

Dekada Literacka

Kraków ■ 1 — 15 X 1992 r. ■ Dwutygodnik ■ Nr 19(55) ■ Cena 3000 zł

● Przekłady wierszy Naomi Lazard, Siemiona Lipkina i Belloca ● Książki dzieciństwa Jana Kotta i Jana Nowaka-Jeziorańskiego ● Esej Jana Prokopa ● Proza Marii Kolendy ● Wspomnienie o Zbigniewie Raszewskim

Poetycki testament prozaika

Stanisław Balbus

Jakieś 3 — 4 miesiące temu nakładem poznańskiego „Wydawnictwa a5” — którego aktywności nadaje ton wybitny poeta RYSZARD KRYNICKI — ukazał się tom wierszy jednego z najwybitniejszych współczesnych prozaików KORNELA FILIPOWICZA, *Powiedz to słowo. To wydarzenie literackie stanowi niejako publiczne — i wreszcie oficjalne (co uściślię później) — otwarcie testamentu artystycznego pisarza w dwa lata po jego śmierci.*

Wygląda na paradoks, że szczupły, zawierający zaledwie 45 tekstów, tomik wierszy ma być uważany za syntezę całej twórczości autora 25 tomów prozy, wydanych w latach 1947 — 1989 i reprezentujących wszelkie możliwe odmiany współczesnej epiki. *Poezja testamentem prozaika? Wiersze syntezą prozy? Właśnie tak!* I to na wielu płaszczyznach oraz w wielu aspektach: artystycznym i estetycznym, etycznym i światopoglądowym, moralnym i politycznym. Są bowiem te wiersze niejako prozą skompromowaną i wysublimowaną, doprowadzoną do granic prozatorskich możliwości i przeprowadzoną poza te granice.

Wiersze Kornela Filipowicza nie były dla mnie zaskoczeniem. Na przestrzeni blisko 40 lat jego proza coraz wyraźniej odsłaniała swój rdzeń poetycki, stawała się coraz bardziej lapidarna, zminiaturyzowana, snycersko precyzyjna w obróbce szczegółów i równocześnie uchylała coraz częściej i coraz szersze prześwity na problemy uniwersalne, na sensy pozostające na granicy wyrażalności.

Zaczął Filipowicz twórczość tuż po wojnie od dość klasycznych nowel i form „portretowych”. Z początkiem lat 50. przeszedł nagle do dużych form powieściowych (nie zrzucając nowelistyki). W latach 60. napisał 5 mikropowieści, a po wydaniu ostatniej z nich (1967) tworzył już tylko formy małe i do roku 1980 wydał 8 tego rodzaju zbiorów. Potem wyszedł jeszcze jeden, ostatni.

Pierwszy wiersz napisał w lipcu 1982, na 4 miesiące przed ukończeniem 69 lat; odwrotnie niż w wypadku większości pisarzy, którzy od wierszy lirycznych twórczość rozpoczynają.

A nastąpiło to w szczególnym momencie historycznym, kiedy minął pierwszy szok stanu wojennego i związana z nim fala, historycznej niekiedy, opozycyjnej aktywności społeczeństwa zaczęła z wolna opadać, ustępując miejsca odrętwiałej „normalizacji” i poczuciu beznadziei.

Pamiętam, że jakoś wkrótce po wakacjach odwiedziłem wtedy Kornela Filipowicza. Pokazał mi 6 wierszy. Cierpliwie czekał, aż je przeczytam i po chwili milczenia zapytał: „Co o tym sądzisz? Czy to jest poezja? Albo chociaż wiersze?” Były to m.in. *Przekonania, Widziałem człowieka, Za wcześniej i Krótka rozmowa*, w której z właściwą sobie „krzepiącą ironią” wyprowadzał w najczarniejszym okresie społecznego marazmu matematyczny wzór na nadzieję. (Wiersz *Powiedz to słowo* został napisany dopiero w marcu następnego roku, tuż przed *Niewolą*). Pytanie, które mi zadał, było jak najbardziej szczere, rzeczowe i pełne prostoty, chociaż nie sądzę, aby on, będący dla nas artystycznym i moralnym autorytetem, potrzebował mojej konsultacji. Chciał po prostu wiedzieć, co ja myślę, jego blisko 30 lat młodszy kolega i czytelnik. I oczekiwał w skupieniu rzeczowej odpowiedzi.

Nie wiem, czy wówczas dość składowie, ale powiedziałem mu mniej więcej to, co za chwilę napiszę; dodałem także, iż wedle mnie istnieją dwa biegunowe modele poezji: taka, która prezentuje twory subiektywnej wyobraźni poprzez słowo kreacyjne, oparte na metaforze; i taka, która prezentuje istotę obiektywnej rzeczy, mając słowo za precyzyjny, „przezroczysty” instrument; o niej myślał Norwid, gdy postulował: „odpowiednie dać rzeczy słowo”; współcześnie odpowiadałoby tej polaryzacji np. przeciwstawienie Miłosza z *Trzech zim* Miłoszowi z części *Ocalenia* i zwłaszcza *Światła dziennego*. O tym zaś, że są to wiersze, przekonała mnie po prostu ich głośna lektura autorska, o którą poprosiłem.

Kornel doskonale zawsze czytał wiersze; głosem pozornie niedbałym, tonem naturalnej rozmowy, a ze świetnym wyczuciem melodycznym i rytmicznym,

modulując tempo i nieoczekiwanymi przyśpieszeniami, to znów nagłymi zwolnieniami, rozkładem pauz i przycisków, podkreślając wewnętrzne rozplanowanie i hierarchię znaczeń. Zapis wersyfikacyjny jego tekstów ukazał mi się wtedy nie jako konwencja czy mechaniczne uwytklenie gramatycznej konstrukcji zdań, ale jako celowa i przemyślana partytura rozumiejącej lektury.

W ięc kiedy mu powiedziałem, że według mnie są to naprawdę wiersze i znakomita, nowatorska poezja, pisarz pomilczał chwilę swoim zwyczajem, a potem powiedział mi zniechęca, że nie miał żadnej intencji pisania wierszy i bycia poetą, natomiast sama konstrukcja współczesnego wiersza podsunęła mu pomysł wykorzystania tej formy jako szczególnie dogodnej dla szybkiego, lapidarnego i dobitnego wyrażenia tego, co nas niezauważalnie z dnia na dzień pogrąża w absurdzie i nikczemności, czego nie potrafimy nieraz na co dzień wyodrębnić, nazwać i osądzić, a nie jest to czas na tworzenie epickich syntez. — „Lecz to nie żadne wierszowanie. Z tym *Ocaleniem* i *Światłem dziennym* masz rację. Tylko że ja jestem do końca prozaik, a w dodatku przyrodnik i to z dyplomem UJ”. Tak, dosłownie, powiedział. W tym samym czasie Włodzimierz Bolecki (pod pseudonimem Jerzy Malewski) napisał w prasie „podziemnej”, iż „*poezja w Polsce pełni w sytuacjach zniewolenia funkcję*

broni szybkiego reagowania”. O 40 lat starszy Filipowicz rozpoczął właśnie produkcję takiej broni. Jeszcze długo potem w rozmowach ze mną mawiał o swoich tekstach: „to, co jesteś łaskaw nazywać wierszami”.

Tak, ale w pierwszym „podziemnym” wydaniu książkowym 25 tych tekstów (również pt. *Powiedz to słowo*) w 1984 r. umieścił podtytuł *Wiersze* (który w obecnym wydaniu został przeniesiony na rewers karty tytułowej).

W tym oznaczeniu była może i rzeczywiście jakaś doza ironii lub nawet prowokacji pod adresem poetyzującego wierszotwórstwa budującego w dobie totalitarnego zniewolenia awangardowe wieże z kości słoniowej.

(Ciąg dalszy na str. 3)

Naomi Lazard

ZAWIADOMIENIE

Witamy ciebie, któremu udało się dostać tutaj. Straszliwa to była podróż, powinieneś być rad, że przeżyłeś. Statystyki wykazują, że niewielu to się udaje. Chciałbyś wykapać się, zjeść coś gorącego, wyspać się. Niektórzy z was potrzebują lekarskiej opieki. Nic z tego nie da się tutaj załatwić. Z tym zawsze u nas były trudności a teraz o tym ani myśleć.

Nie jest to przejściowa sytuacja. Tak jest stale. Przyjm wyrazy współczucia w tym rozczarowaniu. Nie jesteśmy odpowiedzialni za to, że wszystko co słyszałeś o tym miejscu było nieprawdą. Nie nasza w tym wina, że oszukano ciebie, że zrujnowałeś zdrowie żeby tutaj się dostać. Z powodów, które od nas nie zależą nie ma stąd drogi powrotu.

tłumaczył: Czesław Miłosz

Zniechęcać do wolnorynkowego rajy? Jednak to zupełnie nieszkodliwe, bo i tak nie może się udać. Nie odważyłbym się zresztą, bo by powiedział, że sam do tego rajy płynął, ścigany przez rekiny, raz nawet połknięty przez wieloryba, i dostał się na suchy ląd, gdzie hoduje w swoim ogrodzie kwiaty, które znajdują nabywców, a teraz prawi kazania.

Ale przecie nie ja ten wiersz napisałem, tyle że znalazłem, w mało znanej antologii, której staram się robić międzynarodową reklamę, a której tytuł nie jest przetłumaczalny. Antologia nazywa się *The Maverick Poets*, coś jak „Poeci-dziwacy”, a ułożył ją Steve Kovit, poeta i własnoręczny twórca firmy wydawniczej goryli, *Gorilla Press*, założonej, jak dowiadujemy się z pierwszej strony, w roku 4004 przed naszą erą, oczywiście w Kalifornii. Tedy jedyny mój występ, że ten wiersz przynoszę, w moim tłumaczeniu.

Czesław Miłosz

Międzynarodowa sesja poświęcona Przybosiowi

Rościsław Skręt

Odbyła się w dniach 8 — 12 kwietnia b.r. w Chicago i była już trzecią z kolei — poprzednie dotyczyły Norwida i Leśmiana — zorganizowaną przez Wydział Języków i Literatur Słowiańskich i Bałtyckich na Uniwersytecie Illinois w Chicago oraz tamtejsze Towarzystwo Norwidowskie, a ściślej: przez profesora na tym wydziale, poetę TYMOTEUZA KARPOWICZA. Przekornie wybrano na bohatera sesji twórcę obecnie mniej „aktualnego”, zarówno przez swą odmienność od tak teraz popularnego modelu poezji klasycznej, jak i z powodu jego związków z komunizmem. Organizator zdawał sobie sprawę z połączonych z tym trudności, toteż przygotował konferencję niezwykle starannie. Już więc z początkiem listopada 1991 r. na łamach poczytnego wśród Polonii „Dziennika Związkowego” ogłosił obszerny i przystępnie ujęty własny szkic syntetyczny o poecie, a następnie analizy kilku wierszy Przybosia pióra uczestników konferencji, przy czym każda analiza została opatrzona informacją o jej autorze. Niektórzy z tych uczestników przedstawili się nadto polonijnym czytelnikom wywiadami drukowanymi w tymże

piśmie w marcu 1992 a przeprowadzonymi przez EWĘ SUŁKOWSKA-BIEREZIN.

Marksistowska przeszłość PRZYBOSIA, a zwłaszcza jego przynależność do PZPR (z której wystąpił przecież w r. 1958) zaważyła na przebiegu sesji, na szczęście niezbyt dokuczliwie, choć może jej to właśnie można przypisać wyraźną ekskluzywność obrad? W każdym razie nie doszło do zapowiadanej w prasie polonijnej demonstracji, a protesty ograniczyły się do niefortunnej, wygłoszonej we własnym imieniu, wypowiedzi jednego z urzędników polskiego konsulatu, gdzie odbyła się po sesji konferencja prasowa.

Związki Przybosia z komunizmem doczekały się także silnej i emocjonalnej reakcji w toku obrad (referat WIESŁAWA PAWŁA SZYMAŃSKIEGO „Korzenie utopii. Próba dekonstrukcji etyki-wyobraźni” i odpowiedź nań BOGUSŁAWA KIERCA).

Sesja, co dobitnie podkreślono w jej nazwie, miała charakter międzynarodowy — toczyła się w języku polskim i angielskim. Jej uczestnikami byli przeważnie Polacy, przybyli głównie z kraju (EDWARD BALCERZAN, ANDRZEJ BRAUN, BOGU-

ŚLAW KIERC, BOGUSŁAWA LATAWIEC, ZDZISŁAW ŁAPIŃSKI, ROŚCISŁAW SKRĘT, LESZEK SZARUGA, WIESŁAW PAWEŁ SZYMAŃSKI, BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI), ale także z Francji (MARIA DELAPERRIÈRE, HANNA KONICKA, MAGDALENA NOWOTNA) i z USA (STANISŁAW BARAŃCZAK, KAZIMIERZ BRAUN, FRANK KUJAWINSKI). Cudzoziemskich polonistów reprezentowali GEORGE GÖMÖRI (Anglia) i OLGA NEDELJKOVIĆ (USA). W konferencji wzięła również udział najmłodsza córka poety Uta.

Sesja przyniosła wielostronne spojrzenie na poetę. Po referatach niejako wprowadzających (A. Braun: „Artistic Ambitions and Social Obligations in Polish Literature”, Z. Łapiński: „Mediated or Unmediated Vision? Norwid, Przyboś and the Idea of Lyric”) nastąpiły poświęcone problemom jego poezji (G. Gömöri: „Changes in Przyboś's Organization of Lyrical Space”, B. Kierc: „Ziemia Juliana Przybosia gwiazdnie pojęta”, M. Delaperrière: „Metafora Absolutu”, E. Balcerzan: „Przyboś metafizyczny”, L. Szaruga: „Przybosia miejsce na ziemi”, O. Nedeljković: „Julian Przyboś and the Reformed Word: Deconstructed Language, Context and Time”) lub poszczególnym utworom (S. Barańczak o wierszu *Notre-Dame*, M. Nowotna o *Żyjąc*, B. Wróblewski o *Jaskółce*). Była też obecna problematyka porównawcza (H. Konicka: „Visual Thinking in Julian

Przyboś's and Miron Białoszewski's Lyrics”, F. Kujawinski: „Przyboś and the Second Avant-Garde”) a nawet filologiczna (R. Skręt: „Sztuka poetycka Juliana Przybosia w świetle autografów poety”). Wizerunku poety dopełniły: referat Bogusławy Latawiec pt. „Julian Przyboś jako prozaik. O «Zapiskach bez daty»” oraz bardzo osobiste wspomnienia córki Uty.

Konferencji towarzyszyły inne imprezy, a mianowicie wieczory autorskie jej uczestników (a zarazem twórców) oraz dyskusje na tematy zawodowe pozostałych prelegentów (w Galerii Jerzego Kenara), wykład T. Karpowicza pt. „The Coexistence of Poetry and Visual Arts During the First Half of the XXth Century” wygłoszony w The Art Institute of Chicago, a także — gorąco przyjęty a następnie powtórzony — monodram Kierca *Wzniosły upadek anioła* złożony z wierszy i innych tekstów Przybosia, zrealizowany w chicagowskim The Talman Theatre i połączony z dyskusją prowadzoną przez Kazimierza Brauna.

Najbliższą sesję planuje T. Karpowicz poświęcić *Rękopisowi znalezionemu w Saragossie* Jana Potockiego.

Przy okazji konferencji W.P. Szymański zorganizował spotkanie jej uczestników z kilkoma początkującymi pisarzami emigracyjnymi skupionymi wokół poety ADAMA LIZAKOWSKIEGO, autora paru wydanych w USA i w Polsce tomików wierszy (w języku polskim i angielskim).

Co nowego w prasie?

Od dłuższego już czasu **DIALOG** może zasadnie pretendować do miana najlepszego krajowego periodyku kulturalnego. Prócz prezentacji utworów dramatycznych niemal każdy numer zawiera bardzo interesującą publicystykę dotyczącą szeroko rozumianej współczesnej problematyki kulturalnej. Ostatni 8. numer przynosi trzy teksty poruszające w różny sposób sprawę kolaboracji; o aktualność tego problemu troszczy się dziś w Polsce wielu ludzi. Związane z tym emocje mocno zaniepokoiły Tadeusza Chrzanowskiego, który w błyskotliwym szkicu „Kolaborant czy sluga złych panów” zwraca się z prośbą do całego mojego (...) narodu: *proszę mądrzej, proszę ostrożniej, proszę dalekosiężniej widzieć problem kolaboracji. (...) nie chciałbym, byśmy dalej tkwili w nienawiściach i podejrzeniach. Wcześniej zaś z wielkim temperamentem wykazuje na przykładach historycznych niejednoznaczność pojęcia kolaboracji i trudności w klasyfikowaniu tego zjawiska. Kim był np. Światło? Kolaborantem, zdradzący czy może świetlaną postacią, która odkryła przed światem tajniki sowieckiego terroru (...) Kolaborant? Ale kiedy? Czy wtedy, gdy wysługiwał się Ubecji, czy wtedy, gdy swe wiadomości sprzedał innemu państwu? A Wielopolski — kolaborant czy patriota? A może i jedno, i drugie? Te akurat przykłady (wyrwane zresztą z obszernych i bardzo ciekawych wywodów) są szczególnie spektakularne, lecz warto je zacytować, gdyż nigdy dosyć brutal-*

nego uświadamiania, że w historii barwy jednolicie białe lub czarne występują rzadko, podobnie jak możliwość sformułowania jednoznacznych ocen moralnych, motywy działań pozostają często tajemnicą zmarłych, a interpretacja faktów zmienia się z upływem czasu i stosownie do okoliczności.

Plakatowym wręcz przykładem historycznej czernio-bieli jest postać marszałka Pétaina — bohatera I wojny, uwielbianego przez jej komatantów, gdyż w odróżnieniu od innych dowódców odnosił zwycięstwa, troszcząc się o maksymalne ograniczenie ofiar, a w dwadzieścia lat później kapitulanta i kolaboranta właśnie. Ludwik Stomma poświęca Pétainowi felieton „Fatalizm hańby” pełen pasji (dawniej pisano: zaangażowany, jeszcze dawniej — namiętny), w którym zestawia losy marszałka spod Verdun z losami generała de Gaulle'a — bohatera czernią nie splamionego. A morał, zdaniem Stommy, *jest w miarę prosty. Stając po którejkolwiek z najstuszniejszych stron barykady pamiętajmy zawsze, że nie więcej mamy niż 50 procent szans na przyszłych pokoleniach rozgrzeszenie. Mówmy więc o teraźniejszości, o przeszłości ostrożnie, a o przyszłości nigdy. Gdyż pycha ukarana bywa — przykładem Pétain, lub przeciwnie — na oszalale i niezastłżone wynosi wyżyny — przykładem de Gaulle.*

Trzecim tekstem ukazującym „różne imiona” kolaboracji jest fragment książki duńskiego his-

toryka literatury i pisarza Thor-kilda Hansena, będącej biografią Knuta Hamsuna, którego nazwisko — jedno z wielkich nazwisk światowej literatury XIX-XXw. — zostało po wojnie wyklęte z racji ideowych związków norweskiego noblisty z hitleryzmem i oczywiście z nim kolaboracji. Przedrukowany fragment dotyczy wizyty Hamsuna u Hitlera w 1943 r., kiedy to 84-letni pisarz, przyjmowany z wielkimi honorami, gwałtownie protestował przeciwko metodom stosowanym przez niemieckich okupantów w jego ojczyźnie. Pretensje te rozwścieczyły Führera, ale od tego momentu w Norwegii nie było więcej egzekucji zakładników.

Marta Fik jest bodaj pierwszym naukowcem, który zajął się penetrowaniem archiwum Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, czyli cenzury. W omawianym tu nrze „Dialogu” pisze o tym, jak w świetle owych dokumentów wygląda przełom polityczny 1970/71. Obok mnóstwa szczegółowych informacji dotyczących ówczesnej „polityki cenzorskiej”, jej dziwnych fluktuacji i niuansów, osobliwych tabu itd. szczególnie ciekawe są konstatacje autorki odnośnie do pewnych tendencji ogólnych. I tak zmiana ekipy rządzącej nie przyniosła liberalizacji przepisów cenzorskich, a nawet niekiedy zaostrzyła czujność, zwłaszcza w dziedzinie historii PRL, partii i trudnych warunków życia w kraju. Utrzymywano w pełni zakazy dyktowane poczuciem moralności. *Jest ono w ówczesnej ekipie tak duże, że mogłoby go pozazdrościć dzisiejsi moralści z ZChN.*

Gdyby więc pisał Marta Fik omawiać szanse polskiego życia intelektualnego i artystycznego jedynie poprzez cenzorskie zapisy — wyszłoby na to, że (...) niczego tu działać nie było można. *Przeczą temu jednak fakty i wlicza długą listę ważnych książek, premier teatralnych i filmów, które wtedy właśnie się ukazywały.*

DOM WYDAWNICZY „REBIS”

ANTHONY PIERS: „ZAKŁĘCIE DLA CAMELEON”. Przeł. Lucyna Targosz. Poznań, 1991.

