

DEKADA Literacka

Manuela Gretkowska: Samica Buddy ■ Wiersze: Wisława Szymborska, Leszek Elektorowicz, Tadeusz Kijonka ■ Z Czapskim w Maisons-Laffitte ■ Wojciech Ligęza o elegiach Zbigniewa Herberta ■ W 100. rocznicę urodzin Mariny Cwietajewej ■ Galeria Foksal

Spokojnych Świąt Bożego Narodzenia i Dobrego Nowego Roku
Wszystkim Naszym Czytelnikom, Autorom i Przyjaciołom
życzy REDAKCJA

AKT I SCENA I

Mecenas
Cóż tam panie w polityce?
Komuchy trzymają się mocno?
Dziennikarz
A, mój miły panie, w domu
własnym, jak w rodzinie.
Mecenas
Ciągle waśnie?
Dziennikarz
Otóż, komuch
chce mi teraz wciąż być bratem,
nie pamięta o swej winie.
Mecenas
Któż pamiętać chce swych win?
Przecie wprzód, wszystko w wielkiej
skali;
niebotyczne — wszyscy duchem
śmiali,
z entuzjazmu — wielki czyn.
Dziennikarz
Wielki czyn, a sztab moskieski!
Mecenas
Myśmy wszystko zapomnieli;
a entuzjazm diabli wzięli.
Myśmy wszystko zapomnieli.
Dziennikarz
A krew im przyrosła do koszuli,
że to jak cieriń w duszy tkwi,
to byli jacyś psi.
Nie ma dla nich rozgrzeszenia.
Mecenas
Mego zdania to nie zmienia.
Dziennikarz
Wielki czyn, a sztab moskieski.
Mecenas
Znam to, znam, a grubej kreski
coś panowie nie chcą chcieć,
a możnaby dużo mieć.
Duch się w każdym poniewiera.
Dziennikarz
Tu afery, tam afery,

SZOPKA NOWOROCZNA Witolda Turdzy

Na Plantach, przed siedzibą straży pożarnej, mają swoje ulubione miejsce wrony. Paskudza niemało, przeto trzeba co pewien czas przepędzać je. I oto niedawno, podczas takiej akcji, w jednym z wronich gniazd znaleziono kartki z pieczętkami straży. Skąd się tam znalazły? Na strychu budynku, którego sąsiedztwo ukochały wrony, przechowuje się stare archiwalia. Wszędobylskie ptaki musiały się tam dostać; porozrywały wiązki raportów i pobudowały z nich gniazda. Tylko że nie były to raporty, lecz... poezje. I wcale nie utwory nudzących się na dyżurach strażaków! Nie, to były ni mniej ni więcej tylko fragmenty *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Skąd tam właśnie?

Możliwe jest takie wyjaśnienie. Poeta do ostatniej chwili przerabiał dramat, przestawiał sceny, zmieniał je, dopisywał. Nawet wtedy, gdy trwały już próby. O odrzucone fragmenty nie dbał. A pamiętać trzeba, że za kulisami przez cały czas, dla bezpieczeństwa, pełnił dyżur strażak. Wyobrażam sobie, jak jakiś zauroczony poezją *Wesela* fajerman zbierał niepotrzebne aktorom teksty i potem czytał je na dyżurach. Może, zaskoczony wezwaniem do pożaru, zostawił kartki, które — zarzucone w ferworze alarmu — powędrowały potem do archiwum wraz z dokumentami.

Co ciekawe, odnalezione fragmenty są zupełnie nieznanne, nie ma ich w żadnym z wydań dramatu ani też w zachowanych rękopisach. I — co jeszcze ciekawsze — brzmią niekiedy zadziwiająco współcześnie, potwierdzając wielkość proroczej wyobraźni Wyspiańskiego.

Stanisław Wyspiański

WESELE

uniesienia fala spadła.
Mecenas
Posmakować trzeba jadła.
Dziennikarz
A bezwstydnie, a łapczywie...
At, odmienia nas natura;
oszołomy, demagogi,
wczoraj bogi, dzisiaj wrogi —
ino błoto dookoła.

Mecenas
Pan się dziwi?
Dziennikarz
Ciągle dziwię.
Mecenas
A to historia wesola,
choć ogromnie przez to smutna.
Dziennikarz
Niby igraszka okrutna.

