

# WOKÓŁ TEATRU NA DUBROWCE

Dialog

2003/41s. 170-176.

Szkice Łukasza Drewniaka, „Epitafium dla Teatralnego Października” i „Dłonie Szeherazady” („Dialog” nr 12/2002 i 1-2/2003) wywołały sporo głosów polemicznych; do szkicu Marka Radziwona „Lew Jaszyn jako Ikar” drukowanego w poprzednim numerze dołączyły nowe, kwestionujące tezy autora, polemizujące jego twierdzeniami, ale i biorące go w obronę. Drukujemy je tu pod wspólnym szyldem. W następnym numerze autor odpowie wszystkim swoim korespondentom. (Red.)

Piotr Mitzner

Muszę przyznać, że dwa eseje Łukasza Drewniaka, drukowane w *Dialogu* zrobiły na mnie wrażenie. Przede wszystkim podziwiam autora za tak szybką reakcję na zdarzenia, które miały miejsce zaledwie w końcu października. Chodzi, rzecz jasna, o atak terrorystyczny na moskiewski Teatr na Dubrowce.

Drewniak bardzo zrecznie sparodiował w swoich tekstach style współczesnego myślenia i pisania o kulturze i historii, a więc po prostu – o człowieku. Na przykład styl publicznej debaty historyzoficznej. Dla „tych, którzy rozumieją”, co się stało w zdobytym przez terrorystów budynku – pisze Drewniak – „teatr nie będzie już taki sam”, a widz już nigdy nie będzie się czuł bezpiecznie w swoim fotelu.

Przed wszystkim jednak artykuly Drewniaka pokazują, do czego prowadzi teatrocentryzm. Antropolog teatru, siedząc przed telewizorem, zonglując sobie pojęciami: teatr, tragedia, śmierć, maska, mit i scenariusz, by przy ich pomocy wyjaśnić to, co niepokoi swoją niezrozumiałością. Właściwie można powiedzieć, że Barajew rozpełtał to wszystko po to, by teatrolog miał zajęcie. Ciekawe, jak by się zachował, gdyby terrorysty okupowali nie teatr, ale cyrk albo kino?

Padło na teatr. Można więc mówić o „spektaklu Barajewa”, uważać go za ucznia Meyerholda, szukać „wyreżyserowanych gestów” i „zaszyfrowanego widowiska” w tych strasznych zdarzeniach. Mowsar Barajew to „wielki reformator teatru”, twórca

„teatru terroru”, ba, nawet „wirtualnego teatru terroru”. Jak efektywnie, zgrzytliwie brzmi to nagromadzenie głosek: „t” i „r”.

Teatralna obsesja, jak spiskowa teoria dziejów, nakazuje czujnie węszyć teatralność, gdzie się da. Nawet zwykła relacja telewizyjna z Dubrowki okazuje się „teatralnym spektaklem”. Kominiarka terrorysty staje się „maską teatralną współczesności”, gdyż jak w teatrze antycznym ma „wywrzeć określone wrażenie na widzu”. Niewątpliwie ma wywrzeć wrażenie – ale czy teatralne? Czy samo jej działanie emocjonalne świadczy o pokrewieństwie z maską teatralną?

Teatrocentryzm prowadzi do myślenia magicznego: okazuje się, że „zakładając maskę terrorysta zawieszasz czas, odsuwa poczucie nieodwracalności”. A przecież chodzi o coś przeciwnego: o zadanie celnego ciosu, o skuteczność zastosowanej przemocy. Poza wszystkim, o konieczność ukrycia twarzy. Kominiarka jest również typowym wyposażeniem złodzieja okradającego na przykład stację benzynową, co nie daje już takich możliwości interpretacyjnych.

