

Ewa Partyga

Instytut Sztuki PAN

Prawie Kajzar

(O książce Marcina Kościelniaka
Prawie ludzkie, prawie moje.
Teatr Helmuta Kajzara)

Abstract

Almost Kajzar

The article is a review of Marcin Kościelniak's book on Helmut Kajzar's drama and theatre. The monograph, although based on vast archival research, is meant as a highly subjective and selective guide through Kajzar's oeuvre and as a portrait of an artist as a "cultural hermaphrodite". The methodological tools chosen by Kościelniak – psychoanalysis, queer theory, poststructuralism – prove to be effective within the implemented mode of reading, although sometimes they become more important than Kajzar's own work. Kościelniak wants to read Kajzar's text from the cultural perspective but at the same time he neglects the local and historical context of his writing. Nevertheless, the book offers quite a persuasive and interesting picture of Kajzar's drama and theatrical practice.

Słowa kluczowe: Kajzar Helmut, dramat polski lat 70. XX w., teatr polski lat 70. XX w., polscy reżyserzy teatralni

Keywords: Kajzar Helmut, Polish drama in 1970s, Polish theatre in 1970s, Polish theatre directors

1.

Książka Marcina Kościelniaka *Prawie ludzkie, prawie moje*¹ to ambitna i szeroko zakrojona próba przywrócenia twórczości Helmuta Kajzara świadomo-

¹ M. Kościelniak, *Prawie ludzkie, prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara*, Kraków 2012. Cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

ści polskich czytelników. Towarzyszy jej przemyślany wybór Kajzarowych tekstów dla teatru i o teatrze², w którym znalazło się miejsce dla mniej więcej połowy piśmiennego dorobku autora *Końca półświni*. Monografista затroszczył się także o sporządzenie spisu prac teatralnych reżysera oraz szczegółowej bibliografii podmiotowej i przedmiotowej obejmującej – obok mniejszych i większych tekstów dotyczących przedstawień i dramatów – utwory oryginalne i przekłady pióra Kajzara, wypowiedzi i wywiady, spektakle Teatru Telewizji, wreszcie programy telewizyjne oraz radiowe poświęcone jego twórczości i osobie. Przygotowując monografię, Kościelniak wykonał iście tytaniczną pracę zgromadzenia i przejrzania wszelkiego rodzaju materiałów archiwalnych: rękopisów, maszynopisów, notatek, korespondencji, a także prywatnych nagrań udostępnionych przez żonę i córkę pisarza. Autor przeprowadził również wiele rozmów z rodziną, przyjaciółmi i współpracownikami swego bohatera. Przedsięwzięcie Kościelniaka charakteryzuje zatem nie tylko podziwu godny rozmach, ale też podziwu godna sumienność i dociekliwość w poszukiwaniu oraz penetrowaniu źródeł składających się na rozproszone archiwum Kajzara.

Z archiwistycznych dociekań i poszukiwań zrodziła się jednak praca, która nie ma charakteru dokumentacyjnego czy faktograficznego. Wprost przeciwnie: otrzymaliśmy świadectwo subiektywnej i zaangażowanej lektury, książkę analityczno-interpretacyjną, naznaczoną bardzo wyraźnym i podkreślanym na każdym kroku autorskim piętnem. Na Kajzara i jego twórczość patrzymy oczami Kościelniaka, tropiącego uparcie i konsekwentnie wybrane wątki i tematy. Autor kreśli portret pisarza jako „kulturowego hermafrodyty”, pielęgnującego „odmienność, inność, suwerenność, słabość”, uprawiającego literackie i teatralne „myślenie przeciw-metafizyczne, przeciw-wspólnotowe” (s. 15). Umieszcza tę twórczość w perspektywie kulturowej, zajmuje go bowiem nie tylko i nie przede wszystkim jej artystyczny wymiar. Z pism Kajzara wyluskuje więc nurt czynnej, twórczej refleksji, podważającej czy kwestionującej totalizujące dyskursy zachodnioeuropejskiej kultury. Stara się pokazać, że Kajzar podejmuje ustawicznie próby dekonstruowania kultury, wchodząc z nią w dialog z „perspektywy polityki odmienności” poprzez medium bohatera wybierającego pograniczność jako sposób istnienia.

