilejem elit artystyczno-intelektualnych, wtedy właśnie stała się zjawiskiem o wymiarze masowym.

Do historii zjawisko to przeszło jako „rewolucja psychodeliczna”, zwana też „rewolucją hipisowską” albo „rewolucją dzieci-kwiatów” – pierwszego i chyba jedynego w dziejach ludzkości pokolenia, którego tożsamość w znacznej mierze określiły marihuanowe bądź kwasowe odjazdy. Ich skutek okazał się dokładnie odwrotny do prorocत्व Leary'ego, umasowienie psychodelicznych praktyk oznaczało bowiem sprowadzenie ich do poziomu konsumpcji, wolnej na ogół od jakichkolwiek ambicji ideologicznych czy też socjopolitycznych. Mimo to jednak właśnie artystyczna elita tej generacji, artykułującej się głównie przez muzykę⁵, potrafiła stworzyć wielostronną, dogłębną i po dziś dzień poruszającą dokumentację psychodelicznych dróg i bezdroży hipisowskiej młodzieży angloamerykańskiej. W rozważaniach naszych ograniczymy się bowiem do dwóch najważniejszych epicentrów rzeczonej rewolucji, do Wielkiej Brytanii i USA.

2.

Wyjątkowo uprzywilejowana rola muzyki rockowej jako głównego przekaznika pokoleniowych dążeń i nastrojów była poniekąd zasługą... rozpowszechnionego wówczas LSD, pod którego wpływem właśnie muzykę odbiera się w sposób szczególny, całą istotą [Grof, *Obszary* 2000: 53]. Istotne znaczenie – niezależnie od większej komunikatywności rocka, choćby i psychodelicznego, od wielbionego przez beatników modern jazzu – miała tu również multimedialność produkcji z tego kręgu. Rock psychodeliczny *alias* acid rock najpełniej realizuje się bowiem poprzez koncerty, pomyślane jako synteza przekazu muzycznego, gry stroboskopowych świateł, narracji literackiej czy ewolucji choreograficznych⁶, a przecież cechą konstytutywną rozważanego tu doświadczenia duchowego jest, jako się rzekło, wielopoziomowość, naturalnie przekładająca się na wspomnianą multimedialność.

W sensie ściśle muzycznym przełożyła się ona także na wieloplaneowość faktur aranżacyjnych klasycznych utworów tego nurtu, nierzadko opracowywanych na zasadzie kolażu – patrz dowolne nagrania Franka Zappy z końca lat 1960. albo *Astronomy Domine*, otwierający epokowy album Pink Floyd *The Piper at the Gates of Dawn* (1967), gdzie riff i główną linię melodyczną uzupełniają anonimowe dźwięki bądź głosy z „prze-strzeni kosmicznej”. Nie przez przypadek też w ówczesnym repertuarze rockowym pojawiają się kompozycje zainspirowane hinduską ragą, jak słynny *The End* z płyty *The Doors* (1967) wiadomego zespołu czy pionierski w tej mierze *Tomorrow Never Knows* z popularnego albumu *Revolver*

5. Tak dalece, że poeta i wydawca Lawrence Ferlinghetti, z pokolenia patronujących hipisom beatników, określił dzieci-kwiaty jako „generację analfabetów” [Wright 36], choć pojawiły się już wtedy w jej kręgu tak niewątpliwe talenty literackie, jak prozaik Robert Stone czy Bob Dylan, postrzegany głównie jako muzyk.

6. W Wielkiej Brytanii głównie Hawkwind, w USA – chociażby The Velvet Underground.

(1966) The Beatles, zarówno w wyniku hipisowskich fascynacji kulturą Wschodu i buddyjską medytacją transcendentną, jak i, być może, na skutek wspomnianej wcześniej percepcji monotonnych dźwięków pod wpływem LSD. Zrozumiałe stało się wreszcie rozszerzenie palety ekspresyjnej i sonorystycznej o brzmienia szczególnie jaskrawe, zabrudzone (najczęściej przez tak zwany feedback), alikwoty, pogłos, wokalne „krzyki i szepty” – chociażby na wspomnianej już płycie Pink Floyd. Najszerzej i najbardziej bezpośrednio cechy i aspekty doświadczenia psychodelicznego oraz wynikające z nich problemy zostały jednak wyeksplikowane w tekstach piosenek z kręgu acid rocka.

Nawiązując do wcześniejszego porządku charakterystyki rzeczoności doświadczenia, zaczniemy od doznań pierwszego wymiaru, czyli od psychodelicznego „nieba” albo też „raju”, chyba najbardziej syntetycznie ujętego w piosence *Heaven Is in Your Mind* (*Niebo w twojej głowie*) brytyjskiej grupy Traffic z jej pierwszego, kanonicznego dla acid rocka albumu *Mr. Fantasy* (1967). W tej piosence – inaczej niż na przykład w *Berkshire Poppies* (*Maki z Berkshire*) z tejże płyty – odniesienia psychodeliczno-narkotyczne nie są jednak zbyt oczywiste, co oznacza rozszerzenie pojęcia owego „nieba” na harmonię między człowiekiem a naturą pojmowaną na sposób romantyczny⁷ i wolną od jakiegokolwiek psychoaktywnego wspomaganie. Poczucie tej harmonii mocniej wręcz rezonuje w *Going Up the Country* (1969), jednym z nielicznych przebojów amerykańskiej grupy bluesrockowej Canned Heat (której członkowie znani byli, swoją drogą, z rockandrollowo rozwiązłego trybu życia). Najlepszym przykładem jest tu, być może, piosenka *And It Stoned Me* (1970) osiadłego w USA rhythmandbluesowego barda z Irlandii Północnej, Vana Morrisona, gdzie tak zwana proza życia działa na „podmiot śpiewający” niczym narkotyk – zgodnie zarówno z wyraźnie przewrotnym tytułem (*I wtedy poczułem się jak zaćpany*), jak i z finałem każdej udanej sesji medytacyjnej albo psychodelicznej, kiedy to po mistycznych wzlotach następuje powrót do codziennej rzeczywistości postrzeganej w nowy, świeży sposób⁸.

Raj może się tu jawić także jako szczęśliwy związek miłosny, chociażby w tytułowej suicie z niebywale kiedyś popularnego albumu *In-A-Gadda-Da-Vida*⁹ (1968) kalifornijskiej grupy hardrockowej Iron Butterfly albo jako powszechny pokój i harmonia międzyludzka, na przykład w *Paradise* (1968) pokrewnego jej stylowo nowojorskiego zespołu Vanilla Fudge. Co najmniej równie częste są, rzecz jasna, psychodelicznie zabarwione wizje niebiańskiej idylli, by wymienić choćby skomponowany pono pod wpływem LSD [Turner 53] *A Very Cellular Song* (1968) świetnego szkockiego duetu folkowego The Incredible String Band, wyrażający fundamentalną jedność istoty ludzkiej ze światem przyrody. Trzeba też wspomnieć w tym kontekście o *Can-A-Bliss* (ca 1969) Frumious Bandersnatch, rewelacyjnej,

7. Najwcześniejszy repertuar zespołu, zawierający także przeboje singlowe *Paper Sun* i *Hole In My Shoe*, był głównie owocem pobytu w ustronnej rezydencji w Aston Tirrold w Berkshire, gdzie muzycy przez pół roku docierali się w wiejskiej ciszy [Logan i Woffinden 233].

8. Kojarzy się też tutaj podkreślana przez romantyków w rodzaju Wordswortha dziecięca świeżość percepcji, w rozważanej dziedzinie najwyraźniej chyba zaakcentowaną przez The Moody Blues, brytyjski zespół o ambicjach klasycyzujących, w piosence *Eyes of a Child* (1969).

9. W standardowej angielszczyźnie *In the Garden of Eden*, czyli *W rajskim ogrodzie*.

choć bardzo mało znanej grupy z rejonu San Francisco – w tytule mamy tu bowiem wymowny kalambur na podstawie „cannabis” (konopie indyjskie, z których otrzymuje się marihuanę i haszysz) i „bliss” (upojenie, szczęśliwość)¹⁰.

Liczniesze wręcz wydają się rockowe egemplifikacje doznań wymiaru drugiego, czyli, umownie biorąc, psychodelicznego „piekła”. Obok upiornych, bez mała bluźnierczych kolaży dźwiękowych – *vide* wykorzystujący teksty z katolickiej liturgii mszalnej album *Ceremony* (1969), firmowany przez brytyjską grupę hardrockową Spooky Tooth i Pierre’a Henry’ego, koryfeusza XX-wiecznej awangardy konkretystyczno-elektronicznej – mamy tu bowiem przygnębiające wizje współczesnego świata zagrożonego nuklearną apokalipsą, konfliktami zbrojnymi i *de facto* rządzonego przez Szatana: patrz, odpowiednio, *Hand of Doom*, *War Pigs* i *Lord of this World* z albumów *Paranoid* (1970) i *Master of Reality* (1971) Black Sabbath – innej, szerzej znanej i bardziej bezkompromisowej rockowo grupy z Albionu¹¹. W bezpośrednim sąsiedztwie rzeczzonego „piekła” – zważywszy na pokrewieństwo psychodelików z narkotykami, które, jak na przykład opium, też potrafią rozszerzać świadomość – mamy zaś cierpienia, kryzysy i klęski życiowe wynikające z uzależnień od tych drugich.

Z ogromu piosenek, które się tu nasuwają, szczególny rozgłos zyskała *The Pusher* (1968), popularnego w owym czasie amerykańskiego zespołu Steppenwolf, piętnująca zgubne skutki pokątnego handlu narkotykami, albo *Waiting for the Man* z *The Velvet Underground & Nico* (1967), epokowego albumu debiutanckiego nowojorskiej grupy The Velvet Underground – o tytule zapożyczonym z *Nagiego lunchu* (1959), pokrewnej tematycznie powieści W. S. Burroughsa – z gorzkim przekazem akcentująca konieczność ciągłego czekania na dostawcę pożądanego towaru. Najbardziej adekwatnych przykładów dostarczają oczywiście utwory ukazujące degrengoladę moralną i psychofizyczną w następstwie ćpania – jak *Signed D. C.* (1966) kalifornijskiej Love, o charakterze autobiograficznego wyznania uzależnionego od heroiny perkusisty tej grupy Dona Conki, *Heroin* ze wspomnianej właśnie płyty The Velvet Underground, modelowy wręcz monolog ofiary tegoż nałogu, albo *Sister Morphine* (1971) The Rolling Stones, poruszająca deklaracja zgubnej zażyłości z „siostrą morfiną”¹². Na osobną uwagę zasługuje *Cold Turkey* (1969) Johna Lennona, iście naturalistyczna artykulacja dyskomfortu w następstwie nagłego odstawienia narkotyku.

Wymiar trzeci, czyli przestrukturyzowanie wizyjne – obejmujący, jako się rzekło, także transformacje odbioru dźwięków – w twórczości acid rockowej udokumentowany jest co najmniej równie wyczerpująco, by wspomnieć tylko rozliczne przykłady wyostrojonej, bez mała patolo-

10. W kontekście psychodelicznego „nieba” należy pamiętać o sakramentalnym statusie przypisywanym LSD [Leary 186] albo marihuanie [Turner 133], a wykpionym w piósenie *Marijuana* (1968) przez The Fugs – ważny składnik dla kontrkultury hipisowskiej zespół prześmiewców z nowojorskiej Greenwich Village o beatnikowsko-bohemistycznej genealogii.

11. Owe ponure wizje nie były zapewne bez związku z licznymi, nie zawsze szczęśliwymi doświadczeniami narkotykowymi (głównie z kokainą i amfetaminą, o działaniu poniekąd psychodelicznym), jakie członkowie zespołu mieli właśnie na początku lat 1970.

12. Ciekawym zbiegiem okoliczności bohater wiadomego utworu The Velvet Underground mówi o heroinie jak o „żonie”.

gicznej percepcji kolorów: *Colors* (1967) The Amboy Dukes z rockowego Detroit, *Mellowing Grey z Music in a Doll's House* (1968), fenomenalnego debiutu albumowego angielskiej grupy Family, tytułową kompozycję z drugiej dużej płyty Jimiego Hendrixa *Axis: Bold as Love* (1968) czy *Hallucinations* (1968) efemerycznego, choć historycznie ważnego londyńskiego zespołu Tomorrow. W niektórych wypadkach zmiany percepcji kolorów zostają dopełnione przez transformację kształtów, częstokroć płynnych, kapryśnie poskręcanych, jak przede wszystkim w SWLABR (1966) sławnego brytyjskiego tria bluesrockowego Cream, gdzie już tytuł (w pełnym brzmieniu „She Was Like a Bearded Rainbow”, czyli „Była jak brodata tęcza”) daje adekwatne pojęcie o treści utworu. Dodatkowo zwracają tu uwagę – podobnie jak we wspomnianym przed chwilą *Hallucinations* – odwołania do tęczy, będącej swoistym znakiem rozpoznawczym kontrkultury hipisowskiej z jej „kolorowym” stylem życia czy takimż sposobem postrzegania świata: patrz choćby pisma jednego z jej ideologów, Johna Sinclaira, zebrane w tomie *Guitar Army* (1972).

Kontynuując wątek przestrukturyzowań wizyjnych, wspomnijmy jeszcze o „kolorowych snach” (bliski popu *Technicolor Dreams* angielskiego Status Quo, od lat znanego ze zgoła odmiennych opcji repertuarowych), wzmożonym tempie percepcji, charakterystycznym dla intoksykacji amfetaminowej (*Amphetamine Gazelle* wybornego zespołu Mad River z rejonu San Francisco), kalejdoskopowej zmienności odbioru wizualnego (Beatlesowski *Glass Onion* z 1968), doznaniach natury synestezyjnej (o rok wcześniejszy *I Can Hear the Grass Grow* popularnej w owej dekadzie angielskiej grupy The Move) czy fantasmagorycznych transformacjach tożsamości, prowadzących czasem do *unio mystica* (jak podobno w Beatlesowskim *I Am the Walrus* z 1967, skomponowanym nie bez wpływu LSD)¹³. Nie zapominajmy wreszcie o związanym poniekąd z tymi ostatnimi zjawisku zwanym „flashback”, czyli typowym dla stanów (po)psychodelicznym zaburzeniu indywidualnego poczucia czasu, polegającym na cofnięciu świadomości w przeszłość (idealnym przykładem jest tu *Flashback* z rewelacyjnego albumu *Flash* z 1969, mało znanej teksańskiej grupy The Moving Sidewalks). Najlepsze zaś podsumowanie obecnej części niniejszego wywodu stanowi zainspirowana *Alicją w krainie czarów* piosenka *White Rabbit* (1967) Jefferson Airplane, czołowego hipisowskiego zespołu z San Francisco, dzięki wersowi: *When logic and proportion have fallen softly dead (gdy logika i proporcja łagodnie obumarty)*.