Kominiarka na Dubrowce – daje. Pozwala doszukiwać się „mitycznych konotacji”. Barajew jest Orestesem, jego przyboczny – Pyladesem, a zamaskowana Czechenka – Elektrą i Erynią w jednej osobie. Dodajmy więc, że ta ostatnia „jest Szeherazadą, która jest Elektrą”. „Jest”, choć nie jest, bo, jak wiadomo, inne mitytkwią w świadomości i podświadomości ludów Kaukazu.

Na Dubrowce tych Elektr czy Szeherazad było ponoć wiele, ale przecież wszystko da się wyjaśnić. One wszystkie, czytamy, to „rozstrzelany grecki chór”. Zeby nie było wątpliwości, tekst ilustrują dwa umieszczone obok siebie zdjęcia: na jednym widzimy twarz zabitej terrorystki, na drugim grecką maskę tragiczną. Ten



sam zestaw pojawia się (rozumieć, że nieprzyypadkowo) w obu esejach. Łukasz Drewniak, parodiując, doprowadzając ad absurdum tę osobliwą metodę, pokazuje, na czym polega efekt rozwołnienia skojarzeniowego. Umie też świetnie imitować środki stylistyczne literatury popularnej, widocznie po to, by przedstawić nam ogląd zdarzeń także z takiej perspektywy. Oto próbka: „W chwili śmierci nie wyciekła z nich ani kropelka [krwi], zastęglą od lodu, jaki miały w sercach. [...] Szeherazada za jego plecami mrużyła ciemne jak studnie oczy, erotycznym gestem zaciskając dłonie na detonatorze”.



No, już dość. Teksty Łukasza Drewniaka po prostu są skrajnym przejawem praktyki stosowanej zawsze przez pewną (mniejszą) część ludzkości. Gdy jeden giną i cierpią, inni próbują to ująć w formę artystyczną. Problem polega na wyznaczeniu granicy między wolnością i dowolnością środków wyrazu. Warto mieć na uwadze to, co już zauważył Racine: „śmierć jest większa niż słowo, którym ją nazywamy”.

Oczywiście wiem, że ten stary nudziarz nie jest pisarzem, który dolyka. Pojawił mi się jednak na ekranie komputera. Może zwabiły go antyczne akcesoria?

Drugiego lutego minęła sześćdziesiąta trzecia rocznica tragicznej śmierci Wsiewołoda Meyerholda, niewątpliwie jednego z najwybitniejszych reżyserów w dziejach teatru światowego. Trzy lata temu, w roku 2000, Béatrice Picon-Vallin zorganizowała w Paryżu symposium Meyerhold. *La mise en scène dans le siècle*. W ciągu sześciu dni ponad sto osób z całego świata – historyków teatru, krytyków, reżyserów, scenografów, aktorów – dyskuutowało na temat dorobku Meyerholda. Polskę jednak reprezentowały tylko dwie osoby – Katarzyna i Zbigniew Osinścy, co jest smutnym odbiciem stanu badań nad Meyerholdem w naszym kraju.

Podobnie jak opublikowany niedawno przez *Dialog* tekst Łukasza DREWNIĄKA o wydarzeniach na Dubrowce. Mogliśmy tam przeczytać, że „Mowsar Barajew [...] to wielki reformator teatru, «Meyerhold po 11 września»”. W tej zadziwiającej paraleli między atakiem terrorystycznym a teatrem agitacyjnym Wsiewołoda Meyerholda znalazło się jednak kilka równie zadziwiających błędów rzeczowych.

„Autor *Teatru i polityki* [w rzeczywistości książka Zygmunta Hübnera nazywała się *Polityka i teatr*!] zaliczyłby zapewne zdarzenie na Dubrowce do kategorii teatru agitacyjnego. Rozpoznałby w tym przerażającym spektaklu kondensację recept inscenizacyjnych typowych dla Meyerholda.” Trudno orzec, na jakiej podstawie. Porównanie wydarzeń z października 2002 roku do poszukiwań teatralnych z lat dwudziestych jest przecież odkrywcim DREWNIĄKA, a nie Hübnera. Ten, kto czytał *Politykę i teatr*, zdaje sobie w dodatku sprawę, że to domniemanie nie jest wcale takie oczywiste. Hübner wskazuje kilka odmian teatru walczącego: bojkot, sabotaż i strajk, agitację,

provokację i konspirację. Przyjrzyjmy się bliżej dwóm z nich – agitacji i provokacji.