Znakomita książka typu fantasy jednego z najpłodniejszych i zarazem najchętniej czytanych autorów literatury rozrywkowej.

ANTHONY PIERS: „ZRÓDŁA MAGII”. Przeł. Nela Szurek. Poznań, 1992.

Powieść *Źródła magii* jest kontynuacją *Zakłęcia dla Cameleon* i stanowi drugi tom cyklu „XANTH”. O popularności tej serii świadczy chociażby fakt, że poczynając od pierwszego tomu znajdują się one stale na liście bestsellerów „New York Timesa”.

DANA REED: „W OBJĘCIACH DEMONA”. Przeł. Urszula Zielińska. Poznań, 1991.

Jeden z najlepszych horrorów ostatnich lat, nawiązujący do najlepszych tradycji tego gatunku.

ANDRZEJ KLAWITTER: „KAJA I ANNA”. Poznań, 1991.

Kolejny romans w serii „z anemonem” — akcja powieści toczy się współcześnie w środowisku artystycznym.

J.ELLOYD: „SZCZĘŚLIWE PARY”. Przeł. Ewa i Adam Ratajcy. Poznań, 1992.

Książka ta przeznaczona jest dla stałych partnerów, pozostających w wieloletnich związkach, którzy chcą wzbogacić i urozmaicić swoje życie seksualne.

KSIĄŻKI NADESŁANE

GRAHAM MASTERTON: „MAGIA SEKSU”. Przeł. Jacek Ławicki. Poznań, 1991.

Podtytuł tego bestselleru brzmi: „czyli co zrobić, by Twój mężczyzna był wspaniały w łóżku”.

GRAHAM MASTERTON: „POTĘGA SEKSU”. Przeł. Jacek Ławicki. Poznań, 1991.

Książka z bestsellerowej serii poradników seksuologicznych z podtytułem: „czyli co zrobić, by Twoja kobieta była wspaniała w łóżku”.

EDITIONS SPOTKANIA

T.H. WHITE: „MIECZ DLA KRÓLA”. Przełożyła Jolanta Kozak. Warszawa 1991. Str. 176.

Pierwsza część tetralogii „Był sobie raz na zawsze król”, osnutej na legendzie o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu. Książkę tę przeniósł Walt Disney na ekran a film wyświetlany był również w naszym kraju. Cała tetralogia doczekała się kilkudziesięciu wydań w Wielkiej Brytanii.

T.H. WHITE: „PANI POWIETRZA I CIEMNOŚCI”. Przełożyła Jolanta Kozak. Warszawa, 1991. Str. 92.

Druga część tetralogii będącej fantazyjną parafrazą legendy o królu Arturze. Lektura dla młodzieży, zainteresować też może dorosłych.

WIKTOR SUWOROW: „AKWARIUM”. Z rosyjskiego przełożył Andrzej Mietkowski. Wydanie trzecie. Warszawa 1992. Str. 274 i aneks.

Przepraszamy Panów **LESZKA ELEKTOROWICZA** i **STANISŁAWA TABISZA** za zniekształcenie ich nazwisk w poprzednim numerze „Dekady Literackiej”.

Redakcja

Poetycki testament prozaika

(Ciąg dalszy ze str. 1)

Z drugiej wszakże strony jest przecież Filipowicz autorem pięknego wiersza, nawiązującego — negatywnie — do myśli Platona, *Republika bez poetów*, gdzie kraj pozbawiony poetyckiego słowa rozsypuje się w całości. I nie ulega dla mnie żadnej wątpliwości, że to, co wówczas przeczytałem, było czystą poezją. Dziś ten aspekt owych wierszy pozostaje najważniejszy. Wówczas wszakże, w latach 80., czytaliśmy jednak te teksty przede wszystkim jako „broń szybkiego reagowania”. Broń nie tyle zaczepną, co odporną i, by tak rzec, saperską, rozbijającą kłamstwa, uwalniającą w nas poczucie ludzkiej godności. Czytaliśmy — bo wiersze te publikował Filipowicz od razu w „Tygodniku Powszechnym” (pod własnym nazwiskiem) i w prasie „nieoficjalnej” (pod pseudonimem Eustachy Rybeńko). I trzeba powiedzieć, że broń taką rozpoznała w nich i cenzura, i służby bezpieczeństwa. Trzy teksty w „Tygodniku” cenzura skonfiskowała, dwa okaleczyła.

Jakoś w połowie roku 1983 przekazał mi Kornel Filipowicz maszynopisy 20 tekstów, zastanawiając się nad ich publikacją książkową. Były wszystkie datowane (od lipca 82 do kwietnia 83) i przy każdym widniała ręka autora zrobiona adnotacja, które z nich były drukowane, które skonfiskowane lub okrojone (te oznaczono skrótem K.F.), a które publikowane w „podziemiu” (oznaczone wspomnianym pseudonimem). I otóż podczas jednej z rewizji w moim mieszkaniu chłopcy z SB (inteligentni, trzeba przyznać) porwali mi cały ów plik, jakby to rzeczywistość była co najmniej bomba. W ten sposób stałem się mimowolnym „denuncjatorem” Kornela, jako że łatwo już rozszyfrowano jego pseudonim i udowodniono tym samym współpracę z „podziemiem”. Był to wszakże niewątpliwym dowód skuteczności jego pierwotnych pisarskich zamierzeń.

Poetyckich świadectw wálki ze zniewoleniem było w owym czasie mnóstwo. Bardzo mało z nich ocalało jako poezja.

Ocalały wiersze najwybitniejszych poetów (np. Herberta, Międzyrzeczekiego, Julii Hartwig, T. Nowaka, J.M. Rymkiewicza, Krynickiego, Zagajewskiego, Polkowskiego). I wiersze prozaika — Filipowicza, które jednak dziś czyta się inaczej niż 10 czy jeszcze 5 lat temu. Krynicki miał znakomitą pomysł, żeby je teraz wydać.

To prawda: wiersze te zrodziła przede wszystkim potrzeba chwili. Ich osnowę i punkt wyjścia stanowią w zdecydowanej większości konkretne fakty i okoliczności tamtych czasów. Wśród 45 utworów przeszło 20 nawiązuje do takich okoliczności. Ale tylko 5 lub 6 czyni to wprost, tak, iż tematycznie można je uznać za „wiersze stanu wojennego” czy polityczne wiersze antytotalitarne. W innych materia polityczna stanowi tylko wstępny impuls, aby następnie prowadzić czytelnika do zagadnień etycznych, egzystencjalnych, a nawet metafizycznych. Zresztą około 15 tekstów wszelkie okoliczności i uwarunkowania polityczno-historyczne pomija; choć zrodził je ten sam czas (np. m. in: *Między wiosną a jesienią*, *Świętość*, *Przepowiednia*, *Zart rysunkowy*, *Uczucia zaściankowe*, *Wielkie odkrycie*, *Chwila ciszy*, *Jak to możliwe*, *Ogłoszenie*, *Siostra Felicjta*, *Rybitwa*). Próby zanurzenia ich w kontekstach historycznych są ostatecznie możliwe, ale prowadzą do konkretyzacji uboższej i trywialnej.

Inaczej z tekstami „pierwotnie upolitycznionymi”, takimi jak np.: *Przekonania*, *Krótką rozmową*, *Widziałem człowieka*, *Modlitwa*, *Zanim umarł*, *Rytm*, *Niewola*, *Zyciorys*, *Spokojne odejście dyrektora*, *Poczucie umiaru*, *Anioł pokoju*, *Z podręcznika*, *Krótki film z roku 1982*, *List do przyjaciela*, *Jedynie wyjście*, *Foki*, *Dziwak*, *Śmierć u ludów dzikich*, *Stary literat sięga po rozum do głowy*, *O śmierci księdza*, *Republika bez poetów*, *Ten który ocalał*. — Tutaj sam temat naczelny dotyczy różnego rodzaju totalitarnych zniewoleń lub ich pochodnych, ale nie tylko dopuszcza, lecz wręcz postuluje lekturę generalizującą, konkretyzację sięgającą w sferę uniwersaliów aksjologicznych. I tylko taka pozwala wyrwać te wiersze spośród narzuconych im

pierwotnie zobowiązań dokumentalistycznych i ocalić jako poezję. Albowiem jedynie zewnętrzne warunki zniewolenia określały niegdyś postawę czytelnika (a i zewnętrzną postawę autora), czyniąc go podatnym na lekturę zawężającą, prezentystyczną. Gdy uwarunkowania te zniknęły, całe głębokie warstwy znaczeniowe utworów zostały uwolnione i dziś czytamy je na sposób, który określa dawne i stale obecne pytanie Filipowicza: „Co jest w człowieku?” Do czego człowiek jest zdolny? Jakie są granice człowieczeństwa? Jaka trwałość ludzkich wartości?

Możliwe to właśnie, dlatego że słowo Filipowicza, zawsze zakorzenione w konkretach rzeczywistości zewnętrznej, w faktach historycznych i faktach potocznych — tylko odbija się od tej sfery i zmierza ku uogólnieniom, rzadko formułowanym *expressis verbis*. Wiersze

na alegorii (np. *Anioł pokoju*, *Foki*), już to na przejrzyściej aluzji (np. *Śmierć u ludów dzikich*, *Zanim umarł*), już to na drobnej „opowieści z życia”, przelotnym wspomnieniu itp. (np. *Widziałem człowieka*, *Modlitwa*, *Pochówek świecki*, *Jak śmiesznie*, *Jedynie wyjście*). Rzadko jednak moral takiej przypowieści jest formułowany wprost i przybiera charakter pouczenia względnie deklaracji (*Rytm*, *Śmierć u ludów dzikich*); zazwyczaj autor pozostawia go domysłom i inwencji czytelnika, ale nawias ironii inwencji tę często ogranicza i trzyma w niepewności, w zawieszaniu poznawczym. Kilkakrotnie ucieka się pisarz do stylizacji — np. na opowieść westernową (*Anioł pokoju*), protokół sądowy (*Ostatnie słowo...*), notatkę encyklopedyczną i instrukcję podręcznikową (*Z podręcznika*), ogłoszenie reklamowe (*Ogłoszenie*), potoczną rozmowę (*Krótką roz-*

tchórzostwo i odwagę (zob. np. *Rytm*, *Widziałem człowieka*, *Zyciorys*, *List do przyjaciela*); nie żywi jednak wątpliwości, że ta granica istnieje. Przeto sam siebie stale przepytuje, testuje, bada, czy jej w jakiejś chwili nieuwagi nie przekroczył, jak ten czy ów z jego bohaterów (*Przekonania*, *Modlitwa*, *Ostatnie słowo oskarżonego*).

Z tego powodu ironia łączy się tu nie tylko z autoironią, ale — rzecz niezmiernie rzadka — ze współczuciem. Przez usta poety-sędziego może się wypowiedzieć sam świat podsądnych, znikczemniały i mały, lecz rzeczywisty i mimo wszystko ludzki (*Widziałem człowieka*, *Świętość*) — godzin wbrew wszystkiemu wysłuchania, zrozumienia i współczucia, lecz nie wyrozumiałości i pobłażania.

Czy wobec tego jest Filipowicz jako poeta moralistą?

Tak, ale moralistą, nie moralizatorem. Przed moralizatorstwem chroni go właśnie owa współczująca ironia. Jest moralistą w takim sensie, jak Miłosz w *Ocaleniu* i *Świecie dziennym*, jak Herbert, jak Szymborska, jak niekiedy Lipska czy Krynicki. Toteż (może z wyjątkiem *Śmierci księdza*) są to w istocie wiersze nie tyle osądzące, ile przede wszystkim diagnostyczne. Diagnozy ich sięgają głęboko w organizm społeczeństwa i w ustrój etyczny jednostki ludzkiej. Ale nawet wówczas, gdy w tekstach pojawia się (rzadko) nuta deklaratywna, w zasadzie towarzyszy jej nie wypowiedziany wprost postulat: a teraz lecz się sam.

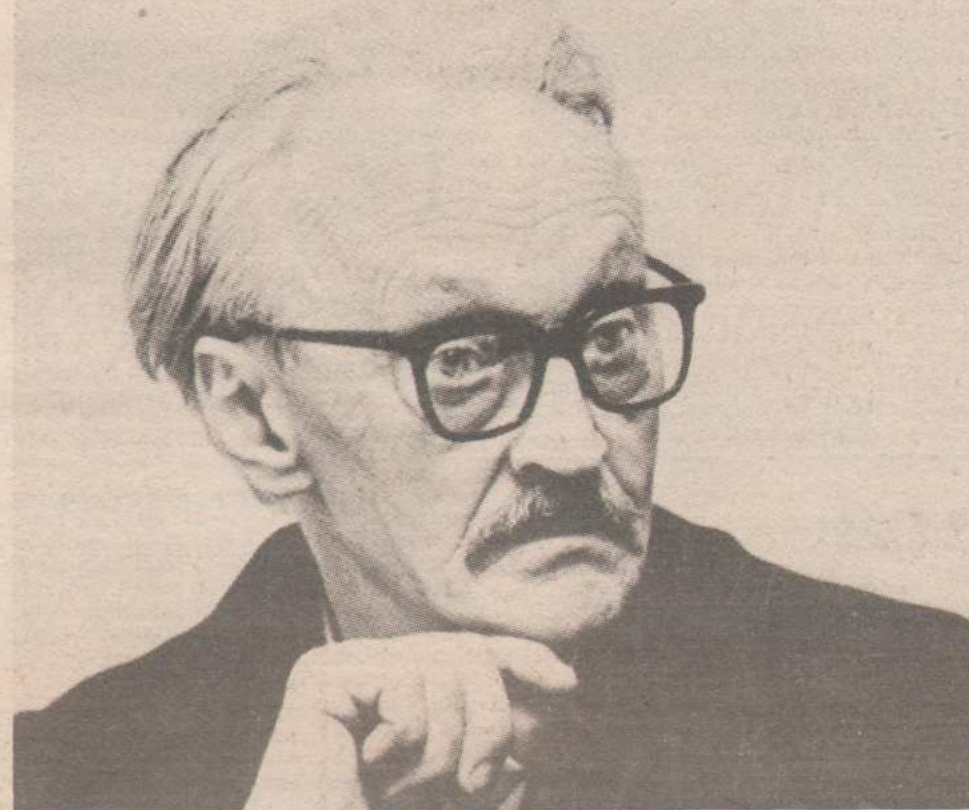
Poezja Filipowicza (także poezja jego wcześniejszych „małych próz”) sprowadza się w pierwszym rzędzie do dialogu z otaczającym światem. Jakby rzekł Rilke — poeta „mówi rzeczy”. I rzeczy mówią przez słowo poety, który udzielając im głosu, wyraża w ten sposób siebie.

Tak ważne dla poetyki Filipowicza operowanie konkretem, tryb obserwacji obiektywnych zjawisk i budowania uniwersum znaczeniowego wierszy przedstawia się bardzo swoiście. Pojęcia ogólne wyłaniają się z przestrzeni niemal bez reszty zagospodarowanej przez namacalne fakty, zmysłowe szczegóły, ale nazwane zazwyczaj nie zostają. Takie słowa, jak Człowiek, Ludzkość, Dobro, Prawda, Sprawiedliwość — nie są wypowiedziane, ale co najwyżej sugerowane. Autor nie mówi przecież ostatecznie, jakie to mianowicie słowo należy powiedzieć (*Powiedz to słowo*), jakie jego przekonania „odporne są na zniszczenie” (*Przekonania*), czego dotyczy nadzieja (*Krótką rozmową*), co jest „między wiosną a jesienią, oczekiwaniem a spełnieniem, nawet między liściem a liściem na drzewie”; wiadomo tylko, że „jest coś, czai się coś, tkwi coś zagadkowego, nieuchwytnego, niezrozumiałego” co „możemy powitać krzykiem lub milczeniem, przekleństwem lub modlitwą, kieliszkiem wódki lub łykiem zimnej wody” (*Między wiosną a jesienią*). TO jest czymś najważniejszym dla każdego z nas, w różnych okolicznościach może czymś zgoła innym, bez czego jednak pojmowanie siebie i świata jako sensownej całości jest niemożliwe. „Powiedz to słowo”. Tak, znajdź je.

Słowo wypowiedziane — jasne, o prostych odniesieniach przedmiotowych, zakotwiczone w konkretach i powszechnie dostępnych sytuacjach — potraça tylko struny w psychice człowieka, budzi echa i rezonanse daleko poza konkrety wykraczające. Sens generalny wypowiedzi rodzi się w przestrzeni ciszy, niejako poza wypowiedzią — między tekstem a rzeczywistością, między utworem a jego lekturą, między dosłownością a niepewnością znaczeniową, między wyrazem a niewyraźnością.

Owo realne zakorzenienie słowa nazywanego rzeczy po imieniu jest więc wielorakie i wieloaspektowe. Toteż na przestrzeni krótkiego tekstu, częstokroć w obrębie jednego zdania, następują błyskawiczne zmiany perspektyw obserwacyjnych i aksjologicznych, niespodziewane zbliżenia i oddalenia, w których rzeczy

(Ciąg dalszy na str. 11)



Kornel Filipowicz

budują z nazwami konkretnych tak zorganizowaną przestrzeń znaczeniową, że ostatecznie mogą, a nawet muszą, zadowolić się w niej sensy mniej lub bardziej uniwersalne.

Texty te prowadzą swoistą, i nieco przewrotną, grę z czytelnikiem; zmuszają go do uogólnień i uniwersalizacji, wręczając mu jedynie aż nadmiar konkretów.

Nie pozwalają też na uogólnienia zbyt jednoznaczne i jednowymiarowe.

Głębokie zakorzenienie uniwersaliów w sprawdzalnych realiach, sprawiające, że miejsce poetyckiej gry wyobraźni i subiektywnej wyobraźniowej kreacji zajmuje obserwacja — świadczy dobitnie, iż laboratorium poetyckim była dla Filipowicza jego „mała proza”. Nasuwa mi się tu pewne historycznoliterackie porównanie. Pisane przez Turgeniewa w ostatnich latach życia liryczne miniatury prozatorskie, które sam autor nazwał *Senilia*, zostały przez ich wydawcę paradoksalnie określone jako *Wiersze prozą* (*Stichotworienija w prozie*). Otóż teksty Filipowicza dałyby się oznaczyć terminem odwrotnym: „proza wierszem”. — Co zatem zachowują one z poetyki prozy i co w tej przekształconej prozie okazuje się poezją?

Gdy chodzi o pierwszą część pytania, łatwo zauważyć, że w większości stanowią one szczególną miniaturyzację i kondensację paru typowych dla Filipowicza gatunków „małej prozy”. Są to więc przede wszystkim charakterystyczne dlań od samego początku twórczości „portrety” i szkice biograficzne (*Zyciorys*, *Wiersz urodzinowy*, *Poczucie umiaru*, *List do przyjaciela*, *Dziwak*, *Rytm*) oraz migawki fabularne (*Jak śmiesznie*, *Świecki pochówek*, *Spokojne odejście dyrektora*, *Ten który ocalał*, *Krótki film...*, *Ostatnie słowo oskarżonego*); bardzo często przyjmują one formę przypowieści — opartych już to

mowa, *Kim chciałbym być*), kaznodziej-ską przepowiednię (*Przestroga...*) — przy czym w większości wypadków sam rozdział między owym praktycznym gatunkiem mowy a treścią utworu wytwarza ironiczny dystans i pełną niepewności napięcie wobec głównego tematu, co do którego autor nie żywi wprawdzie wątpliwości, który wszakże dla czytelnika staje się swego rodzaju testem, mogącym dotyczyć zarówno jego wrażliwości, jak i czystości przekonań.

Najgłębsze źródło owej ironii tkwi jednak w szczególnej, „dwoistej” postawie Filipowicza wobec świata.