Jeśli chodzi o doświadczenia transpersonalne, korpus egzemplifikacyjny w rozważanej tu dziedzinie jest nieco uboższy – przywołajmy jednak przykłady identyfikacji roślinnych (*I Am the Tall Tree* AD 1969 chicagowskiej jazzrockowo-psychodelicznej grupy The Flock), zoologicznych, a nawet kosmiczno-boskich (odpowiednio *Celebration of the Lizard*

13. patrz: Turner 53.

i *Universal Mind*, obie z wydanego w 1970 albumu *Absolutely Live* słynnego kalifornijskiej zespołu The Doors). Wglądy tego rodzaju przywodzą nas do konstytutywnej dla doświadczenia psychodelicznego kwestii inicjacji.

Idea konstruktywnej przemiany świadomości pojawia się u wielu czołowych artystów tej epoki, by wymienić tylko Jimiego Hendrixa (*Are You Experienced*, kompozycja tytułowa z pierwszego albumu z 1967), Black Sabbath (*Sweet Leaf z Master of Reality*), Erica Burdona i The Animals (*A Girl Named Sandoz* AD 1967) czy nawet jedną z kluczowych postaci brytyjskiego elektrycznego bluesa, Grahama Bonda, który podczas apogeum rewolucji dzieci-kwiatów mieszkał w USA (*Moving Towards the Light* z 1968). W pierwszym z tych utworów dokonano istotnego rozgraniczenia między „being experienced” („byciem doświadczonym” w sensie inicjacji psychodelicznej) a „being stoned” („byciem zaćpanym” w potocznym sensie narkotycznym). W drugim tytułowy „słodki liść” (nie wyjawiono tu, prawdopodobnie ze względu na cenzurę obyczajową, że chodzi o marihuanę) otwiera przed bohaterem jego własny umysł. W trzecim dziewczyna o imieniu Sandoz (jest to naturalnie nazwa szwajcarskiego koncernu farmaceutycznego, a zarazem kryptonim produkowanego tam LSD) okazuje się uskrzydlać intelekt nauczycielką życia. W czwartym chodzi o to, by „iść ku światłu”, przez które można by rozumieć tyleż klasyczną hipisowską ideologię pokoju i miłości, często pobrzmiwającą na dwóch amerykańskich albumach Bonda, *Love Is the Law* (1968) i *Mighty Grahame Bond* (1968), ile satanistyczny okultyzm w duchu Aleistera Crowleya już wtedy, paradoksalnie, unoszący się nad twórczością tego artysty (*Love is the Law* to aluzja do Crowleya, o wykładni niekoniecznie zgodnej z idealizmem dzieci-kwiatów).

Jak widać, wszędzie tutaj pojawiają się odniesienia do substancji psychodelicznych czy wręcz narkotyków (Crowley był heroinistą, co w naturalny sposób rzutowało na jego filozofię i stało się również udziałem samego Bonda), które jednak nie są, teoretycznie przynajmniej, celem samym w sobie. Mają raczej ułatwiać „podróż” w celu zdobycia nowych doświadczeń, co dokonuje się kosztem niejakiego wysiłku – zgodnie z uwagami Don Juana, meksykańskiego szamana z „reportaży” Carlosa Castanedy, na temat trudów, jakie czekają psychodelicznego „wojownika” na drodze inicjacji [Castaneda 106]. Wysiłek ten jest oczywiście większy w przypadku pozbawionej chemicznego wspomaganie medytacji – taka bowiem możliwość również tu istnieje, jak się przekonamy w trakcie dalszego wywodu.

Opcją przeciwstawną wobec inicjacyjnego „heroizmu” jest naturalnie eskapistyczny „kwietyzm”, którego najgłośniejszym bodaj manifestem w naszej dziedzinie okazało się zawołanie *Everybody must get stoned*, czyli *Wszyscy muszą się zaćpać* w piosence *Rainy Day Women # 12 & 35 z Blonde*

on *Blonde* (1966), jednego z ważniejszych albumów w imponującej karierze Boba Dylana (za angielski odpowiednik tego utworu można poniekąd uznać późniejszy o cztery lata *And I Wish I Were Stoned* – *Szkoda, że nie jestem zaćpany* – z drugiego albumu grupy Caravan). Są to zapewne najbardziej literalne, choć zarazem nieco przewrotne¹⁴, postulaty ucieczki w otumanienie o charakterze zdecydowanie bardziej narkotycznym niż psychodelicznym. Bywa też jednak, że ucieka się jednocześnie do świata natury – patrz obraz „zaćpanej” komuny hipisowskiej w piosence The Doors *The WASP (Texas Radio and the Big Beat)* (1971) – albo w kontemplację kosmicznej nieskończoności, jak we wspomnianym już *Astronomy Domine* Pink Floyd. Najczęściej chyba jest to ucieczka w sztuczne raje barwnych narkotyczno-psychodelicznych fantazji, jak w *Mr. Tambourine Man* (1965) Dylana, *Dear Mr. Fantasy* z wiadomego albumu Traffic czy w słynnym Beatlesowskim *Strawberry Fields Forever* (1967), godnym szczególnej uwagi ze względu na refleksję *Living is easy with eyes closed (życie jest takie proste, kiedy zamknie się oczy)*, ujmującą ów fantasmagoryczny świat w ironiczny cudzysłów.

Słowami-kluczami dla tego nurtu światopoglądowego w obszarze acid rocka okazały się zatem „fantasy” i „dream” („fantazja” i „marzenie” – obok *Mr. Fantasy* patrz chociażby *On the Threshold of a Dream*, późniejszy o dwa lata album The Moody Blues), nasuwające oczywiste skojarzenia z romantykami w rodzaju Hölderlina czy Byrona, głosicielami potęgi marzeń i chwały królestwa snu. Niezależnie od tego za najwyższy, a w każdym razie najbardziej konstruktywny rodzaj psychodelicznego eskapizmu, uznać trzeba postulaty ucieczki ze skażonej złem Ziemi ku bliżej nieokreślonej kosmicznej utopii, którą trzeba będzie odkryć albo nawet zbudować – jak w *Into the Void*, zamykającym album *Master of Reality*¹⁵ na płycie *Blows Against the Empire* (1970) Paula Kantnera, lidera Jefferson Airplane, i jego doborowych muzycznych gości, występujących pod szyldem „Jefferson Starship”, czy wreszcie na *In Search of Space* (1971), drugim longplayu zespołu Hawkwind, jednej z najtrwalszych i najbardziej spolegliwych instytucji brytyjskiej psychodelii rockowej.

W niewątpliwym związku z psychodeliczną inicjacją, a poniekąd i z eskapizmem, pozostaje ostatnia z zasygnalizowanych we wstępnej części wywodu kwestii: rewolucyjna przemiana świadomości jednostkowej – w następstwie działania najbardziej rozpowszechnionego w latach 1960. psychodeliku, czyli LSD – oraz konsekwencje tej przemiany w skali społecznej. Natrafiamy tu na sprzeczności między wezwaniami do gwałtownej rozprawy ze „świńskim” (wedle żargonu kontrkulturowego) establishmentem – patrz tytułowa piosenka z albumu Jefferson Airplane *Volunteers* (1969) czy poniekąd *I'm Mad Like Eldridge Cleaver* (1968) MC5, wybornej grupy rockowej z Detroit, wtedy akurat inspirowanej ideolo-

14. Dylan nie bez podstaw uważany jest od lat za jednego z najinteligentniejszych artystów rocka, toteż trudno podejrzewać, by podobne mądrości mógł wygłaszać w absolutnie dobrej wierze, a rzeczony album Caravan, *If I Could Do It All Over Again, I'd Do It All Over You* (1970) to jedno z najbardziej wyrafinowanych arcydzieł rocka psychodeliczno-progresywnego.

15. Tytułowy „władca rzeczywistości” to, naturalnie, sam Szatan.

gicznie przez Johna Sinclaira, przywódcę Białych Panter¹⁶ – a mirażami socjopolitycznej sielanki, roztaczanymi przez Tomorrow w *Revolution* (*Flower Children spreading love – dzieci-kwiaty sięjące miłość*). W niedalekim sąsiedztwie owej sielanki sytuuje się wizja konfliktu pokoleń w *Five to One* z *Waiting for the Sun* (1968) The Doors, gdzie naprzeciw policji uzbrojonej w „guns” (pistolety) stoją hipisowscy apostołowie pokoju z orężem w postaci „numbers” (jak w tym samym żargonie określano skręty z marihuany bądź haszysz). Zdarzają się też wypadki dezorientacji ideologicznej tego pokolenia, którego członkowie z jednej strony jasno mówią, co mają na myśli, z drugiej zaś, niczym statystyczny amerykański „Mr. Jones” ze znanej Dylanowskiej *Ballad of a Thin Man* (1965), nie do końca wiedzą, co się naprawdę dzieje, jak powtarza za mistrzem kalifornijski zespół Buffalo Springfield w piosence *For What It's Worth* (1967), trochę na wyrost interpretowanej czasem jako manifest zbuntowanej młodzieży. Zdecydowanie częstsze są deklaracje „obywatelskiego nieposłuszeństwa” w duchu Thoreau, bez poważniejszych ambicji systemoburczych, by wymienić tylko *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die-Rag* (1967) innej kalifornijskiej grupy Country Joe and the Fish, najśłynniejszy bodaj protest song przeciw wojnie w Wietnamie. Charakterystyczne zresztą, że nawet tam, gdzie rzuca się rękawicę „znienawidzonemu światu”, wskazuje się zarazem na „rewolucję na poziomie umysłów” – jak w innym, tym razem brytyjskim protest songu *Children of the Grave* Black Sabbath z nieraz już przywoływanego albumu *Master of Reality*. Można zatem dojść do wniosku, w ślad za Eldridge'm Cleaverem z Czarnych Panter, że rewolucjonizujące świadomość LSD w istocie ma walor kontrrewolucyjny: osłabia przecież wolę rzeczywistej zmiany tego świata, proponując w jego miejsce inny, z gruntu fałszywy [Cope 70] – sprzyja więc, paradoksalnie, eskapizmowi¹⁷.

16. Odpowiednika szerzej znanych – radykalnie wywrotowych albo wręcz terrorystycznych – Czarnych Panter.

17. Paradoks ten znajduje wymowną ilustrację muzyczną na albumie *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die*, którego akcentem inauguracyjnym jest wiadomy protest song, a końcowym – *Colors for Susan*: nastrojowy, orientalizujący utwór instrumentalny, najprawdopodobniej zainspirowany kontemplacją „fałszywego” świata barwnych psychodelicznych wizji.

18. W podziale analogowym – mówimy wszak o czasach poprzedzających o lat kilkanaście erę dysków kompaktowych.

3.

W pojedynczych piosenkach można, siłą rzeczy, naświetlić tylko niektóre aspekty doświadczenia psychodelicznego, rozgrywającego się na ogół wedle cyklicznego schematu, odjazd – podróż – powrót, opartego na dezintegracji jaźni na poziomie wyjściowym (oznaczającym konwencjonalną percepcję świata) oraz jej reintegracji na poziomie docelowym (oznaczającym psychodeliczne oświecenie). Próbę całościowego opisu podobnego cyklu można podjąć dopiero w wymiarze dużej płyty albo choćby jej strony¹⁸ – stąd też propozycje fonograficzne będące świadectwem podobnych ambicji wydają się tutaj godne szczególnej uwagi.

Za najwcześniejszy przykład płyty przynajmniej częściowo skonceptualizowanej w sensie doświadczenia psychodelicznego można zapewne uznać *Future* (1967) kalifornijskiej grupy The Seeds. Zaczyna się on od *Introduction – March of the Flower Children*, czyli Marsza dzieci-kwiatów,

manifestu pozytywnej energii pokoleniowej oraz zaproszenia do zbiorowego „odjazdu” psychodelicznego w głąb historii, szczęśliwszej, jak wolno należy przypuszczać, niż teraźniejszość zdominowana przez „świński” establishment. Nie jest to wszakże jakikolwiek pomysł na promienną „przyszłość” – jak wyklada się po polsku tytuł płyty. Jej dwa finałowe utwory to *Six Dreams* (*Sześć snów*) i *Fallin' (Upadając)*, pełne odniesień do koszmarnych wizji w następstwie nieudanych podróży psychodelicznych [Robinson 6] i tym samym trafnie – z kilkuletnim wyprzedzeniem – zapowiadające niezbyt radosny koniec „marsza dzieci-kwiatów”.

Bardziej zdecydowanym krokiem w kierunku konceptualnego albumu psychodelicznego okazał się rok później *Journey to the Centre of the Mind* (*Podróż do wnętrza umysłu*) wspomnianego już The Amboy Dukes – tu pod nazwą „The American Amboy Dukes”. Idzie nam głównie o jego stronę B, czyli suitowo zintegrowany cykl piosenek, zainaugurowany zaproszeniem do „podróży” w utworze tytułowym, a zamknięty szczęśliwym powrotem w *Conclusion* (choć na początku pada ostrzeżenie, że może to być podróż tylko w jedną stronę). Węzłowe momenty doświadczenia psychodelicznego i niektóre ze związanych z nim zagrożeń zostały więc dobrze uchwycone – pojawiają się też zabarwione absurdalnym humorem aluzje kolorystyczne (*Why Is Carrot More Orange Than Orange – Dlaczego marchewka jest bardziej pomarańczowa niż pomarańcza*) czy mimowolne, być może, nawiązania do eskapistycznego aspektu chemicznej ekspansji świadomości (*Ivory Castles – Zamki z kości słoniowej*) – trochę to jednak mało jak na album pod tak obiecującym, z perspektywy owej ekspansji, tytułem.

Ze znacznie bogatszym wachlarzem odniesień psychodelicznych mamy do czynienia na *Stonedhenge* (1969), zapewne najwybitniejszej płycie brytyjskiego kwartetu bluesrockowego Ten Years After, w nagraniach późniejszych również podążającego w tym kierunku: *vide* choćby 50,000 *Miles Beneath My Brain* (1970), opisujący wojaże po oceanach podświadomości. Na wspomnianym albumie zaś wymowny jest już sam kalamburowy tytuł, nawiązujący do modnych podówczas hipisowskich fascynacji: starożytnego celtyckiego mistycyzmu, którego symbolem jest kamienna budowla Stonehenge, i narkotykowego „odjazdu” potocznie określanego słowem „stoned”. Zwraca tu również uwagę różnorodność treści muzycznych (umiejętnie zintegrowane elementy rocka, bluesa, jazzu i elektronicznego kolażu), liczne zmiany dynamiki i tempa, częstokroć niestabilna rytmika oraz bogata paleta wyostrzonych barw instrumentalnych, sugerujące psychodeliczną genezę całości. W tej ostatniej kwestii jasność niemal pełną daje już pierwszy utwór, *Going to Try*, gdzie po wstępnych odgłosach wdychania, w danym kontekście kojarzącego się dość jednoznacznie, wokalista oznajmia, iż „zamierza spróbować”

(jak wyklada się po polsku tytuł) dotrzeć „do ziemi obiecanej”, czyli, najprawdopodobniej, do wiadomych „sztucznych rajów”. W finale albumu rozbrzmiewa natomiast dynamiczne boogie *Speed Kills*, traktujące o niebezpieczeństwie zbyt szybkiej jazdy pociągiem (tytuł znaczy dosłownie *szybkość zabija*), w istocie brzmiące jednak jak memento a propos „jazdy” zgoła innego rodzaju („speed” to także slangowa nazwa amfetaminy). Memento tym bardziej aktualne, że u schyłku lat 1960. nieumiarkowana częstokroć konsumpcja narkotykowo-psychodeliczna zdążyła zastąpić, w wymiarze masowym, jakiekolwiek ambicje docierania do „ziemi obiecanej” świadomości transcendentalnej – i taki jest ostateczny, gorzki wydzźwięk tej niezwykłej płyty.