„Agitare to poganiać, poruszać, dlatego też teatr agitacyjny wydaje mi się najwłaściwszym nazwaniem teatru aktywnie zaangażowanego w walkę” – pisze Hübner. „Aktywnie zaangażowany” to jednak nie paraliżujący widzów strachem. Owszem, w teatrze agitacyjnym chodzi o to, by połączyć imprezę artystyczną z manifestacją polityczną, stopić je w jedno. „Sęk w tym – pisze dalej Hübner – że o ile część artystyczną można opracować i przygotować, manifestacja powinna mieć charakter spontaniczny, nie można jej w szczegółach zaplanować, zależy bowiem od widowni, która nie podlega woli reżysera.” Według Meyerholda i działaczy Proletkultu widzowie mieli w pewnych chwilach sami przejmować inicjatywę. Mieli zatem współtworzyć spektakl, a nie drętwieć ze strachu.

„W teatrze provokacyjnym natomiast, pisze dalej Hübner, chodzi o to, by wykorzystać widowisko „w celu zaktywizowania czy też zradycalizowania nastrojów społecznych”. Provokacja w tym kontekście oznacza „nakłanianie innej osoby (lub grupy osób) do popełnienia czynu, który służy naszym interesom”. Skoro już DREWNIĄK chce oglądać wydarzenia z Dubrowki w kategoriach widowiska i odwołuje się do Hübnera, to doprawdy należało zatrzymać się przy provokacji.

DREWNIĄK sugeruje, że twórcim Teatralnego Października chodziło o teatr, który „miałby przeciwko sobie całą widownię i mimo to odniósł sukces” i w którym „wobec wrożej widowni można przecieć bez zahamowań użyć takich środków, żeby ją przekonać do swoich racji. Terror, groźbę, fizyczną przemoc”. Efekt wzmocniają umieszczono obok siebie dwa zdjęcia – Barajewa i Meyerholda.

da – niczym podobizny dwóch reprezentantów jednej idei, braci we wspólnej walce. Z Meyerholda zatem czyni DREWNIĄK najwycyżnijniej w świecie potwora! Jak można komuś tak barczasto oddanemu sztuce i służącemu jej całym swoim życiem przypisywać terror i fizyczną przemoc? I to komuś, kto padł ich ofiarą! Cytowany przez DREWNIĄKA w kolejnym artykule Leszek Kołakowski mówi o czeskich terrorystach: „Nie wiem, co może skłonić ludzi do takiego postępowania, jaki gniew, jaka nienawiść, jakie emocje”. Czy te słowa mamy również odnieść do Meyerholda?

DREWNIĄK pisze: „Na którejs z premier, może w *D.E. (Dajasz Jewropiu)*, na scenę wkroczyła owacyjnie witana kompania wojsk GPU (poprzedniczki KGB), uroczystie nadając reżyserowi tytuł honorowego czerwonoarmisty. W zakończeniu sztuki Trietiakowa Meyerhold uteatralizował nawet początek rewolucji: umundurowanym czerwonoarmistom nakazał zdobyć szturmem widownię i foyer, a potem zatknąć tam czerwone flagi”. Tu już nie chodzi o mylną interpretację, tu cała sytuacja jest zmyślona. Premiera *D.E.*, krótki politycznej powstajej na podstawie powieści Erenburga *Trust D.E. Historia zagłady Europy* i Kellermana *Tunel*, odbyła się 15 czerwca 1924 w Teatrze im. Meyerholda. Tytuł honorowego czerwonoarmisty, a także Ludowego Artysty Republiki nadano Meyerholdowi rok wcześniej. Nie na żadnej premierze, lecz 2 kwietnia 1923 w Teatrze Wielkim w Moskwie z okazji dwudziestopięcioletnia pracy scenicznej.<sup>2</sup> Szturmujący widownię czerwonoarmści pojawiali się zaś w ogóle gdzie indziej: w spektaklu *Ziemia staje dęba* według sztuki Martine-ta Noc, w przeróbce Sergiusza Tretjakowa (premera 4 marca 1923, Teatr