Kajzarowe myślenie o kulturze i o teatrze zostało tu zdefiniowane w czytelnej i celowo wyostrzonej opozycji wobec koncepcji Grotowskiego, która zyskała rangę symbolicznego *pars pro toto* totalizujących tendencji w polskim teatrze. Myślenie Grotowskiego, określone jako niebezpiecznie i opresyjnie prowsólnotowe, wyznacza w tej monografii autorytarne centrum oraz szkielet kanonu, wobec którego dystansuje się i z którego ucieka na peryferie, manowce i bezdroża Helmut Kajzar. Kościelniak wskazuje Różewicza jako patrona tego projektu artystycznego, nie podziela jednak opinii formułowanych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych o wtórnym charakterze

² H. Kajzar, *Koniec półświni. Wybrane utwory i teksty o teatrze*, wyb. i red. M. Kościelniak, Kraków 2012. Dalej jako K z dodaniem numeru strony.

przedsięwzięć autora *Paternoster*. Precyzuje różnicę między propozycjami Różewicza i Kajzara, porównując milczenie bohaterów obu pisarzy: milczenie Różewiczowego bezimiennego (tzn. typowego) bohatera sprawia, że można w nie wpisać doświadczenie każdego z nas; milczenie bezimiennego (tzn. odmiennego) bohatera Kajzara jest natomiast znakiem wykluczenia, szyfrem doświadczenia, do którego nie mamy dostępu. „Nie mów o mnie jak o sobie” – ten cytat z Kajzara powraca jak refren w rozważaniach Kościelniaka.

2.

Pierwsza część książki (*Ludzkie, prawie ludzkie, nieludzkie*) obraca się wokół Kajzarowych tekstów dla teatru. Oś każdego z kolejnych rozdziałów wyznacza jeden utwór: *Paternoster*, *Trzema krzyżkami*, *Ciąg dalszy*, *Koniec półświni*, *Włosy błazna*, ale – zgodnie z zasadą, iż monografia ma mieć charakter problemowy, a nie chronologiczny – w orbitę interpretacji wciągane są równolegle inne teksty pisarza, często także jego reinterpretacyjne przekłady i inscenizacje tragedii antycznych. Każdy rozdział ma bardzo wyrazistą ośnowę metodologiczną dopasowaną do podejmowanego problemu. Kościelniak deklaruje, że najodpowiedniejsze w lekturze pism Kajzara wydają mu się „narzędzia wypracowane w ramach poststrukturalizmu, performatyki, teorii queer” (s. 46). Widzi bowiem w projekcie Kajzara zjawisko wyprzedzające swoje czasy (w każdym razie w Polsce), śmiałą próbę dekonstrukcji kultury i wpisanych w nią schematów opresji, polegającej przede wszystkim na wyznaczaniu – za pomocą Prawa – dopuszczalnych i uznawanych za normatywne struktur pragnienia. Umieszcza zatem tę twórczość w horyzoncie tzw. sztuki krytycznej, czyniąc Kajzara jednym z jej prekursorów na polskim gruncie. Dlatego rozpoczyna rozważania od opisu Kajzarowskiego bohatera – figury odmieńca, który „przeciwy mitowi, podważa uniwersalny model kultury” (s. 43), odmawia udziału w jakiegokolwiek wspólnocie i celebrytuje swoją nieprzynależność. Sytuujący się „poza niebezpiecznym kościołem ludzkości” bohater Kajzara jest według Kościelniaka coraz bardziej świadom niemożności zajęcia jakiegokolwiek miejsca w porządku symbolicznym. Maski tego słabego podmiotu to: „bezimienny nomada”, „bezimienny kastrat”, „kulturowy hermafrodyta”, wreszcie „półświnia”. Zaś „zakazana, ciemna miłość”, która określa charakter pragnienia formującego kontakt tego podmiotu ze światem, zostanie skonkretyzowana jako homoerotyzm. W rozszyfrowywaniu kulturowych procedur ujarzmiania ciała pomagać będą Kościelniakowi Judith Butler, Julia Kristeva i Michel Foucault. By obnażyć przeciwwspólnotowy, kontrkulturowy i przeciwpokoleniowy wymiar propozycji dramatycznych Kajzara, autor sięgnie z kolei po schemat dramatu społecznego Victora Turnera, pokazując zarazem programowe niedomknięcie tego schematu w tekstach takich, jak *Trzema krzyżkami*. Według Kajzara – twierdzi Kościelniak – wspólnota jest niebezpieczna, ponieważ spaja ją zawsze gest wykluczenia, odrzucenia „zakazanego