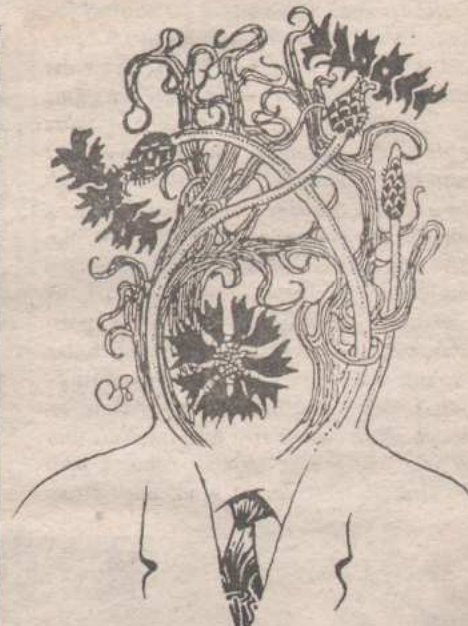
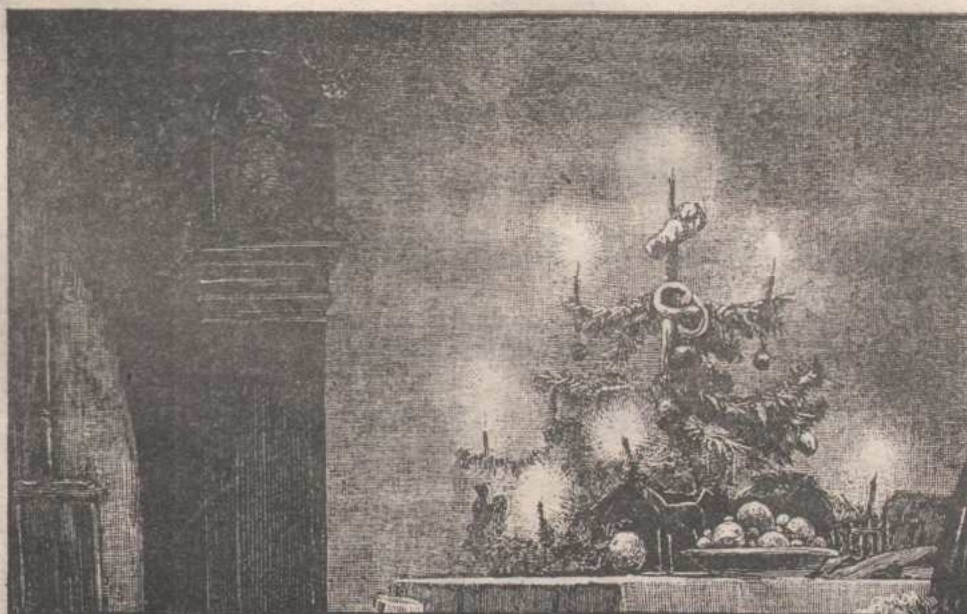
Ot, odmienia nas natura.

SCENA II

Pan Młody
Któż komu czego zabroni?
Ksiądz
Zależy, za czym kto goni.
Pan Młody
Zadyszki się nie boicie?
Ksiądz
Trzymam z tym co pocnie życie.
Życ — rzecz święta.
Pan Młody
Szczęście to jest ludzka rzecz,
ksiądz o szczęściu nie pamięta.
Ksiądz
No, ciekawe! Z takim rządem!
Żeby tylko użyć wczasu! —
Dzisiaj się nie wszystko godzi.
Zdarzy się — pozwiemy sądem.
Pan Młody
Niech nie trądzi się dobrodziej.
Niech pilnuje każdy swego.
Ksiądz
Każden swoją świętość święci...
Pan Młody
Tej świętości coś za wiele,
nie poczyna się w kościele,
a jak przyjdzie co do czego,
raz wraz pospolicie skrzeczy
i tak wszystko świństwem brudzi,
tak maleją wielkie rzeczy,
że co święte było — nudzi;
ni miłości ani wiary,
stroimy się w rytuały,
sława, pieśń, przeszłości mary —
gesty jeno pozostały...
Ksiądz
Coś lewica pachnie mi to.
Chrześcijańskie gdzież wartości?
Pan Młody
Te większością znakomitą,
dla pospólnej szczęśliwości
mocą Prawa skrzepią ducha, —
a któż prawa nie posłucha.
(Ciąg dalszy na str. 16)