Nieco podobne wrażenie pozostawia *Hawkwind* (1970), debiutanci, „imienny” album wspomnianego wcześniej zespołu z Notting Hill (londyńskiego odpowiednika Haight-Ashbury, sławnej hipisowskiej dzielnicy San Francisco). Na późniejszych płytach zespół ten dość regularnie zagłębiał się w przestrzenie pozaziemskie – tutaj koncentruje się natomiast na podróży przez kosmos ludzkiego umysłu: jej napęd sugeruje już frontowa strona okładki, eksponująca liście marihuany o złowrogich, węzowych kształtach.

Sama zaś płyta przynosi nader sugestywny opis przemieszczania się w przestrzeni chemicznie rozszerzonej świadomości: od głębokiego dyskomfortu psychicznego w dwuczęściowym, niemal klaustrofobicznym *Paranoia*, do tryumfalnej iluminacji – wglądu w prawdziwą istotę rzeczywistości, wyartykułowanego przez mistrzowskie crescendo rockowe w *Seeing It As You Really Are*. Nie wiadomo tylko, czy owa iluminacja nie jest przypadkiem złudzeniem, jak sugerowałby finałowy *Mirror of Illusion*. Nasuwają się tu skojarzenia z Rimbaudowskim *Statkiem pijanym* (1871), gdzie barwne psychodeliczne fantasmagorie znajdują kres w brudnej kałuży, a także z rozdziałem Witkacowskich *Narkotyków* (1932) poświęconym peyotlowi, gdzie po szaleństwach odpowiednio pobudzonej percepcji następuje nieuchronny powrót *do realnego świata, którego wielkość działa przygnębiająco* [Witkacy 140]. W rezultacie na pierwszym albumie Hawkwind odnajdujemy prawdziwie artystyczną, wieloznaczną (zważywszy dodatkowo na projekt okładki) interpretację doświadczenia psychodelicznego – w „popularnym” kontekście rockowym doprawdy nieczęstą.

Całkiem jednoznaczny jest, dla odmiany, opis podróży duchowej na *In Search of the Lost Chord* (1968) The Moody Blues, zakończonej pełnym sukcesem, czyli iluminacją wiodącą wprost do *unio mystica*. Ów sukces wynika, być może, z faktu, że było to przedsięwzięcie medytacyjne, wolne od jakiejkolwiek stymulacji chemicznej – patrz wypowiedzi muzyków, zwłaszcza Raya Thomasa, w broszurze załączonej do kompaktowej re-

edycji albumu z 1997 roku¹⁹ – choć zarazem uderza fakt, że bohaterem jednego z głównych utworów, *Legend of a Mind*, jest Timothy Leary, a przebieg podróży jest analogiczny do udanego doświadczenia po angielsku określanego jako „acid trip”²⁰.

Obserwujemy tu mianowicie, zgodnie z teorią doznań transpersonalnych Grofa, wyjście poza ograniczenia czasu historycznego i przestrzeni fizycznej ku swoistej nadrzeczywistości, gdzie obok wiadomego wodza rewolucji psychodelicznej można spotkać chociażby słynnego wiktorianckiego podróżnika Davida Livingstone’a (*Dr. Livingstone, I Presume*). Pojawiają się też idylliczne wizje jedności człowieka i natury (*Voices in the Sky*), raju (*Visions of Paradise*) i wreszcie finałowa iluminacja, polegająca na odkryciu buddyjskiej harmonii wszechświata („Om”, które to słowo rzeczoną harmonię wyraża). Dla ogni psychodelicznego piekła nie ma tu oczywiście miejsca, co przemawiałoby ostatecznie za prawdziwością słów o *stricte* medytacyjnej genezie albumu. Płynąłby stąd dalszy, paradoksalny wniosek, że typowe dla czasów rewolucji psychodelicznej wojaże miały największą szansę powodzenia... bez psychodelicznego napędu – zgodnie z konstatacją George’a Harrisona, który, po dłuższym okresie kwasowych eksperymentów, stwierdził, że *LSD nie jest prawdziwą odpowiedzią [...] by osiągnąć prawdziwy haj, musisz to zrobić bez prochów* [Turner 66]²¹.

4.

Doświadczenie psychodeliczne – równie kontrowersyjne i niejednoznaczne jak epoka, z którą na ogół bywa kojarzone – doczekało się, jak zauważyliśmy, rozległej dokumentacji w anglosaskiej twórczości rockowej doby hipisowskiego przełomu. Dokumentacja ta okazała się rzetelna, wielostronna oraz, jakkolwiek zaskakująco mogłoby to zabrzmieć, dojrzała artystycznie i światopoglądowo – najwybitniejsi ówcześni twórcy, częstokroć fatalnie uwikłani w przeróżne nałogi, potrafili bowiem wznieść się ponad własne słabości i pozostawić utwory będące przenikliwym obrazem ich czasów oraz źródłem ciągłej inspiracji dla następnych pokoleń (patrz zwłaszcza The Doors albo The Velvet Underground). Mierząc się z problematyką psychodelicznego „nieba i piekła”, twórcy ci godnie odnaleźli się w tradycji euroamerykańskiej sztuki wysokiej, od de Senancoura przez Coleridge’a, Poego, Baudelaire’a czy Rimbauda po Huxleya bądź Joyce’a, i potrafili szybko zasymilować dla potrzeb swych „popularnych” produkcji awangardowe techniki kolażu albo strumienia świadomości, niezbędne do adekwatnej prezentacji doświadczenia psychodelicznego. Potrafili też trafnie zdiagnozować owo doświadczenie w płaszczyźnie socjokulturowej, socjopolitycznej i psychospołecznej.

19. Co ciekawe, właśnie w roku nagrania tej płyty, mieli oni zarzucić LSD na rzecz medytacji transcendentalnej [Turner 73], choć Thomas kategorycznie utrzymuje we wspomnianej wypowiedzi, że nigdy nie eksperymentowali z kwasem.

20. Warto zauważyć, że *The Best Way to Travel* (Najlepszy sposób podróżowania), programowy niejako utwór płyty, znajduje niemal literalny odpowiednik w piosence *Travel With Your Mind* (Podróżuj w myślach) z omówionego wyżej albumu *The Seeds* – tyle, że tam chodzi najprawdopodobniej o podróż psychodelicznie wspomaganą.

21. Kontrargumentem byłby tutaj nagrany w 1973 r., a wydany dwa lata później *The Golden Scarab* ex-organisty The Doors, Raya Manzarka, opisujący pełny cykl udanego doświadczenia wywołanego przez substancję psychoaktywną, co jednak wykracza poza ramy chronologiczne niniejszych rozważań.

Bibliografia

Publikacje książkowe

- C. Baudelaire, *Sztuczne raje*, Warszawa 1992.
- C. Castaneda, *Odrębna rzeczywistość. Rozmów z Don Juanem ciąg dalszy*, Poznań 1996.
- J. Cope, *Krautrocksampler*, London 1996.
- S. Grof, *Obszary nieświadomości. Raport z badań nad LSD*, Kraków 2000.
- S. Grof, *Poza mózg. Narodziny, śmierć i transcendencja w psychoterapii*, Kraków 1999.
- A. Hofmann, *LSD... moje trudne dziecko*, Warszawa 2001.
- T. Leary, *Polityka ekstazy*, Kraków 1998.
- N. Logan, B. Woffinden, *The Illustrated New Musical Express Encyclopedia of Rock*, London 1977.
- T. Sikora, *Użycie substancji halucynogennych a religia*, Kraków 1999.
- S. Turner, *Głód niebios. Rock & roll w poszukiwaniu zbawienia*, Kraków 1997.
- S. I. Witkiewicz (Witkacy), *Narkotyki – Niemyte dusze*, Warszawa 1979.

Publikacje prasowe

- C. A. P. Ruck, J. Bigwood, D. Staples, J. Ott, i R. G. Wasson, *Entheogens*, „Journal of Psychedelic Drugs” 1979 t. 11, 1-2, 145-146.
- L. Wright, *The Life And Death Of Richard Brautigan*, „Rolling Stone” 1985, 445, 29, 31, 34, 36, 38, 40, 59.

Komentarze płytowe

- A. Robinson, *Future & A Full Spoon of Seedy Blues*, [tekst w broszurze załączonej do wydawnictwa] *The Seeds: Future & A Full Spoon of Seedy Blues*. Edsel DIAB 8040 2001 (kompaktowa reedycja albumów *Future* i *A Full Spoon of Seedy Blues*); 4-9.
- [bez nazwiska autora], *In Search of the Lost Chord*, [wywiad z muzykami The Moody Blues w broszurze załączonej do wydawnictwa] *The Moody Blues: In Search of the Lost Chord*. Deram 844 768-2, 1997 (kompaktowa reedycja albumu z 1968 r.).

Dyskografia

- American Amboy Dukes, The. *Journey to the Centre of the Mind*. Mainstream 1968.
- Amboy Dukes, The. *1st Album*. Mainstream 1968.
- Beatles, The. *Revolver*. Parlophone 1966.
- Beatles, The. *Magical Mystsery Tour*. Parlophone 1967.
- Beatles, The. *The Beatles*. Apple 1968.
- Black Sabbath. *Paranoid*. Vertigo 1970.
- Black Sabbath. *Master of Reality*. Vertigo 1971.
- Bond, Graham. *Love Is the Law*. Pulsar 1968.
- Buffalo Springfield. „For What It's Worth” (SP). Atco 1967.
- Burdon, Eric and The Animals. „A Girl Named Sandoz” (SP). MGM 1967.
- Canned Heat. „Going Up the Country” (SP). Liberty 1969.
- Caravan. *If I Could Do It All Over Again, I'd Do It All Over You*. Decca 1970.
- Country Joe and The Fish. *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die*. Vanguard 1967.
- Cream. *Disreali Gears*. Polydor 1967.
- Doors, The. *The Doors*. Elektra 1967.
- Doors, The. *Waiting for the Sun*. Elektra 1968.

Doors, The. *Absolutely Live*. Elektra 1970.

Doors, The. *L. A. Woman*. Elektra 1971.

Dylan, Bob. *Bringing It All Back Home*. Columbia 1965.

Dylan, Bob. *Blonde on Blonde*. Columbia 1966.

Family. *Music in a Doll's House*. Reprise 1968.

Flock, The. *The Flock*. CBS 1969.

Frumious Bandersnatch. *A Young Man's Song*. Ace 1996.

Fugs, The. *It Crawled Into My Hand, Honest*. ESP 1968.

Hawkwind. *Hawkwind*. United Artists 1970.

Hawkwind. *In Search of Space*. United Artists 1971.

Incredible String Band, The. *The Hangman's Beautiful Daughter*. Elektra 1968.

Iron Butterfly. *In-A-Gadda_Da-Vida*. Atco 1968.

Jefferson Airplane. *Surrealistic Pillow*. RCA 1967.

Jefferson Airplane. *Volunteers*. RCA 1969.

Jimi Hendrix Experience, The. *Are You Experienced*. Track 1967.

Jimi Hendrix Experience, The. *Axis: Bold as Love*. Track 1968.

Kantner, Paul & Jefferson Starship. *Blows Against the Empire*. RCA 1970.

Lennon, John. „Cold Turkey” (SP). Apple 1969.

Love. *Love*. Elektra 1966.

Mad River. *Mad River*. Capitol 1968.

MC5. *Power Trip*. Alive, 1994. CD.

Moody Blues, The. *In Search of the Lost Chord*. Deram 1968.

Moody Blues, The. *On the Threshold of a Dream*. Deram 1969.

Moody Blues, The. *To Our Children's Children's Children*. Deram 1969.

Morrison, Van. *Moondance*. Warner Bros 1970.

Move, The. „I Can Hear the Grass Grow” (SP). Regal Zonophone 1967.

Moving Sidewalks, The. *Flash*. Tantara 1969.

Pink Floyd. *The Piper at the Gates of Dawn*. Columbia 1967.

Rolling Stones, The. *Sticky Fingers*. Rolling Stones Records 1971.

Seeds, The. *Future*. GNP 1967.

Spooky Tooth. *Ceremony*. Island 1969.

Status Quo. „Technicolor Dreams” (SP). Pye 1968.

Steppenwolf. *Steppenwolf*. Dunhill 1968.

Ten Years After. *Stonedhenge*. Deram 1969.

Ten Years After. *Cricklewood Green*. Deram 1970.

Tomorrow. *Tomorrow*. Parlophone 1967.

Traffic. *Mr. Fantasy*. Island 1967.

Vanilla Fudge. *Renaissance*. Atlantic 1968.

Velvet Underground, The. *The Velvet Underground & Nico*. Verve. 1967.

White Noise, The. *An Electric Storm*. Island 1969.

Relacje Gościńca

Straszni panowie dwaj

W 2004 roku Janusz Szrom – kompozytor, instrumentalista, aranżer i pedagog muzyczny, najlepiej znany we wcieleniu wokalnym – wpadł na bezprecedensowy pomysł „ujazzowienia” wybranych tematów z pamiętnego katalogu spółki Wasowski-Przybora. Do współpracy pozyskał kontrabasistę Andrzeja Łukasika i, przede wszystkim, Bogdana Hołownię, chyba najsubtelniejszego rodzimego liryka fortepianu jazzowego, wykształconego w prestiżowym Berklee College of Music w Bostonie. Hołownia wymyślił też dla zespołu celną, dowcipnie aluzyjną nazwę „Straszni Panowie Trzej”, która okazała się zarazem tytułem albumu wydanego w 2006 roku, a trzy lata później wyróżnionego nagrodą Złotej Płyty.

16 kwietnia 2011 na kolejnym koncercie z cyklu Jazz w Muzeum, zainaugurowanego przez Muzeum Mazowieckie w Płocku trzy lata temu, wystąpili już tylko Straszni Panowie Dwaj w postaci Szroma i Hołowni – jakby w nawiązaniu do wcześniejszych poczynąń tego drugiego, często udzielającego się w duetach wokально-fortepianowych (z Grażyną Auguścik, Marzeną Ślusarską czy znaną już płockiemu jazzowo-muzealnemu audytorium Lorą Szafran) i w pełnej zgodzie z ideą historycznego Kabaretu Starszych Panów (dwóch). Redukcja składu oznaczała, siłą rzeczy, zubożenie aranżacji o kontrabas i dość liczną sekcję smyczków, wspomagającą Strasznym Panom Trzech we wspomnianym nagraniu płytowym – otwierała też jednak nową, bardziej kameralną perspektywę spojrzenia na Wasowsko-Przyborową klasykę.