pragnienia”, przekreślenia wszystkiego, co nienormatywne, nieczyste, niespójne i abiektalne. Innymi słowy: spaja ją „krwawa rzeź odmieńca” (s. 125).

Najciekawsza wydaje się druga część książki, w której Kościelniak rekonstruuje i interpretuje praktykę oraz myśl teatralną Helmuta Kajzara. Opiera się tu na Kajzarowych manifestach i tekstach o teatrze, na różnego rodzaju dokumentach jego scenicznych i warsztatowych przedsięwzięć, na świadectwach i rozmowach ze współpracownikami reżysera. W tej właśnie części autor monografii kreśli precyzyjnie linię napięć między teatrem Grotowskiego i Kajzara: w przeciwieństwie do Grotowskiego, którego teatr miał przywracać widzom możliwość kontaktu z archetypicznym źródłem tego, co ludzkie, Kajzar pragnie tworzyć teatr dla tych, którzy nie chcą być przymuszani do rozpoznawania swojej twarzy w lustrze uniwersalizującego pojedyncze doświadczenie mitu, zwłaszcza zaś mitu, który ma stać się spoiwem wspólnoty. Kościelniak akcentuje przy tym krytyczną samoświadomość artysty, wydobywa pojawiający się w jego pisaniu ton samooskarżenia człowieka, który decydując się na reżyserowanie w teatrze, zdradza w pewnej mierze swoje „undergroundowe” przekonania, staje się „fachowcem od normalności”, „specjalistą od wiary i myśli”. Ta świadomość dojrzeźwa w nim już na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, owocuje zaś ostatecznie *Manifestem teatru meta-codziennego* (1977) oraz dojrzałą twórczością literacką i sceniczną (1978–1982), której hasłami wywoławczymi będą: „powierzchnia”, „słabość”, „codziennosc” i „śląd”. To twórczość, która w pierwszym rzędzie jest projektem antyprzemocowym, próbą stawiania oporu wszelkim procedurom normatywizującym. Kajzara – tłumacza Handkego i wielbiciela konceptualizmu – interesuje sztuka jako miejsce zmiany sposobu i zasad patrzenia. Owe postulowanej dekonstrukcji utrwalonych sposobów percepcji, nie tylko w sztuce, ale i w życiu, dotyczy przedrostek „meta-” w Kajzarowym koncepcie teatru meta-codziennego. Samokrytyczna świadomość własnego uwikłania w struktury władzy i przemocy sprawia natomiast, że Kajzar przez całe życie próbuje sytuować się „obok”, a nie „przeciw” – nigdy nie opuszcza na dobre scen repertuarowych, swój teatr meta-codzienny urzeczywistnia równolegle, w ramach warsztatów i pokazów warsztatowych (w Scheersbergu), a także interwencji ulicznych (w Londynie). Kościelniakowi udało się zebrać materiały, dzięki którym można częściowo przynajmniej zrekonstruować ten obszar działalności artysty.