Jako jednostka mająca niezmiernie silne poczucie zakorzenienia w sferze nienaruszalnych wartości, osądająca zatem rzeczywistość z własnego punktu widzenia, i to osądająca ją bezkompromisowo, autor umiejscawia się jednocześnie nie ponad ową rzeczywistością trywialnych czasów, a nawet nikczemnych realiów, ale mimo wszystko pośró d niej (wszak przeważnie w odniesieniu do samego siebie używa nie pierwszej, lecz trzeciej osoby). Nieco podobnie jak Herbertowski Pan Cogito staje się poniekąd częścią tego, o czym mówi z zewnątrz i co właśnie osądza. Czując się bezsprzecznie sobą i trwając niezłomnie przy swoim, stawia się zarazem w sytuacji „każdego”, także tego, kto nie umie trwać przy swoim i zdradza wartości. Osądza więc kogoś innego tak, jak mógłby potencjalnie osądzić samego siebie. Zdaje sobie bowiem doskonałe sprawę z kruchości i niezauważalności granicy, jaka dzieli wierność i zdradę, prawdę i fałsz, prawość i nikczemność,

O książkach mego dzieciństwa

Jan Nowak-Jeziorański

W moim Kurierze z Warszawy tak pisałem: „Mając lat dziesięć przeczytałem książeczkę dla młodzieży *«Dzieci Lwowa»*. Byłem zafascynowany autentyczną postacią Adasia Kalinowskiego, który jako trzynastoletni chłopiec już był żołnierzem, bił się o Lwów i zginął za ojczyznę”. Postać Adasia tak mocno wywarła na mnie wrażenie, że gdy już jako student po raz pierwszy odwiedziłem Lwów, poszedłem z miejsca na Cmentarz Orłąt. Przez godzinę daremnie szukałem na nagrobkach nazwiska Adama Kalinowskiego. Później dopiero dowiedziałem się, że mały bohater opowieści HELENY ZAKRZEWSKIEJ nazywał się Adaś Michalewski.

Byłem wzruszony, gdy niedawno ktoś mi w Warszawie wcisnął do ręki wznowione wydanie książeczki *Dzieci Lwowa* z roku 1990. Kto wie, może moja wzmianka wydobyla to opowiadanie z zapomnienia... Ciekaw jestem, jak ją dziś odbiera dziesięcioletni czytelnik. Myśmy wyrastali w romantycznej legendzie obrony Lwowa. *Dzieci Lwowa* uważałem za najważniejszą książeczkę, jaką przeczytałem, dopóki nie dorwałem się do SIENKIEWICZOWSKIEJ Trylogii. Znowu cytuję Kuriera z Warszawy: „Czytałem ją bez przerwy, bez wytchnienia i przez kilka tygodni świat przestał dla mnie istnieć. Czytałem ukradkiem w nocy, pod koldrą przy łatarce, a w dzień w godzinach przeznaczonych na odrabianie lekcji. Czytałem w tramwaju i w klasie szkolnej, nie zwracając najmniejszej uwagi na

to, co się działo dookoła. Rezultat był katastrofalny. Na półroczu przyniosłem do domu świadectwo, na którym na jedenaście przedmiotów było aż osiem dwójek”.

Zapamiętałem także książkę WIKTORA GOMULICKIEGO *Wspomnienia niebieskiego mundurka*. Gomulicki chodził do szkoły w Pułtusku po powstaniu styczniowym. Tak się złożyło, że po raz pierwszy w życiu znalazłem się w Pułtusku w roku 1990 jako gość organizacji Wspólnota. Z ogromnym sentymentem spacerowałem po ulicach tego ślicznego miasteczka, tak dobrze znanego mi ze wspomnień Gomulickiego.

W pierwszych latach gimnazjalnych czytałem bardzo dużo. Pożerałem dosłownie klasyków naszej prozy, ale z największym zamiłowaniem czytałem powieści historyczne. Przczytałem chyba wszystkie powieści historyczne JÓZEFA IGNA-CEGO KRASZEWSKIEGO i WALEREGO PRZYBOROWSKIEGO. Chyba więcej nauczyłem się z nich historii aniżeli z podręczników i wykładów szkolnych. To młodzieńcze zamiłowanie do literatury osnutej na tle dziejów ojczystych powróciło w latach późniejszych, kiedy byłem dyrektorem Radia Wolna Europa. Zabierałem na wycieczki powieści historyczne KAROLA BUNSCHA. Miały tę zaletę, że były pisane piękną polszczyzną i oparte na bardzo starannych studiach epoki i tła historycznego. Dawały mi lepszy relaks aniżeli najlepsze dreszczowce.



Najwcześniejsze rymy

Jan Kott

„... pogubiły swe czapeczki”. A może to było: „... pogubiły swe czepeczki”?

To chyba najwcześniejsze rymy z książeczek, jakie pamiętam. Bo zaczynało się: „*Jedzie, jedzie, sobie pan / Na koniku sam, sam, sam / A za panem jedzie chłop / Na koniku hop, hop, hop*”. A potem jechał Żyd „*na koniku hyc, hyc, hyc / A za Żydem Żydóweczki...*”. I one właśnie

pogubiły... Ale co pogubiły?

Były jeszcze książeczki z obrazkami i pamiętam z *Podróży Guliwera*, jak na ogromnej dłoni siedziały trzy liliputki. Ale pierwszą „prawdziwą” książkę, jaką mi czytano albo może sam już czytałem, „prawdziwą”, bo pamiętam i tytuł, i autorkę, to *O sierotce Marysi i krasnoludkach* MARIII KOPNICKIEJ.

Potem już wielkie dziury w pamięci, aż przychodzi *Serce AMICISA*, gdzie nad jakimś opowiadaniem o chłopcu, który pozostał sam, długo płaka-

łem. Ale to była moja ulubiona książka, kiedy już chodziłem do szkoły.

I chyba już wtedy ciężki trzymotowy SZEKSPIR w podartych skórzanych okładkach. Oczywiście pamiętam tylko ilustracje: królów w koronach i okropne trzy wiedźmy. I jeszcze jakaś młoda kobieta chyba także w koronie załamująca ręce...

Kamienny Potok, maj 1992

Stary poeta z Odessy

Aleksander Ziemny

Tytuł byłby zbyt długi, gdyby dodać w nim słowo: nieznany. A jest ono przecież niezbędne, gdyż objaśnia w równym stopniu losy prywatne, jak i losy twórczości SIEMIONA LIPKINA. Oto człowiek, który świadomie uchylał się od uczestnictwa w oficjalnym czy też bodaj środowiskowym życiu literackim. Człowiek jak najczęściej rzeczy sensownych, istotnych, poruszających, przez co rozumieć też trzeba — czynić w kształcie, dążąc do piękna a zdyscyplinowanym. Niemałe to aspiracje, trzeba przyznać. Jeżeli było to w Rosji w ogóle możliwe, należało od razu, z własnego wyboru, znaleźć się w strefie cienia, na różnych, zmieniających się — wedle biegu życia — ustronniach. Mimo nieprawdopodobnych doświadczeń i przypadków, Lipkinowi udało się przeprowadzić, z niewielkimi jak na tamte czasy odchyleniami, własną linię życia. Tak, ale trzeba przyjąć założenie, że wobec otoczenia przez całe dziesięciolecie jest się — Nikim.

Urodził się w 1911 roku w Odessie; być może zdobył pewne formalne wykształcenie, ale nie wydaje się, żeby odegrało ono poważniejszą rolę. Pasją Siemiona Lipkina było samouctwo, w jak najgłębszym rozumieniu tego słowa. Natura o trudnych do uchwycenia, zaiste, właściwościach. Badał — jak powiadają — miłującym sercem, ale też w wielkim intelektualnym napięciu-zacięciu twórczości wielu różnych, niepodobnych do siebie poetów, własnemu pisaniu poświęcając czas już tylko najkonieczniejszą zaoszczędzoną, kiedy wszystko inne udało się załatwić. Ale zawsze coś za coś. Tym większy bowiem okazał się ciężar właściwy twórczości własnej.

Krając po Rosji czarnoziemnej, po dolinach Kaukazu, po Uralu i po stepach Azji Środkowej, potem jako obrońca Kronsztaedu i żołnierz pod Stalingradem — Lipkin pisywał z długimi odstępami, a to co napisał, chował do toreb podróżnych. Przez dziesiątki lat nie wiadomo było, co się z tym dzieje. Potem zdecydował się na czytanie swoich wierszy, od czasu do czasu, kilku przyjaciółom i osobom zaproszonym. Odzew, i to bodaj najważniejszy, nastąpił. „*Anna Achmatowa wymieniła nazwisko Lipkina pośród najwybitniejszych*

naszych poetów (zanim zaczął drukować — przyp. A.Z.), za każdym razem, gdy rozmowa dotyczyła współczesnej poezji rosyjskiej.” (Lidia Czukowska: *Zapiski o Annie Achmatowej*)

Tymczasem Lipkin podróżował z pasją, choć rzemiennym dyszlem i z pasją, choć niespiesznie, bardzo cierpliwie przekładał. Przede wszystkim poezję Wschodu. Poematy Nawoi, Firdausiego, Lutfi, kirgiski epos *Manas*, kabardyński epos *Narty* i wiele, wiele innych utworów, także w regionalnych narzeczach. Dopiero w ostatnim piętnastolecu zaczęły się pojawiać szczerze tomiki jego własnych wierszy (*Świadek naoczny, Wieczny dzień, Zeszły bytowania*). Większość wierszy zachowywał jednak w prywatnej tece, uważając słusznie, że zdjęta-by je cenzura, a przy okazji ofiarą jej padłyby inne wiersze. Jedynym obszernym wybór poezji Lipkina pt. *Wola* ukazał się w 1981 r. nakładem emigracyjnej firmy „*Ardis*” (Ann-Arbor, Michigan), a książkę tę, z własnej inicjatywy przygotował do druku JÓZEF BRODSKI.

Zoną Siemiona Lipkina jest wybitna, przez wiele lat także „podziemna”, lecz bardziej od niego znana poetka Inna Lisnianskaja. W roku 1979 oboje wzięli udział w przygotowaniu głośnego, jakby półcenzuralnego almanachu literackiego „*Metropol*”, którego rozpowszechnienie zostało wkrótce zakazane. Wydrukowane tam wiersze Lipkina szczególnie rozdrażniły władze. Spotkały go po kolei represje i rozmaite kłopoty, których epilogiem było rozstanie ze Związkiem Pisarzy Radzieckich. Znowu zapanowało o Lipkinie pełne milczenie w czasopiśmie oficjalnych.

...Mało, zadziwiająco mało faktów jak na przeszło 80-letniego dziś człowieka, od wczesnej młodości czynnego w pisarskim zawodzie, nie mówiąc o tym, co robił na rozmaitych drogach i postojach, dalekich od zgiełku wielkich miast. Lipkin nie podzielił się z nikim publicznie swoim życiorysem, w którym prywatność ma jednak przewagę nad literaturą. Można się domyślać, że nie miał na to ochoty, ale też brakowało zapewne przyzwoitych okazji. A czy inni nie pisali o nim z lęku, nieprzyjaźni, zawiści? Myślę, że nie; nie wskazuje na to, żeby budził podobne

uczucia. Pytanie trzeba postawić inaczej. Któż ma interes w zajmowaniu się człowiekiem, który, bez wszelkich manifestacji, sam siebie umieścił poza układami, dając tylko od czasu do czasu, prawdę mówiąc bardzo rzadko, znaki solidarności z osobami źle widzianymi? Dziwak, uparciuch czy może osobliwy ryzykant? — trudno, nieważne, jego sprawa...

Życie Lipkina pozwala się odczytać pośrednio z jego wierszy i przekładów; powiedziałbym jednak, że jest to obraz bogatszy, pełniejszy, bardziej sugestywny niż w szczegółowym, sumiennym zapisie kronikarskim. Biografia wewnętrzna, zwłaszcza gdy osadzona jest w „*latach wędrówki*” (Wanderjahre), okazuje się raz jeszcze najprawdziwszą z biografii.

Z perspektywy czasu a także przestrzeni — bo mieszka dzisiaj w USA — pisze o

Lipkinie znany prozaik WASYL AKSJONOW, wypędzony z Rosji w latach siedemdziesiątych: „*W ciągu kilku dziesięcioleci imię i osoba Siemiona Lipkina otoczone były swego rodzaju tajemnicą. Na powierzeni literatury był on znany jako tłumacz poezji Wschodu, zawodowiec najwyższej klasy, człowiek o wiedzy encyklopedycznej. W środowisku jednakże chodziły słuchy, że jest on również zadziwiająco oryginalnym poetą. Tylko nieliczni bliscy przyjaciele znali jego wiersze z czytania na głos w prywatnych domach. Dlaczego świat poezji Siemiona Lipkina nie otworzył się w sposób zyczajny i naturalny przed czytającą Rosją? Tylko dlatego, że w jego utworach obecne jest tchnienie Boga i Prawdy, a to przestrzałało i nadal straszy aparatczyków*”.

Siemion Lipkin

SONET O CHOREJ GWIEZDZIE

Jak czasem bez przyczyny zadrza wieko,
tak na liliowym niebie drgnęła gwiazda,
zraniona, gniewna, obca temu miastu:
Carmen ciemnoruda Toulouse-Lautreca.

Już dobroć nie ma przeciwieństwa w grzechach?
Rozsądek zdrowy nadto już jest ciasny?
A rzeczywistość jest prawdziwa właśnie
gdy ją rysuje swawolny kaleka?

Pragnąłem całe życie zwycięstw prawa,
by twardych reguł nie rozmyła zjawa.
I oto leżą w mdłym, rozmytym pyłe.

Cóż mi sławetne pomogły rozsądki?
Ten świat ucztuje, gubi wszelkie wątki,
chora gwiazda omdlewa co chwile.

1976

PODOBIENSTWO

I znowu dzień, zarozumiały klótnik,
miota się, skacząc z kąta w kąt.
I znowu cień, spiskowiec bałamatny,
łękliwie skrywa czyjś tam trop.

Znów karciarz-klon pochylił się nad stawem,
zrzucił waleta — rdzawy liść...
Artysto, powiedz w końcu, jakim prawem
każesz przedmiotom w lustrach tkwić!

Wciąż porównywać, kiedy w podobieństwie
nie widać potrzeby za grosz.
Czy matka, czująca w swym łonie dziecko,
chce portret mieć już i wprost?

1970

tłumaczył: Aleksander Ziemny

OBSZARY KONFUZJI:

Z dziejów intelektualnych PRL

Jan Prokop

Zaraz po wojnie w 1947 pan od polskiego urzędu wycieczkę naszej klasy na ziemię odzyskaną. Ciężarówką z demobilu pojechaliśmy do Malborka, do Gdańska, do Kołobrzegu, Gorzowa itd. obejrzyć — gospodarskim okiem? — nowo przyłączone obszary Polski. Pan od polskiego nie był żadnym komunistą, myślał podobnie jak wszyscy. Ale właśnie jak? Wiedzieliśmy, że Polskę pozostawiono sobie samej twarzą w twarz ze wschodnim bandytą.

Nic tu nie pomogły *Czerwone maki spod Monte Cassino* i akowskie, a także lwowskie piosenki (*Rozszumiały się wierzby, Serce w plecaku, Ta joj, ta Józku, ta dawaj pyska* itd.), które wyśpiewywaliśmy na obozach harcerskich. Poczucie totalnej klęski było bardzo głębokie. Sojusznicy, nasze podziemie, Londyn, wszystko zawiodło. A nowa władza krok po kroku obejmowała kontrolę nad społeczeństwem żądając całkowitego podporządkowania. Społeczeństwo obywatelskie, ludzie przeciwni komunizmowi — aby nie wypaść zupełnie na margines — zmuszeni byli szukać obszarów jakiegoś minimalnego współistnienia. Jeśli nie prowadzi się walki zbrojnej jak z okupantem, po Jalcie beznadziejnej, szaleńczej — stykając się na co dzień z władzą, trudno nie tylko ze względów czysto bytowych, ale i po prostu socjopsychologicznych zachować całkowitą izolację i odmawiać współpracy na pewnych ograniczonych odcinkach. Im więcej takich styczności, tym mniejszy stres strony słabszej, tej, która jest powoli miażdżona przez walec historii... W tej konfrontacji wydawało się, że można znaleźć teren wspólny, że tam można przeczekać, osiągnąć niby-porozumienie: nie godzimy się na wszystkie wasze żądania, ale przecież znajdziemy płaszczyznę, na której przestajemy być wrogami, gdzie współpraca jest dopuszczalna moralnie nawet dla zdecydowanych przeciwników nowego ustroju.

Trudno się dziwić, że przygniecenii jałtańską klęską Polacy szukali szczelin dla oddechu. Taką szczeliną, skąd zdawało się przychodzić trochę powietrza, była praca nad odbudową kraju po wojennych zniszczeniach.

Ale w znacznie większym stopniu właśnie *Ziemię odzyskaną, odwiecznie polskie*, piastowskie... Nowe okazywało się więc poniekąd powrotem do dawności. Polska pod rządami komunistów nabierała po części barwy *piastowskiej*? Antoni Gołubiew pisze wtedy wielką powieść o Bolesławie Chrobrym. Mit piastowskich początków to było chrześcijaństwo w Polsce, ale to był także inny geograficznie kształt tego kraju, opartego o Odrę, walczącego z naporem *germańskim* o swoją tożsamość słowiańską. Nie Jagiełło i Jadwiga niosący zachodnią cywilizację barbarzyńskiemu wschodowi, na Litwie i na Rusi, ale powrót na *ziemię piastowską*, tu na zachodzie... Rezygnacja zatem z misji jagiellońskiej, z Polski wielu narodów, ale rezygnacja także z Polski romantycznej, cierpiącej za inne ludy, zbawiającej świat i Europę. Powrót do tradycji antyroman-

tycznej, neopozytywistycznej może, po nie zagojonej ranie powstania warszawskiego, ale poniekąd — implicite — powrót do tradycji endeckiej, szukającej sojuszu przeciw *germańskiej nawałnicy* także w słowiańskiej Rosji?...

Mówię tutaj o mechanizmach działających po stronie przeciwników komunizmu, choć oczywiście po drugiej stronie argumenty władzy działały paralelnie — jeśli nie zgodzicie się na rządy Partii, to utracicie Szczecin i Wrocław, zostaniecie strzępkami terytorium wchłoniętym bez śladu przez sąsiadów. Echa tego wbijanego przez dziesiątki lat do mózgów strachu przed najazdem *krzyżackim* widać jeszcze w hamletyzowaniu premiera MAZOWIECKIEGO i ministra SKUBISZEWSKIEGO pod koniec 1989 roku...

A zatem na tym terenie można było uniknąć jasnej odpowiedzi na pytanie, czy jest się za nową władzą, czy przeciw. A na uzyskanie odpowiedzi pozytywnej władza bardzo naciskała.

Otóż ludzie niechętni komunizmowi, czyli ogromna większość, dość łatwo mogli zastosować unik, odpowiadając: mamy przecież wspólną troskę o odbudowanie kraju, o utrzymanie ziem odzyskanych. I rzeczywiście zrazu wydawało się, iż ko-

czej mało kto myślał — a naszych rodaków też wypędzano z kresów i trzeba było znaleźć dla nich nowe siedziby.

A więc odczucia antyniemieckie stanowiły wygodną płaszczyznę porozumienia, na której mogli spotykać się biskupi i członkowie Politbiura...

Wielki kłopot sprawił tutaj jednak Pius XII listem o *Heimatvertriebenen* (w 1948), występując w ich obronie. „Tygodnik Powszechny” napisał wtedy, iż papież był jednostronnie poinformowany. Niemniej jednak autorytet papieża wszedł poniekąd w konflikt z powszechną wrogością do Niemców. Komuniści oczywiście zacie-rali ręce.

Także pisarze, którzy nie chcieli chwalić rządów komunistycznych, znajdowali godny do zaakceptowania dla nowej władzy teren, pisząc o okropnościach wojny i cierpieniach doznanych od Niemców. Było to zresztą, jak powiedziałem, zgodne z powszechnym odczuciem — taka była prawda doświadczeń owych czasów, chociaż prawda ta funkcjonowała w specyficznym kontekście, w obecności wymuszonych tabu i tym samym mogła stać się niekiedy narzędziem tłumienia prawdy.