O tak zwanych standardach muzyki popularnej od dawna wiadomo, że, by za takowe uchodzić, muszą się sprawdzać w dowolnie różnych opracowaniach – *vide* kompozycje Gershwina w wersjach popowych, bluesowych czy rockowych. Piosenki Starszych Panów są, rzecz jasna, mniej uniwersalne – także ze względu na barierę języka polskiego – stanowią jednak dość wdzięczny materiał do parafraz w duchu „jazzowych poetycji” (by odwołać się do tytułu jednej z płyt z udziałem Szroma), na ogół niezłe współbrzmiających z liryką kabaretu literackiego.

Było więc lirycznie, zwłaszcza w danym na bis *Dobranoc*, lecz i niemal dramatycznie – w zróżnicowanej wyrazowo *Jesiennej dziewczynie*,

której niuanse znakomicie uwypuklił Szrom. Równą swadą interpretacyjną wykazał się w wykonanym z bluesową zamaszystością *Wesołym deszczyku*, zręcznie angażując przy okazji publiczność do wspólnego śpiewania, a w pulsującym rytmem samby *Po kompocie* zaimponował sprawnością w operowaniu scatem (z którym, jak niespodziewanie wyszło na jaw, całkiem dobrze radzi sobie także i pianista). Poza wszystkim zaś obaj panowie okazali się przemiłymi, dowcipnymi gawędziarzami, którzy na patio przytłaczającej ogromem muzealnej kamienicy w stylu secesji potrafili wykreować ciepłą atmosferę przesyconą melancholijnym humorem nostalgii, jakże charakterystyczną dla telewizyjnego kabaretu Wasowskiego i Przybory. Starszych Panów, którzy w sierpniowych czasach gomułkowskiej małej stabilizacji pojawili się jako ambasadorzy „zaczarowanego wspomnień świata” i czar owych wspomnień pozostawili w spadku następnym pokoleniom artystów – takich jak Janusz Szrom i Bogdan Hołownia.

Andrzej Dorobek

„Wieczór twórczy” pamięci Miłosza

Rok 2011 to Rok Miłosza – z racji 100. rocznicy urodzin. Jest to zarazem rok 100. rocznicy odejścia M. K. Čiurlionisa, innego wybitnego twórcy rodem z Litwy – stąd też w ambasadzie tego kraju w Al. Ujazdowskich w Warszawie, w ostatni dzień marca 2011 zorganizowano „wieczór twórczy” ku czci obu tych artystów: z Panią Ambasador i attache kulturalnym w roli mistrzów ceremonii.

Trudno jednoznacznie określić, na jakiej zasadzie wieczór ten miał być „twórczy” (dlaczego zaś Pani Ambasador musiała przeproszać za jakość swej polszczyzny, i tak zresztą lepszej niż polszczyzna attache...), rzecz całą sprowadziła się bowiem do wspomnieniowej pogadanki Tomaša Venclovy – znanego także czytelnikom „GS” litewskiego poety, tłumacza, profesora renomowanego uniwersytetu Yale i długoletniego znajomego Miłosza. Dostojny gość z dużą swadą gawędziarską opowiadał tyleż o autorze *Umysłu zniewolonego*, co o polsko-litewskiej historii literackiej, gdzie figurują postaci tak niecodzienne, jak zamieszkały przez większość życia w Krakowie Juozas Albinas Herbačiauskas (Józef Alojzy Herbaczewski), ojciec ekspresjonizmu w swej ojczystej literaturze i współpracownik Zielonego Balonika – we wspomnieniach Boya utrwalony jako sugestywny orator, któremu bardzo o coś chodziło, tyle że nie do końca wiadomo, o co. W kwestii zaś Miłosza okazało się na przykład, że język litewski znał od wczesnej młodości – choć prawie nigdy nie posługiwał się nim w mowie – tak dalece, że już w drugim, jeszcze przedwojennym tomiku, zamieścił przekłady wierszy Kaziusa Boruty; później przetłumaczył też jeden utwór bo-

hatera wieczoru, opublikowany w paryskiej „Kulturze”, co dla autora było równoznaczne z pasowaniem na poetę. W meandrach wspomnieniowej narracji zamigotał też na chwilę rosyjski dysydent-noblista Josif Brodski. Nie znając twórczości Miłosza, poprosił on Venclovę o jej wstępną charakterystykę, a usłyszawszy o pokrewieństwach z Audenem czy... z sobą samym, stwierdził, że są to dobre wzorce (czy zaś autor *Doliny Issy* znał wówczas wiersze Brodskiego na tyle, by się na nich wzorować...?).

Dodatkową atrakcją „wieczoru twórczego” okazał się wernisaż wystawy fotograficznej *Szlakiem młodości Czesława Miłosza*. Autorem wysoce profesjonalnych zdjęć był Jan Skłodowski – w świadomości reprezentującego tam „GS” redaktora naczelnego pisma funkcjonujący wcześniej jako jedna z osób odpowiedzialnych za przedmiot pod nazwą „techniczne środki nauczania” w historycznym już programie studiów na stołecznej aglistyce (przełom lat 1970. i 1980.).

Andrzej Dorobek

Skaldowie, Lanckorona i my

W dniach 3-5 VI 2011 odbył się 6. Ogólnopolski Zlot Fanklubu Zespołu Skaldowie, tym razem w Lanckoronie. To urokliwe miejsce, oddalone od Krakowa jakieś 30 km, wybrane zostało nieprzypadkowo. W pensjonacie Tadeusz, najstarszym w Polsce, prowadzonym nieprzerwanie od 1924 roku przez jedną rodzinę (to już trzecie pokolenie), od dawien dawna spotykają się krakowscy twórcy i odbywają niecodzienne imprezy. Panuje tam rodzinna atmosfera, przesycona historią i kultem Marszałka Józefa Piłsudskiego. Nieobecna nigdzie indziej w tego typu miejscach, oddziałuje na każdego, wrażliwego na taki przekaz.

Pierwszego dnia (piątek), tuż po południu z różnych stron Polski zaczęli przybywać uczestnicy Zlotu. Najwcześniej tym razem pojawił się Zbyszek z Płocka. Zaraz po nim zaczęli zjeżdżać się zlotowicze z Jarosławia, Legnicy, Łodzi, Poznania, Pruszkowa, Raciborza, Skoczowa, Suchej Beskidzkiej, Torunia, Trójmiasta, Wrocławia, Zamarsk na Śląsku Cieszyńskim i Krakowa. Była również fanka, która na spotkanie przybyła z Wiednia. Jak co roku, uczestniczyli także i ci, którzy obecni byli na takim spotkaniu po raz pierwszy – debiutanci. Zjechało się ok. 40 osób, tak że cały pensjonat został wypełniony. Udekorowany specjalnym banerem „Skaldomania trwa”, na trzy dni został opanowany przez miłośników muzyki Skaldów. Zespołu grającego na naszych estradach już 46 lat.

Tuż przed późnym tego dnia obiadem, tj. ok. godziny 17, pojawiła się największa tegoroczna niespodzianka. I o ile, co poniektórzy spodziewali się, że może odwiedzi zlotowiczów Jacek Zieliński z żoną Haliną, to

Jacek i Andrzej Zielińscy byli gośćmi zlotu fanów Skaldów; fot. Zofia Łoś.



prawdziwą sensacją stała się obecność starszego z braci, co dopiero przybyłego z Nowego Jorku – Andrzeja Zielińskiego. Serdecznym więc powitaniom nie było końca – ku ucieście i zaskoczeniu ich spontaniczną radością chyba z obydwu stron. Zaraz po posiłku na przeszklonej werandzie zaczęły się oficjalne, ale i żartobliwe prezentacje uczestników spotkania, na czele z panią wójt Zofią Oszacką, prezesem Towarzystwa Miłośników Lanckorony, oraz autorem tekstu *Anioł w miasteczku*, lanckoronianinem Jackiem Wojsem. Z czasem atmosfera zrobiła się mniej obowiązująca i na prośbę sympatyków Bracia zasiedli za pianinem, dając recital swoich możliwości wykonawczych, improwizując i zestawiając repertuar na gorąco. Posiłkowali się przy tym nieco czwartą częścią śpiewnika *Śpiewam, bo muszę...*, przygotowywanego corocznie przez Klaudka Zawadę. Koncert, wspomagany wspólnym śpiewaniem przez fanów i ku zaskoczeniu wszystkich, rozwinął się w sposób nieprzewidywalny, trwając do późnych godzin nocnych. Dość odnotować, że Andrzej Zieliński jako ostatni wstał od pianina i wyjechał do Krakowa około drugiej w nocy. W sobotę bowiem, a więc już za kilkanaście godzin, zespół miał koncertować w Kielcach, a w niedzielę w Wilanowie.



Bracia Zielińscy grali nam do rana.



Wielu uczestników tego domowego jam session zapamiętało wieczór (i znaczną część nocy) jako coś wyjątkowego, co przecież nie zdarza się na co dzień. Były to bowiem niecodzienne chwile, spowodowane atmosferą miejsca i czasu oraz uczestniczącymi w nim ludźmi. A Bracia Zielińscy, obok tego, że to profesjonaliści najwyższego lotu, okazali się po raz nie wiem już który, ludźmi serdecznymi, otwartymi i ciepłymi. Obdarzeni błyskotliwym humorem i wyjątkową tolerancją dla swoich fanów, podjęli konwencję swobodnego koncertu życzeń. Co zresztą dla wielu nie było jakimś nadzwyczajnym zaskoczeniem. Jednakowoż, prezent muzyczny, jakim obdarzyli obecnych, zostanie w pamięci na zawsze jako coś niezwykłego i niepowtarzalnego.

Następnego dnia (sobota) po śniadaniu większość uczestników zlotu poszła na kalwaryjskie dróżki. Spacer poprowadził perfekcyjnie Marcin Leśniakiewicz – nasz kolega, przewodnik i historyk – racząc w odpowiednich proporcjach ciekawymi treściami związanymi z dziejami sanktuarium w Kalwarii Zebrzydowskiej. Inni zaś w tym czasie wybrali mniej uciążliwe spacerunki po urokliwym ryneczku i do ruin zamku w Lanckoronie. Po powrocie i obiedzie była chwila na spotkania przy kawie w mniejszych grupach. Wieczorem zaś ognisko, przygotowane – jak wszystko inne – znakomicie przez właścicieli pensjonatu, Alicję Lorenz-Łomnicką i Jacka Łomnickiego oraz ich córkę Katarzynę. Przy ognisku i grillu, obok zwyczajowych (i nie tylko) ogniskowych potraw i przy akompaniamencie na keyboardzie Staszka Figla, rozpoczęły się śpiewy. Repertuar w znakomitej większości wypełniły utwory Skaldów, ale nie tylko.

Rankiem, dnia trzeciego (niedziela), śniadanie i długie pożegnania, które potrwały do południa. Wszystko to, jak co roku, uwiecznione zostało kamerą przez Krzyśka Nowaczka. Ale najistotniejsze – zostało w uczestnikach.

Do następnego więc spotkania w przyszłym roku, pod Poznaniem. A póki co, do zobaczenia na internetowej stronie: www.skaldowie.pl na platformie Forum.

Jacek A. Kabata

Tuwim jazzowo-apokaliptyczny

Jazzowe koneksje zakopiańskiego Teatru Witkacego datują się od początków jego działalności, by wspomnieć tylko pamiętny monodram na podstawie liryki miłosnej e. e. cummingsa w wykonaniu Marty Szmigielskiej-Arnold z towarzyszeniem combo pod wodzą Jerzego Chruścińskiego, opiekuna muzycznego przedstawień zespołu z Chramcówek. Albo zgoła wyjątkowy seans prozy czytanej na bazie Witkacowskiego *Pożegnania jesieni*, bodaj z 1991 roku, kiedy to – zgodnie z beatnikowską tradycją wieczorów poetycko-muzycznych – zespołowi aktorów-lektorów towarzyszyli między innymi pianista Cezary Paciorek, saksofonista Maciej Sikała i ś.p. perkusista Jacek Olter – wkrótce potem uznani za objawienia młodego polskiego jazzu.

Najbardziej eksponowaną rolę dla jazzu przewidziano w adaptacji Tuwimowskiego *Balu w Operze* (premiera: luty 2005; omawiane niniejszym przedstawienie: 28 lipca 2011, sala Zakopiańskiego Centrum Edukacji) – zgodnie zresztą z literą tekstu (powstałego w 1936 roku w podpłockim Sikorzu), gdzie, mimo operowej scenerii, bal przebiega w rytmie coraz bardziej wówczas popularnej muzyki Murzynów północnoamerykańskich. W spektaklu, wyreżyserowanym i opracowanym od strony literackiej przez założyciela i dyrektora teatru, Andrzeja Dziuka, sextet jazzowy (z trębaczem Tomaszem Kudykiem, synem Jana z Jazz Band Ball Orchestra, i cenionym perkusjonistą Laboratorium, Janem Pilchem), grający w konwencji luźno rozumianego swingu, jest stale obecny jako ilustrator czy wręcz komentator akcji udratyzowanego poematu.

Została ona rozpisana na dziesięcioosobowy zespół aktorski, z imponującą sprawnością przemieszczający się między kolistą estradą a sceną właściwą i, mimo iście akrobatycznych ewolucji, na ogół czytelnie podający tekst (wyróżnia się tu Dorota Ficoń – jeden z niewielu „reliktów” pierwszego, najlepszego składu z przełomu lat 1980/1990). Jak zwykle u Dziuka, uwagę zwraca niebanalna interpretacja wyjściowego materiału literackiego, na ogół upraszczająco interpretowanego jako satyra na sanacyjne elity – wykorzystując cytaty z ostatniej księgi Pisma Świętego reżyser trafnie zaakcentował bowiem apokaliptyczny wymiar *Balu w operze*, na najwyższym pięttrze znaczeniowym będącego wszak wizją świata owładniętego przez morderczego demona konsumpcji wszelakiej. Wizją na początku XXI wieku bardziej chyba aktualną niż u schyłku II Rzeczypospolitej.

Otrzymujemy tu więc – jak zwykle zresztą w Teatrze Witkacego – nową, autonomiczną wartość artystyczną: nawet w kontekście kongenialnego monodramu, jaki na tej samej bazie literackiej wykreował prawie cztery dekady wstecz Wojciech Siemion (ku ukontentowaniu publiczności, licznie zgromadzonej chociażby w Sali Barokowej w dawnej siedzibie Muzeum Mazowieckiego w Płocku). Co ciekawe, i tam co

najmniej równie istotną rolę odgrywała muzyka – w awangardowym wariacie swobodnej improwizacji w wykonaniu ś.p. Andrzeja Bieżana (fortepian) i Zdzisława Piernika (tuba).