Z analizy teatralnych przedsięwzięć Kajzara wyłania się ciekawy portret reżysera, który wciela w życie idee „słabej” czy „złej” reżyserii. Oznacza to, że nie stara się narzucać widzom swojej interpretacji tekstów, próbuje raczej, jak powiada jedna z uczestniczek jego niemieckich warsztatów, Angelika Maiworm, wspólnie z aktorami „zmaterializować tekst” (s. 423), przedkładając sensualność nad sensowność. Kościelniak pisze: „Tekst traktowany był jako zbiorowisko śladów, a realizacja polegałaby na odpowiadaniu śladem na ślad, na odciskaniu prywatnego śladu w tekście, także – na pozostawieniu wizualnego i materialnego śladu w postaci inscenizacji i instalacji” (s. 426). Postu-

lat kwestionowania utartych sposobów postrzegania rzeczywistości owocuje upodobaniem do żywiołu zabawy. „Grajcie mi głupoty” – mówił Kajzar do swoich aktorów i dbał o to, by nie tyle grali, ile bawili się na scenie w świadome „jak gdyby”. Nie było więc w jego teatrze miejsca na „akt całkowity” Grotowskiego. Funkcjonalizując po raz kolejny opozycję dwóch stylów myślenia o kulturze, Kościelniak określa model gry aktorskiej wprowadzany w teatrze Kajzara „aktem połowicznym” rozumianym jako granie „przeciw głębszym znaczeniom” (s. 293). Najistotniejsza bodaj w tym myśleniu o reżyserii i teatrze jest jednak sprawa widza, któremu Kajzar chce zapewnić „suwerenność”, „bez wyciskania emocji z grupy” (s. 360). Projektowana w tym teatrze relacja między sceną a widownią jest określana jako wyznaczanie nieoczekiwanych, ale bezpiecznych „stref kontaktu”. Służyć temu miała przestrzenna organizacja teatralnych przedsięwzięć. Instalacje i akcje plastyczne Krzysztofa Zarębskiego, z którym Kajzar współpracował od roku 1979 i w teatrze repertuarowym, i poza nim, umożliwiały materializowanie tekstów, kwestionowanie utartych sposobów percepcji, przede wszystkim jednak stwarzać miały „nieoczywiste strefy kontaktu” z przyrodą, z przedmiotami i z innym człowiekiem. Sztuka i teatr – wydarzający się czasem w teatrze, czasem w codzienności – miały stać się miejscem szukania tych zmiennych i efemerycznych stref kontaktu pojedynczych ciał, a nie miejscem wspólnotowego przeżycia.

W trzeciej części książki Kościelniak zajmuje się tymi tekstami i pracami Kajzara, które nie całkiem mieszczą się w wypracowanej przez niego formule krytycznej – znalazła się tu interpretacja *Obory*, *Wysp Galapagos*, niedokończonego *Króla Dawida*. Wątek relacji między tożsamością podmiotową a wspólnotową nasiąka tu innymi znaczeniami. Autor monografii nie ukrywa, że z tej grupy dramatów – zwłaszcza z *Obory* – można wydobyć Kajzarowe marzenie o odnalezieniu źródła, wiarę w istnienie alternatywnego prawidła kultury, w którym figurę Boga-Ojca z jego Prawem zastępuje figura Boga-Matki z jego/jej pragnieniem ochrony życia we wszelkich formach i przejawach. Drzemie w tych tekstach także marzenie o *communitas*, zjednoczonej nie przez proces wykluczania, ale poprzez celebrację *zoe* zamiast *bios*, poprzez gest solidarności ze wszystkim, co nie-ludzkie lub prawie-ludzkie i sytuujące się poza porządkiem społecznym. Kościelniak wprawdzie deklaruje, że ma świadomość pewnego pęknięcia w twórczości Kajzara, ale chce widzieć także w tych marzeniach kontynuację antyesencjonalistycznego myślenia o podmiotowości. Jakby nie dostrzegał implikacji przywiązania Kajzara do idei suwerenności pojedynczego człowieka, chociaż tak mocno ją akcentuje. Bo czytając teksty Kajzara, trudno się oprzeć wrażeniu, że ten sen o suwerenności jest podszyty tęsknotą za niewyraźną i niepowtarzalną esencją tożsamości.