COLLAGE: Aleksander Pieniók



Po lekko Gombrowiczowskim numerze szóstym ostatni *NaGłos* (1992/7) jest niemal w całości poświęcony Brunonowi Schulzowi. Z tej okazji redaktorzy nie tylko opublikowali zwyczajowo teksty Jerzy Fico-wskiego i Jarzębskiego o Schulzu, ale poszukali u międzynarodowych znakomitości literackich — i znaleźli: przede wszystkim rozmowę wybitnych amerykańskich pisarzy pochodzenia żydowskiego, przedstawicieli dwóch pokoleń, Issaca Bashevisa Singera i Philipa Rotha, ponadto m.in. uwagi Bohumila Hrabala i szkic Johna Updike'a. Lektura wszystkich tych wypowiedzi pozwala wysnuć najpierw trywialny wniosek, iż Schulz jest we współczesnej literaturze światowej zjawiskiem wyjątkowym, a następnie refleksję, iż znakomici pisarze potrafili o innym znakomitym pisarzu mówić tylko poprzez porównania z jeszcze innymi znakomitymi pisarzami.

I. B. Singer na pytanie Rotha, czy znał twórczość Schulza przed ukazaniem się jego opowiadań w Ameryce, odpowiada: *Nie, nie znałem nawet jego nazwiska. Opuściłem Polskę w 1935 roku. Schulz nie był wtedy znany — a jeśli był, ja o tym nie wiedziałem. (...) Moje pierwsze wrażenie było takie, że pisze jak Kafka. (...) Nie powiedziałbym, że Kafka wywarł na niego wpływ; istnieje możliwość, że dwóch czy trzech ludzi pisze w tym samym stylu, w tym samym duchu. Ponieważ nie każdy jest całkowicie wyjątkowy. Jeśli Bóg mógł stworzyć jednego Kafkę, mógł też stworzyć trzech Kafków, jeśli nasza go taka ochota. Ale im więcej czytam Schulza — może nie powinienem tego mówić — ale gdy czytałem niektóre opowiadania, to mówiłem sobie, że jest lepszy niż Kafka. Niektóre z jego opowiadań mają większą moc.*

Porównanie z Kafką nasuwa się też Updike'owi; przywołuje on ponadto kilka innych nazwisk: „*proustowski nadmiar przeszłości i elastyczna rozpiętość porównań, kafkowska obsesja na punkcie ojca i rojenia o metamorfozie (...), jak Borges pisze on kosmogonię bez teologii*”. Z kolei Hrabal dotyka innego wymiaru pokrewieństwa pomiędzy dziełami i postaciami wielkiej literatury: „*Literatura miała taką misję, że pyta o los ludzi na całym świecie. Czynią to geniusze, jak pan Dostojewski, jak Bruno Schulz, jak pan Hemingway, jak Whitman, którzy rozpalają chłopaków w Afryce, w Japonii, czy ja wiem gdzie jeszcze?*” Wyjście z sytuacji, w której krytyka odwołując się do znanych i opisanych faktów literackich obnaża poniekąd własną bezsilność, próbuje wskazać Philip Roth, gdy odpowiada Singerowi: *Mnie się wydaje, że Schulz nie potrafi powstrzymać swej wyobraźni przed niczym — łącznie z dziełami innych pisarzy, a szczególnie takiego pisarza jak Kafka, z którym rzeczywiście zdaje się łączyć go pokrewieństwo pochodzenia i usposobienia.*

W rozmowie Rotha i Singera pojawia się również problem literatury żydowskiej, która w wyniku asymilacji, wojen i emigracji stała się jeszcze przed wojną literaturą *de facto* wielojęzyczną. Oto jak Singer analizuje sytuację w Polsce przed swym wyjazdem w 1935 roku: *My piszący w jidisz patrzyliśmy na nich [piszących po polsku] jak na ludzi, którzy porzucili swe korzenie i kulturę, stając się częścią kultury polskiej, którą my uważaliśmy za młodszą i może mniej ważną niż nasza. Oni uważali, że my piszący w jidisz tworzymy dla ciemnego, biednego ludu bez wykształcenia, natomiast oni piszą dla czytelników, którzy chodzą na studia. Mielśmy zatem słuszne powody, by gardzić sobą nawzajem. Prawda jest jednak taka, że ani oni, ani my nie mieliśmy wyboru. Oni nie znali jidisz, my nie znaliśmy polskiego. Zagadnienie polsko-żydowskiego charakteru pisarstwa Schulza prowokuje dyskusję o jego osobowości i tragicznych losach, w której — niezależnie — zabierają głos również inni autorzy *NaGłosowych* tekstów. Singer określa Schulza jako osobę straszliwie skromną; w alienacji i nie-*