Andrzej Dorobek

PS Warto tu przypomnieć, że Teatr Witkacego miał być jednym z gości ubiegłorocznej, inauguracyjnej edycji festiwalu SkArPa – obok swego patrona, Gombrowicza czy Eurypidesa ma bowiem w stałym repertuarze także Themersona.

MWT – dialog trójstronny

Simple Acoustic Trio, czyli pianista Marcin Wasilewski, kontrabasista Sławomir Kurkiewicz i perkusista Michał Miśkiewicz, w kawiarni jazzowej Płockiego Ośrodka Kultury i Sztuki gościli już nieraz – najczęściej u boku Tomasza Stańki. 24 marca 2011 zawitali tu jako Marcin Wasilewski Trio – pod tą nazwą bowiem nagrywają samodzielnie od sześciu lat dla renomowanej niemieckiej wytwórni ECM – w ramach dłuższej trasy promocyjnej *Faithful*, najnowszego, trzeciego już albumu pod prestiżowym patronatem Manfreda Eichera.

Płocki koncert potwierdził, że owa zmiana szyldu ma realne uzasadnienie, jest to bowiem w tej chwili zespół wyraźnie zdominowany przez lidera, pełnego inwencji improwizatora i twórcę chwytliwych a niebanalnych tematów, chwilami brzmiących niemal jak standardy (*Song for Śwerek*). Nie znaczy to jednak, że sekcja rytmiczna stanowi jedynie tło dla jego pianistycznych finezji – w muzyce tria mamy bowiem do czynienia nie tyle z odwiecznym jazzowym schematem, obejmującym temat, serię improwizowanych chorusów i reprzykę, ile z formą, której ostateczny wyraz i kształt wynika ze współdziałania wszystkich instrumentalistów. Mniejsza więc o to, że podczas prawie półtoragodzinnego programu (większość materiału z *Faithful* plus zaczerpnięty od Björk utwór z pierwszej płyty na bis) Kurkiewicz i Miśkiewicz mieli tylko po jednej krótkiej solówce, swą elokwencję i klasę muzyczną pokazali bowiem najpełniej w treściwych partiach trójstronnego dialogu instrumentalnego.

Szczególnie dobrym przykładem owego dialogu okazała się tytułowa kompozycja z nowego albumu. Osoba jej autora, Ornette'a Colemana, wskazuje zarazem na dość istotne, free jazzowe źródło inspiracji Marcina i kolegów – generalnie mieszczących się wszakże w obrębie nowoczesnego akustycznego mainstreamu. Zarazem jednak, jako się rzekło, muzycy ci wykraczają poza szablony jazzowego grania zespołowego – w utworach, które, dzięki urozmaiconej narracji, zniuansowanej dynamice i agogice oraz bogatej palecie sonorystycznej, można poniekąd uznać za kameralny ekwiwalent romantyczno-impresjonistycznego poematu

symfonicznego (patrz zwłaszcza *Woke Up in a Desert* o szczególnych walorach „malarских”).

Jak widać zatem, Marcin i koledzy dzielnie idą w ślady swego dawnego mistrza Tomasza jako ambasadorowie rodzimego jazzu, a przecież wiele jeszcze przed nimi...

Andrzej Dorobek

Cohenowskie zaduszki jazzowe

Słynny kanadyjski poeta i pieśniarz Leonard Cohen mimo zaawansowanego wieku cieszy się dobrym zdrowiem – tak dalece, że w przyszłym roku planuje kolejny koncert (koncerty?) w Polsce. Z muzyką spod znaku Coltrane’a czy Ellingtona w swej długiej karierze też nie miał wiele wspólnego, wszelako to właśnie on okazał się bohaterem tegorocznej edycji Zaduszek Jazzowych, od dłuższego już czasu w miarę regularnie organizowanych przez Płocki Ośrodek Kultury i Sztuki w ramach tak zwanej Kawiarni Jazzowej (28 X 2011, sala koncertowa POKiS-u).

Główna w tym zaśluga znanej wokalistki jazzowej Lory Szafran, która twórczością barda z Montrealu zafascynowała się jeszcze na etapie liceum, by dopiero teraz, po trzydziestu latach z górą, nadać owym fascynacjom wyraz artystyczny (jak wyjawiała w jednej z wielu gawędziarsko rozwiniętych zapowiedzi). Dopomogli jej w tym Miłosz Wośko (fortepian, elektroniczne instrumenty klawiszowe), Dariusz Szymańczak (gitara basowa), Piotr Aleksandrowicz (gitara elektryczna i akustyczna), Sebastian Frankiewicz (perkusja), Sebastian Stanny (saksofon sopranowy i tenorowy).

Mimo rozbudowanego składu instrumentalnego, wiodącą rolę w aranżacjach odgrywał dobrze postawiony i elastyczny intonacyjnie głos Szafran – z wyjątkiem bluesowego, wdzięcznie przy tym swingującego *Smoky Life* (*Zamglone życie*) i *The Guests* (*Goście*), gdzie nie ma do powiedzenia miały saksofony Stannego. W kwestii repertuarowej wokalistka uwzględniła zarówno Cohenowskie hity (jeśli godzi się użyć podobnego określenia), jak *Suzanne* (*Zuzanna*) czy *Dance Me to the End of Love* (*Tańcz mnie po miłości kres*), ciekawie ewoluujący od dialogu głosu wokalnego z gitarą akustyczną do powściągliwego zespołowego funk, jak i mniej znane *Here It Is* (*Oto jest*) bądź *In My Secret Life* (*Na serca mego dnie*). Zasadniczym kryterium selekcji były tłumaczenia tekstów piosenek autorstwa śp. Macieja Zembatego (tylko w dwóch ostatnich piosenkach wykorzystano przekłady, odpowiednio, Daniela Wyszogrodzkiego i Pawła Orkisz), zdaniem artystki szczególnie udane filologicznie i wdzięczne wokalnie, a także, *last but not least*, dobrze współbrzmiejące z zaduszkową intencją koncertu. Godzi się też zaznaczyć, że ten udany wieczór muzyczny był swoistą przedpromocją albumu *Fragmenty życia wg Leonarda Cohena*, zrealizowanego z dodatkowym udziałem sekcji smyczkowej (na koncercie

zastąpionej przez elektroniczne klawiatury Wośki) i przewidzianego do wydania w roku przyszłym.

Andrzej Dorobek

Feliksa Tuszyńskiego hojny dar dla Muzeum Mazowieckiego w Płocku

O takich zdarzeniach dowiadujemy się niezbyt często. Bo przekaz jest liczny, jednocześnie reprezentatywny oraz wartościowy artystycznie i historycznie (z dokumentarnego punktu widzenia), co w podobnych przypadkach nie zbiega się aż trzy w jednym. Taki jest właśnie hojny dar Feliksa Tuszyńskiego dla Muzeum Mazowieckiego w Płocku.



Felix Tuszyński, rysunek tuszem na kartonie.

Skrzynia z cenną zawartością spłynęła z Melbourne (Australia) do Płocka... – a właściwie do Gdyni, skąd już prostą drogą do muzeum płockiego – równo dwa lata temu. Przesyłka o wadze 600 kg stanowiła



Felix Tuszynski, rysunek tuszem na jajku strusim.

ogromne wyzwanie logistyczne dla obdarowanego, czyli muzeum, które otrzymało pomoc służb dyplomatycznych i zaangażowanie australijskich przyjaciół artysty. W publikacji wydanej z tej okazji czytamy: *Dar stanowią 102 obrazy olejne na płótnie i 100 rysunków piórkiem na kartonie Feliksa Tuszynskiego, 27 prac na podłożu papierowym Jego nieżyjącego brata – Davida Tuszynskiego, tworzącego w Paryżu, oraz dokumentacja działalności artystycznej i życia Braci, sięgająca lat 50. XX wieku: publikacje, katalogi wystaw, zaproszenia i plakaty, korespondencja, fotografie, filmy z wernisaży, wycinki prasowe itp.* Niespotykane u innych artystów, bardzo oryginalne są rysunki sferyczne, wykonane na jajach strusich, wymagające dużej sprawności warsztatowej, których dwa egzemplarze także wzbogaciły zbiory muzealne. Reprezentacja daru została pokazana na wystawie otwartej 21 września podczas obchodów Jubileuszu 190-lecia muzeum. Tylko wybór: 19 obrazów olejnych i 18 rysunków Feliksa Tuszynskiego, 8 prac (rysunki i grafiki) Davida, kilka katalogów – bo nie sposób wyeksponować przekazu w pełnej krasie.

Felix Tuszynski jest płockaninem, przyszedł na świat 89 lat temu w rodzinie żydowskiej. Jego przodkowie byli ilustratorami Tory, więc wychowywany był w tradycji szacunku dla sztuki i w duchu jej rozumienia. Nie uniknął tego, co przygotowali Żydom niemieccy naziści: wpięty getto w Łodzi, śmierć rodziców i młodszego brata, obozy koncentracyjne i praca przymusowa. Po wyzwoleniu kilkuletnie leczenie w Szwajcarii i emigracja do Australii. Tu próby stabilizacji: jakiś drobny handel dla utrzymania i studia malarskie u mistrzów. W efekcie objawił się Felix jako wytrawny artysta o wyrobionym warsztacie i ukształtowanym stylu, a gdy trzeba było z powodów zdrowotnych ograniczyć ekspresję plastyczną – jako charakterystyczny rysownik, który w sposób niemal automatyczny zapełniał setki kartonów gąszczem organicznym: bestiariusz wypełniony drobnoustrojami ptasimi, płazimi, gadzimi, ludzkimi i formami fantastycznymi. Tak głosi tezę o jedności świata. *Wszystkie formy życia należą do siebie nawzajem, a cykl życia – bez początku i końca – zależy od harmonii wzajemności. W jednej mieszczą się inne formy życia.* Twórczość Feliksa Tuszynskiego stała się ambitnym wyzwaniem dla krytyków i recenzentów, którzy w kilkudziesięciu rozprawach i dwóch okazałych albumach próbowali przy różnych okazjach, najczęściej wystawowych, australijskich i światowych, roztrząsać o jego sztuce.

Żyjąc na obczyźnie, zawsze był blisko Płocka, w 1994 roku miał dużą wystawę w płockim muzeum, która następnie na zasadzie tournée ruszyła po kraju. Dlatego to nie przypadek, że dzieło życia Feliksa Tuszynskiego trafiło do rodzinnego miasta.

Otwierał płocką wystawę m.in. sekretarz ambasady Australii w Polsce. W swojej uroczej polszczyźnie próbował ubrać Feliksa Tuszynskiego

w ludowy pasiaczek mazowiecko-aborygeński, co w jakimś stopniu ma uzasadnienie w ikonograficznym charakterze sztuki płockanina, lecz przede wszystkim jest wyrazem symbolicznych więzi między odległymi ojczyznami artysty.

Felix Tuszyński, 2010.



Kulminacyjnym punktem otwarcia wystawy było wzruszające powitanie zgromadzonych gości przez Feliksa Tuszyńskiego, odtworzone z nagrania.

Witam moje ukochane miasto Płock [...]. Po 60 latach pobytu na obczyźnie powróciłem do Polski zaproszony na otwarcie mojej wystawy w Płocku w 1994 roku. To był piękny sen. Płock pamiętałem z okresu dzieciństwa: most na Wiśle, zamek królewski i ulicę Jerozolimską, gdzie się urodziłem pod numerem 6. Przechodząc małymi uliczkami wspominałem spacerować z moją ukochaną Matką, która zawsze miała czas, aby mi towarzyszyć. [...] Obecna wystawa jest częścią mojego przekazu. Jest to mój testament artystyczny. Teraz wiem, że kiedy odejdę, moja dusza zaklęta w moich obrazach, pozostanie w ukochanym mieście – Płocku.

Wystawa w muzealnej galerii kina Przedwiośnie będzie otwarta do 15 stycznia 2012.

Zofia Łoś

ps O Feliksie Tuszyńskim pisaliśmy w „GS” 1999, nr 2/4 i blok graficzny zeszytu wypełniliśmy rysunkami artysty.

Czajkowski w gimnazjonie

Monumentalna hala widowiskowo-sportowa Orlen Arena w Płocku zasługuje poniekąd na miano współczesnego gimnazjonu, który w czasach starogreckich miał sprzyjać harmonijnej syntezie pierwiastka duchowego i cielesnego – w myśl antycznej idei *kalokagathii*. Obok zawodów sportowych w rodzaju, przede wszystkim, meczów piłki ręcznej, co pewien czas odbywają się tu imprezy muzyczne: od multimedialnego elektronicznego show Jeana-Michela Jarre’a na okoliczność inauguracji w listopadzie 2010 roku, przez podobnie pomyślany występ The Australian Pink Floyd Show trzy miesiące później, po wieńczące pierwszą rocznicę funkcjonowania przybytku przedstawienie *Jeziora łabędziego* (6 XI 2011), kiedy to po raz pierwszy w płockim gimnazjonie zagościła muzyka zwana „poważną”.

Główną atrakcją był tu, tak czy inaczej, taniec – w wysoce kompetentnym wykonaniu Russian National Ballet, powstałego w czasach pieriestrojki na bazie personalnej byłych członków Moskiewskiego Baletu Bolszoi i nie mniej renomowanego Baletu im. Kirowa z Petersburga oraz tancerzy z Rygi, Kijowa i Riazania. Działają oni pod kierownictwem artystycznym Siergieja Radczenki, wybitnego choreografa, a wcześniej

pierwszego solisty Teatru Bolszoi, przez ćwierćwiecze partnerującego legendarnej primadonnie Maji Plisieckiej.

W omawianej inscenizacji zastosowano układy choreograficzne M. Petipy i L. Iwanowa, które zapewniły *Jezioru łabędziem* ogromny sukces w następstwie „właściwej” premiery w petersburskim Teatrze Maryjskim AD 1894 (wcześniejsza o 17 lat prapremiera moskiewska – jakkolwiek trudno dziś w to uwierzyć – okazała się wszelkiego sukcesu przeciwieństwem). Jako soliści wystąpili Olga Grigoriewa (Odetta/Odylia), Jurij Ostrowski (książę Zygfryd), Timur Kinzikiejew (czarownik Rotbart) i Chasan Usmanow (Błazen), prezentując wysoki kunszt taneczny, zarówno w pas de deux czy solowych wariacjach, jak i w scenach zbiorowych – pełnych rozmachu i wigoru (uroczystości i bal na dworze książęcym) albo też ujmujących delikatnością i liryzmem (ewolucje łabędzi na tafli tytułowego jeziora).