3.

Marcin Kościelniak chce bronić bieguna słabości w myśleniu – o tożsamości, o teatrze, o kulturze. Trudno jednak powiedzieć, by w swojej książce wyrzekł

się interpretacyjnej przemocy. Niesiony polemiczną pasją, nieco instrumentalnie traktuje tych, których wybrał sobie na adwersarzy. Grotowski, którego mianował czarnym charakterem swego interpretacyjnego scenariusza, został naszkicowany bardzo grubą kreską, zepchnięty do ściśle określonego narożnika. Kościelniak zbyt arbitralnie wyznaczył mu pozycję w sporze o teatr i o kulturę. Usytuował jego koncepcję po stronie myślenia esencjalistycznego, podczas gdy równie dobrze propozycję Grotowskiego można umieścić w sferze pomiędzy niemożliwym myśleniem esencjalistycznym a niewystarczającym myśleniem konstruktywistycznym. U Kościelniaka jednak wszelkie „pomiędzy” jest zarezerwowane dla Kajzara, dla Grotowskiego nie ma tam już miejsca. Podobną strategię Kościelniak przyjął w odniesieniu do komentatorów czy badaczy twórczości Kajzara. Dla celów polemicznych wydobywa z ich propozycji tylko niektóre wątki czy myśli (nieco poważniej traktuje argumenty Jana Błońskiego, Andrzeja Falkiewicza czy Mateusza Kanabrodzkiego, po macoszemu zaś podchodzi do studium Ewy Wąchockiej) i – w atrakcyjny dla czytelnika, a wygodny dla siebie sposób – czyni je przeciwwagą bądź trampoliną dla swoich intuicji i swoich sądów.

Myślenie Kajzara ma charakter sytuacyjny i polemiczny, wydaje się spieszne i gorączkowe, zakorzenione w doświadczeniu tu i teraz, zrodzone – co Kościelniak zresztą podkreśla – z urazów. Współbrzmi z tym fragmentaryczna forma większości jego tekstów. Powracają w nich wprawdzie pewne wątki, ale za każdym razem myślane są na nowo, nabierają nowych sensów. Jeśli nawet sformułowania się nie zmieniają, zmienia się kontekst, a co za tym idzie – zawartość conceptów. Dlatego wydobywanie z tych sylwicznych pism teatralnych konsekwentnego światopoglądu – choćby słabego i słabość proklamującego – okazuje się zadaniem karkołomnym. Lektura monografii *Prawie ludzkie, prawie moje* dowodzi, że Kajzar lubi się wymykać interpretatorom nawet wtedy, gdy – jak Kościelniak – wybierają z jego dorobku zaledwie część tekstów i czynią je przekonującym dowodem w sprawie. Aby pochwycić Kajzara w swoją sieć interpretacyjną autor książki omawia mniej więcej połowę jego dorobku, a z analizowanych tekstów wypreparowuje cytaty tak, by pasowały do jego precyzyjnie zaprojektowanego i zgrabnie skonstruowanego wywodu. Wiele cytatów zresztą powraca wielokrotnie. Choć więc Kościelniak ma niewątpliwy talent do wydobywania efektownych i nośnych cytatów oraz do formułowania atrakcyjnych haseł interpretacyjnych, warto powiedzieć mu od czasu do czasu: „sprawdzam”. Na szczęście bowiem autor podsuwa czytelnikowi możliwość natychmiastowego zderzenia swoich propozycji interpretacyjnych z tekstami samego Kajzara pomieszczonymi w tomie *Koniec półświni*. Do tej książki dołączona została też płytką z zarejestrowanym na magnetofonie nagraniem *Samoobrony* w wykonaniu Kajzara. To nagranie z prywatnego archiwum Jolanty Lothe ma – jak pisze Kościelniak – szczególną wartość dokumentalną. Nie tylko z powodu trzasków i szmerów wynikających z charakteru nośnika, do którego artysta był bardzo przywiązany, ale też dzięki nakładającym się na czytany tekst urywkom innych rejestracji – wy-