im. Meyerholda). I oczywiście nie Tre-tjakow był autorem *D.E.*

Dziwne jest to epitafium DREWNIĄKA. Zamiast skrótowego choćby przypomnienia, czym był rozpaczliwy w 1920 roku Teatralny Październik, i zekomu prawzór aktu terrorystycznego go z Dubrowki, mamy mieszankę różnych faktów, niekoniecznie sprawdzonych. W rezultacie zszargana zostaje pamięć jednego z najwybitniejszych reżyserów w historii teatru światowego. Epitafium pod piórem DREWNIĄKA staje się absurdalnym oskarżeniem: „Teatr, poszerzając granice teatru, stał się w końcu przestrzenią wojny i śmierci. Oskarżam post mortem Wsiewołoda Meyerholda i jemu podobnych o rozpętanie teatralnej spirali przemocy, bo wierzę, że nie tyle ważne jest, co artysta sam zrobi, ale kto go w tym geście naśladuje”.

Wielka szkoda, że to na lamach *Dialogu* ukazał się tego rodzaju tekst, zwązywszy że to właśnie *Dialog* przez długie lata uczestniczył w odbudowaniu dobrego imienia Meyerholda. To *Dialog* przecieć publikował świadectwa pethnej przeszkođ rehabilitacji reżysera i mozolnej walki o nieskażoną kłamstwem i strachem pamięć o nim. Dzisiaj zaś, gdy na całym świecie badacze przeseigają się w analizach dorobku teatralnego Meyerholda, ten sam *Dialog* – bez słowa komentarza – publikuje usiany błędami tekst, który wpisuje się bez reszły w czarną legendę artysty.



<sup>2</sup> Por. Leonid Wapachowski *Zapiski z dawnych lat*, w tomie *Spotkania z Meyerholdem. Wybór wspomnień*, wybór Jerzy Kocinś, przekład: Eugeniusz Piotr Melech, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

Czuję się trochę niezręcznie, zabierając głos w polemice między Markiem Radziwonem a Łukaszem Drewniakiem, gdyż brak mi kwalifikacji. Radziwon wysoko podniósł poprzeczkę kompetencji w sporze na temat wydarzeń w Teatrze na Dubrowce, które należałoby znać nie tylko z przekazów telewizyjnych w TVP 1, TVP 2, TVN 24, BBC, CNN oraz z depesz agencyjnych, reportaży, komentarzy w *Gazecie Wyborczej*, *Życiu*, *Rzeczpospolitej*, *Przekroju*, *Newsweeku Polska*, *Tygułku Kultury*, strony internetowej [www.chechnyafree.ru](http://www.chechnyafree.ru), ale też z innych, bardziej wiarygodnych źródeł. Otóż ja nie znam połowy źródeł, które jednak wykorzystał Drewniak. I przede wszystkim nie znam problemu czeczeńskiego tak, jak niektórzy publicyści, którzy zagłębiali się w podłoże historyczne, społeczne i polityczne konfliktu czeczeńsko-rosyjskiego, a oprócz tego mogli jakieś jego fazy oglądać na własne oczy, co zawsze ma znaczenie.