Jak jednak w plockim postmodernistycznym gimnazjonie odnalazłby się... sam Piotr Iljicz Czajkowski, jeden z pierwszych, którzy wydzwignęli muzykę baletową z odmetów banału à la *Giselle* czy *La Sylphide* (którą nb. rosyjscy goście też mają w repertuarze) na poziom sztuki, mimo okazjonalnych płycizn, prawdziwej? Jak strawiłby fakt, że prezentacja jego najśłynniejszego baletu odbyła się bez udziału orkiestry grającej na żywo (muzykę odtworzono z CD – jeśli nie wręcz, sądząc po jakości dźwięku, z mp3 – nie wiedzieć, w jakim wykonaniu i pod czyją dyрекcją?). Jak zareagowałby na dymy, co pewien czas unoszące się nad sceną w najmniej stosownych momentach, niczym na drugorzędym koncercie rockowym, rozpylane przez okazałych rozmiarów wentylator: jako element romantycznej, choć dosyć tandetnej scenografii co najmniej wątpliwy? Jak oceniłby nader niechlujną korektorsko i merytorycznie broszurę informacyjną na temat zespołu, dzieła i własnej biografii nie tylko twórczej – dowiedziawszy się na przykład, iż skomponował więcej niż jeden koncert skrzypcowy?

Płocka publiczność, oklaskująca tancerzy z Rosji na stojąco, najprawdopodobniej nie zaprzętała sobie głów podobnymi wątpliwościami, zwłaszcza że wspomniane wydawnictwo informacyjne nie cieszyło się większym zainteresowaniem, bo też, w sensie choreograficznym, było co oklaskiwać.

Andrzej Dorobek

PS Występ w Orlen Arenie zainaugurował polskie tournée Russian National Ballet, obejmujące ponadto Łódź, Zieloną Górę, Nysę, Wrocław, Zabrze, Kraków, Kielce i Szczawno Zdrój. Organizatorem trasy była wrocławska Agencja Artystyczna PRO MUSICA.

Erwin Sówka – mag i wizjoner, czyli Widzieć więcej

Na wystawie w Muzeum Mazowieckim w Płocku zgromadzono ponad sto obrazów malarza z Katowic, z ostatniego półwiecza i od wielu obecnych właścicieli, prywatnych i muzeów. Ale ekspozycja nie ma charakteru retrospektywnego i historycznego, lecz chce stanowić dodatkową, wyższą jakość artystyczną, co pewnie udało się osiągnąć, bo w przeciwnym razie, czym miałyby być wyjątkowa jej uroda. Uroda ekspozycji bierze się z tajemniczej aury wiejącej z dzieł Sówki, ale i z różnorodności przestrzeni wystawowej: dwa piętra z belkowanym stropem i drewniane kolumny stanowiące stelaż dla wiszących obrazów oraz złamana linearność płaszczyzn otaczających ekspozycję.



Młodzież bardzo dobrze przyjęła sztukę Erwina Sówki.

Erwin Sówka jest rodowitym Ślązakiem, urodził się w 1936 roku w Katowicach. W wieku 16 lat podjął pracę w kopalni Wieczorek, wpraw na powierzchnię, potem długo pod ziemią. W 1955 roku wstąpił w szeregi amatorskiego kółka plastycznego przy rodzimym zakładzie. Chciałby dużo malować, ale brak wolnego czasu nie pozwalał spełniać tych pragnień. Dziś mówi, że prawdziwej wolności zaznał, gdy przeszedł na emeryturę. Od 1984 roku maluje bez opamiętania. Jest autorem sześciuset, siedmiuset... – kto je zliczy? – obrazów. Wystawia, zachwyca, inspiruje. Piszą o nim, kręcą filmy, pokazują. Jest szanowany i kochany. W sierpniu bieżącego roku w katowickiej Galerii Szyb Wilson miał inscenizowaną fetę urodzinową z udziałem orkiestry górniczej i artystyczną publiczność. Bo jest postrzegany jako bard śląski i wizjoner o uniwersalnym horyzoncie.

* wypisy z: Z. Chlewiński [red.], *Erwin Sówka, czyli Widzieć więcej*, Płock 2011, s. 6, 24-25.

Od prawie sześćdziesięciu lat Erwin Sówka mówi o świecie i o sobie. Ale nie wypowiedział jeszcze ostatniego słowa.*

•

Erwin Sówka, czyli *Widzieć więcej* wpisuje się w coroczny cykl w muzeum płockim prezentujący polską tzw. sztukę naiwną, którego inauguracją była wystawa *Od Egzekucji do uniewinnienia* w 2009 roku. To długoterminowe przedsięwzięcie nie ma tradycji w polskim muzealnictwie, bo dotychczas wystawy z tego nurtu sztuki nie układały się w system – jako chlubny wyjątek trzeba tu wymienić Muzeum Śląskie w Katowicach – a jedynie realizowały roczny czy dłuższy rytm wystawowy, motywowany bieżącymi planami, np. z obowiązku organizowania przeglądów twórczości regionalnej. Można się spodziewać, że po kilku (kilkunastu – jeśli starczy zapału i wytrwałości autorowi wystaw) latach i tyłuż wystawach monograficznych, powstanie bilansujący i reprezentatywny dla obecnego i przyszłego stanu rzeczy atlas sztuki polskiej powstającej poza oficjalnym nurtem. Do tego publikacje-albumy z obszernymi wypowiedziami osób zawodowo badającymi sztukę samorodną (inną, naiwną, intuicyjną itp., różnie klasyfikowaną i nazywaną) stanowią nieoceniony materiał dokumentujący to zjawisko. Bo z okazji obu wystaw przygotowano blisko stustronicowe albumy z komentarzami krytycznymi i analitycznymi na temat interesującej twórczości.

•

Sztukę Erwina Sówki możemy zobaczyć [...] jako ważną metaforę przemian zachodzących w społecznościach współczesnego świata. Jesteśmy Ślązakami, mówimy po śląsku lub po polsku. Ale nie przeszkadza nam to w kontakcie z Izydą, Isztar czy Khali, równie bliskim i intymnym jak ze świętą Barbarą. Więcej nawet: zaczynamy zauważać, że dobrze nam znana patronka, nie tylko górników, nie jest substancjalnie kimś innym od egzotycznych bogiń. Swoim przykładem Erwin Sówka pokazuje przekształcającą się duchowo współczesność, a jednocześnie jest spadkobiercą starodawnych tradycji. Należy do nich przekonanie, że wszechświat ma naturę duchową, że tworzy jedną, wielorako powiązaną całość, że człowiek, pełnoprawny obywatel tej kosmicznej całości, ma szansę o własnych siłach zdobyć klucz do szczęścia i że, jako dziecko Ziemi, nie może być obojętny na kondycję swojego naturalnego otoczenia. [Andrzej Urbanowicz].*

•

Wystawa otwarta w spichlerzu przy Kazimierza Wielkiego 11B w Płocku do połowy stycznia 2012.

Zofia Łoś



Wydawnictwa nadesłane

Stefan Themerson

Hau! Hau! Czyli kto zabił Ryszarda Wagnera?, Gaberbocchus w Polsce 2004. Jest to bodaj druga polska publikacja – po wydanym w 1980 zbiorze *Generał Piesc i inne opowiadania* – utworu pierwotnie wydanego w 1951 roku staraniem Gaberbocchus Press, prywatnej oficyny małżeństwa Themersonów. Na biurko redakcyjne „GS” trafia ona za sprawą polskiej filii owej oficyny, od dłuższego już czasu działającej w Holandii, w postaci iście bibliofilskiej broszury, ozdobionej licznymi rysunkami Franciszki Themerson (dodajmy, że redaktorem wydawnictwa jest Małgorzata Sady, stojąca na czele polskiej ekspozytury Gaberbocchus Press). Główną atrakcją jest oczywiście sam tekst Stefana Themersona: wszechstronnego artysty i niebanalnego myśliciela, obdarzonego wyrafinowanym poczuciem ironii i absurdałnego humoru, które uwidoczniają się też w rzeczonym opowiadaniu, opartym, jak często u tego pisarza, na rozwiniętym *ad absurdum* wątku kryminalnym (główny bohater stracony za zabicie Wagnera, Nietzschego i Bergsona wiele lat po ich śmierci). W istocie jest ono jednak – według Nicka Wadleya, przyjaciela autora i znawcy jego twórczości – opowieścią dydaktyczną o epistemologicznej nieprzejrzyistości świata, który *jest bardziej skomplikowany niż nasze prawdy o nim* (jak chociażby ta, że większość ma zawsze rację).

Jacek Kurek i Krzysztof Maliszewski [red.]

W przestrzeni dotyku, Chorzów 2009.

Seria wydawnicza chorzowskiego Domu Kultury Batory stanowi rozszerzoną dokumentację cyklu interdyscyplinarnych ogólnopolskich sesji naukowych, zapoczątkowanego w 2004 roku. Ukazał się piąty numer owej serii, w której ramach dotychczas wydano: *Śląsk – miejsce spotkania* (2005), *Śląsk – kamień drogocenny* (2006), *Z tęsknoty za mistrzem* (2007) oraz *Miasto i czas* (2008). Publikacja naświetla problem tytułowego „dotyku” z rozmaitych perspektyw: stosunków międzyludzkich, ewolucji antropologicznej czy tradycji filozoficznej (część I: *U źródeł*), różnych dziedzin sztuki, od malarstwa i architektury po film, poezję bądź muzykę (część II: *Muzy*) oraz z punktu widzenia doświadczeń codziennego życia (część III:

Międzyludzkie). Z uznaniem podkreślić trzeba oryginalną koncepcję publikacji: poszczególne działy tematyczne przedzielono epigrafami w postaci wierszy Wiesława Trzeciakowskiego (patrz zwłaszcza udany *Zapach jabłek*), a całość opatrzono atrakcyjnym aneksem muzycznym w postaci CD *Owo Tuż Tuż*, czyli kolejnej serii awangardowych, kontrabasowo-elektronicznych pejzaży „pędzla” uzdolnionego śląskiego muzyka Bogdana Mizerskiego. Wśród esejów wyróżniają się *Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku* Tadeusza Sławka (podobnie jak Mizerski znanego już czytelnikom „GS”), imponujące urodą stylu i bogactwem odniesień erudycyjnych (Herder, Scheler, Blake), kompetentny wywód antropologiczny Małgorzaty Anety Kot *Dotyk w perspektywie ewolucji człowieka czy Cisza i dotyk w lirycznym ujęciu Torquata Tassa* Krystyny Wojtynek-Musik, wydobywającej nieoczekiwane głębie odniesień literaturoznawczych, mitokrytycznych i metafizycznych z dość oczywistego na pozór wiersza słynnego poety włoskiego renesansu. Nie do końca wiadomo natomiast, jaki związek z tematyką książki może mieć interesujący skądinąd tekst Jarosława Nowosada *4 razy Mizerski*, zawierający tyleż szczegółowe, co bez mała czołobitne omówienie płyt tego artysty od *Witkac Song* po *Requiem for Air*.

Rafał Czoch

Podpalacze, Kraków 2010.

Jedynym powodem, dla którego odnotowujemy w niniejszym numerze „GS” tę, wedle autorskiej rekomendacji na tylnej stronie okładki, *książkę o dziennikarzach, o imperium kłamstw*, w aspekcie szczegółowym zaś o podpaleniu, zmowie, informacji, tarczy antyrakietowej, etyce dziennikarskiej, wywiadzie, jest fakt, iż została opublikowana w Krakowie. Fakt ów stolicy kultury polskiej większej chwały, niestety, nie przysparza, Inicjatywa książkowa „Pod dwoma kotami” jest bowiem sukcesorką Wydawnictwa Autorskiego GRAFOMANIA, przez ostatnich kilkanaście lat będącego jednym z najbardziej systematycznych w III (IV?) Rzeczypospolitej *posowaczy* coraz bardziej deficytowego papieru i niewątpliwym utrapieniem redakcji większości krajowych pism literackich. A wszystko za sprawą jedyne go podmiotu twórczego tej oficyny czy, ściślej, jego nieuleczalnych złudzeń, że potrafi pisać powieści, skutecznie mierząc się tym sposobem z najbardziej palącymi problemami współczesności...

The NYFA Collection: 25 Years of New York New Music

(Innova Records 233, dystrybucja: Naxos data wydania: 28 IX 2010).

W 1956 roku Nowy Jork był najbardziej szalonym, najwspanialszym miejscem, jakie istniało [...]. Zyskało ono wtedy rangę artystycznego centrum świata. Europa zazdrościła nam jak wszyscy diabli [...]. – stwierdza z dumą Fielding

Dawson, pisarz z kręgu bohemy z Greenwich Village. Można tam było – wstępując do kolejnych lokali regularnie nawiedzanych przez artystów – natknąć się na de Kooninga, Pollocka czy innych nowatorów ówczesnego malarstwa światowego, usiąść przy stoliku obok awangardowego poety Roberta Creeleya albo posłuchać jazzu w wykonaniu względnie konserwatywnego Stana Getza czy zgoła nieobliczalnego Cecila Taylora. W następnej dekadzie częściej trafiało się na koncerty folkowe i te „zaangażowane” (Joan Baez), i te raczej apolityczne (Tim Buckley), a w innych dzielnicach „najwspanialszego miasta” – na przykład na dźwiękowe happeningi Johna Cage’a albo na dzieła amerykańskich klasyków w rodzaju Gershwina bądź Coplanda, wystawiane na Broadwayu i wykonywane na estradzie filharmonicznej. Mówiąc krótko: wędrując po Nowym Jorku odbywało się (i odbywa nadal) wędrowkę po uniwersum sztuki – w naszym wypadku muzyki – Nowego Świata.

Wkraczając w przestrzeń dźwiękową imponującego pięciodyskowego wydawnictwa *The NYFA Collection: 25 Years of New York New Music*, możemy oczekiwać podobnych doświadczeń, jeśli tylko nie zwiedzie nas pojęcie *new music* [*musica nova*], częstokroć zawężane do propozycji o charakterze stricte awangardowym. Rzeczone wydawnictwo narzucałoby interpretację znacznie szerszą, choć zgoła nieużyteczną, jeśli chodzi o kwalifikację w kwestii stylu czy języka dźwiękowego – uwzględniono tu bowiem artystów nader pod tym względem odmiennych, wywodzących się na dodatek z różnych krajów i kultur: od różnych regionów USA przez Puerto Rico, Grecję, Gwineę aż po Indie czy Chiny.

Tym, co łączy 52 podmioty twórcze omawianej antologii (w większej części będące też podmiotami wykonawczymi, jeśli ten przymiotnik może mieć realne odniesienie do twórczości stricte eksperymentalnej), jest niekomercyjny charakter poczynań artystycznych – przede wszystkim zaś wyeksponowane już w tytule koneksje nowojorskie. Wspomniane wyżej podmioty związane są bowiem z największą metropolią USA i noszącą tę samą nazwę stanem nie tylko jako byli czy też obecni mieszkańcy, ale, w głównej mierze, jako stypendyści Nowojorskiej Fundacji Sztuki (w anglojęzycznym skrócie NYFA), która od 1983 roku realizuje uchwalony przez kompetentny w tej mierze organ administracji stanowej program wspierania najbardziej obiecujących miejscowych artystów. Celem tej inicjatywy i dokumentujących ją wydawnictw jest promocja talentów oraz, jak czytamy w załączonym komentarzu, uzmysłowienie potencjalnym słuchaczom specyfiki Nowego Jorku jako dynamicznego, wieloetnicznego centrum działalności artystycznej, przepełnionego duchem zdrowego współzawodnictwa.