Rys. ALEKSANDER PIENIEK

Ci bowiem, co pisali o Oświęcimiu, o zagładzie Żydów, pisali prawdę, ale ich głos słyszany wtedy właśnie służył nie tylko szerzeniu prawdy, ale i również — zapewne często poza ich wolą — zagłuszeniu innej, ocenzurowanej prawdy.

Prawdy o Katyniu, o Kołymie, prawdy o Gułagu. Wstrząsające świadectwa BOROWSKIEGO, NAŁKOWSKIEJ, KOSSAK-SZCZUCKIEJ mówiące o nazistowskich zbrodniach, miały w intencji państwowe-

go administratora kultury wyprzeć ze świadomości odbiorcy inne, niewygodne dla komunistów fakty. Premiując szczególnie antyniemieckość — uzyskiwano alibi dla sowieckich łagrów, oskarżając gestapo — wymazywano z pamięci NKWD.

Jednocześnie ożywiano stereotypy polityczne sprzed wieku nieomal. Germanizacja Poznańskiego za czasów Bismarcka wywołała ongiś falę oburzenia, echem tego oburzenia będą dzieła literackie, teraz oto z wielkim upodobaniem przywracane pamięci zbiorowej. *Krzyżacy* SIENKIEWICZA, powieść o bojach z Zakonem, *Rota* KONOPNICKIEJ, wiersz-hymn oporu przeciw naporowi niemieckiemu na polskie ziemie, *Placówka* PRUSA opisująca hart i nieustępliwość polskiego chłopca w obliczu niemieckiej kolonizacji, *Wiatr od morza* ŻEROMSKIEGO — wszystko to zostaje teraz umiejętnie wykorzystane w aktualnej polityce kulturalnej. Konflikt polsko-niemiecki świadomie podsycany nabiera poniekąd charakteru mitycznego, stając się odwiecznym bojem Dobra i Zła, Jasności i Nocy, Orła i Swastyki...

Odtąd powszechną świadomością ma zatem kształtować nie paralelny mit odwiecznego sporu z Rosją, nawiązujący do *Polski Jagiellonów*, gdzie parami opozycji były: Europa i Azją, Zachód i Wschód, chrześcijańska kultura i azjatyckie, bolszewickie barbarzyństwo.

Teraz nową świadomością Polaków pod rządem komunistycznym organizować będzie celowo podtrzymywany, zwłaszcza przez szkołę, mit antyniemiecki.

Trzeba pamiętać, że nie było to trudne zadanie. Polska świadomość narodowa od rozbiorów była terenem spotkania owych dwóch mitów. I Niemcy (Prusy), i Rosja bowiem dokonały rozbiorów Polski, przyjmując figurę wroga par excellence. Po 1945 roku władzy komunistycznej szło o wymazanie jednego z owych mitów i o przeniesienie ukrytej w nim agresywności na drugi. Mielśmy teraz nienawidzić Niemców ze zdwojoną siłą, wykorzystując potencjał — zablokowany na swoim własnym terenie — antyrosyjskości. Stąd śpiewaliśmy z żarem w PRL-owskiej szkole *Nie będzie Niemiec pluł nam w twarz ni dzieci nam germanił...* aby jak najdokładniej zapomnieć innych tekstów również należących do polskiej tradycji, do klasyki, np.: *Jak świat światem nie będzie Moskal Polakowi bratem...*

Komuniści podsuwali również, nie bez powodzenia, zwłaszcza liberalno-lewicowej inteligencji, jeszcze inny obiekt nienawiści, by odprawić antytotalitarne emocje. Tym obiektem był Kościół jako *ciemnogród*, jako siedlisko zacoferania i źródło wszelkich prowadzących do *faszyzmu reakcyjnych poglądów*. Kościół nie tylko wspomagał przed wojną antysemityzm (co niestety było w pewnej mierze prawdą), nietolerancję wyznaniową i skrajny nacjonalizm, ale jednocześnie zmierzał do całkowitej kontroli nad sercami i umysłami społeczeństwa. *Kapłan* w oczach wielu intelektualistów wywodzących swój rodowód z oświeceniowego racjonalizmu i libertynizmu jawił się jako uosobienie czarnej sotni i duchowej zandarmierii kojarzonej z najbardziej reakcyjnymi despotyzmami niedawnych dziejów.

Liberalni racjonalisci znajdowali więc, także po 1956, po częściowym odrzuceniu stalinizmu, wygodny mostek zgody, na którym mogli ze spokojnym sumieniem

(Ciąg dalszy na str. 9)

MARIA KOLENDA od dziesięciu lat mieszka i pracuje w Berlinie. Jest członkiem Neue Gesellschaft für Literatur w grupie pisarzy międzynarodowych.

Był niższy ode mnie, ale starszy i bez wątpienia bardziej obyty towarzysz. Zawadiackim ruchem poprawiał niesforny kosmyk włosów, który spadał mu na prawe oko i wznosił toasty na cześć gości. Miał szczerą, o-

jajecznicą, ogórki i sałatka z cebuli, zaciekawiał mnie i onieśmielał.

Ej! — krzyknął zniechęcony. — Piękna panienko!

Nie podniosłam nawet głowy znad talerza. Po pierwsze nikt dotychczas nie nazywał mnie panienką. Miałam dwanaście lat i na długie smutne chwile zamykałam się w łazience, żeby wklepywać wodę brzoźową w płaską klatkę piersiową, co według koleżanek z klasy było niezawodnym sposobem na wzrost biustu, po drugie nie uważałam się za

porozumiewawcze spojrzenia. Anatol, bo tak było na imię temu szczerbatemu młodzieńcowi, podniecony zainteresowaniem, które wywołały jego wabiące okrzyki, chwycił talerz z cukierkami i sygnął jego zawartość w moim kierunku. Duże czekoladowe pomadki nadziewane marmoladą truskawkową. Towarzystwo przy stole wybuchnęło śmiechem. Ojciec Anatola z rozmachem klepnął syna po karku. „Zuch chłopak!” Roztarłam łyżę i czekoladę po twarzy.

— Młodość — westchnął ktoś przecią-

kierunkową pod prąd, a policjant pogroził wam tylko palcem i powiedział — Ej, ty Wańka, skurczybyku, kiedy ty się rozumu nauczysz. A u nas w Moskwie coraz gorzej, ludzie niezadowoleni, politykują. Chętnie zamieniłbym się z wami...” Tak powiedział do mnie towarzysz z Moskwy — dokończył Wania z dumą.

Anatol, który obserwował ojca z napiętą uwagą i poruszał ustami, jakby powtarzając fragmen-

„Podróż na Litwę”

Maria Kolenda

krągłą twarz i gdy się śmiał, a śmiał się dużo i głośno, niespodziewanie odsłaniał ciemną lukę między przednimi śnieżnobiałymi zębami. „Wypadek, wstawi się złotego, stać nas”. Sposób, w jaki spoglądał na mnie poprzez stół, między nami

piękność, gdyż miałam za duży nos.

— Ty moja różyczko!

Siostra trąciła mnie łokciem w bok.

Zaczerwieniłam się na wszelki wypadek.

Policzki, uszy i czerwone plamy na szyi.

Starsi przy stole wymienili między sobą

gle, aż zafurkotał przyczepiony do lampy czarny od much lep.

— I my byliśmy kiedyś młodzi. Pamiętasz, jak się poznaliśmy na zabawie? — moja ciotka wybuchnęła wysokim młodzieńczym śmiechem i popatrzyła na wujka z nagłym zainteresowaniem.

Siedział zgarbiony i nieobecny, jak wielka smutna wrona w deszczu na płocie. Wania, ojciec Anatola pochylił nad nią swoją czerwoną twarz i objął ją ramieniem.

— Mnie nie chciałaś, przychodziłem do ciebie aż z czwartej wsi, ale byłem za biedny, no tak, szlachcianki. I co teraz, nie udało ci się życie.

Ciotka wyprostowała się i zdjęła jego ciężką rękę ze swojego ramienia.

— A tak, nie udało się — powiedziała dobitnie. — Moja babka jeździła po tych polach na koniu w kapeluszu i w rękawiczkach. Mojemu ojcu spalono dwór i zamordowano dwóch braci, ja durna zostałam tutaj, kiedy inni wyjeżdżali do Polski, do lepszego życia. Nie wiem, co mnie tu trzymało? On? — pogardliwie wskazała na wujka. Spał z głową zwieszoną na piersi i rękami bezwładnie opuszczonymi wzdłuż ciała.

Obraz prababki galopującej na koniu w rękawiczkach i kapeluszu wprawił mnie w zachwyt. Jedyne zdjęcie w albumie, postrzępione i żółte przedstawia małą staruszkę w długiej, czarnej sukni, która przyciska do piersi kwitnącą gałązkę. Śmieszne i obce zdjęcie. Wania powiódł po biesiadnikach przekrwionym wzrokiem i oznajmił prowokująco: — A mnie się powodzi i ja jestem zadowolony ze wszystkiego, z władzy radzieckiej, z naczelnika miasta, nawet z żony.

— No, coś takiego? — zdziwił się ktoś, ale prawie niedosłyszalnie.

Wania odchylił się do tyłu, zmrużył przebiegle oczy i kontynuował rozwlekle:

— W poprzednim miesiącu, na przykład, przyjechał do naszego zakładu towarzysz z Moskwy na inspekcję. Wszyscy wiedzieli, że przyjedzie, kobietom rozdałem ręczniki, mężczyźni dostali kalosze, podobało mu się. Coś nie zgadzało się w rachunkowości, ale poszliśmy do restauracji „Krym”, zamówiłem kawior, najlepszą wódkę, okazało się, że jego rodzina też stąd pochodzi, jednym słowem, jesteśmy prawie spokrewnieni i przecież na krewnego nie będzie składał donosu. Podpisał, że wszystko w porządku. Wieczorem odwoziłem go samochodem do hotelu. Towarzysz wysiadł, ścisnął mi rękę i mówi: „Wiecie, zazdroścę wam, w zakładzie pracy lubią was i szanują jak ojca, w mieście wszyscy was znają, cały czas jechaliśmy ulicą jedno-

ty jego opowieści, zawołał z rozczarowaniem.

— To nie wszystko! A co powiedział towarzysz o naszych lasach?

Wania poskrobał się z zadowoleniem po kilkudniowym zarostcie na brodzie.

— O lasach powiedział, że takich pięknych brzezin nie ma na całym świecie.

— I co jeszcze? — niecierpliwiał się Anatol.

— I kwas chlebowy u nas najsmaczniejszy.

— Dalej.

— Najważniejszego zapomniałem. — Wania klepnął się teatralnie w czoło. — Towarzysz z Moskwy bił się w piersi i przysięgał, że takiego głosu, jaki ma mój syn Anatol, to nawet w operze moskiewskiej nie słyszał. Z takim głosem można daleko zająć. Można nawet zostać artystą...!

Spojrzałam ukradkiem na Anatola. Patrzył przed siebie rozmarzonym wzrokiem i odgarniał mechanicznie włosy z czoła.

— Aj, aj, artysta — wyszeptala z nabożnym strachem babka Anatola. — Czy mu źle u nas? Po co się będzie biedaczek włóczyć po świecie, z innymi artystami? Niech idzie do kolchozu za traktorzystę, potrzebują właśnie nowego, ostatni spadł z traktora i się zabił. Oj, nieszczęście, nieszczęście! — zawodziła babka żałośnie i próbowała głaskać go po głowie. Anatol zażenowany uchylał głowę przed jej współczującymi rękami. Patrzyłam na to z głęboką satysfakcją. Anatol próbował opanować sytuację i dawał mi znaki ręką, które wskazywały na to, że babka nie ma wszystkich klepek.

Uśmiechnęłam się tylko z wyższością i z ostentacyjnym zainteresowaniem wpatrywałam się w jego zmagania z uczipioną jego szyi i popłakującą cicho staruszką. Tak czuje się człowiek obrzucony cukierkami czekoladowymi.

Z drugiego końca stołu rozległ się rumor odsuwanej krzesła. Franek, młody, zapalczywy kierownik tartaku, o którym ciotka opowiadała, że pisze wiersze na rocznice rewolucji i podpisuje je pseudonimem „Niezwyciężony”, uderzył pięścią w stół, aż podskoczyły talerze a nawet ciężka miska z pieczonym prosięciem.

— Sztuka — ryknął strasznym głosem — jest jak zapach drewna świerkowego, niby niepotrzebny a raduje duszę! Tu bije serce prawdziwej poezji, pod tą marynarką, pod tą koszulą...

Gwałtownym szarpnięciem otworzył koszulę na piersi, guziki rozprysnęły się po izbie i zadzwoniły po talerzach. Położył rękę na nagiej piersi.

Hilaire Belloc

(1870 — 1953)

HISTORIA REBEKI, KTÓRA TRZASKAŁA DRZWIAMI DLA ZABAWY, AŻ SPOTKAŁ JĄ WCALE NIE ZABAWNY KONIEC

Trzaskanie Drzwiami przez Małe Dziewczynki
Liczy się między Najgorsze Uczynki.
Kultywowała ów Grzech bez ustanku
Córka pewnego Właściciela Banku,
Rebeka von und zu Schlafenschluss-Schnorrt,
Dla której był to Ulubiony Sport.

Przez jej Rodzinny Pałac dzień po dniu
Niosło się echem straszne Lubudu!,
Którym to hukiem drzwi Niesforna Panna
Budziła z drzemki Wujaszka Johanna.
Rebeka zresztą nie była Potworem:
Nazwalibyśmy ją raczej Bachorem
Rozpaskudzoną przez Luksus i Zbytki;
Lecz tak czy owak, Postępek był Brzydki.

Tak się złożyło jednak dnia pewnego,
Że Marmurowe Popiersie Goethego
Stało w niewielkiej Niszy albo Wnęce
Nad masywnymi Drzwiami: gdy Dziecięce
Dłonie je pchnęły z Wiadomym Zamiarem —
LUP! — autor „Fausta” spadł całym ciężarem
Wprost na Psotnicę i grzmotnął ją tak,
Że padła Plackiem, Trupem i Na Wznak.

Kazanie nad jej Trumną trwało nader
Długo (leż przy tym wylano z sześć wiader):
Musiało bowiem, wspomniawszy Przykłady
Zalet Rebeki, podkreślić jej Wady,
Wśród Tych Ostatnich zaś z Wielkim Naciskiem
Zająć się Jedną — tą, którą z nazwiskiem
Rebeki złączył na wieki Ścieg Krwawy:
Trzaskaniem Drzwiami dla Pustej Zabawy.

Dzieci, zwiezione z bliska i z daleka,
Słyszając, jak strasznie skończyła Rebeka,
Korzyść Moralną odniosły z Kazania:
Każde przysięgło w Duchu bez wahania,
Że Skryty Pociąg do Trzaskania Drzwiami
Stłumi i Czynem takim się nie splami,
A jeśli czasem poczuje znów Gust ów,
Będzie się strzegło Spadających Biustów.

tłumaczył: **Stanisław Barańczak**

— Tu znaleźli schronienie wszyscy, Puszkina, Lermontowa, Jesienina! Przyjaciele — zażądał, unosząc jak rozszalały dyrygent ramiona do góry — zaśpiewajmy tak, żeby tynk sypał się ze ścian i sufit pękał!

Z ochotą podchwycono propozycję. Rytmiczna bojowa pieśń wprawiała w drżenie pelargonie na oknach i spłoszyła kury ciekawsko zagląające przez próg do izby.

Anatol patrzył na mnie znacząco w momentach, gdy refren z uporem powtarzał, że żołnierz myśli o dziewczynie zwłaszcza wtedy, gdy kule jak ptaki wirują mu nad głową. Może jednak nie mam aż tak dużego nosa, jak mi się zawsze wydawało. Dyskretnie, końcami palców zbadalam kształt swojego nosa. Nic się nie zmieniło. Z tych niepokojących, ale i pełnych nowych nadziei rozmyślań wyrwało mnie bolesne kopnięcie w nogę. Z nieomylną intuicją skierowałam wzrok na Anatola. Dawał mi jakieś tajemnicze znaki ręką i wskazywał na drzwi. Wstałam od stołu, on też. Wyszliśmy do ciemnej sieni. Przyparł mnie ciałem do ściany, zamroczył alkoholowym oddechem i wyszeptał schrypniętym głosem.

— Muszę wykonać niebezpieczne zadanie i potrzebuję twojej pomocy.

Kiwnęłam głową ze zrozumieniem i wyszliśmy z domu na zablocone podwórko. Anatol wyprowadził ze stodoły motocykl, wyjął większe żdźbła słomy przyczepione do kół, przetarł rękawem siedzenie i ruchem brody polecił mi usiąść z tyłu. Ruszył gwałtownie, brawurowo, gołym ramieniem musnęłam słupek bramy wyjazdowej i popędziliśmy w zawrotnym tempie piaszczystą drogą przez wieś. Gdy minęliśmy ostatni dom, skręcił w boczną dróżkę prowadzącą wzdłuż słupów wysokiego napięcia i przyspieszył. Rozpoczął się, zapierający oddech, slalom między betonowymi słupami.

— Boisz się? — zapytał przekrzykując huk motoru.

Nie, nie bałam się. Tak właśnie wyobrażałam sobie jazdę motorem. Podobną scenę widziałam na jednym z amerykańskich filmów. Anatol rozczarowany zwolnił i zaniechał karkołomnych ósemek między znikającymi już w mroku słupami.

— Musimy poczekać — zdecydował zienacka. Zatrzymaliśmy się, rzucił motor na gęste krzaki, usiedliśmy obok na trawie. Milczeliśmy i patrzyliśmy przed siebie.

— Podoba ci się u nas? — zapytał nieśmiało.

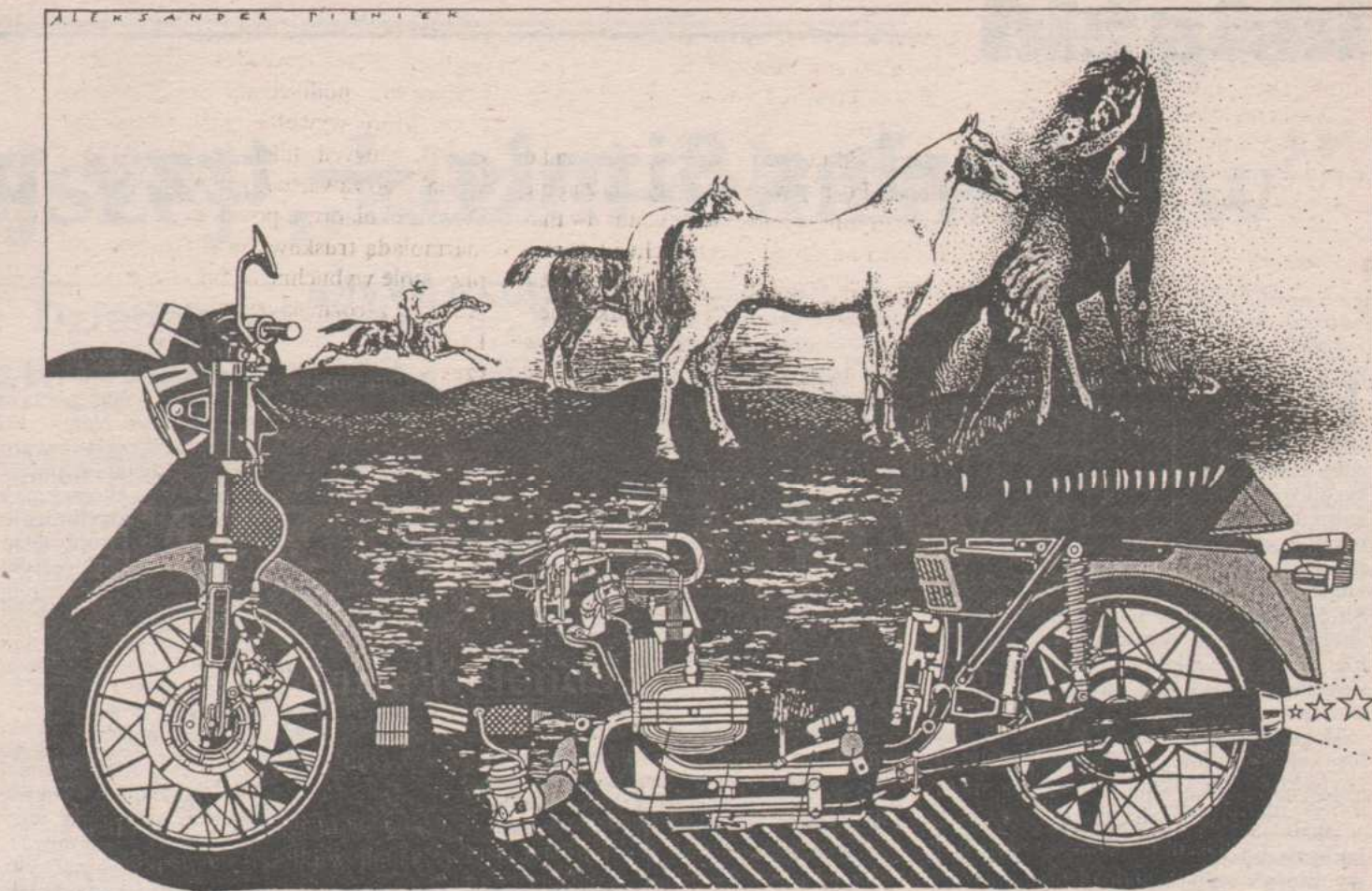
Zudany z zainteresowaniem rozglądałam się po okolicy. Pagórki pokryte niskimi krzewami, kilka brzoź wzdłuż drogi, w oddali czarna smuga lasu. Cienie między pagórkami wypęły coraz wyżej. Niepostrzeżenie zapadła ciemność. Po prawej, w oddali migotały światła wioski.