śmiałości upatruje źródło dramatu człowieka i pisarza: *Myślę, że ten człowiek to był kłębek nerwów. Cierpiał na zahamowania, jakie mogą się przytrafić pisarzowi. Patrząc na jego autoportret widzimy twarz człowieka, który nigdy nie pogodził się z życiem. (...) Myślę, że Schulz posiadał moc pisania prawdziwie poważnych powieści, lecz zamiast tego pisał coś w rodzaju parodii. Myślę, że rozwinął ten styl dlatego, że nigdzie nie czuł się naprawdę w domu, ani wśród Polaków, ani wśród Żydów. Roth uważa wyko-rzelenie za warunki, w których jego szczególny rodzaj talentu i wyobraźni mógł zakwitnąć. (...) Dzieło Schulza dowodzi, że miał on problemy z utożsamianiem się z całą rzeczywistością, co dopiero ze światem żydowskim. (...) Może*

PAN BÓG STWORZYŁ KAFKĘ I SCHULZA

klaustrofobiczne otoczenie, które nie odpowiadało potrzebom człowieka, było właśnie tym, co przydawało życia temu rodzajowi twórczości. Updike przenosi tragedię egzystencji Schulza w wymiar mitu i posłannictwa: *W pilnie strzeżonej i zniechęconej samotności Schulz wymyślał w swoją własną przeszłość z wagą całych pokoleń. (...) Był skromnym człowiekiem, który przyszedł na świat w zapadłym miasteczku galicyjskim, aby w nędznych warunkach — paradoksalnie — dać świadectwo bogactwu naszego życia wewnętrzznego. (...) Tylko Hrabal dostrzega w kreowanej przez Schulza wizji Drohobycza piękno, urok i powab: *Najbardziej czuję się w domu tam, gdzie nigdy jeszcze nie byłem, a gdzie mnie zaprowadził w swych Sklepek cynamonowych Bruno Schulz. Jest to dla mnie najpiękniejsze na świecie miasto; już go nie ma, więc pewnie dlatego. (...) [Chciałbym mieszkać] w Drohobyczu. Od czasu, gdy przeczytałem Sklepy cynamonowe przeprowadziłem się tam i mieszkam do dzisiaj, chociaż nigdy tam nie byłem, lecz coś z tego? Fikcja jest niekiedy doskonalsza i bardziej realistyczna niż sama rzeczywistość.**

Zagadnienie obecności i roli realiów międzywojennego świata żydowskiego w opowia-

daniach Schulza analizuje w szkicu pt. *Wielki teatr paschy* Robert Kaśków, konkludując: *twórczość literacka Schulza nie obfituje w akcenty żydowskie, ich rola jest raczej epizodyczna, ponieważ ciężar tej prozy spoczywa gdzie indziej. Istnieją rozproszone w jego dziele, ale nie układają się w spójną całość, w znaczący kompleks. Funkcjonują w cieniu donioślejszych spraw jako słabe sygnały zdradzające pochodzenie Schulza, którego uwaga koncentruje się na kreowaniu nowej rzeczywistości uniwersalnej mitologii. Jej drobnym składnikiem jest dziedzictwo Izraela, jedna z wielu nici prowadzących do wspólnego kłębaka.*

O mitologizacji rzeczywistości i jej splocie z tragedią samego artysty i całego jego świata pisze Jerzy Ficowski w artykule poświęconym tym razem twórczości rysunkowej Schulza. Koncentruje się przede wszystkim na opisie uznanej za nadrzędną zasady deformacji i degradacji świata, przytacza jednak również historię „*uwznioślającego zamysłu*”, który przetrwał jedynie w relacji świadka i współtwórcy nieistniejącej już kompozycji malarskiej. Zdarzyło się mianowicie, iż gestapowiec zamówił u drohobyckiego nauczyciela rysunków malowidła do pokoju swego syna. Miały one przedstawiać sceny baśniowe i faktycznie na ścianach pojawiły się postacie królów i rycerzy, którzy mieli jednak, według relacji całkowicie niearyjskie rysy twarzy, wśród których Schulz się obracał (...) *Podobieństwo ich wychudzonych i zniechęconych twarzy, uchwycone z pamięci, było nadzwyczajne. Komentarz Ficowski: Schulzowska mitologizacja opuściła tym razem strefy egzystencjalnego poddaństwa, by w swej ostatniej bajce przenieść ofiary ludobójstwa do królestwa mitu tryumfującego, do wybawienia w sztuce.*