W istocie w licznym, międzynarodowym gronie uwzględnionych tu stypendystów NYFA napotkamy, niczym na ulicach „Wielkiego Jabłka”,

twarze mniej i bardziej znane, mniej i bardziej rozpoznawalne. Wymienimy tylko niezbyt renomowaną, choć interesującą kompozytorkę i performerkę Mary Jane Leach (zwiewna, orientalizująca miniatura poetycko-muzyczna *Night Blossoms* w wykonaniu kwartetu wokalnego Kiitos), naprzeciw uznanych wielkości nowojorskiej sceny, umownie biorąc, eksperymentalnej – *vide* znana słuchaczom Warszawskiej Jesieni Anne Gosfield, regularnie penetrująca industrialne obrzeża sztuki dźwięku (*Don't Bite the Hand That Feeds Back*) czy Elliott Sharp, swobodnie przemieszczający się od techniki aleatorycznej do... korzennego bluesa (tu akurat we wcieleniu „poważnym”, czyli w *Cryptid Fragments*, wieloplanowym kakofonicznym kolażu zarejestrowanych wcześniej brzmień wiolonczeli i skrzypiec).

Podobną wszechstronność objawia mistrz perkusjonaliów David van Tieghem, udzielający się na płytach Pink Floyd czy nawet Duran Duran, a jednocześnie jeżdżący po świecie z jednoosobowymi „spektaklami teatru perkusyjnego” dla publiczności zdecydowanie niszowej (polirytmiczna kompozycja *Waiting for the Gizmo No. 1*). Najciekawszym zaś przykładem zmienności artystycznych wcielen jest tutaj, być może, Joseph Bertolozzi, ceniony tyleż za dzieła symfoniczne, ile za utwory na gongi solo albo, w pierwszym rzędzie, za instalację *Bridge Music*, gdzie głównym „instrumentem” jest... nowojorski most wiszący Mid Hudson. Zamieszczony w naszej antologii fragment *Meltdown* może dać najwyżej przedsmak tego nader oryginalnego przedsięwzięcia w sferze... teatru instrumentalnego (?) – przedsięwzięcia, którego nie sposób należycie ocenić poza Nowym Jorkiem.

Eksperymentalne ekstremum *The NYFA Collection* wyznacza, jak się wydaje, znacznie mniej renomowany Eric John Eigner z *Music for Faucet* – konkretystyczną etiudą, której surowcem dźwiękowym są... odgłosy kranu w dawnym mieszkaniu autora. Na biegunie przeciwnym, w sensie materii sonorystycznej i przystępności odbiorczej, sytuowałyby się zapewne *We Two* Eve Beglarian do wiersza Walta Whitmana, zaśpiewany przez autorkę (przy gitarowym akompaniamencie Cristiana Amigo, jednego z redaktorów wydawnictwa) niemal w konwencji archaizowanej ballady folkowej, oraz *Moriba Djassa*, stylizowany na pieśń ludową z Czarnego Łądu (z wyraźnymi akcentami bluesowymi!) i wykonany w języku rodzimym przez Gwinejczyka Sidiki Conde z towarzyszeniem banjo i bębnow. Między tymi skrajnościami rozciągałby się obszar wypełniony zasadniczo przez muzykę zwaną „poważną” (w rozumieniu bardziej tradycyjnym niż bliskie estetyce *noise* propozycje Gosfield) i jazz.

Ta pierwsza tworzy, w danym wypadku, mozaikę znacznie bardziej wielobarwną niż można by przypuszczać mając w pamięci węższe znaczenie terminu „*musica nova*”.

Z jednej strony bowiem otrzymujemy tu pełen sonorystycznych brudów i aleatorycznych zawirowań *Sound Patterns and Tropes* na chór mieszany (University of Wisconsin-River Falls Concert Choir) i kwartet perkusyjny autorstwa Pauline Oliveros, wszechstronnej, cenionej przez samego Johna Cage'a kompozytorki, nie stroniącej od działań performerских i eksperymentów elektronicznych. Odnajdujemy też programową kompozycję Judith Sainte Croix *Los Pajaros Blancos de Noche Profunda*, niebanalnie łączącą postimpresjonistyczną kolorystykę, minimalistyczną repetycję i elementy swobodnej improwizacji fortepianu, fletu i gitary (The Sonora Trio, z autorką w roli pianistki). Natrafiamy na kojarzący się z *Trenem* Pendereckiego dwuczęściowy utwór Raphaela Mostela *Night and Dawn*, zainspirowany zbombardowaniem Rotterdamu przez Luftwaffe, w wykonaniu sekcji instrumentów dętych blaszanych renomowanej orkiestry Concertgebouw, a nieco później na *Trojan Women* Lisy Bielawy (wokalne współpracowniczki Philipa Glassa) w interpretacji Miami String Quartet, bezbłędnie uwypuklającej bogactwo minimalistycznie powściągliwej narracji i oszczędny patos, godny zaiste literackiego pierwowzoru Eurypidesa. Docieramy wreszcie do Joan Tower, laureatki prestiżowej nagrody Grawemeyera w dziedzinie kompozycji, i autorki fresku orkiestralnego *Tambor*, eksponującego dynamikę oraz bogactwo rytmów południowoamerykańskich w stylu zbliżonym nieco do Alberto Ginasteri, porównywanego do europejskich awangardystów w rodzaju Berga (Orkiestra Symfoniczna Nashville pod batutą Leonarda Slatkina).

Z drugiej wszelako strony zauważymy, że *The Gathering*, finał kwartetu smyczkowego *Extended Family* Neila Rolnicka w interpretacji zespołu kameralnego pod nazwą „ETHEL”, na początku przebiega ściśle według schematu fugi. Zrozumiemy też, po przesłuchaniu *La Vita Autunnale*, pierwszej części *Trio Grande* Jay'a Anthony'ego Gacha w porywającym wykonaniu MONTAGE Music Society (fortepian, skrzypce, wiolonczela), dlaczego jego muzyka, nasuwająca wyraźnie skojarzenia ze stylem kameralnym dojrzałego Szostakowicza, określana jest przez amerykańską krytykę jako „przystępna”. Z niejakim zdumieniem stwierdzimy na koniec zbieżność *Nocturne* Raya Leslee na skrzypce i fortepian z liryką instrumentalną dziewiętnastowiecznych europejskich salonów.

Niejako na styku „poważnego” i jazzowego obszaru rzeczzonej antologii sytuuje się *An Even Loan*, który można rozpatrywać już to w kategoriach awangardowej kameralistyki, już to tak zwanej swobodnej improwizacji o zabarwieniu free jazzowym – obok harfistki Anne LeBaron i grającego na instrumentach dętych drewnianych Petera van Bergena, udziela się tu bowiem znakomity czarnoskóry trębacz Wadada Leo Smith. Podobnie można zaklasyfikować znacznie mniej radykalnie potraktowany *It Should Have Happened a Long Time Ago* – temat Paula

Motiana, jednego z najwybitniejszych perkusistów współczesnego jazzu, w aranżacji na gitarę i kwartet smyczkowy (w danym wypadku Liberty Ellman String Quartet), dokonanej przez uniwersalnego gitarzystę, wokalistę i kompozytora Joela Harrisona; dość daleko odbiega on od muzyki tradycyjnie kojarzonej z improwizacją i swingiem.

Niewiele wspólnego z jazzową tradycją mają też *Robust Bog* i *Mire* zespołu BLOB, którego główną postacią jest wszechstronny kontrabasista John Lindberg (znany choćby ze znakomitego The String Trio of New York) – z uwagi na strategię zmasowanego ataku dźwiękowego, z dużym udziałem *live electronics*, bliższe estetyki *Knitting Factory* (Johna Zorna). Nie przeszkadza to wszakże temuż Lindbergowi jako liderowi TriPolar, którego składu dopełniają sopranista Don Davis i perkusista Kevin Norton – odnosić się z niejakim szacunkiem do walkingu, chorusu czy innych konwencji artkulacyjnych, formalnych i fakturalnych jazzu nowoczesnego w wersji mainstreamowej (*Skip*). Nieco podobnych wrażeń dostarcza *Daize* zespołu Laury Kahle, jednej z niewielu jazzmanek specjalizujących się w grze na trąbce (na perkusji zaś wspomaganej przez szeroko znanego Jeffa Taina Wattsa) – a nawet *Pipe Dream* z albumu *Double Take* puzonisty Howarda Prince’a, chyba trochę na wyrost uznanego przez Teo Macero za jedną z największych jazzowych nadziei schyłku minionego stulecia. Słynny producent i krytyk dostrzega tu inspirujący konglomerat swingu, modalizmów i „muzyki świata” – lepiej wręcz widoczny w *Are There Clouds in India?* grupy alcidysty Rudresha Mahanhappy (z głośnym ostatnio pianistą Vijay Iyerem), reprezentującej jazz „etniczny” o zabarwieniu hinduskim. Saksofon Mahanhappy słyhać też w *I Wor Kuen* i *No Home to Return to Afro-Asian Music Ensemble* pod wodzą wszechstronnie uzdolnionego barytonisty Freda Ho, proponującego niecodzienną fuzję free jazzowej improwizacji i tradycyjnych tematów chińskich (jest on także autorem licznych oper nawiązujących do historii kraju jego przodków).

W szeroko rozumianym obszarze jazzowym *The NYFA Collection* należałoby też umieścić od lat zaprzyjaźnione z naszą redakcją duo Iconoclast, ze wszystkich uwzględnionych tu artystów najlepiej chyba znane w Polsce, jeśli nie wręcz w Europie Środkowo-Wschodniej (dzięki licznym koncertom i luksusowej edytorsko kompilacji nagrań z czterech pierwszych płyt amerykańskich, wydanej w 2005 roku w Petersburgu). Jego udział ogranicza się tutaj do dwóch miniatur instrumentalnych (*Accidental Touching* i *No Wave*, *Bitte* z albumów *Dirty Jazz* i *The Body Never Lies*), ma jednak znaczenie bez mała symboliczne – dzięki tytułowi drugiej z nich, nawiązującemu do estetyki *no wave*, powstałej u schyłku lat 1970. w dzielnicy Lower Manhattan na styku punka i new wave i szeroko rozumianej sztuki awangardowej. Na drożdżach tej estetyki wyrosła nie tylko twórczość Iconoclast, ale i poniekąd fenomen klubu

Knitting Factory, jednego z głównych bastionów nowojorskiej postmoderny, dopuszczającej – jak unaocznia omawiana antologia – najróżniejsze kombinacje stylów, form i technik.

Stając, przy okazji omawianej antologii, w obliczu tego bogactwa, nie sposób kusić się o jakiekolwiek jednoznaczne podsumowanie „nowej muzyki z Nowego Jorku”. Można najwyżej stwierdzić, jak genialnie dalekowzroczny był Brian Eno, tytułując wyprodukowany przez siebie w 1978 roku album-wizytówkę ruchu *no wave* jako „No New York”. Sformułowanie to niekoniecznie trzeba interpretować w typowym dla tamtego czasu duchu postpunkowego negatywizmu: czyż bowiem nie znaczy ono w gruncie rzeczy, że *Nowy Jork jest najwspanialszym i najbardziej pluralistycznym centrum światowej sztuki dźwięku* – jak można by sparafrazować zacytowane na wstępie słowa Dawsona?

Andrzej Dorobek

„Zarys”

Magazyn kulturalny / Kulturmagazin 2010 nr 9 [w numerze 14. naszego pisma, w tym samym dziale, numer 8. „Zarysu” został omówiony jako 9., za co *excusez nous* – redakcja].

Kolejny numer polsko-niemieckiego rocznika kulturalnego, wydawanego w heskim Messel przez grupkę pasjonatów pod wodzą Romana Ulfika, emigranta ze Śląska, przynosi jak zwykle sporo interesującej lektury, choć w dziale poezji (m.in. B. Helbig, ks. J. Szymik i P. P. Lachmann) wyróżniają się jedynie wiersze tego ostatniego, a w dziale felietonowo-wspomnieniowym (m.in. K. Brakoniecki, T. Jastrun i P. Piaszczyński) – bodaj tylko *Dziennik berliński* tego pierwszego, olsztyńskiego poety, prozaika i tłumacza, z ciekawym wywodem na temat urodzonego w Szczecinie A. Döblina, autora głośnej modernistycznej powieści *Berlin Alexanderplatz*. Prozę artystyczną reprezentuje Janusz Rudnicki, którego wynurzenia na temat grypy żołądkowej w kontekście Białoszewskiego pozwalają zrozumieć, dlaczego do czołowych nagród literackich w Polsce jest on najczęściej nominowany (co, rzecz jasna, nie znaczy, że ci, którzy je dostają, sytuują się na radykalnie wyższym poziomie literackiej wirtuozerii). Z punktu widzenia „Gościńca Sztuki” jako pisma o interkulturowej perspektywie merytorycznej szczególnie interesujący wydaje się blok tekstów dotyczących Rosji. Jest to na przykład opis egzotycznego, dla środkowoeuropejskiego czytelnika, życia w Archangielsku, białomorskim mieście portowym (formalnie należącym do Starego Kontynentu), autorstwa Tomasza Matłęgiewicza, lektora języka polskiego na tamtejszym uniwersytecie. Albo – w pierwszym rzędzie – obszerny, kompetentny esej *W cieniu cerkiewnych kopuł*, stanowiący rzadką w rodzimym piśmiennictwie próbę spojrzenia na szeroko rozumiane stosunki polsko-rosyjskie

właśnie z perspektywy owych kopuł, czyli w sposób zasadniczo różny od typowej dla naszego społeczeństwa zaściankowej rusofobii (autorem jest profesor Krzysztof Gawlikowski, specjalizujący się także w problematyce Azji Wschodniej). Nie wiadomo tylko – choć to *de facto* rzecz marginalna – jak podobne materiały mają się do polsko-niemieckiego profilu pisma.

Robert Bly

Wiersze, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2010.