— Nie wiem — wzruszyłam ramionami.

Westchnął głęboko. — U was w Polsce na pewno inaczej, może nawet lepiej, ale mnie się tutaj najbardziej podoba... Powiem ci coś — zniżył głos, jakby ośmielony ciemnością — zdecydował się zdradzić mi jakąś tajemnicę. — Nie chcę zostać śpiewakiem.

— Dlaczego nie?

— Pójdę do marynarki wojennej. Oczywiście może na mnie liczyć, będę jej strzec i bronić, no i świat też można przy okazji zwiedzić. A ty kim chcesz zostać?



Rys. ALEKSANDER PIENIEK

Gorączkowo usiłowałam wymyślić coś równie godnego i poważnego.

— Zostanę pielęgniarką — powiedziałam odważnie i poczułam mdłości na myśl o tym. Nienawidziałam szpitali, lekarzy, namiotów tlenowych i białych aniołów z tym przebiegłym i kłamliwym uśmiechem: „Ależ to nic nie będzie bolało”.

— Zostanę pielęgniarką w szpitalu wojskowym — powtórzyłam, walcząc ze skurczem żołądka.

— Dobrze mówisz po rosyjsku — pochwalił mnie Anatol i było to już ostatnie zdanie naszej poważnej rozmowy.

Pojechaliśmy dalej przez pola, w wąskim tunelu światła, wyciętym z ciemności przez reflektor motocykla. Gdy dojeżdżaliśmy do zakładów mięsnych, co można było wyraźnie odczuć, gdyż smrodliwy zapach przybierał na sile, Anatol zapowiedział mi groźnie, że sprawa będzie teraz bardzo poważna, nie mogę słowa pisnąć, bo w przeciwnym wypadku jesteśmy zgubieni. Zgodziłam się z tym chętnie, gdyż niebezpieczne wyprawy i chwile prawdziwego zagrożenia były mi dużo miłsze niż rozmowy pozostawiające na języku cierpki smak niezadowolenia z siebie.

Anatol ukrył motocykl w rowie i bezszelestnie podeszliśmy tylko jemu znajomymi ścieżkami pod siatkę ogrodzenia. Zagwizdał cicho, w ciemności za ogrodzeniem rozległy się odgłosy nawoływania, szybkie kroki, jakiś pakunek przeleciał przez siatkę ogrodzenia i z głuchym pacnięciem spadł obok nas. Anatol z wysiłkiem zarzucił na plecy duży worek, jęknął z bólu i zastął w miejscu przestraszony. Rozejrzałam się bacznie na boki, z zimną krwią przeanalizowałam sytuację, dałam mu znak, że wszystko w porządku, wróciliśmy do motocykla i nie ścigani przez nikogo odjechaliśmy. Zatrzymaliśmy się jeszcze przy chacie na skraju wsi. Anatol zadudnił pięścią w okno, z którego po dłuższej chwili wyjrzała rozczochrana, siwa starucha.

— Ile? — zapytała skrzekliwym głosem.

— Dwie tylko, babciu.

Podala nam dwie butelki wódki i mrugnęła do mnie szelmowsko na pożegnanie.

Nie zauważono naszego powrotu. Chata dygotała od śpiewu, dźwięków akordeonu i dzikich okrzyków. Wciągnęliśmy worek do stodoły. Spojrzałam na Anatola, oczekiwałam dalszego ciągu tej tajemniczej historii. Przeciął sznurek, którym związany był worek i polecił mi, żebym włożyła do niego ręce i odgadnęła, co jest w środku. Bez wahania wsunęłam rękę do worka i dotknęłam czegoś zimnego, śliskiego i obrzydliwego. Z przerażeniem odskoczyłam do tyłu. Wybuchnął śmiechem i wyrzucił z worka wypatroszonego prosiaka. Milczałam i nierozumiejącym wzrokiem

spojrzałam najpierw na Anatola, który zmieszany bawił się sznurkiem, potem na prosiaka, który leżał na boku jak rozpruta zabawka i wzbudzał litość i wstręt.

— Ot, kradnie się, bo inaczej nie da się żyć — powiedział zaczepnie Anatol.

Tupnęłam nogą ze złością. Byłam rozczarowana końcem tej tajemniczej „niebezpiecznej wyprawy”.

— Ja nigdy nie chciałam zostać pielęgniarką — powiedziałam mściwie.

— Nie?

— Nie.

Wzruszył ramionami.

(Fragment opowiadania)

Hilaire Belloc

HISTORIA ALFREDKA, KTÓRY BAWIŁ SIĘ NABITĄ BRONIĄ I PO ODDANIU NIECELNEGO STRZAŁU DO SIOSTRZYCZKI SPOTKAŁ SIĘ Z REPRYMENDĄ ZE STRONY OJCA

Alfredek, oprócz Dużej Melby, Uwielbiał też Nabite Strzelby Oraz Zabawę takowymi. Zdarzyło się, że wziął olbrzymi Sztucer z kolekcji Ojca (który Jako Producent Polityry Musiał lokować w czymś Gotówkę). Starannie wycelował w główkę Siostrzyczki, strzelił — ale chybił! Strzał szybę w Oranżerii wybił, A jego Głośny Huk przypadkiem Dosłyszał Ojciec — i z Gagatkim Natychmiast (stał tuż obok niego) Rozmówił się, kieszonkowego Pozbawił go na tydzień chyba (Aż tyle kosztowała Szyba) I wręcz zagroził, że mu wzbroni Dostępu do Kolekcji Broni.

tłumaczył: Stanisław Barańczak

Charles Simic — trzy uwagi

Marta Wyka

Pierwsza: biograficzna. CHARLES SIMIC jest z pochodzenia Serbem, urodził się w Belgradzie w roku 1938. Opuścił wraz z rodziną Jugosławię w roku 1953, aby ostatecznie osiąść w Ameryce i zostać, jak zaświadcza Barańczak, jednym z najpopularniejszych i najwyżej przez krytykę cenionych współczesnych poetów amerykańskich. Píše bowiem po angielsku. Doświadczenie biograficzne Simica wprowadza nas w krąg i nam znany — wojna, gestapo, bombardowania, nędza powojenna, nowy porządek, ucieczka z kraju. Ale żadnych — jak się wydaje — piekących kompleksów. Simic-chłopiec z zachwytem przyjmuje nowy los i zapewne dlatego również zostaje, bez zbytecznych zawikłań i cierpień, poetą innego niż ojczysty języka. Szczęśliwiec! — chciałoby się zakrzyknąć. Ale on sam jakby dodaje swojej twórczości tej zaprawy, która z regionalnej pochodzi kuchni. Twierdzi bowiem: „Jesteśmy sierotami po ideologiach...”, a także: „Moim tematem jest w istocie poezja w czasach obłędu...”. I jeszcze mówi o historii, która go dręczyła, tak samo zresztą jak całe nasze stulecie. Przypisując się do określonego doświadczenia zbiorowego posługuje się Simic kwalifikacją dosyć wymowną — mówi o sieroctwie... A więc o kondycji kogoś w gruncie rzeczy wyzwolonego — obojętnym jakim sposobem — od uwikłań egzystencji pośród innych, osamotnionego, choć nie z wyboru, wolnego, choć być może na skutek tragedii. Tak jego sieroctwo duchowe wolno tłumaczyć. Jest to hipotetyczna formuła poetyckiej biografii, ale w tych właśnie granicach dokonano się doświadczenia Simica do poezji pozbawionej wszystkich fatalnych obciążeń, jakie gotuje słowiańskie przeznaczenie. Szukamy najpierw w Simicu pobratymca — znajdujemy kogoś fascynującego innego.

Uwaga druga: tematyczna. Można by zatem — nieco się poprawiając (bo znalazło się jednak w tym tomie parę wierszy zatytułowanych „historycznie”) powiedzieć: Simic należy do tych poetów, którzy poza historią wychodzą, umięją jej świat opuścić, aby stworzyć sobie universum własne. Oczywiście pewien problem dalej pozostaje otwarty: czy

jest to universum mniej szalone, mniej zaskakujące i drażniące niż owo historyczne? Myślę, że nie. Tworząc swój własny świat poetycki przede wszystkim przeżyć i doznań, Simic hojnie wyposaża go w cechy właściwe również naszemu schorowanemu wiekowi. W bezsens, w poczucie absurdalności egzystencji, dziwność staje się atrybutem czynności i rzeczy najprostszych, zaś anarchia i wolność wyobraźni przywodzą na myśl podobną bezkompromisowość współczesnych awangard. W *Kuchni wschodnioeuropejskiej* taki fragment:

*Kiedy markiz de Sade, oddawał się
perwersjom —
W tym samym czasie mniej więcej, gdy
Turcy
Przypiekali moich przodków na rożnach —
Goethe pisał „Cierpienia młodego
Wertera”*

.....
*Mówiłem właśnie wujowi Borysowi —
Gdy oni
Trzymali się za rączki i wzdychali pod
kolorowymi
Parasolkami, nas wieszano za języki.
— Ja tam nie robię różnicy między jed-
nym a drugim draństwem
Odparł, i miał na myśli wszystkich, ich i
nas.*

Widzę w tym wierszu — bo i nietrudno to dostrzec — cywilizacyjną demonstrację; ale widzę również, i chyba w stopniu o wiele silniejszym, drwinę z niej. Tak, wschodni Europejczyk jest konsumentem golonki, knedli ze śliwkami oraz fasolówki z plasterkami wędzonej kiełbasy. Ale czy jego kulinarne przeznaczenie należy faktycznie traktować z powagą, jaka przystoi specjalistom od cywilizacji? Simic sądzi, że nie — przemieniając obraz kulturowy w scenę rodzajową, obyczaję wschodniosłowiańskiego plemienia w przyzwyczajenia konsumenta. Zgódźmy się z nim więc, iż historia doprowadza go do szaleństwa. Ale jest to szaleństwo nie proroka, ale błazna, przesławieńczy obdarzonego rozumem ironicznym.

Tematem Simica może być wszystko. Od widelca po metafizykę. Od obcowania

z rzeczami po obcowanie ze śmiercią — trochę jak Białoszewski sobie poczynił (patrz teksty *Łyżka*, *Widlec*, *Nóż*) — zaś obok nich wspaniały wiersz zatytułowany *Oczy spięte szpilkami*. Chciałam powiedzieć o nim: symboliczny, alegoryczny, nadrealistyczny. W przypadku Simica te podwórki terminologiczne okazują się zupełnie nieużyteczne. Oparty na prostym, ale niesłuchanie skutecznym chwycie fabularnym zaczyna się tak:

*Leż śmierć ma roboty:
Nikt nie wie, ile godzin
Dziennie tyra. Kochająca żona
Śmierci wciąż sama w domu,
Prasuje mężowi koszule...*

Może nie tyle historia, ile nowa metafizyka zwraca uwagę w wierszach Simica. Powiadam: nowa — ponieważ dużo tutaj aluzji do metafizyki i filozofii XIX wieku postrzeganych jako coś definitywnie skończonego. Bowiem jest tak:

*A po za wszystkim jeszcze twoja babcia
Zmiałająca kurz dziewiętnastego stulecia
W stulecie dwudzieste...*

Zatem to tylko pył, przeszłość, muzeum. Simic potrafi przesławieńczy traktować — w wielu wierszach — umarte idee, przeciwstawiając niegdysiejsze związki i figury filozoficzne obecnym zimnym sytuacjom wyobcowania i samotności. Wiek XIX nie tyle uważać można za piękny lub odrażający, on jest już tylko anachroniczny. I chociaż my z niego wszyscy, wolno powiedzieć, iż Simic nie szanuje tej tradycji. Bo jest tak:

*Metafizyka, biedne stworzenie,
Cała wystrojona w sztuczną biżuterię.
Spacerowaliśmy pod ramię, migdałąc się
na oczach ludzi*

*Mimo różnicy wieku.
Jest wciąż dziewiętnaste stulecie, szeptała
.....
Na tyłach jej tylko znanego sklepiku
ze słodyczkami
Klienci zaczytywali się „Fenomenologią
ducha”
Dawno minęła północ, gołąbku, aniele!*

tonie, dzięki przeciwnym powiązaniom, moim przemachowaniom i staraniom tak bardzo mi zaufano, że pewnego dnia otrzymałem od Wydziału Narodowego Polskiego dokument, który cenię sobie bardzo wysoko, bo jest on do pewnego stopnia wyjątkowy. Jest to udzielone mi pełnomocnictwo do działania w każdej sprawie dotyczącej Wychodźstwa i Polski, bez zasięgania ich rady i bez ich kontroli.”

Do kontynuowania kariery pianisty i do twórczej działalności mógł Paderewski powrócić dopiero w roku 1922. Ale lat poprzednich wcale nie traktował jako straconych pod względem artystycznym. Przeciwnie — sądził, że odmienne doświadczenia i inny rodzaj aktywności wzbogaciły go duchowo i odświeżyły. Co więcej — po pierwszym w roku 1922 tournée twierdził, że osiągnął „wyższy stopień opanowania instrumentu”.

Kiedyś Jan Józef Lipski wyjaśniał swoim znajomym, gdy dziwili się, że traci bezcenny czas twórczy na „politykowanie”:

„Co jesteśmy warci jako pisarze, to się okaże za dziesięć, może za pięćdziesiąt lat, a właśnie teraz okazuje się, co jesteśmy warci jako ludzie”.

Nie każdy, rzecz jasna, dochodzi w swej politycznej działalności do takich wyżyn jak Paderewski, nie każdy może być J. J. Lipskim, którego bezinteresowność w uprawianiu polityki sprawia dziś wrażenie naiwności. Ale żadna misja artystyczna, żaden talent nie zwalniają nas od powinności obywatelskich.

Paderewskiemu działalność polityczna nie podcięła skrzydeł artysty. Nie można, oczywiście, tego przypadku uogólniać, ale

Lepiej nie ryzykujemy z nadto, myślenie...

(„Madonny z dorysowaną szpicbródką”)

Natomiast prawdą tej poezji są sytuacje bez wyjścia, osaczenie, zamknięcie — stąd zapewne metafizyka kamienia (co przypomina na przykład Szyborską) lub obrazy rozgrywane się wewnątrz czaszki (znakomity wiersz *Surowy klimat*, bardzo szczególna wersja „krajobrazu wewnętrzneg”).

Uwaga trzecia jest bardzo prosta i pytająca. Pytanie narzuca się jednak, bo przypadek Simica wydaje się rzadki. Jak wschodni Europejczyk osiąga tak wybitną pozycję w poezji obcego sobie języka i kontynentu? Odpowiedzi na to pytanie nie ma; albo istnieje szereg odpowiedzi, z których każda może być prawdziwa. Wydaje mi się natomiast, iż należałoby przywołać w tym miejscu dwa określenia, których siła kwalifikacyjna dawno już uchodzi za mierną. Oto one: talent i oryginalność. Da się bronić, mimo wszystko, ich rzetelności. Każdy lub prawie każdy wiersz Simica wykorzystuje chwyt „wynalazczości” poetyckiej, jest na swój sposób konceptem, ale ten konceptualizm nie wydaje się sztuczny ani wysiłony. Są to bowiem koncepty bardzo utalentowanego adepta, które zawsze będą zaskakiwać świeżością w porównaniu z przeciętnymi, acz zasłużonymi wysiłkami średniego uczenia tej samej klasy. Za plecami pomysłowi czai się niezmiernie niespodzianka, za kunsztownością obrazu możliwość jego przekreślenia niedbałym pociągnięciem pędzla, za powagą — nieposkromiony chichot. Analizę składników tego oryginalnego talentu pozostawiam na boku. Oczywiście, da się to precyzyjnie zrobić, przelicować i uszeregować. Namawiam: czytajmy Simica!

PS. Tom *Madonny z dorysowaną szpicbródką oraz inne wiersze, prozy poetyckie i eseje* ukazał się w poznańskim „Wydawnictwie a5”, należącym do RYSZARDA KRYNICKIEGO. Wyboru i przekładu dokonał STANISŁAW BARAŃCZAK. To świetne wydawnictwo nie pierwszy raz nas zaskakuje, prosimy więcej!

Artysta i polityk

IGNACY JAN PADEREWSKI: *Pamiętniki 1912 — 1932*. Spisała Mary Lawton. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1992.

To zapewne nie przypadek, że w roku, gdy prochy IGNACEGO JANA PADEREWSKIEGO, symbolu Polski niepodległej, sprowadzono do kraju, Polskie Wydawnictwo Muzyczne wydało drugą część *Pamiętników*. Obszerny tekst *Pamiętników* obejmujących dzieciństwo, młodość i dorosłe życie Paderewskiego do roku 1912 został opublikowany dużo wcześniej i niejednokrotnie już wznawiany. Miał on modną obecnie formę autobiografii spisanej przez znaną zresztą pisarkę amerykańską MARY LAWTON i taką też formę noszą *Pamiętniki* opisujące dalsze lata artystycznej i politycznej działalności Paderewskiego. Jest to jednak tekst ułomny w swej zdawkowości, nie dokończony i nie rozwinięty, raczej szkic do planowanego dalszego ciągu pamiętników.

Czytelników, ciekawych okresu, w którym Paderewski piastował w Rzeczypospolitej najwyższe godności, spotka roz-

czarowanie. Okres ten autor w ogóle pominął. Skupił się natomiast na latach organizowania dla Polski pomocy charytatywnej i mobilizowania światowej opinii wokół sprawy swej ojczyzny, kiedy to — jak sam mawiał — był jednoosobowym rządem polskim w Ameryce.

Były to lata niezwyklej aktywności wybitnego pianisty, który swe koncerty wykorzystywał propagandowo na rzecz kierowanego przez siebie Komitetu Pomocy dla Ofiar Wojny. Życie prywatne i życie twórcze musiało ustąpić życiu publicznemu. Mimo to, sądząc po komentarzach samego autora pamiętników, właśnie ten okres biografii cenił sobie najbardziej:

„Moja pozycja wśród Polaków amerykańskich i Amerykanów polskiego pochodzenia bardzo okrzepła. Wiedzieli jak pracuję, i że nie pracuję dla siebie. Pokładali we mnie całą ufność. (...) Dzięki moim rosnącym wpływom w Waszyng-

powinien on pomóc w refleksji nad problemem nader skomplikowanych związków między artystą i politykiem.

Autor *Pamiętników* towarzyszył narodzinom wieku dwudziestego — wieku, w którym na kontynencie amerykańskim coraz powszechniejszy stawał się kult demokracji i maszyny. W czasach, gdy świadomość Polaków została zdominowana przez dwa hasła: demokracja i komputeryzacja, uwagi artysty, w przenikliwy sposób widzącego zagrożenia naszej cywilizacji, okazują się zaskakująco aktualne.

„Maszyna zniszczyła w istocie ludzkiej — przekonywał swoją słuchaczkę Mary Lawton — co od wieków odgrzywało najważniejszą rolę w doskonaleniu człowieka, w jego poczuciu obowiązku i pojęciu honoru: ukochanie swego zawodu”.