Schulz niewątpliwie wciąż niepokoi, porusza i fascynuje ludzi na całym świecie, zgodnie z przytoczoną opinią Bohumila Hrabala. Świadczy o tym chociażby niewątpliwa ciekawostka schulzowska numeru *NaGłosu*, wypowiedź Yukio Kudo — japońskiego tłumacza i wydawcy pism Brunona Schulza (a także Witkacego i Gombrowicza). Ciekawostką jest nie tylko relacja o recepcji Schulza w Kraju Kwitnącej Wiśni (zainspirował ponoć utalentowaną młodą poetkę japońską), ale również fakt, że dla krytyka literackiego z Japonii Schulz jest „*wspaniałym polskim surrealistą*”. Z zestawienia tego określenia z wszystkimi wymienionymi wcześniej — jakże różnymi — nazwiskami przywoływanymi przez występujących w roli krytyków pisarzy można wyciągnąć drugi już trywialny wniosek dotyczący niebanalnego zjawiska literackiego, któremu na imię Bruno Schulz: że jest on po prostu i przede wszystkim sobą.

Agnieszka Fulińska

Panu redaktorowi
JERZEMU TUROWICZOWI
 wspaniałemu człowiekowi
 i sprzymierzeńcowi literatury
 najlepsze życzenia
 z okazji osiemdziesiątych urodzin
 składają przyjaciele
 z „Dekady Literackiej”

Aktualne stosunki pomiędzy Kościołem a prasą (dwoma największymi potęgami opiniotwórczymi w dzisiejszej Polsce) to sprawa obustronnie drażliwa i często wygrywana dla doraźnych akcji politycznych. Miesięcznik „WIEŻ” poświęcił większą część numeru 11 temu zagadnieniu, starając się przedstawić je możliwie wszechstronnie i obiektywnie. W kilku artykułach i wypowiedziach najwięcej uwagi skupiła na sobie „Gazeta Wyborcza” jako pismo neutralne światopoglądowo, o największym zasięgu oddziaływania i wysokim poziomie dziennikarskim, a jednocześnie pomawiane często o antyklerykalizm a nawet antykatolicyzm. „Wież” prezentuje prawdziwy pluralizm poglądów w tej kwestii. Najsurowiej wypowiedział się red. naczelny miesięcznika Stefan Frankiewicz, oskarżając „Gazetę” o ataki na *Papieża i jego nauczanie oraz o ignorancję i arogancję drażniące uczucia religijne katolików*. Z kolei Ignacy Rutkiewicz, znany publicysta, b. redaktor naczelny „Odry”, aktualny prezes PAP pisze o publikacjach w „Gazecie Wyborczej” (...), często nazywanych „antyklerykalnymi”, *gdzie w istocie są „antyklerykalistyczne”, uderzają w klerykalizm, nie w Kościół*. Obszerną pracę prasoznawczą pt. „Informacja czy manipulacja? Jak „Gazeta Wyborcza” pisze o Kościele” poświęcił przedmiotowej sprawie Jarosław Liberek. Mimo, iż autor wykazuje znaczny stopień drażliwości, zwłaszcza piętnując mało solenne, jego zdaniem, słownictwo „Gazety” używane w odniesieniu do sfery kościelnej, to jednak końcowe wnioski tej bardzo skrupulatnej analizy są dla pisma raczej pozytywne: *Historyczne reakcje czytelników, które nierzadko wywołuje „Gazeta Wyborcza” swymi publikacjami na temat Kościoła, nie mają — moim zdaniem — zbyt głębokiego uzasadnienia. Żadna inna gazeta (...) nie napisała tylu ciekawych tekstów o Kościele, co „Wyborcza”. Jako jedyne pismo niekatolickie drukuje ona w całości lub obszernie streszcza homilie papieskie, kazania prymasa, listy Episkopatu...*