Co najwyżej trochę się dziwię, że Marek Radziwon – dysponując tak gruntowną i zweryfikowaną wiedzą, którą podziwiałem w jego polemice – sam nie szarpnął się, żeby napisać głębszy komentarz do wydarzeń na Dubrowce. Zrobił to Łukasz Drewniak. A ktoś to powinien był zrobić, przed chwilą była mowa, takiego komentarza chyba nie ma; sądząc, że ofiarom tych wydarzeń i wszystkim nam – mniej lub bardziej biernym, a w każdym razie beznalnym widzom telewizyjnym – coś więcej niż biżująca publicystyka się należało. W tekście Marka Radziwona wyczuwam pasję polemiczną. Byłem więc zaskoczony, że Marek bodaj nie dostrzegł pasji w tekście Łukasza Drewniaka. Przecież *Dłonie Szeherazydy* to powstrzymywana wielką eksplozją: bólu, gniewu, beznalności,

Turnera, ich dawnego ucznia, za nieuprawnione, w ich opinii, wyjaśnianie spontanicznych procesów społecznych za pomocą modelu dramatycznego.) Chodzi o dostrzeżenie, w jaki sposób widowska, w tym teatralna, przenikają do ukrytej struktury dramatu społecznego, zasilają jego wartość retoryczną, żeby potem w nim się ujawnić – może nieoczekiwanie dla samych uczestników owego dramatu społecznego. Jeśli więc dla Marka Radziwona najważniejszym argumentem miałyby być intencje uczestników, ich świadomość owej ukrytej struktury retorycznej, to trzeba się z nim zgodzić, że terroryści czeczeńscy w Teatrze na Dubrowce najpewniej takich intencji ani takiej świadomości nie mieli; w każdym razie nie otrymalimy na to dowodów – i Radziwon trafnie wyłapuje u Drewniaka sformułowania świadczące, że ten coś Mowsarowi Barajewowi i jego komandowi imputuje. Jednak chyba tylko do tego miejsca można się z Radziwonem w tej sprawie zgodzić. Proszę sobie przypomnieć, jak ta przewrócona ósemka pracowała przy objaśnianiu zdarzeń rumuńskich 1989 roku: zwrócono uwagę na pojawienie się w tych zdarzeniach pewnych ukrytych struktur szekspirowskich (Ceaușescu oczekujący na dachu na zbawienny helikopter i „Krolestwo za konia!” – mówiono; tłum pod tym gmachem wołający „Szczur!” i *Hamlet* – mówiono też; las Birnam – mówiono jeszcze o tym tłumie). A przecież uczestnicy tamtych zdarzeń też raczej nie mieli świadomości tego rodzaju paraleli, toteż nie można by sensownie dowodzić, że Rumuni zrewoltowani przeciw Ceaușescu odegrali schematy przejęte z dramatów Shakespeare’a.

Ale skąd w ogóle biorą się scenariusze czy schematy retoryczne dramatów społecznych? Marek Radziwon tego pytania nie stawia. W myśl koncepcji Victora Turnera uczestnicy dramatu społecznego swoje charakte-

rystyczne wyobrażenia, opinie, perspektywy ideologiczne przejmują z dramatu scenicznego, chociaż oczywiście nie wprost, bo – jak to ujmuje antropolog – ani sztuka wobec życia, ani życie wobec sztuki nie jest zwierciadłem płaskim, lecz matrycowym. Istnieje między nimi nieustanny przepływ w obie strony, oscylacja, ciągły proces wzajemnych przekształceń, ponieważ – to głosna teza Turnera – to właśnie dramaturgia miałyby dostarczać ludziom doświadczenia najgłębszego.