Równie sceptycznie zapatrywał się na możliwość społecznej realizacji idei demokracji. Jej zwolennicy — uważał — nie zdają sobie sprawy, że rządzenie nie jest możliwe bez hierarchii, która stanowi w gruncie rzeczy zaprzeczenie demokracji.

Refleksję nad lekturą *Pamiętników* wielkiego Polaka, ale i nietuzinkowego myśliciela, proponuję zakończyć takim oto cytatem, nie wymagającym, jak sądzę, komentarza:

„Obserwujemy dążność do poprawy wszystkiego po to, by więcej ludzi mogło korzystać z wielu rzeczy, by zadowolili masy. Tyle wysiłków czyni się w dziedzinie sztuki, by stała się ona powszechnie dostępna. W konsekwencji jednak będzie tańsza i bardziej prostacka niż dotychczas”.

Bogdan Rogatko

W dzisiejszej „kuźni bluźnierstw”

RAFAŁ GRUPIŃSKI: Dziedziniec strusich samic. Obserwator, Poznań 1992.

Alaż to wściekła i drapieżna książka! Dziedziniec strusich samic Rafała Grupińskiego, wbrew swemu nieco pretensjonalnemu tytułowi, nie jest książką liryczną i subtelną. Przeciwnie — gryzie i kopie, obraża i kpi, nie boi się dosadności, nie waha się przed obelgą czy wyzwiskiem. Grupiński nie oszczędza nikogo z uznanych autorytetów, jego sądy są przy tym pełne furii i dezynwoltury rzadko słyszanych ostatnimi czasy w polskiej krytyce literackiej. Już na pierwszych stronach Dziedzińca... czytamy dość niespodziewane oskarżenia pod adresem Josifa Brodskiego, którego słynny esej Ucieczka z Bizancjum przynosi — zdaniem Grupińskiego — „(...) przewrotną rehabilitację dawnej i współczesnej kultury imperialnej Rosji w jej agresywnej i butnej duchowości”. Dalej spotkamy wiele również ostrej i szokujących opinii. Eseje Michnika są „(...) jedną kopalnią ideologiczną przesiąkniętą tanim dydaktyzmem, a zbudowaną na uproszczonych i, co ważniejsze, niewłaściwych, bezkrytycznych sądach o przeszłości.” Żalozne, wtórne, „intelektualnie jałowe” są literackie osiągnięcia Zagajewskiego, Karpińskiego, jak i całego środowiska „Zeszytów Literackich”; dyskusje wokół Europy Środka to „duby smalone”, tak jak i krytyka literacka Mariana Stali, którą możemy „spokojnie nie męczyć sobie wzroku”...

Przyznam, że Dziedziniec strusich samic intryguje i zarazem ogromnie irytuje. Wysoka temperatura emocjonalna przemysłu Grupińskiego, prowokacyjna ostrość sformułowań, które jakby za wszelką cenę chcą być na przekór, które radują się swym obrazoburstwem mającym za nic tak pieczołowicie wznoszone ostatnimi laty hierarchie zjawisk kulturalnych, dzieł, autorytetów, wszystko to kaze spoglądać na Dziedziniec strusich samic jak na błyskotliwy pamflet. Niejeden czytelnik tym sobie wytłumaczy skrajność, czasem jawną niesprawiedliwość ocen Grupińskiego. Pamfletem wszak rządzi duch przekory, pamflet nie dyskutuje, nie podejmuje dialogu, interesuje go raczej boks niż elegancka dyskusja. Pamfletista nie ceni subtelnego rozróżnienia, jest raczej zwolennikiem grubej krechy. Jest pewien swych racji, a czytelnik winien ich z pokorą wysłuchać.

Alaż toż jest bohaterem pamfletu Grupińskiego? W kogo mierzą jego ciosy? Czym tłumaczyć jego bezczelność — czy tylko zasadą liberum veto, której hołduje każdy szanujący się pamfletista? Nie tylko. Dziedziniec strusich samic jest pamfletem o ambicjach programowych, co zresztą w dziejach pamfletu nie

jest rzadkością. Grupiński próbuje spojrzeć na polskie życie umysłowe ostatniego dziesięciolecia, czyniąc to zresztą jako jeden z pierwszych. Jego teksty, zebrane głównie z poznańskiego „Czasu Kultury”, skupiają się na próbie analizy postaw intelektualistów minionej epoki. Grupiński ocenia świat wartości elit umysłowych lat osiemdziesiątych, ich mitów i ideałów kulturalnych, tworzone przez nie książki i koncepcji politycznych... Z tych prób wylania się obraz niemal całkowicie czarny.

Autor Dziedzińca... bardzo krytycznie ocenia zbiorowego bohatera książki — PIN-a, czyli polskiego intelektualistę. Potępia jego bierność umysłową, minoderię, prywatę, lenistwo duchowe, gniewa go anachroniczność zachowań PIN-a, uciekanie w stadne reakcje i zachwyty. W opinii Grupińskiego można mówić o klasie intelektualistów lat osiemdziesiątych, klasie zwinionej wiarą, że ich najwyższą powinnością była wierność powołaniu „blazna”, tak jak ją rozumiał Kołakowski. Jak píše Grupiński „(...) sztywność blazna jest ekspresją bierności, zawsze jest skierowane w przeszłość...” Każdy rewizjonista chodzi w czapce blazna. Brak wizji przeszłości oto zawodowa choroba rewizorów.”

Etos „blazna” jest więc etosem człowieka kompromisu, a wszystko wskazuje, że w kulturotwórczą moc kompromisu Grupiński nie bardzo wierzy. Wierność zasadzie kompromisu jest — jego zdaniem — prostą konsekwencją ducha kolaboracji, którym przesiąknięta była psychika polskiego intelektualisty. Kolaboracji nie tylko i nie tyle w sensie politycznym, ile w znaczeniu biernej akceptacji zastanej rzeczywistości kulturalnej, w braku odwagi głoszenia idei i wizji wyłamujących się z zbiorowych schematów, burzących monolityczne hierarchie; kolaboracji w sensie wierności megalomańskim mitologiom i fałszywego samozadowolenia...

Wiele tych refleksji formuluje Grupiński w trakcie lektury głośnych dzieł literackich lat osiemdziesiątych, które jak w soczewce skupiły fałszywe nadzieje intelektualne tego czasu. Gwałtowna krytyka Grupińskiego książek Michnika czy Karpińskiego przekonuje, że najmocniej wini postawę pokolenia 68, słusznie zauważając jego dominację w życiu umysłowym Polski współczesnej. Droga od nieufności do zadufania w świadomości klasa literacka, jaka stała się w ostatniości udziałem tej generacji. Grupiński píše o „nędzy nadmiernego ządęcia patriotycznego”, „wybijającego egotyzmu”, „zjawisk skłonności do alegoryzacji zdarzeń”, „stałości i wla-

ściwości świata przedstawionego”, wreszcie — braku wyrazistej koncepcji bohatera.

„Efektem (...) ucieczki od rzeczywistości stała się literatura pełna papierowych bohaterów, poruszających się w umownej, emblematycznej rzeczywistości. Literatura bez świadomości i bez tła”.

W ostateczności więc po intelektualistach dramatycznej epoki stanu wojennego pozostało w ocenie Grupińskiego niewiele; zbyt mało, by móc mówić o oryginalnej i wielkiej wizji kultury, która godna byłaby nowej rzeczywistości polskiej.

To racja, że polscy intelektualiści z pasją rzucają na siebie patetyczne, nieraz historyczne samooskarżenia. Ktoś też dodaje, że przekorność i ostrość uwag Grupińskiego nie jest dzisiaj znów taka wielka, zbyt łatwo komponuje się w wielu miejscach z tym przerażającym belkotem samooskarżeń, jakimi rozbrzmiewa nasza współczesność. Myślę jednak, że warto czytać Dziedziniec strusich samic nieco inaczej, nie podzielać emocji jego autora. Warto być może spojrzeć na książkę w kontekście głosów, które coraz częściej podnoszą młodzi czy początkujący pisarze, pragnący zaistnieć w sposób widoczny i oryginalny w polskiej kulturze lat dziewięćdziesiątych.

Książka Grupińskiego ukazuje pewien, dość dramatyczny, proces przewartościowania i poszukiwania ideowych tego „młodego” pokolenia. Pokolenia, które formowały intelektualnie lata osiemdziesiąte i które przez długi czas pozostawało pod silnym urokiem tamtej atmosfery umysłowej. Dopiero z czasem próbowało krytycznie spojrzeć na swoich mistrzów, tym bardziej że ich nauki raziły swym dogmatyzmem, kolektywizmem, wreszcie — anachronizmem. Wizja świata, wizja kultury, którą otrzymywali w spadku, odpychała prowizorycznością i banalnością. Coraz więc wyraziste stawało się przekonanie o fundamentalnym charakterze sporu, który toczyli w swym wnętrzu „młodzi” ze swymi nauczycielami.

Jak napisał Grupiński „Spór (...) toczy się o postawy, o stosunek do zmian zachodzących w życiu nas wszystkich, a nie o taki czy inny model literatury, jak chcieliby to spierać poloniści. (...) Zapominano w ferworze intelektualnych dyskusji o podstawowej maksymie świata myśli, który ich stworzył, o zadaniu, którego winni byli nie zaniebywać: o służeniu społeczeństwu w jego drodze wychodzenia z cywilizacyjnej małowartości”.

Grupiński być może śmieje się swą wiarą w powołanie intelektualisty, ale to pokazuje, jaką miarę przykładał do czytanych przez siebie mistrzów. Młodzi przebywali drogą jakby wbrew logice edukacji sentymentalnej — od uwielbienia autorytetów do ich radykalnej negacji. Stąd się biorą tak gwałtowne gesty buntu, negacji, anarchii i bezradności. One wyznaczają kierunek poszukiwań. Grupiński wyraża te gesty i emocje najmocniej i

najlepiej. Chce dokonać radykalnego obrachunku pokoleniowego; depcząc poprzedników, chce obudzić świadomość młodych twórców. Stąd tak niesprawiedliwy subiektywizm tej książki, który pragnie kreować nową wojnę klasyków z romantykami. Grupiński gwałtownym ruchem odcina się więc od swych ojców — to niemało, a może raczej to wszystko, na co go stać. Gromiąc „starzych”, czyni to w ich języku; także teren, na którym toczy swą bitwę, wybrał przeciwnik, wzrok Grupińskiego nieśmiało przebija się przez tumany patosu, które pozostawił PIN.

Cały wywód wokół „kolaboracji” pokazuje, jak głęboko w istocie tkwi Grupiński w myśleniu Michnika, Walca czy Wierzbickiego. Tym też tłumaczy sobie wściekłość tej książki, pod którą kryje się zawiedziona miłość, rozpacz i rozczarowanie. Być może stał się wrażliwym, że Dziedziniec strusich samic kończy się tam, gdzie autor winien właściwie zaczynać swoje myślenie. Brawurowa błyskotliwość pamphlety, jego zapiekłość w szukaniu winnych każde dośrodkowo marginalnie traktować to, co mogłoby tworzyć kontur jakiejś pozytywnej utopii kulturowej. To, co z konieczności w sposób pośredni wylania się z krytyk Grupińskiego, jest zaledwie sugestią. Zgoda, że zapewne słuszna, ale najczęściej ubraną w szatę sentencjonalnego apelu, efektownego paradoksu, konstatacji banalnych lub — co groźne dla pisarza atakującego „starców” i „konserwatyistów” — anachronicznych.

Program Grupińskiego zamyka się w apelu o wizję kultury pluralistycznej, wielogłosowej i samoświadomej. Od intelektualistów żąda pisarz realizmu, aktywizmu, walki o odrodzenie szeroko rozumianego etosu polskiej pracy, etosu walki raczej niż kompromisu ze światem. Stąd „blaznowi” przeciwstawia „alchemika” jako tego, który jest „otwarty na wszelkie, także cudze pomysły, niż zawsze pewnym siebie kapłanem czy nieustannie gotowym do krytyki innym blaznem. Polskiej kulturze potrzebny jest duch zwany Archeusem niż duch Stańczyka.”

Wyrazistość tej wizji jest wciąż niewielka, tak jak i języka, w którym jest formułowana. Pozostajemy raczej w okolicy Legendy Młodej Polski Brzozowskiego, a gdy spojrzeć bliżej to — dość paradoksalnie — w sąsiedztwie Świata nie przedstawionego.

Powyższe uwagi nie zmiernają do łatwego przekreślenia wysiłku Grupińskiego. Przeciwnie — uważam, że książka ta stanowi ciekawą i odmienną próbę spojrzenia na zjawiska kultury ostatnich lat. Widzę w niej symptom nadchodzących rewindykacji i przewartościowań. Grupiński pozwala wstępnie określić możliwe ich kierunki. Zbyt wiele w tej książce miejsc dyskusyjnych, by przyjmować Dziedziniec strusich samic obojętnie. Ta książka zasługuje na spór.

Maciej Urbanowski

Obszary konfuzji

(Ciąg dalszy ze str. 5)

uściskać dłoń komunistycznej władzy, chętnie przywdziewającej szatę spadkobiercy właśnie europejskiego oświeceniowego racjonalizmu i libertyńskiego antyklerykalizmu (écrasez l'infâme!).

Klimat przedwojennych „Wiadomości Literackich”, przedwojenną działalność TADEUSZA BOYA-ŻELEŃSKIEGO w pewnej mierze prostowała ścieżki ku temu porozumieniu. Gdy LESZEK KOŁAKOWSKI píše esej *Kapłan i blazn* albo biblijne powiastki, o ukrytym żądle antytotalitarnym, chętnie nadaje swoim wypowiedziom formę niemal wolteriańskiego szyderstwa. W imię oświeceniowych ideałów — poniekąd wolnościowych — nie wahano się kopać leżącego, tj. przesładowanego przez komunistów Kościoła, nie czując z tego powodu szczególnych wyrzutów sumienia. Ta sytuacja zaczęła się zmieniać dość późno, po 1968. Znakiem tej ewolucji stała się po części książka ADAMA MICHIKA *Kościół, lewica, dialog (1977 r.)*. Zanim to nastąpiło, w kręgu antytotalitarnych intelektualistów panowała teoria *dwóch wrogów*: — właśnie Kościół i upodobniający się do Kościoła skostniały stalinizm. O totalitarne pretensje oskarżano z równym zapałem

obie te instytucje, aczkolwiek można było wyczuć, że osnową i archetypem totalitarnych rozseczeń była religia rozumiana właśnie jako wielka inkwizycja. Choć jej ostatnim wcieleniem okazał się stalinizm, nie ulegało wątpliwości, kto dał początek wszystkim udrekom... Za tak zdecydowaną antyreligijną władzą była wszakże gotowa wiele przebaczyć... O ile tedy ogół Polaków, a zwłaszcza przedwojenna praca, nienawidził Niemców i szczerze radował się z odebranych im ziem *odzyskanych*, widząc w tym nie tyle sprawiedliwość historyczną — karę za wywołaną wojnę — ile powrót do kiedyś rzekomo przemocą zabranej, ale wciąż nam *należnej własności piastowskiej* (jak gdyby zmienność terenów zasiedlenia nie była wpisana w dzieje narodów) — to liberalni intelektualiści nienawidzili Kościoła jako ostoi ciemnoty i nietolerancji, a co więcej — instytucji duchowo spokrewnionej może nie z Hitlerem, ale z podobnym kręgiem *totalitarnej i faszystowskiej ideologii*. Kościół był więc, jak już wyżej wspomniano, dla tych libertyńskich racjonalistów *naturalnym sprzymierzeńcem* wstecznych sił historii, których to sił — hitleryzm i faszizm — stanowią tylko najostrejszy paroksyzm. Walcząc z Kościołem, zwalczano zatem duchowego patrona zbrodniczego antysemityzmu i równie zbrodniczego nacjonalizmu, a także piętnowano prawzór totalitarnej kontroli nad człowiekiem.

Tym samym udawało się tu jakoś ze sobą związać dwie

nienawiści — do hitleryzmu i do Kościoła, obie mile widziane przez władzę, a więc możliwe do wykorzystania jako alibi tak maskowanego antystalinizmu.

Nie jestem wprawdzie ortodoksem, ale wraz z wami nienawidzę tego, kogo wskazuje... Zamiast głównej daniny przynoszę wam oto jej równoważnik w innej, by tak rzec, walucie...

Czy należy tedy skonkludować filozoficznie, iż zwykle musimy coś zapłacić, by przeżyć, gdyż skrajna bezkompromisowość prowadzi do samobójstwa?

W rzeczywistości opierało się to jednak na przewrotnej ambiwalencji i *reservatio mentalis*. Zadawano ciosy nie zawsze głównemu przeciwnikowi, co gorsza — świadomie lub nieświadomie — zaciemnianiu przedmiot ataków. Powtarzano, iż stalinizm był wyprzedzeniem — *prawicowym*, bo bliższym totalitarnemu faszyzmowi — demokratyczno-liberalnego socjalizmu, wywodzącego się z oświeceniowych marzeń o wolnym i sprawiedliwie urządzonym społeczeństwie. Heterodoksyjni marksiści (tzw. rewizjoniści) mówili tak w 1956 nazywając dogmatycznych stalinistów *prawicą*. Zło i Dobro sytuowały się więc następująco: po prawej stronie w piekle, choć nie równie głęboko, hitleryzm i faszizm, potem stalinizm, jako wersje totalitarnej wzoru

ustanowionego — jak niedwuznacznie wskazywano — przez *kościelną inkwizycję*. O ile o stalinizmie wolno było mówić bardzo ostrożnie, o tyle ataki na Kościół przechodziły przez cenzurę bez trudności, mrużano więc do czytelnika: *wiesz przecież, iż mam na myśli zarówno zakon templariuszy, jak i procesy stalinowskie*. Po lewej stronie, wśród zbawionych królowa oświeceniowa myśl prowadząca do socjalizmu z *ludzką twarzą*. Były to zatem czasy szczególnej konfuzji pojęć. Winą obciążać trzeba nie tylko *klerków-renegeatów*, lecz i cenzurę, którą usiłowano oszukać *ezopowym belkotem*... Ale owa konfuzja wskazuje nie tyle na kłopoty z cenzorem, ile na nierzetelność myślenia uporczywie trzymającego się kategorii markso-wskich, by w nich rozpatrywać zarówno fenomen totalitaryzmu, jak i zjawisko religii. Stąd niektórzy intelektualiści wyobrażali sobie, iż walcząc z religią, walczą z totalitaryzmem. Podobnie wśród chrześcijan nie umiano uwolnić się od myślenia w kategoriach *egoizmu narodowego*. Dobrze jest gdy ja *zabrać Kalemu krowę, źle gdy Kali mnie*... Tu krzywdą było wypędzenie Polaków z Wilna i ze Lwowa, dobre zaś było wypędzenie Niemców ze Szczecina i Wrocławia.

Te uwikłania, markso-wskie i nacjonalistyczne, zaciągają na klimacie ideowym aż do późnych lat sześćdziesiątych, a nawet aż do powstania Solidarności. Wtedy ulegną przedziwnym mutacjom, choć nie zawsze wyklarowaniu, ale to już inny temat...

Jan Prokop

Mówiliśmy o Nim: Profesor. W środowisku teatralnym i teatrologicznym wiadomo było, że mowa o Zbigniewie Raszewskim. To określenie, bo nie był to tylko tytuł naukowy, kryło w sobie prawdziwy szacunek i bardzo wiele sympatii. Oznaczało najwyższy autorytet, mistrza i nauczyciela. Profesor Raszewski był centrum polskiej wiedzy o teatrze. Nie ma w tym twierdzeniu żadnej przesady.

Znakomity uczonec, wieloletni redaktor „Pamiętnika Teatralnego”, twórca i pomysłodawca bardzo wielu programów badawczych, promotor i recenzent licznych prac naukowych, człowiek wielkiej wiedzy i kultury, skupiał wokół siebie wszystkich, których teatr ciekawił i zastanawiał. Niezależnie od ich szczegółowych zainteresowań i orientacji badawczych, niezależnie od wieku i urzędu. Byli wśród nich historycy teatru, krytycy, uczeni i studenci, wielu artystów teatru. Intereso-

czenia i wyczulonej intuicji. Wnioski wprowadzał bardzo ostrożnie, niemal po aptekarsku, precyzyjnie ważył sądy. Swoje tezy, często bardzo odważne, dokumentował obszernym materiałem dowodowym. Potrafił też świetnie wciągnąć czytelnika w tę teatralną detektywistykę i archeologię, której celem było odsłonięcie zagadek i tajemnic teatru.