Sprawa powojennych postaw polskich intelektualistów, motywy i stopień ich zaangażowania po stronie nowej władzy to temat wciąż obecny na łamach prasy. W miarę upływu czasu sformułowane tu opinie stają się coraz spokojniejsze. Przykładem artykułu Krystyny Kersten „Komunizm czy ciemnogrod?” w „POLITYCE” (nr 47). Wybitna historyczka akcentuje szczególnie rolę powojennej frustracji intelektualistów, odczuwanej w Polsce szczególnie dotkliwie. Autorka wylicza czynniki, skłaniające poszczególne środowiska do łatwiejszego godzenia się z nową rzeczywistością: intelektualistami o rodowodzie umiarkowanym lewicowym wciąż ulegali obsesji zagrożenia ze strony faszyzmu i ciemnogrodu; komunizm traktowali jako remedium na tamte upiory, a w każdym razie mniejsze zło. Kręgi liberalno-demokratyczne postrzegały tę rzeczywistość jako zło przejściowe, którym trzeba okupić lepsze jutro; atakowały polskie wady narodowe, romantyzm, megalomanię itd., propagowały pozytywizm. Tym ostatnim poglądom bliscy byli także katolicy z kręgu „Tygodnika Powszechnego” i „Dziś i Jutro”. *Imperatyw odbudowy sprawiał, że wielu intelektualistów najdalej od komunizmu i w ogóle od lewicy (...) natychmiast po oswobodzeniu od Niemców przystąpiło do współdziałania z władzami (...) nad oporami i zastrzeżeniami górę brało przekonanie, że skoro władza (...) umożliwia, a nawet stymuluje restytucję życia umysłowego (...) przystąpienie do działalności jest obowiązkiem.*

Niemal równocześnie z artykułem Krystyny Kersten Andrzej Osęka w swym stałym felietonie w „GAZECIE WYBORCZEJ” (nr 273) usiłuje dociec, co skłoniło luminarzy naszej plastyki, takich jak Wojciech Weiss i Xawery Dunikowski do włączenia się w socrealizm. Pytał o to Sokorskiego, który był wówczas głównym socrealistycznym werbownikiem. *Nie było mowy o straszaniu, o przypieraniu do muru. Mówiono natomiast o realizmie, oczywiście szeroko pojmowanym. O opiece państwa nad sztuką: że i sztuce potrzebna, i państwu. Ogólnie: o włączeniu się artystów w budowę nowej Polski. Osęka zauważa, że dla pokolenia Weissa, atakowanego przez awangardę, oferta nowej władzy, poważna i pełna szacunku, musiała brzmieć interesująco. Dzisiaj może się nam wydawać, że wszyscy biorący udział w nie-szczęśliwej i źle nazwanej „hańbie domowej” myśleli o tym samym, robili to samo. W rzeczywistości ludzie ci przybyli z bardzo różnych i czasem niesamowicie odległych stron kończy Osęka.*

J.L.

Elegie na odejście układa w tomie *Struna światła* efektownie debiutujący poeta, elegie na odejście w swych ostatnich zbiorach wierszy ogłasza twórca dojrzały i uznany. W liryce ZBIGNIEWA HERBERTA powraca w różnych postaciach pamięć gatunku elegijnego. Nie chce przez to powiedzieć, że architektonika tematyczno-retoryczna przez lata nie ulegała przemianom. Przeciwnie: wierność którą artysta zachowuje wobec wyboru składni poetyckiej, oznacza w tym przypadku uważną destylację wątków utraty, pożegnania, porzucenia, wydziedziczenia, banicji.

Spotkanie z rzeczami i zjawiskami ma przebieg bardzo dramatyczny, choć u Herberta opowiadanie o tym pozbawione zostaje gwałtownego wyrazu. Jak wskazuje doświadczenie, monolit zasad moralnych kruszy się w praktycznym zastosowaniu. Człowiek wydany na próbę społecznych działań, określany przez historyczne fatum realizuje gorsze scenariusze własnego życia w porównaniu z tym, co mogłoby się zdarzyć. Naiwną wiarę w świat dobry i sprawiedliwy, w mądrość wcieloną w istnienie, koryguje wiedza dojrzała — zdecydowanie

ESEJ

ziemi, wybór innej własnej biografii, niekiedy nawet pragmatycznie słusznej, intelektualnie ciekawej, artystycznie inspirującej, naruszała by pierwsze zasady etyczne w omawianym piarstwie.