wiadów, rozmów rodzinnych. Za sprawą decyzji redakcyjnych Kościelniaka podobnego, palimpsestowego charakteru nabrały też niektóre teksty Kajzara (*Ciąg dalszy, Wyspy Galapagos*). Kościelniak – autor wyboru i redaktor tomu – nałożył bowiem na siebie ich różne wersje, wypuklając tym samym hybrydyczność, heterogeniczność i fragmentaryczność cechujące twórczość Kajzara. Cenny materiał stanowi także druga część książki, w której zebrane zostały rozproszone teksty o teatrze, publikowane niekiedy tylko w czasopismach. W zaproponowanym zestawieniu stanowią obszerny blok, obrazujący żywość, intensywność i samodzielność Kajzarowego myślenia o kulturze.

Monografia, jak na książkę podoktoratową przystało, ma wyrazistą i barwną „podszewkę metodologiczną”. Kościelniak na szczęście nie kryje pozycji, z których do nas mówi, nie udaje badacza obiektywnego. Metodologiczna podszewka przykrojona została jednak jakoś nierówno: tu i ówdzie marszczy się i za bardzo wystaje, a w innych miejscach wydaje się dziurawa. Niektóre koncepty teoretyczne są nadużywane, inne zaś – niedostatecznie wykorzystane – stają się zaledwie etykietkami. W pierwszej grupie umieścić można obficie cytowane propozycje Judith Butler czy równie często przywoływanego, choć rzadziej chyba cytowanego Michela Foucaulta. W grupie drugiej znajdą się narzędzia estetyki pragmatycznej czy *animals studies*, o których Kościelniak jedynie wspomina, a także szczególnie ważne dla autora koncepty podmiotu słabego czy estetyki jako polityki, których nie pogłębia samodzielnie. Wybrany przez autora tryb powoływania się na humanistyczne autorytety sprawia, że jego książka nabiera miejscami charakteru teoretycznego wykładu, do którego Kajzarowe cytaty są zaledwie doklejone jako przykłady teorii potwierdzające. Obrany przez autora kąt patrzenia określa i ogranicza pole widzialności. Gdy więc przewodnikami po współczesnych koncepcjach podmiotowości stają się przede wszystkim Butler i Foucault, hybrydyczny i celowo niedookreślony odmieniec Kajzara niebezpiecznie zastyga w kostiumie szyfrowanego, homoerotycznego pożądanego, wypreparowanym zgodnie z zasadami hermeneutyki podejrzeń. A przecież – na co zresztą Kościelniak czasami zwraca uwagę – jest to tylko jedna z jego masek.

Kościelniak słusznie akcentuje autobiograficzny wymiar twórczości Kajzara. Podkreśla także jego przywiązanie do doświadczenia realności, którego metarefleksyjnym śladem jest m.in. przywoływana w książce kilkakrotnie deklaracja pisarza pomieszczona we *Włosach błazna*: „Wszystko co tu opisałem czy zapisałem zdarzyło się naprawdę i było pomyślane i powiedziane naprawdę” (K, s. 159). Kościelniak zaznacza też, że interesująca go odmienność, inność czy pojedynczość jest u Kajzara „zawsze zdefiniowana lokalnie, kontekstowo, tymczasowo” (s. 188). Jednak w praktyce traci z pola widzenia tę lokalność i kontekstowość. Chociaż akcentuje doświadczenie pograniczności jako to, które ukształtowało charakterystyczny dla artysty sposób widzenia świata, to niewiele uwagi poświęca zakorzenieniu niektórych utworów w atmosferze Śląska Cieszyńskiego. Siermiężna rzeczywistość PRL, której ślady zakrzepły w twórczości Kajzara, jest w monografii prawie nieobecna. A po-

lityczny kontekst tej rzeczywistości przesłonięty został teoretyzowaniem na temat autorytarnych procedur ujarzmiania ciał we wszelkich symbolicznych reżimach.