Uważał, że punktem wyjścia dalszych badań teatrologicznych musi być uściślenie podstawowych pojęć, podstawowe podziały i klasyfikacje. Stąd zapewne Jego zainteresowanie teorią teatru. Chciał, by teatrologia stała się prawdziwą nauką, by dorównała nauce o literaturze czy muzykologii. Uważał zatem, że powinna stawiać sobie podstawowe pytania o naturę teatru i towarzyszących mu zjawisk, powinna porządkować wiedzę historyczną, a nawet szukać w dziejach teatru pewnych reguł i prawidłowości. Czy wierzył w możliwość ostatecznego uporządkowania zjawisk artystycznych? Na pewno nie. Czytałem w notatkach z wykładów na PWST, które były punktem wyjścia rozważań zawartych w książce *Teatr w świecie widowisk*: „Niech Bóg nas broni przed odkrywaniem jeszcze jednej Jedynie Stuszej Metody. Nasze szanse to najwyżej 25 % racji. I niech nas Pan Bóg broni przed przypuszczeniem, że

między tymi dwoma aspektami teatru.

Przedmiotem badań historia teatru powinien być, według Raszewskiego, artyzm i życie teatralne, które na niego wpływa, choć samo artyzmem nie jest. Co można powiedzieć o estetyce dzieła sztuki, które od dawna nie istnieje? Wedle jakich kryteriów je oceniać? Odpowiedź Raszewskiego była jasna — przykładanie do niegdysiejszego teatru kryteriów współczesnej wrażliwości byłoby wysoce niesprawiedliwe i zupełnie pozbawione sensu. Historyk teatru winien więc nie tylko zrekonstruować kształt przedstawienia, ale i kryteria wartości, według których było w swoim czasie oceniane. Bez poczucia wyższości. Dobrze jeśli mu towarzyszy — pisał — „odruch zaciekania dla każdej grudki ludzkiej aktywności choćby i była sprzeczna z naszym własnym upodobaniem”. Takie założenie wymagało pokory, a nade wszystko dogłębnej znajomości epoki — jej mentalności i wrażliwości, estetyki i obyczajów, a także wnikliwej wiedzy o sąsiadującej z teatrem sztuce. W świetle tej wiedzy Raszewski opisywał i analizował sztukę teatru. Bywało też odwrotnie — Jego artykuły poświęcone teatralnym doświadczeniom romantyków, Jego, napisana wspólnie z Jerzym Gotem, książka o premierze *Wesela*, rzucają nowe światło na arcydzieła polskiego dramatu.

toria idei. Może dlatego wybrał teatr jako dziedzinę swoich badań, a nie muzykę czy literaturę, których też był doskonałym znawcą. Droga, jaką „wydobywał teatr z niepamięci”, pozwalała Mu zgłębiać wiedzę o procesach społecznych i kulturalnych, śledzić dzieje ludzkiej myśli i społecznej aktywności. Społeczeństwo, w którym żył, interesowało Go równie silnie jak jego przeszłość; był bardzo wnikliwym obserwatorem swoich czasów i ich aktywnym uczestnikiem (m.in. w 1976 roku podpisał słynny protest przeciw zmianom w Konstytucji). Nie był tylko teatrologiem, był humanistą i intelektualistą, jakich niewiele.

Książki Raszewskiego, przede wszystkim *Bogusławski* i *Krótką historia teatru polskiego*, nie są bynajmniej książkami tylko dla teatrologów. Są dla wszystkich, których zastanawiają dzieje polskiej kultury i są dla wszystkich, niezależnie od poziomu wykształcenia, miłośników teatru. Stanowią lekturę mądrą i nadzwyczaj przyjemną. Raszewski bowiem pisał świetnie, językiem pięknym i bogatym, barwnie przy tym, jasno i klarownie. Potrafił prawdziwie zaciekać czytelnika, zawiadnąć jego wyobraźnię a nawet uczuciami, nie zwalniając go przy tym z obowiązku czy też przyjemności myślenia. Bardzo precyzyjnie komponował swoje książki, dbając o logikę wywodu i hierarchię spraw (olbrzymia erudycja nie była Mu, jak to się czasem zdarza, wędzidłem), dobór ilustracji, rysunków, wykazów. *Krótką historię...* można po prostu przeczytać, ale też można długo ją studiować. I długo zapewne będzie studiowana. Żałować należy, że nie doprowadził jej do czasów nam współczesnych. Łatwo domyśleć się dlaczego — Jego widzenie historii najnowszej inne było od obowiązującego wówczas wzorca. Znał się na współczesnym teatrze, śledził uważnie jego dokonania. Jako jeden z pierwszych poznał się na Grotowskim i Swinarskim, tłumaczył i publikował w „Pamiętniku” teksty o Artaud, Dullin, Jacquot, kiedy jeszcze mało znane były w Polsce ich nazwiska. Uściślił tak istotne dla współczesnego teatru pojęcia jak inscenizacja i reżyseria. Kiedy przed krytyką stanął problem opisu przedstawienia, przygotował antologię *Sto przedstawień w opisach polskich autorów* (do dzisiaj dostępna jest jedynie w maszynopisach) i opublikował własne rozważania na temat partytury teatralnej. O współczesnym teatrze pisał jednak rzadko, a może tylko rzadko publikował swoje przemyślenia. Po każdym oglądanym przedstawieniu robił notatki, co nawet znawcom współczesnego teatru zdarza się rzadko. Czasami rozrastały się do znakomych tekstów, takich jak, także nigdy w całości nie publikowany, opis *Nie-Boskiej komedii* Swinarskiego.

Profesor był wspaniałym pedagogiem. Bardzo cenionym i lubianym. Nominalnie nie miał wielu uczniów, kilka roczników studentów Wydziału Wiedzy o Teatrze w warszawskiej PWST, grupę swoich doktorantów. Na Jego wykłady przychodzili studenci z innych wydziałów PWST i osoby w ogóle ze szkołą nie związane. Bo było warto. Na wykładach Profesor przedstawiał, w perspektywie własnych badań i przemyśleń, podstawowe zagadnienia teatru i wiedzy o teatrze. Bardzo ciekawie i zajmująco. Lubiał dzielić się swoją wiedzą i doświadczeniem, lubił też słuchać, co mają do powiedzenia adepci wiedzy o teatrze. Nie słychanie cierpliwie i uważnie słuchał ich prac i wypowiedzi, żeby potem szczegółowo omówić problemy związane z tematem, precyzyjnie wskazał błędy i nieścisłości, żeby — jakkolwiek nieporadne były te debiutanckie referaty i rozprawy — rzecz ocenić wszechstronnie i sprawiedliwie, a też ośmielił, zachęcić do dalszej pracy. Swoim uczniom poświęcał wiele czasu, uwagi i troski nad wyraz serdecznej. Nie narzucał swoich poglądów, co najwyżej sugerował tematy czy też sposoby ich oświetlenia, nie wskazywał lektur — dyskretnie je podsuswał, natomiast wyraźnie wypunktowywał wszystkie problemy związane z ich pracami. Nie ograniczał; pomagał, kształcił, rozwijał.

Wszyscy mogliśmy nauczyć się od Niego bardzo wiele. I to nie tylko wiedzy o teatrze. Czy się nauczyliśmy? Kto teraz będzie rozstrzygał nasze wątpliwości? Kto będzie nas tak inspirował, dodawał nam odwagi?

ZBIGNIEW RASZEWSKI

(1925 — 1992)

waty Go wszystkie poszukiwania, które w ten czy inny sposób pozwolą poszerzyć czy zgłębić wiedzę o polskim teatrze. Profesor powiedziałby: „naszą wiedzę o teatrze”. Zawsze pisał skromnie w pierwszej osobie liczby mnogiej, jakby chciał podkreślić, że zarówno teatr jak i wiedza są naszym wspólnym dobrem, za które winniśmy czuć się odpowiedzialni.

Zbigniew Raszewski był historykiem i teoretykiem teatru. „Jest rzeczą oczywistą — pisał — że teoria musi tutaj korzystać z egzemplifikacji historycznej, a historyk nie może nawet przystąpić do działania bez sprecyzowanego poglądu na naturę teatru”. Rzadko się jednak zdarza, by obie te dyscypliny, wymagające innej perspektywy badawczej i innego rodzaju talentu, były równoprawnym polem badań jednego uczonego. Teatrologia jest bardzo młodą dziedziną nauki. Raszewski tworzył polską naukę o teatrze niemal od początku i od razu dbał o jej solidne i wszechstronne podstawy.

Wiedział, że punktem wyjścia wiedzy historycznej muszą być badania źródłowe i archiwalne, podstawowe ustalenia faktów i rzetelna dokumentacja. Jakkolwiek żmudne, czasochłonne i nie zawsze wdzięczne było to zadanie. Stale publikował w „Pamiętniku Teatralnym” repertuary i biogramy, bibliografie, wszelkiego rodzaju dokumenty i teatralia. Sam też je zbierał i opracowywał. W dużej mierze dzięki Niemu powstał *Słownik biograficzny teatru polskiego*, był jego naczelnym redaktorem i autorem wielu haseł. Chciał, by ten *Słownik* „był fundamentem, na którym powinna zbudować się nawiązująca wiedza o ludykach teatru w naszym kraju”. *Słownik* — prace nad jego kontynuacją trwają nadal — stał się właśnie takim fundamentem. Nie przyczynkiem. Podobnie fundamentem wiedzy o historii polskiego teatru w świecie stały się pisane przez Raszewskiego hasła do największej jak dotąd w świecie encyklopedii teatralnej *Enciclopedia dello Spettacolo*.

„Wydobyć teatr z niepamięci” — tak określał zadania historia teatru. W tym procesie odkrywania funkcji i kształtu dawnego teatru, świadectwa i dokumenty były dla niego poszlakami, których właściwa interpretacja wymaga od badacza skupionej uwagi, szerokiej wiedzy o teatrze i czasach, w jakich zaistniał, doświad-

przez zajęcie nowego punktu widzenia wyjaśnimy wszystko. Najwyżej zrozumiemy tylko trochę”. Ale uważał, że aby zrozumieć tylko trochę, należy szukać nowych perspektyw badawczych, szukać praw rządzących sztuką teatru. Choćby ustalenia miały być niepełne i chwilowe. Bardzo trudne stawiał sobie pytania. Także jako historyk. Fascynowały Go czasy przemian, nasilonych polaryzacji idei i gustów, tak niejasne i zawiłane jak przełom wieków XVIII i XIX, o którym pisał w książce *Staroświecczyzna i postęp czasu* i w *Bogusławskim*. Miał pełną świadomość odrębności sztuki teatru, co, szczególnie w czasach, kiedy zaczął się teatrem zajmować, nie było wcale oczywistością. Określeniu szczególnych własności teatru poświęcił wiele rozważań. Badał w tym celu jego związki i pokrewieństwa z innymi dziedzinami sztuki i z innymi dziedzinami społecznej aktywności człowieka, takimi jak gra czy właśnie widowisko. To znamienne. Teatr był dla Raszewskiego w równej mierze zjawiskiem artystycznym co zjawiskiem społecznym. W swoich pracach historycznych pilnie śledził skomplikowane związki i zależności

Życie teatralne, w Jego rozumieniu tego pojęcia, obejmowało szeroki krąg zjawisk. Instytucje teatralne i instytucje, którym teatr podlega (takie na przykład jak mecenat i cenzura), życie codzienne trup teatralnych i dzieje przedstawień, szkoły, techniki aktorskie i techniki teatralne, budynki, maszyny, oświetlenie, teatralne obyczaje. Nawet sprawy tak drobne jak bilet teatralny przyciągały Jego uwagę. (Dziejom biletu teatralnego i temu podobnym tematom poświęcił cykl uroczych esejów drukowanych niedawno w „Gońcu Teatralnym”). Dalej, interesowali Go ludzie, którzy teatr tworzyli — dyrektorzy, dekoratorzy, kompozytorowie i oczywiście aktorzy. W końcu, ale bynajmniej nie na ostatku, widownie, publiczność teatralna. Była ona dla Niego bardzo ważnym współtwórcą teatru. Śledził pilnie jej gusty i upodobania, potrzeby i nawyki, wykształcenie i obyczaje, doświadczenia społeczne i kulturalne. Życie teatralne, które rzutuje na kształt teatru i wyznacza jego funkcje, stawało się w książkach i artykułach Raszewskiego integralną częścią życia społeczeństwa, z niego wyrastał teatr i w pewnej mierze je kształtował.

Te właśnie procesy pasjonowały Go w najwyższym stopniu. Pasjonowało Go życie społeczeństwa i historia społeczna, także polityczna, historia kultury i his-



Zbigniew Raszewski — fot. z archiwum Jana Michalika

Niektóre obrazy historyczne tak do- sadnie dokumentują tragiczne wy- padki, że choć malarstwo historycz- ne wyszło z mody, nie tracą wiele ze swojej aktualności. Do nich należy *Guer- nica* Picassa, a w uprzednim stuleciu *Eg- zekucja Maksymiliana* pędzla ÉDOUAR- DA MANETA. Kojarzmy Maneta z im- presjonizmem, mimo że był on w zasadzie realistą. *Rozstrzelanie* namalowane w

w Polsce wybuchło powstanie styczniowe; w Ameryce Południowej dawne kolo- nie hiszpańskie uzyskały niepodległość, a niepodległy od 1821 roku Meksyk miał się w konwulsjach rewolty bezrolnych Indian przeciw hiszpańskim posiadaczom ziemskim. Wtedy to delegacja konserwa- tystów uprosiła Maksymiliana Habsbur- ga, młodszego brata Franciszka Józefa, by przyjął cesarską koronę Meksyku. Ma- ksymilian był młodym idealistą i roman- tykiem, namiestnikiem Lombardii z sie- dzibą w Trieście. Miał piękną żonę Char- lotte, córkę Leopolda, króla Belgii. Wie- rzył w posłannictwo Habsburgów i czekał na okazję odegrania historycznej roli we współczesnym świecie. Przyjął zaprosze-

panii. Cesarzowa Charlotte wyjechała do Europy, aby prosić o dalszą pomoc dla Maksymiliana, a Napoleon wyczołwał wojs- ko francuskie z Meksyku, ponieważ potęgą Prus była dla niego największym za- grożeniem.

Manet śledził z zainteresowaniem wypadki polityczne i namalował w roku 1864 bitwę morską między północnoamerykańskim okrętem „Ker- sague” a południową fregatą „Alabama”. Edouard Manet był liberałem o republikańskich tradycjach, przyjacielem mło- dego polityka Clemenceau, który odegrał wielką rolę w późniejszej III Republice. Maksymilian ostatecznie przegrał spra- wę. Otoczony przez republikańskie wojska

mundury francuskie, a sierżant na pierw- szym planie ładujący karabin wyraźnie przypomina Napoleona III z jego bródką w szpic i nastroszonymi, ostrymi wąsami. (Wiemy, że po egzekucji Maksymilian żył jeszcze i sierżant musiał go dobić dwoma strzałami). Manet maluje swój obraz w szarych, spokojnych kolorach, ukazując całą sytuację z obojętnością i dystansem beznamietnego obserwatora. W gruncie rzeczy obraz ten jest oskarżeniem zrzuconym Napoleonowi III w imieniu zdradzo- nego cesarza i potępieniem dwulicowości napoleońskiej polityki. To *Rozstrzelanie* wisi obecnie w Moguncji w muzeum naro- dowym.

Kilka lat później Napoleon III został pobity przez Prusaków pod Sedanem i abdykował. Manet namalował trzecią wersję *Rozstrzelania*, która pozostała w jego pracowni po śmierci, pocięta potem na kilka fragmentów przez spadkobierców artysty. Kupił je malarz Edgar Degas, a po jego z kolei śmierci obraz w trzech frag- mentach zakupiono do National Gallery w Londynie. Fragmenty zostały zszyte i obraz w niekompletnej postaci ukazany jest na bieżącej wystawie.

Każda wersja niezależnie od innych ukazuje odwagę i werwę Maneta przez szerokie położenie farby, subtelny koloryt i okrutny chłód koncep- cji. Żołnierze w mundurach i białych ka- maszach widziani od tyłu tchną bezosobo- wością i wcielają konieczność odczłowie- czenia jako warunek egzekucji. Nakładane szerokie światła i głęboko wcierrane cienie w pełnym wachlarzu szarych kolo- rów nadają wszystkim kompozycjom cha- rakter surowy i nieodwołalny. Patrząc z bliska na wielkie płótna Maneta z ich nonszalancją i sumarycznym traktowa- niem szczegółów i porównując te dzieła z wyszukanyymi cackami salonowych arty- stów tego samego okresu, widzimy, że Manet nawracał do starszej tradycji malar- stwa, że nie był awangardzista, lecz ma- lował pod dyktando kategorycznego im- peratywu wierności temu, co rzeczywiste.

Wdowa po Maksymilianie, biedna cesa- rzowa Charlotte doznała pomieszania zmysłów i zmarła w depresji i osamotnieniu w roku 1927. Tak historia wszystko przenosi w zapomnienie, a jedynie sztuka staje się gwarancją rzeczywistości.

Historia i sztuka

Rozstrzelanie Maksymiliana w National Gallery

Stanisław Frenkiel

trzech wersjach stanowi właśnie wielkie osiągnięcie realizmu: tematem jego jest fakt historyczny oddany dokładnie i z bezlitosną obojętnością.

Obecna wystawa w National Gallery obejmuje artystyczną dokumentację mar- ginesowego na pozór faktu. Zestawienie wszakże trzech płócien Maneta oraz po- rtreatów i rycin przedstawiających koniec meksykańskiego imperium jest posunię- ciem, które łączy sztukę z historią w sposób prawdziwie nierozdzielny. Manet był artystą, którego obchodziła rzeczy- wistość. Nie był przychylny wobec politycz- nych ambicji autokratycznego Napoleo- na III, który zamachem stanu z prezyde- nta stał się cesarzem, dopomógł w zjed- noczeniu Włoch i chciał podnieść prestiż Francji i jej znaczenie na świecie.

W latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia świat wrzał od wojen i rewolucji. W Ameryce zaczęła się wojna secesyjna,

a Napoleon III posłał wojska francuskie do Meksyku, by wesprzeć Maksymi- liana, wzmocnić wpływy Francji w Ame- ryce oraz zjednać sobie Habsburgów w obliczu rosnącej potęgi Prus. Nie dziwiła, że Napoleon nie mógł iść na pomoc po- wstaniu styczniowemu, zwłaszcza że woj- na domowa w Stanach Zjednoczonych paraliżowała amerykańską politykę za- graniczną, stwarzając większe szanse fran- cuskiej interwencji w Meksyku. Stany Zjednoczone bowiem od dawna stosowały doktrynę prezydenta Monroe'a wroga wobec wszelkiej interwencji mocarstw europejskich na kontynencie amerykań- skim i przychylnie odnosiły się do liberal- nej opozycji Juareza, czerwonoskórego polityka meksykańskiego. Ale wojna se- cesyjna skończyła się zwycięstwem Unii Północnych Stanów, co umożliwiło po- moc siłom Juareza, walczącego z eksped- ycyjnymi armiami Francji, Anglii i Hisz-

Juareza, opuszczony przez Francuzów, został pojmany w towarzystwie dwóch wiernych generałów na skutek zdrady jednego ze swych oficerów i rozstrzelany w czerwcu 1867 roku. Wiadomości o śmierci Maksymiliana dotarły wprawdzie do Francji, ale podlegały ścisłej cenzurze.