W poezji Herberta trwają nieustanne przygotowania do wyjazdu, nie przerywa się tu nigdy permanentnej przeprowadzki. Czuwający umysł opanować ma rozedrgane nerwy, ale co istotniejsze, uprzedzić działania przeciwnika. Przemyśleć bowiem należy wszelkie konsekwencje wygnania — wiedzieć wszystko o jego mechanizmach i rodzajach. Złe zapowiedzi zwykle się spełniają. Wówczas beznadziejna mądrość, ale i nie pozbawiony znaczenia przykład przydać się mogą innym. Tak zostaje wyposażony na drogę podmiot utworów Zbigniewa Herberta. Zahartowanie ducha wobec konieczności, czy raczej zbrodni historii, oraz trudna zgoda na przyjęcie ostatecznych ludzkich przeznaczeń (jest to studiowanie śmierci),

WISŁAWA SZYMBORSKA

NIKTÓRZY LUBIĄ POEZJĘ

Niektórzy —
czyli nie wszyscy.
Nawet nie większość wszystkich, ale mniejszość.
Nie licząc szkół, gdzie się musi,
i samych poetów,
będzie tych osób chyba dwie na tysiąc.

Lubią —
ale lubi się także rosół z makaronem,
lubi się komplementy i kolor niebieski,
lubi się stary szalik,
lubi się stawiać na swoim,
lubi się głaskać psa.

Poezję —
tylko co to takiego poezja.
Niejedna chwiejna odpowiedź
na to pytanie padła już pokotem.
A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego
jak zbawiennej poręczy.

PRZECIWI ROZPACZY

Wojciech Ligeza

odrzucająca miraż kuszących pozorów.

W utworach z okresu *Struna światła* znajdziemy zarówno przykłady elegijnej poezji martyrologicznej, jak i liryki filozofującej, która w centrum uwagi umieszcza problem upływającego czasu. Nie sposób oddzielić obu wzorów. Zmarli przedłużają swoje istnienie w pamięci żywych, żywi, odwracając się od grobów i próbując smakować wielokształtną rzeczywistość, w każdym atomie bytu odkrywają postępy śmierci.

W wierszach Zbigniewa Herberta tradycyjny kształt lamentu poetyckiego poświęconego tym, którzy odeszli, ulega znacznym modyfikacjom. Przy czym poeta nie pragnie deprecjonować jakości oraz sensu ofiary. Raczej w stan podejrzenia postawiona zostaje oficjalna „cywilizacja pomników” sprowadzająca przeszłość do kilku przykładów heroizmu — często poddanego ideologicznym wykładniom, gdy tymczasem prawdziwe, nieupozowane świadectwa skazane zostają na unicestwienie.

Zbigniew Herbert układa elegie dla słabnącej ludzkiej pamięci, która nie potrafi dochować wierności umarłym. Odrpawia pogrzeby trwałych wspomnień. Na przykład w wierszu *Cmentarz warszawski* „podziemne” bytowanie zmarłych — w dosłownym i metaforycznym sensie — staje się przedłużeniem konspiracji za życia. Wiedza o tych, którzy z powodów politycznych zostali wykreślieni ze zbiorowej pamięci, jest niejawną. Nie upamiętnieni w słowie bohaterowie jakby nigdy nie istnieli. O właściwą artykulację oraz niezafałszowany obraz przeszłości należy nieustannie walczyć. Pamięć wymaga starannego odnawiania, inaczej zmarłby bezpowrotnie. Obrona prawdziwego świadectwa o przeszłości stanowi bezwarunkowy nakaz wewnętrzny. Poeta podporządkowuje swe przesłania nie dającej się zakwestionować, ani w żadnej mierze zrelatywizować — absolutnej etyce wierności.

We wczesnych wierszach Zbigniewa Herberta ujawnia się także inna retoryka pożegnania i odchodzenia. Zastanowić się warto nad kilkoma wersjami projektu „dziejów pośmiertnych”. W *Testamencie* krążenie w postaci kropli wody między niebem a ziemią tłumaczy się jako niemożliwość powrotu do „źródeł spokoju”. Cóż oznacza takie nieosiągalne marzenie o tym, by zespolić się z rytmem miasta dziecinstwa kończy się powodzeniem bardzo problematycznym. „Powidok” miasta nie może zjawić się w kompletnym kształcie. Zmniejszanie się obszarów pamięci jest niezamierzonym zdradą wobec idei, czy utopii odbudowy miasta w świadomości. Charakter fragmentu ma także autobiograficzna rekonstrukcja (*Moje miasto*).