Chyba nie tylko mnie nasuwa się porównanie *Epitafium dla Teatralnego Października* i *Dłoni Szeherazydy* do pisarstwa Jana Kotta. Bo Kott też śledził przede wszystkim te sekretnie przejšcia między dramatem/teatrem a rzeczywistością historyczną. I dawał w swoich esejach olśniewające sugestie, jak reżyser teatralny mógłby wydobyc z dramatu sławną współczesność, dzisiejszość. Drewniak podobnie pokazuje nieoczekiwany wymiar *Orestei* i tragedii antycznej. Jego *Dłonie Szeherazydy* ukazały się w działe esejistycznym, ale mówiąc z odrobiną przesady, mogły się ukazać – tak jak to mogło być z wieloma esejami Kotta – w dziale, w którym publikuje się dramaty i scenariusze, jako swego rodzaju zapiski dramaturgiczne. Mam na myśli, że jego esej mniej jest esejem naukowym, a bardziej literackim. Są to sugestie interpretacyjne pewnego zdarzenia współczesnego, będącego zarazem wydarzeniem rzeczywistym, z ofiarami, o których przerazającej liczbie przypomina Marek Radziwon, i wydarzeniem medialnym, które jako takie obejrzał na żywo cały świat i które nami wstrząsnęło. Ten wstrząs tak bardzo mógł być podobny do sławnej katharsis, że Łukasz Drewniak – jako człowiek czujący i oddczuwający trwogę, zgrozę i litość – umiał sobie z nim poradzić, znajdując dla tego, co zobaczył, wymiar tragedii antycznej. Na pewno nie

1 Zob. Victor Turner *Teatr w codziennosci, codziennosc w teatrze*, przeł. Piotr Skurowski, *Dialog*, nr 9/1988; a ostatnio tegoż *Czy istnieje uniwersalia widowiskowe w mitach, rytuałach i teatrze?*, przeł. Grzegorz Janikowski, *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*, nr 3/4/2002.

wynikło to z maloduszności, choć w literackiej realizacji jest może moralnie problematyczne. Dziś jednak o taką problematyczność ocieramy się co krok, gdy wciąż i wciąż oglądamy na scenie najbrutalniejsze epizody wojny domowej w Jugosławii.

Trochę może dziwił konsekwentnie ironiczny ton polemiki Marka Radziwona. Polemista nieco się zapędził, wprawiając autorowi, że ten gotów napisać jeszcze trzeci artykuł, tym razem o teatralnej komedii politycznej. To o jedną uszczypliwość za daleko. Swoją drogą jestem ciekaw, czy pozwoliliby sobie na podobną wobec Jana Kotta, który też to i owo naciągał, a przecież na ogół nie mieliśmy o to do niego pretensji. Czy stwierdzenie Drenwika z tekstu *Epitajium dla Teatralnego Października*, że atak terrorystyczny na Teatr na Dubrowce doprowadził do bankrutstwa niektóre idee teatralne Meyerholda, jest rzeczywistość różną od stwierdzenia Kotta z tekstu *Koniec teatru niemożliwego?*, że zbiorowe samobójstwo członków Świętyni Ludu w gujańskiej dżungli skompromitowało Artaudowską ideę teatru okrucieństwa? (Nie orzekając tu o słuszności tej tezy, przypominę tylko, że swego czasu polemizowałem w tej sprawie z Kottem<sup>3</sup>.) Zgoda, Kott nie mówi wprost, że samobójstwo ponad dziećmi uczestek sekciarzy było teatrem, tak jak Drenwika mówi, że atak terrorystów Barajewa nim był. Jednak obaj

2 W: Jan Kott *Kamienny Potok. Eveje*, Londyn 1986. Przedruk w: tegoż *Pisma wybrane*, wybór i układ Tadeusza Nyczka, t. 3, Warszawa 1991.

3 Zob. Leszek Kolankiewicz *Koniec teatru – koniec świata*, *Dialog* nr 3/1987.

twierdzą, że po każdym z tych wydarzeń pewne rzeczy w teatrze już nie będą możliwe – i to przynajmniej warto byłoby rozważyć.