Dwujęzyczny wybór wierszy jednego z seniorów amerykańskiej poezji współczesnej – twórcy o norweskiej genealogii, inspirowanego się głównie krajobrazami rodzinnej Minnesoty, podszytymi metafizyczną albo nawet mistyczną tęsknotą. Bly, według krytyka Johna Langlanda, *gdy pisał wiersze, czuł się po prostu szczęśliwy*, co warto podkreślić w kontekście przedmowy, z której wynikałoby, że Tadeusz Rybowski i Zofia Prele czuli się porównywalnie szczęśliwi tłumacząc jego wiersze na polski, a potem selekcjonując je do niniejszego tomiku. Nieco mniej szczęśliwy ma prawo się czuć czytelnik jego polskojęzycznej części – w sytuacji, gdy dokonanych ponad ćwierć wieku temu przekładów najwidoczniej nie poddano jakiegokolwiek korekcie przed złożeniem do druku. W przeciwnym razie bowiem tytuł „After Drinking All Night with a Friend...” na pewno nie ostałby się po polsku jako „Po całodziennym piciu z przyjacielem...” (przykład ten, jakkolwiek szczególnie jaskrawy, nie jest, niestety, jedyny).

Piotr Roguski [red.]

Do przyjaciela wroga: Niemcy w poezji polskiej. Antologia, Wydawnictwo Śląsk Sp. z o. o. Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2010.

Historia stosunków polsko-niemieckich jest, najłagodniej mówiąc, dość skomplikowana, co przekłada się naturalnie na ich refleksy literackie, jak chociażby antologie poezji. Bywają one jednostronne, jeśli nie wręcz tendencyjne: *vide Potępieńcy! Sąd wieków nad Niemcami*, której zawartość i jakże wymowny tytuł tłumaczą się koszmarem drugiej wojny światowej i okupacji (rzecz ukazała się w 1947 roku). Piotr Roguski, historyk literatury, krytyk, poeta i wykładowca Instytutu Slawistyki Uniwersytetu w Kolonii, układając niniejszą antologię zadbał o bardziej wszechstronną i wyważoną prezentację wątków niemieckich w poezji rodzimej, od początków piśmiennictwa w naszym kraju (*Pieśń rycerstwa niemieckiego o Bolesławie Krzywoustym z Kroniki polskiej...* Galla Anonima) po roczniki poetyckie 1960-1970 (między innymi Marcin Świetlicki, Krzysztof Fedorowicz czy redaktor naczelny „GS” z dwoma wierszami o E. T. A. Hoffmannie). Chronologiczny układ wydawnictwa uzmysławia również ewolucję postaw Polaków wobec zachodniego sąsiada: od kon-

statacji fundamentalnych różnic charakterów narodowych i wynikającej stąd obcości czy wrogości (barokowy wiersz Wacława Potockiego *Na toż drugi raz*), przez rozbiorowe i germanizacyjne resentymenty (powszechnie znana *Rota* Konopnickiej), traumę wojennej klęski (*Żołnierz polski* Broniewskiego), po deklaracje osobistej przyjaźni czy twórczej empatii (*Do Stefana Georga* Wacława Rolicza-Liedera, dedykowany wybitnemu przedstawicielowi niemieckiego symbolizmu) czy dowody uznania dla wspaniałości ichniego dziedzictwa kulturowego (*Grób Beethovena* i *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* Gałczyńskiego albo *Deutsches requiem* Karaska). Na osobną uwagę zasługuje poetycka dokumentacja rzutowania odwiecznych polsko-niemieckich antagonizmów na zbiorową psychikę pokolenia urodzonego po drugiej wojnie światowej i prób przecięcia wynikających stąd urazów (*Mój monolog i zdziwiony rówieśnik* Antoniego Pawlaka). Stąd też, mówiąc o Niemcach, zebrane tu wiersze mówią nam zarazem całkiem niemało o nas samych, co wydaje się zupełnie szczególną wartością tego ważnego i potrzebnego wydawnictwa.

Jacek Gałuszka, Grażyna Maroszczuk, Agnieszka Nęcka [red.]

Prasa kulturalna w Polsce po 1989 roku – Leksykon, Wydawnictwo Śląsk Sp. z o. o. Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2010.

Wydawnictwo niniejsze – bezwzględnie potrzebne i dość długo oczekiwane – dokumentuje, jak czytamy we wstępie, *stan rozproszenia*, w którym znalazło się czasopiśmiennictwo kulturalno-literackie w Polsce po przełomie politycznym 1989 roku. Za czasów peerelu objęte monopolem państwowym i reprezentowane przez stosunkowo niewiele tytułów, z nastaniem III Rzeczypospolitej wkroczyło w okres niekontrolowanej ekspansji ilościowej (118 tytułów wśród 670 oficjalnie figurujących na rynku w 1996 roku). Objęła ona nie tylko znane wielkomiejskie ośrodki kulturalne, ale i miasta średnie albo wręcz małe, w rodzaju Ostrołęki bądź wielkopolskiego Więcborka, dzięki czemu rodzime życie literackie zyskało nieznaną *de facto* wcześniej walor pluralizmu czy też „peryferyjności”. Ogarnięcie rzeczywistego kosmosu nowych bytów czasopiśmienniczych materializujących się, częstokroć na krótko, w różnych miejscach jednego z większych krajów europejskich jest zadaniem iście karkołomnym, toteż trudno mieć do autorów zasadnicze pretensje w kwestii doboru ponad 150 zamieszczonych tu haseł. Trudno też jednak zrozumieć, dlaczego spośród periodyków muzycznych omówiono bodaj tylko internetowe „Muzykalia”, pomijając nieporównanie szerzej znane i bardziej prestiżowe, „Ruch Muzyczny” albo „JAZZ FORUM”, nie mówiąc już o niemal całkowitym zignorowaniu prasy filmowej przy dość znacznym uprzywilejowaniu teatralnej. Pozostaje nadzieja, że w anonsowanym we wstępie drugim tomie leksykonu braki te zostaną uzupełnione.

Kwestią osobną jest opracowanie haseł, które – mimo podobnego układu, obejmującego na ogół lata, miejsce i częstotliwość publikacji, skład zespołu redakcyjnego, działy tematyczne, nakład, format, objętość oraz, przede wszystkim, opis merytoryczny pisma – różnią się dość znacznie co do długości. Wiadomo, rzecz jasna, że „Pamiętnik Literacki” albo „Twórczość” zasługują na szersze odnotowanie niż „Dwukropek”, „Arte” czy inne, podobnie żałosne efemerydy. Można mieć jednak uzasadnione wątpliwości, czy na przykład rzeszowskiej „Frazie” istotnie należało się prawie dwukrotnie więcej miejsca niż „Literaturze nas świecie”.

Spośród trzech powstałych po 1989 roku w Płocku magazynów artystyczno-literackich w leksykonie figuruje tylko „Gościniec Sztuki”, mimo wiadomych trudności dystrybucyjnych najszerzej znany i najwyższej ceniony w skali ogólnopolskiej oraz, *last but not least*, jedyny, który istnieje i ma zamiar istnieć nadal. Tekst autorstwa Grażyny Maroszczuk daje dość dobre pojęcie o profilu, ambicjach i historii naszego pisma – szkoda tylko, że jednego z jego duchowych patronów, Stefana Themersona, autorka przechrzciła na Thomasa. Że zaś umknęło to uwadze tercetu profesorów zwyczajnych – najprawdopodobniej z Uniwersytetu Śląskiego, w którego gestii znajduje się pokaźna część archiwum tego artysty – zatrudnionych w charakterze recenzentów wydawnictwa...

„Fragile”. Pismo kulturalne, 2011 nr 3.

Idée fixe najnowszego, trzynastego już numeru stosunkowo mało znanego krakowskiego periodyku to „odurzenie”, przez które redakcja rozumie *odmienne stany świadomości*. Podejmuje ona zarazem ambitną próbę ukazania ich refleksów w różnych dziedzinach sztuki: od teatru (próba interpretacji dramaturgii tyleż niepospolitej, co kontrowersyjnej angielskiej pisarki Sarah Kane w kategoriach „nieudanego odjazdu” narkotycznego, podjęta przez Agnieszkę Marek), przez literaturę i film (penetrujący obie te dziedziny wywód Joanny Chłudzińskiej na temat melancholii w literaturze węgierskiego *fin-de-siècle'u* i we współczesnej kinematografii tego kraju, w którym, zdaniem autorki, na przełomie XIX i XX wieku *rozszerzono słownik narkotyków o melancholię*), po muzykę (rozważania redaktora naczelnego „GS” *à propos* odniesień psychodelicznych w anglosaskiej klasycy rockowej czasów hipisowskiego apogeum). Całościowo numer wydaje się ciekawy i spójny, choć obok tekstów istotnie wartościowych (jak esej stałego współpracownika „GS”, Dariusza Brzostka, o psychoanalitycznym potencjale hałasu na przykładzie koncertów Sun Ra i jego Arkesty oraz The Velvet Underground czy antropologiczny szkic Agaty Świerżowskiej o próbach racjonalizacji praktyk z zakresu jogi) zdarzają się i takie, które można zasadnie interpretować jako bez mała literalny zapis „odurzenia” autorów (jak, przede wszystkim, kuriozalna *Nadstruktura* Michała Górczyńskiego). Dla

miłośników twórczości bohatera niniejszego numeru interesujące mogą być natomiast uwagi Anny Nacher – kojarzonej zazwyczaj z zespołem Karpaty Magiczne (patrz dział *Wydawnictwa nadesłane* poprzedniego, „krakowskiego” „GS”) – na temat pracy doktorskiej Artura Prószyńskiego *Dobre maniere Stefana Themersona* (Gdańsk 2004), wplecione w... obszerną relację z podróży do Laponii w lecie br.



Autorzy zeszytu

ANDRZEJ DOROBEK

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 Tumska: antologia wierszy o Płocku 1111-2006*, Płock 2006. Jego wiersze były tłumaczone na angielski, niemiecki i litewski oraz publikowane w Niemczech i na Litwie.

GERMAIN DROOGENBROODT

Patrz artykuł wstępny.

ADAM DZIADEK

Profesor dr hab. Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Pracuje w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji. Rozprawy ogłaszał w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Przestrzeniach Teorii”. Od 2007 członek komitetu redakcyjnego „Pamiętnika Literackiego. Od 2002 prowadzi Archiwum Franciszki i Stefana Themersonów w Katowicach.

AGATA GWIZDAŁA

Magistrantka kulturoznawstwa ze specjalizacją teatrologia na Uniwersytecie Łódzkim i studentka filologii romańskiej z językiem angielskim. Absolwentka Zespołu Szkół Muzycznych im. S. Moniuszki w Łodzi. W 2007 uzyskała tytuł zawodowy muzyka instrumentalisty w zakresie gry na organach. Dziś koncertuje w Polsce i za granicą z Chórem Kameralnym Vivid Singers. Nagrała muzykę do kilku realizacji filmowych (m.in. w 2009 do fabularyzowanego dokumentu w technologii 3D: *Likwidacja 08.1944*, reż. M. Bukojemski). Muzyczną pasję łączy z zamiłowaniem do teatru, w którym bada związki dramatu i teatru z muzyką.

JACEK ANDRZEJ KABATA

Urodził się w 1956 w Krakowie. Ukończył Wydział Humanistyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. KEN w Krakowie i Wydział Teologiczny Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. Studiował na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracuje w Pracowni Bibliografii Bieżącej Insty-

tutu Historii Polskiej Akademii Nauk i Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Autor licznych publikacji, głównie naukowych. Od tomu za rok 1998 współautor wydawanej przez IH PAN Bibliografii Historii Polskiej.

RADOSŁAW ŁABARZEWSKI

Były dziennikarz „Sygnałów Płockich”, rysownik, członek nieformalnej Płockiej Grupy Szczudlarskiej Szosety oraz Stowarzyszenia Edukacyjno-Artystycznego „Oto Ja”. Pełni obowiązki dyrektora POKiSu.

TOMASZ MAJEWSKI

Urodzony 1974 – kulturoznawca i filmoznawca związany z Instytutem Kultury Współczesnej UŁ, wykładowca historii animacji filmowej w PWSFTViT. Autor książki *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna* (2011), redaktor tomów *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna* (2009), *Pamięć Shoah* (2009) i *Memory of the Shoah. Cultural Representations and Commemorative Practices* (2010). Od 2009 roku członek Rady Naukowej Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

JASIA REICHARDT

Siostrzenica Franciszki Themerson, pisze o sztuce i organizuje wystawy. Urodziła się w Polsce, kształciła w Anglii, mieszka w Londynie od 1946. W l. 1963-1971 wicedyrektor ICA (Instytut Sztuki Współczesnej) w Londynie, w l. 1974-1976 dyrektor Whitechapel Art Gallery. Wykładała w Architectural Association i w innych college'ach. Jej publikacje ukazały się w większości światowych periodyków poświęconych sztuce. Brała udział w międzynarodowych konferencjach i wystawach. Autorka kilku książek, członek wielu komisji i zarządów. Interesuje ją sztuka, która przekracza swoje granice i wstępuje na inne pola – nauki czy literatury. Przez wiele lat zajmowała się związkami między sztuką i techniką.

Po śmierci Themersonów (1988) wraz z Nickiem Wadley'em pracuje nad ich archiwum, w skład którego wchodzi dokumentacja prac Franciszki i Stefana.

MAŁGORZATA SADY

Themersonalistka, tłumaczka, założycielka Gabberbocchus Polska – małej oficyny zajmującej się promocją twórczości Franciszki i Stefana Themersonów, asystentka reżyserów Stephena i Timothy'ego Quay'ów przy – poświęconemu autorowi *Pamiętnika znalezione w Saragossie*, Janowi Potockiemu – *Inwentoriów śladów* (2009), do którego wykonała również muzykę (improwizacje na szpince i fortepianie) oraz tłumaczka przy ich kolejnym filmie – adaptacji opowiadania Stanisław Lema – *Maska* (2010), autorka scenariusza *Alfred Schreyer z Drohobycza* (2010).

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 w., 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 Cieśliewicz* (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

Z Themersonem w herbie	3
Rozmowa z Franciszką i Stefanem Themersonami	6
Radosław Łabarzewski	
TheMerson Project	11
Jasia Reichardt	
Książka, czyli album wycinków z prasy	15
Tomasz Majewski	
Stefania i Franciszek Themersonowie: laboratorium form	27
Nick Wadley	
Stefan Themerson – wiele sposobów widzenia	38
Adam Dziadek	
Relektury <i>Europy</i> Anatola Sterna. Poemat na nowy wiek	54
Agata Gwizdała	
Muzyczność libretta opery semantycznej Stefana Themersona <i>Święty Franciszek i Wilk z Gubbio, czyli Kotlety Świętego Franciszka</i>	62
Małgorzata Sady	
Gaberbocchus Press Londyn 1948-1979	74
Rozmowa Gościńca	
Niezgoda na konformizm, czyli Gaberbocchus wczoraj i dziś	89
Germain Droogenbroodt	
Poeta – wędrowiec transkulturowy	94
Germain Droogenbroodt	
wiersze	96
Jacek A. Kabata	
Filozofia u początku dziejów cywilizacji europejskiej – Jerozolima, Ateny, Rzym	100
Andrzej Dorobek	
Rockologia	
Psychodeliczne wojaże w twórczości rockowej pokolenia hipisowskiego w USA i Wielkiej Brytanii	115
Relacje Gościńca	129
Wydawnictwa nadesłane	143
Autorzy zeszytu	154