Popularne ilustracje przedstawiały wy- padki w wyidealizowanej, malowniczej formie. Manet namalował pierwszą wersję egzekucji w sposób szorstki i gwałtowny, ukazując żołnierzy plutonu egzekucyj- nego w ludowych strojach bez żadnych dystynkcji. Twarz Maksymiliana jest w ogólnym zarysie słabo widoczna w dymie strzałów karabinowych. Obraz ten, opar- ty na wzorze Goi (*Rozstrzelanie powstań- ców w Madrycie*) wisi dzisiaj w muzeum w Bostonie. Druga wersja jest dużo dokład- niejsza. Maksymilian trzymający rękę wiernego generała Miramón ukazany jest z dużym podobieństwem. Żołnierze noszą

Poetycki testament prozaika

(Ciąg dalszy ze str. 3)

„wielkie” jawią się jako „małe”, a szcze- gół drobny — jako istotny, decydujący o charakterze całości. Na przykład w *Wier- szu urodzinowym* to, iż bohater w ciągu swego życia „zjadł około półtorej tony mięsa, cztery tony chleba i cztery ziem- niaków”, w konstrukcji utworu istnieje na jednej płaszczyźnie ze wspomnieniem, że jako małe dziecko „widział atamana Machnę”, który „miał na głowie kapelusz z piórem”, to był kapelusz mojej ciotki, tak mówiono”, a to tylko anegdotyczne wspo- mnienie ma niemal tę samą rangę, co in- formacja: „gdy miałem pięć lat, powie- dziano mi, że powstała Polska niepodleg- ła”. — Utwór *Przekonania* zmaganiem duchowym o utrzymanie własnych zasad poświęca niewspółmiernie mniej miejsca, niż drobiazgowym opisom czynności i za- jęć potocznych i banalnych, mających — jak powiada autor — zapobiec rozpacz- ni, a właściwie obudowujących zasadniczy, nie nazwany merytorycznie temat lawiną szczegółów, tak by czytelnikowi zadać trud samodzielnego wyłuskania (współ- tworzenia?) istoty tematu, przy silnej sug- estii, iż to, co uważamy powszechnie za banalne, może się w pewnych okoliczno- ciach okazać równie — jeśli nie bardziej — ważne, jak to, co uważamy za wznośne.

Porowadzi to często — jak właśnie w przytoczonych przykładach, a chyba najwyraźniej w znakomitym utwo-rze *Z podręcznika* (noszącym pierwot- nie, w maszynopisie, tytuł *Hodowla czło- wieka*) do groteski. Ale groteska także służy tutaj ukazaniu konkretnych zjawisk w wielu różnorodnych aspektach, w świe- tle zadziwionego spojrzenia, które rodzi — lub tylko odsłania — w nich sensy nigdy przedtem nie podejrzewane i nie zauwa-żane.

I oto znów w grę wchodzi głęboka, twórcza ironia poznawcza, otwierająca ogromne przestrzenie znaczeniowe, w które wkrada się nawet metafizyka.

Wszak z groteskowo-ironicznego tekstu

o „hodowli człowieka” wyłania się w osta- teczności odwieczne pytanie filozofów: „Czym jest człowiek?” — wobec innych bytów, wobec świata nieludzkiego, wobec wartości nadrzędnych i wobec absolut- nego braku wartości; pytanie pełne niepo- koju i zdumienia, że tak łatwo człowieka odczłowieczyć: wystarczy lekko przesun-ąć punkt widzenia, zmienić styl mówie- nia o nim...

Panujący w tych wierszach natłok pozornie nieistotnych, „zbęd-nych”, zbyt drobiazgowych szcze- gółów nigdy nie przyglądając się zasad- niczego. Przeciwnie — uwypukla go już przez samo to, że budzi niepokój i wzmag- a czytelniczą aktywność. Dzięki przemyś- lanej, nierzadko przewrotnej, organizacji owych szczegółów — z pozornego chaosu sensów wyłania się z wolna i stopniowo, jakby autor igrał z cierpliwością i zaciek- awieniem czytelnika, ukazując mu „po ka- wałku” coraz to inne, czasem sprzeczne nawzajem, aspekty i atrybuty głównego tematu, który do samego końca utworu stanowi w jakiejś mierze tajemnicę. Każ- da względnie wyizolowana cząstka wypo- wiedzi — każdy wers — dorzuca coraz to nowy szczegół, który równocześnie coś zasłania i coś odsłania. Zasłania — gdyż potęguje natłok wrażeń; odsłania — gdyż pokazuje jakiś cząstkowy aspekt całości tematycznej, przebudowując czasami gruntownie jej monolityczne, utarte — a przez to i zatarte — znaczenia.

Wersyfikacja odgrywa w tym rolę ogromną, chociaż na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że Filipowicz sięga do skonwencjonalizowanej już od dawna i łatwej w użyciu formy wolnego wiersza bezinterpunkcyjnego.

Tak też poniekąd jest w istocie, ale forma ta ulega pod jego piórem maksymal-nej funkcjonalizacji i w gruncie rzeczy

odnowieniu. Zapis wersyfikacyjny, po- dzielony na wersy, nie zawsze zgodny z konstrukcją zdaniową, jest nie tylko par- tyturą jego brzmienia: rytmiki, tempa, melodyki; staje się także partyturą inter- pretacji. Wersyfikacja tworzy, by tak rzec, system energetyczny utworów: niezależ- nie od reguł składni, a zgodnie z arbitralną intencją autora reguluje przepływ i naras- tanie informacji, decyduje zatem ostatecz- nie o organizacji sensu. Ponieważ każdy wers stanowi wyraźnie wyodrębnioną ca- łostkę, cegiełkę znaczeniową, obejmującą i eksponującą jakiś szczegół, przeto treść rozwija się niejako skokami, tak iż każda taka cegiełka, każdy wers wnosi w osobną jakiś nowy, często zaskakujący, szczegół, jakiś szczególnie aspekt tematu; odsłania- jąca się zaś stopniowo całość znaczeniowa uwydatnia zarazem swoją wewnętrzną niejednorodność, złożoność, segmento- wość. Temat czy problem — ujęty w samej swej istocie, generalnie — przestaje być jednoznacznym, ustabilizowanym mono- litem. Jest sumą i efektem zmiennej gry dużej ilości szczegółów, „drobiazgow”, z których każdy jest ważny także sam dla siebie i każdy może zadecydować nagle o zmianie kwalifikacji całości, odsłonić coś w niej i wyeksponować lub zasłonić i unieważnić.

Wersyfikacja nie tylko przejmuje tu funkcję zlikwidowanej przez au- tora interpunkcji, ale co więcej — staje się po prostu zasadniczą składnią wiersza, górującą nad gramatyką zdania. A dodać w tym miejscu trzeba, że zabieg likwidacji interpunkcji i usamodzielnie- nia w tej roli wersyfikacji został przez Filipowicza bardzo starannie przemyśl- any. Jak pokazują maszynopisy i pierwsze („podziemne”) wydanie zbioru, autor re- zygnuje z konwencjonalnej interpunkcji dopiero w początkach roku 83. Następnie zaś usuwa ją konsekwentnie we wszyst- kich wierszach, także owych wcześniej- szych, zrazu interpunkcyjnych. Usuwa,

ale z jednym wyjątkiem. Na końcu każ- dego utworu, tj. po ostatnim werse, pozo- stawia zawsze kropkę, czego nie spotyka- my u innych autorów stosujących wolny wiersz bezinterpunkcyjny, i co zresztą zrazu wydaje się tu zupełnie zbędne, sko- ro kropka jest niczym innym jak znakiem końca wypowiedzi, a przecież i bez kropki widać jasno, że wiersz się skończył. W piśarstwie Filipowicza jednak każdy naj- mniejszy drobiazg może okazać się waż- ny. I tutaj tak właśnie się dzieje. Ta „nie- potrzebna” kropka sprawia bowiem takie wrażenie, jakby autor — zakończywszy już prezentację serii „odsłon” wersyfika- cyjno-informacyjnych i tuż przed zamilk- nięciem — powiedział jeszcze na głos: „Koniec. Kropka. JA skończyłem”. I ce- kał na coś, wsłuchując się w zapadłą nagle ciszę.

Dzięki owej jedynej w tekście ork- ropce, każdy poszczególny utwór (niezależnie od swej wewnętrznej złożoności) jawi się jako jedno zdanie, złożone z podrzędnych członów-wersów. Także „zdanie” w sensie, jaki mamy na myśli, mówiąc, że ktoś ma swoje zdanie na dany temat. Z tym, że u Filipowicza ta kropka mówiła raz jeszcze „koniec zda- nia” — gdy koniec tak czy owak już nastąpił — nie tylko zamyka ostatecznie wypowiedź, ale i otwiera bezgłośną przestrzeń domysłów, dopowiedzeń i reak- cji. Cisza, jaka następuje po zamilknię- ciu odgłosu autora, po wybrzmieniu „Jego zdania”, jest — po Norwidowsku — „gło- sów zbieraniem”. Kropka autorska w wier- szu bezinterpunkcyjnym wywołuje niej- ako czytelnika do zabrania głosu (niczym na wieczórze autorskim), do zadawania pytań, do prób odpowiedzi na zadany przez „zdanie autora” temat. W najgłę- bszej warstwie znaczeniowej utworów owa koncowa kropka pełni więc ostatecznie funkcję utajonego pytajnika. Każ- dy wiersz, będący „zdaniami autora”, for- mułuje dla czytelnika zadanie, które roz- wiązane może i powinno być stale, w różnych okolicznościach i na różne sposo- by. — Powiedz to słowo. TO słowo. Naj- ważniejsze. Własne.

Taki ostatecznie sens ma, jak sędzę, ów poetycki testament Kornela Filipowicza.

Stanisław Balbus

Felieton na koniec lata

Krzysztof Lisowski

Długo przygotowywałem się do tej podróży. Czytałem przewodniki, studiowałem mapy i prospekty, przepytywałem dawnych uczestników poprzednich edycji tego meetingu. Ale kiedy wyraźnie zaczęło kończyć się lato, a z tygodnia na tydzień temperatura opadła tak znacznie, że ludzie z koleжки do pobliskiej studni ze z d r o w ą wodą zaczęli wspominać z nostalgią niedawne upały, stwierdziłem, że jechać trzeba koniecznie.

Droga do Słowenii prowadzi przez Wiedeń. Tam na dworcu południowym, na który trafiają nasze pociągi, czekał już znajomy Estończyk (jako że zjazd był międzynarodowy). Po krótkim spacerze i śniadaniu w plenerze wsiedliśmy w ekspres do Lublany i po sześciu godzinach (narodowy likier estoński wydatnie podróż przyspieszał) byliśmy w stołecznym mieście tego pięknego i gościnnego kraju. Potem jeszcze kilkadziesiąt kilometrów autobusem — i znaleźliśmy się w Lipicy, tam właśnie, gdzie hodowane są słynne konie lipicany.

Jak skonstatował wkrótce mój znajomy, byliśmy w oku cyklonu: prawie żadnych ech pobliskiej okrutnej wojny, na chwilę też zapomnieliśmy o bólach trapiących nasze młode demokracje. Bo oto w jednym hotelu spotkało się kilkudziesięciu pisarzy i krytyków z piętnastu krajów świata. Dziwna wieża Babel, w której przedstawiciele narodów dawnej Jugosławii rozmawiali ze sobą przyjaźnie a Litwin nie oskarżał Polaków o nacjonalizm, wspólnie uczestniczyliśmy w porankach i wieczorach autorskich, biesiadowali, spoglądali na fantastycznie zielone góry, pola golfowe i zatoki Adriatyku, pełne chyboliwych jachtów.

„Vilenica”, bo tak się nazywa to międzynarodowe pisarskie święto, zainicjowana została w roku 1986 przez Związek Pisarzy Słoweńskich. Odtąd co rok, w pierwszej połowie września, kto może, przyjeżdża do Lipicy. Tu i w pobliżu w ciągu kilku dni odbywają się zazwyczaj sesja oraz imprezy towarzyszące, a także wyjazdy do Triestu, Sežany, Portoroża, Piranu. Finał spotkania ma miejsce w jaskini Vilenica (wszak to

obszar krasu), gdzie ogłaszany jest werdykt międzynarodowego jury. W tym roku „Międzynarodową Nagrodę Literacką Vilenica '92” otrzymał Milan Kundera, który — co podkreśliło jury w uzasadnieniu — „zapisal się w annałach środkowoeuropejskiej republiki poezji i myśli, jako jeden z jej najznakomitszych, w dziedzinie ducha i pióra, przedstawicieli”. Nagrodę zaś dla jednego z uczestników spotkania (i okolicznościowej wielojęzycznej antologii) przyznano tym razem Węgrowi, Endre Kukorelly, poecie i prozaikowi z Budapesztu.

Potem, do późna trwał wielki bankiet pożegnalny, już na powierzchni ziemi, w wielkich namiotach — wino, wspólne żarty i śpiewy, pamiątkowe zdjęcia, wymiana adresów.

Nazajutrz, w niedzielę, mieliśmy pewne problemy z opuszczeniem tej pięknej miejscowości. W końcu zamiast skierować się do pociągu w Lublanie, zaryzykowaliśmy podróż samochodem z laureatem, Węgrem, w roli kierowcy. Prawie od granicy włoskiej, przez Alpy, przełęczę i długie górskie tunele, Graz aż do Wiednia. Oddalaliśmy się od balsamicznego powietrza, oliwek, zielonych winnic na wzgórzach, zacisznych gospód i górskich kaskad.

Kiedy po krótkim pobycie w Wiedniu wsiedłem do polskiego pociągu pełnego wolnych namiętów i ich wielkich bagaży, kiedy mimowolnie zaczęłem przysłuchiwać się rozmowom o przeliczeniach walutowych i sposobach okpienia służb granicznych — czar przysł. Padal ulewny deszcz, było zimno i ciemno. Mijaliśmy kolejne granice i przypomniał mi się wiersz Ewy Lipskiej:

„Celnik nie czekał / na żadną odpowiedź. / Wyglądał jak ojczyzna. / Błady i w szarych welonach. / Przykładał mech do twarzy. / Zapadał się w jawę.”



Hyde Park Czytelników

Dzisiaj prezentujemy wiersz, który zwrócił naszą uwagę ze względu na umiejętność „uchwycenia chwili”, na spostrzegawczość i liryczną prostotę. Autorką jest licealistka z Krakowa MAGDA GRYGIEL.

☆

To był cudowny mglisty poranek,
ta ulica była jeszcze tak zaspana,
jak młoda dziewczyna.
Stare kamienie przeciągały się leniwie,
drzewa sennie ziewały,
niebo było różowo-pomarańczowe.
Leniwa upajająca cisza sobotniego ranka.
Szkoda, że Cię wtedy tam nie było,
wyskoczyłbyś po świeże rogaliki...

Stanisław S. Nicieja („Dekada Literacka” nr 14) ma rację twierdząc, że pamięć o Zygmuncie Nowakowskim nawet w Krakowie zanika. Kiedy przed rokiem zmieniano nazwy ulic, nikt o nim nie pomyślał, choć bardziej na swoją ulicę w tym mieście zasłużył niż wielu innych. Wydawnictwo Literackie rozpoczę-

Camera obscura

ło w r. 1990 edycję „Pism wybranych” Nowakowskiego, wznawiając jego „Rubikon”, ale zdaje się z tego zamiaru zrezygnowało. (hm)

☆

Andrzej Braun („Dekada Literacka” nr 14) z wdzięcznością wspominając książeczki o zwierzętach „pana Grabowskiego”, dodaje z żalem, że „nic nie wie o tym panu”. Dowiedzieć się jednak nietrudno; wystarczy zajrzeć do encyklopedii, by znaleźć informacje, że Jan Grabowski żył w latach 1882 — 1950, był z zawodu nauczycielem matematyki, pracował w szkołach warszawskich, a oprócz opowiadań dla dzieci wydał również podręcznik geometrii (hm)

WITOLD TURDZA ODKRYWA NIEZNANE ARCYDZIEŁA

W liście do prof. J. Kleinera z lipca 1932 r., Julian Tuwim zdradził zamiar napisania serii poematów, poświęconych poszczególnym barwom. Poeta, tak wrażliwy na dźwięk, chcący słowem wyrazić samą „istność rzeczy”, był równie czuły na kolor. Nie dziwi zatem jego chęć stworzenia słowem barwnej palety. Niestety, swego zamysłu Tuwim nie zrealizował. Znamy wprawdzie fantazję słowotwórczą *Zieleń*, ale wydawało się, że jest to utwór nie mający żadnych analogii w twórczości autora *Słopiewni*. Jednak wielce prawdopodobne, że tak nie jest. Oto bowiem w papierach po poecie odkryto rękopis zawierający fragmenty utworu zatytułowanego *Błękit*, którego budowa jest taka sama jak *Zieleni*. A więc cykl powstawał! Być może nie został ukończony i Tuwim poprzestał na jednym utworze, umieszczonym w wydanej w 1936 roku *Treści gorejącej*. Ale jest też prawdopodobne, że gdzieś odnajdą się rękopisy innych wierszy tego cyklu.

Na razie przedstawiamy odnalezione fragmenty fantazji słowotwórczej *Błękit*.

Julian Tuwim BŁĘKIT

(Fantazja słowotwórcza)

O błękitcie można nieskończenie.

Dźwiękiem nowe kształtując wcielenie,
Można kunsztem słowa go rozpieknąć,
Tworzyć światu coraz nowszy błękit.

.....
Zaniebiło się niebo niebieskie,
Zbłękitniło obłoczonym cielskiem
I wybiegli polotni rodacy,
Wyglębili błędni błękitniacy:
Ze słowiska się każdy wychmurza,
W niebieszcującym słowopoju nurza
Aby obrok obłoków słowiesny
Na ten błękit sypać bezcielesny
I nieboskłon słowem wylazurzyć
I oniebieć i bezgłośnie wtórzyć.

Przeniebiają błędnie podniebne,
Rozszumiały niebieściecio a gniebne,
Z wnętrza, z jątra wypierają kity
I jak pas włoką je bladolity,
Aż rozwłóczą bławaty istotnie
Poprzez wszystkie niebieskości stopnie,
Aż rozszarpią szafiry nad światem;
Trzęsąc strzępy spółgłosko-kosmate
Błękitnieją obłocznie i żyźnie
W swojej pięknej ojczyźnie — niebyszczynie.

Obłocz kłębem obłoków się kłębi.
Z nieobjętych niebyszczyny głębi
I z oddali niebytu niebnego,
Same nie chcąc, nie wiedząc dłaczego,
Białołone, niebieściejąc zmiennie
Chcą się wniebić, choć raz — lecz niebiennie;
Uszczknąć jeno z przyniebnej dziedziny
I błękitu i ultramaryny,
Bryznąć nimi — i w cirrusów wieńce
Wpleść niebiotki, błękoć i niebieńce,
By w niebyszczu, w szumnej światła niebli
Zwiewną niebność ich wreszcie dostrzegli.

Przyłoczyły się do nich delfiny,
Ze tej samej niebieskości syny,
Ze są wodne — i że wód topiele
Też niebieskie, jak te niebieściecie!
Też się wzniebią, potem wymkną oczom
I w bladawe mgnienie wybłoczą,
Jak te błętki powietrzne, niechwytne,
Na pół wodne a na pół błękitne.
Lecz niebiacy niebiści, lazurni,
Sprzeciwili się większości chmur i
Uchwalili: „Niebieskość w niebiesiech!”
Więc delfiny, nie widząc w niebie się
Zaplakały na te słowa szczytne,
Powtarzając: przecież my błękitne...
Zaplakały jak płaczki na tryźnie,
W swojej pięknej ojczyźnie — wodniźnie.

DEKADA LITERACKA — dwutygodnik kulturalny. Wydawca: Wydawnictwo „Gazeta

Krakowska”, Spółka z o.o. Adres: 31-072 Kraków, ul. Wielopole 1 IV piętro. Redaguje zespół: Zbigniew Baran, Leszek Elektorowicz, Krzysztof Lisowski (sekretarz), Jerzy Lohman, Włodzimierz Maciąg, Jan Prokop, Bogdan Rogatko, Dorota Terakowska, Teresa Walas, Marta Wyka.

Współpracują: Danuta Abrahamowicz, Stanisław Balbus, Anna Baranowa, Wacław Iwaniuk (Kanada), Stanisław Lem, Leszek A. Moczulski, Tadeusz Nyczeń, Leszek Polony, Stanisław Rodziński, Marek Rostworowski, Małgorzata Ruda, Jan Józef Szczepański, Wysława Szymborska, Witold Turdza, Lucyna Walas — redaktor techniczny, Aleksander Pieniek — grafik.

Dyżur redakcji: poniedziałki, godz. 13 — 15, tel. 22-36-23; piątki, godzina 16.30 — 28, tel. 22-65-48.

Redakcja nie zwraca materiałów nie zamówionych i zastrzega sobie prawo do skrótów.

„Dekada” najpewniejsza w prenumeracie: 36 tys. kwartalna, 72 tys. półroczna. Wpłaty należy dokonywać na konto: Wydawnictwo „Gazeta Krakowska” — PKP i OM 35510-1804334-136.

ISSN 0867-4094