Coś mnie niepokoï w wizji człowieka, która wyziera z tekstu Marka Radziwona. Człowiek miałby bowiem wzniesić w sobie jakiś mur, aby szczerze odgradzić swoje przeżycia jako widza teatralnego, który może drugi, może dwunasty raz nudzi się na *Orestei*, od swoich przeżyć jako widza telewizyjnego, który pogryzając chipsy, przygląda się transmisji na żywo ze „specjalnego wydarzenia”. Taki człowiek może i ma klawirówną świadomość i dobrze wie, co myśleć o jednym lub o drugim – o każdym osobno – być może jednak jest zupełnie bezbronny emocjonalnie. Chyba właśnie ten rozdziew mnie niepokoï. I może ten właśnie rozdziew próbują zlikwidować niektórzy współcześni dramaturgowie i reżyserzy teatralni. Również niektórzy eseiści, pamiętający, że humanistyka jest nie tylko poznanie, ale też – w pewnym dawno już wyłożonym sensie – terapia. W każdym razie może nią być, a czasami wręcz powinna.

Zapewne, Marek Radziwon ma rację, gdy wytyka Drenwikaowi pomieszanie porządków. Zapewne też ujęcie Drenwika mogłoby się wydać niepokojące, gdyby miało się okazać tylko efektywnym konceptem literackim. Ale cóż, być może właśnie w takiej formie potrafiliśmy dać wyraz – cieszę się, że *Dialog* to zrobił – piórem Łukasza Drenwika – bólowi, gniewowi, bezsilności, żalowi, litości i zgrozie, które odczuwaliśmy, słędząc wydarzenia na Dubrowce.



Erwin Axer

## KARTKA Z PAMIĘTKI

### SPOTKANIA Z MAXEM FRISCHEM (2). NOTATKI

Po premierze, jeszcze przed powrotem do Warszawy, Frisch podarował mi dwa tomy swoich dzienników. Zawierały notatki z rozmaitych podróży, z rozmów z Brechtem, wiele pomysłów, które później zrealizował w powieściach i sztukach. Fragmenty najrozmaitszego rodzaju prozy. Moim zwyczajem nie przeczytałem ich wtedy nazbyt pedantycznie. Łatwo zrozumieć, że pierwszy tom dzienników, który teraz wpadł mi do rąk, stanowi z tej przyczyny, jak i wskutek upływu czasu, niespójną całość.

Niedawno temu przeczytałem w *Rzeczy o książkach*, dodatku do *Rzeczpospolitej*, że proza Frischa zdumiewa przede wszystkim „rezygnacją z narracyjnego egocentryzmu”. Myślę o tym inaczej: od pierwszego zdania do ostatniego proza Frischa ma charakter ściśle osobisty. Dotyczy niemal wyłącznie osoby autora. Wiadomo, że niezależnie od tego, czy tekst napisano w trzeciej osobie, czy podług współczesnej (i nie tylko współczesnej) manieri w osobie pierwszej, niewiele umie ukryć zainteresowanie samym sobą. Mawia się lekkomyślnie, że mistrzami „obiektywnego stylu” byli autorzy *Iliady* i *Odysei*, Biblii, Shakespeare (z wyjątkiem sonetów, jak powiadają), już nie Molière (wie o tym każdy, kto przeczytał *Szkolę żon*) i tak dalej, i tak dalej. Obiektywistą z poglądów był Goethe. Niemniej sporo czasu poświęcił na pisanie książki pod tytułem *Z mojego życia – prawda i zmyślenie*. Jest to temat, który dotyczy zarówno Frischa będącego bohaterem naszych rozważań, jak i moich osobistych zainteresowań.

Zaczynam, rzecz jasna, od siebie. Zamiast ułożyć osobny tekst, w którym próbowałbym zanudzić czytelników rozważaniem teoretycznych przesłanek „ćwiczeń pamięci”, po prostu stwierdzam, że z tytułu książki Goethego wolno wnosić, że nie ma sposobu na oddzielenie w tekście literackim prawdy od zmyślenia, nie ma sposobu na ukrycie zainteresowania własną osobą, a nawet pośmiertną o sobie, niepewną przecież, pamięcią.