W *Prawie ludzkie, prawie moje* należy podkreślony został metarefleksyjny aspekt twórczości Kajzara, dla którego sztuka i teatr to miejsce pracy nad procedurami percepcyjnymi kształtującymi kulturę. W wywodzie Kościelniaka ważną rolę odgrywają więc intertekstualne tropy, pokazujące sposoby poruszania się Kajzara w kulturze oraz sposoby jej rozmontowywania. Jednak i tu Kościelniak zatrzymuje się w pół drogi. Zainteresowany tymi tropami czytelnik może prześledzić reminiscencje antyczne w twórczości autora *Końca półswini*. Kościelniak wskazuje lekturę *Króla Edypa* jako załączek buntu pisarza przeciwko mitycznej perspektywie pojmowanej jako perspektywa odbierająca suwerenność, bo uniwersalizująca doświadczenie. *Król Edyp* to pierwsza, studencka jeszcze inscenizacja Kajzara w Teatrze 38, to także podstawa pracy egzaminacyjnej na Wydziale Reżyserii warszawskiej PWST. W *Edypie* od początku interesuje go bardziej maska przybłądy niż heroicznego bohatera. Temu modelowi lektury Kajzar pozostanie wierny: zawsze czyta w książkach przede wszystkim marginesy (na przykład *Ślub* interpretuje poprzez postać Władzia, a nie Henryka), zawsze czyta inaczej. Kiedy pod koniec życia będąc gorączkowo tworzył swój wariant biblijnej historii, napisze: „złe tłumaczę Biblię” (s. 495). Kościelniak ogranicza się do prób wyjaśnienia, na czym polega owa idea „złego tłumaczenia”. Nie tropi natomiast biblijnych odniesień i nie stara się wyjaśnić, jaką rolę odgrywają one w całej twórczości Kajzara. A to niewątpliwie jeden z najważniejszych podskórnych nurtów intertekstualnych w pisarstwie urodzonego w ewangelickiej rodzinie artysty. Nurt tym ważniejszy, że – jak słusznie podkreśla Kościelniak – zmaganie z chrześcijańskim mitem stanowi istotną oś tekstów Kajzara. Wątpliwości budzi jednak interpretacja tego wątku zaproponowana w monografii. Bo czy wołanie o „zgodę na słabość”, marzenie o sztuce skrytej w „dotyku, który chce wyrazić / miłość...” (K, s. 347) ma rzeczywiście tak bardzo heretycki potencjał, jak sądzi Kościelniak?

4.

Sformułowane tu wątpliwości nie umniejszają wagi przeszło 500-stronicowej monografii *Prawie ludzkie, prawie moje* towarzyszącej wydaniu przeszło 300-stronicowego wyboru tekstów artysty, którego twórczość, sytuująca się świadomie obok kanonu, nigdy nie została tak wnikliwie przeczytana. Marcin Kościelniak napisał swą książkę z pasją i zaangażowaniem, którym towarzyszy konstruktywistyczna świadomość, że badacz zawsze w pewnej mierze stwarza swój przedmiot badań. Autor zdaje sobie sprawę, że musi czytelnika przekonać do swojego Kajzara. I jego książka jest p r a w i e przekonująca. W tym „prawie” drzemie jej największa siła. „Chciałbym, by moje utwory

wywoływały opowieści równoległe...” (K, s. 341) – marzył Kajzar. Jeśli Marcin Kościelniak ma podobne marzenie, to powinien być usatysfakcjonowany. Napisał bowiem monografię i wydał wybór tekstów prawie zapomnianego artysty, które będą prowokować do snucia równoległych opowieści o Kajzarze i o polskiej kulturze lat siedemdziesiątych XX wieku.