Pamięć niewierna konkretom, język oddalony od rzeczy, nietrwałość mitów, zmienność życia — te czynniki warunkują poczucie wydziedziczenia. Jednakże „emigracja właściwa”, świadome opuszczenie swego miejsca na

przywraca spokój i dokonuje pojednania z istnieniem.

O medytacyjności, dystansie i chłodnym rozumowaniu w poezji Herberta, które pod powierzchnią takich pozorów ukrywają niepokój, tragizm egzystencji, żarliwość przeżyć, o dziwnym pomieszaniu ironii ze współczuciem, nikogo nie trzeba przekonywać. Elegia doskonale koresponduje z tymi założeniami poetyckimi jako gatunek, który uchyla się sformalizowanym rygorom. Łącznie z innymi sposobami interpretowania świata okazują się po prostu nieprzydatne.

Dwa bieguny elegijności — prywatne *martyrologium*, które żegna i zarazem upamiętnia zmarłych oraz kształcenie filozoficznego dystansu wobec przemijania istniejących rzeczy tworzą u Herberta przestrzeń znaczeniową, gdzie mieszczą się rozmaite próby artystyczne ze zmienną recepturą składników: patosu, współczucia, ironii.

Zaciekawienie Herberta światami unicestwionymi przez czas i historię, światami, które w świadomości poety przedłużają swoje istnienie, wcale nie traci swej intensywności, gdyż tak zaplanowana refleksja rozświetla niewyraźne sensy przeżytych zdarzeń. Oczywiście kategorie wygnania i wydziedziczenia nie ograniczają się u Herberta do dziejowych kataklizmów, politycznych szalbierstw, społecznej niedoli narodów, lecz obejmują także inne domeny: filozofii, kultury, religii.

Jak opisać utraconą przeszłość, by rozmiary klęski były widoczne, a zarazem by emocje nie zapanowały nad rzeczową analizą i bezrozumna rozpacz nie zmusiła poety do krzyku? Herbert chciałby zachować równowagę ducha w nieodróżnionych czasach, spokojnie przeciwstawić się przemocy, dyskretnie współczuć cierpieniu. Wybierając „niemodne cnoty” poeta wie o tym doskonale, że znalazł się na pozycjach straconych. Wyzywająca anarchiczność postawy i wojujący, choć podany w ironicznym cudzysłowie, tradycjonalizm szukają więc oparcia w dawnych konwencjach literackich, gdzie role poety były wyraźnie określone.

Ważną rolę w tak skonstruowanej retoryce odgrywa styl wypowiedzi właściwy elegii. Bez ustanku powracają obrazy opuszczania własnego miejsca na ziemi i ratowania szczątków zagrożonego dziedzictwa. Na przykład próba ocalenia w pamięci Lwowa — natury, zrozumieć sens niejasnej mowy czterech żywiołów? Metafizyczną jedność wszystkich istnień, poszukiwanie esencji bytu, pozbycie się egzystencjalnej troski? W *Wersetach panteisty* dotarcie do uniwersalnej zasady istnienia okupione zostaje utratą właściwości najbardziej ludzkich — wahania poznawczego, otwarcia na tajemnicę.

Wymieniony z imienia Seneka (*Dojrzałość*) dostarczył wzoru umierania, był bowiem gotów na godne i spokojne przyjęcie wyroku śmierci. Jak chce tradycja, do końca dyktował

swoje myśli. Wolność oznaczałaby tedy opowanie leku przed śmiercią. Stoicka szkoła myślenia Sokratesa, Seneki, Marka Aureliusza — przywoływanych przez Zbigniewa Herberta traktuje śmierć jako zwykłe zjawisko natury. Zgoda na takie pojmowanie rzeczy świadczyłaby o doskonałości moralnej. Etyka filozofów stoickich odrzuca namiętności oraz uczucia. A przecież Herbert polemizuje z takim poglądem. *Dojrzałość* to opowieść o utracie miłości i nadziei, o wyzbyciu się niepokoju oczekiwania na wypadki przyszłe. Mądrość rezygnacji przychodzi zbyt wcześnie. Pokolenie wojenne pozbawione zostało przez historię możliwości młodzieńczego eksperymentowania z istnieniem. Zdobyta wiedza o śmierci może być nazwana stoicyzmem nie w porę.

Poezja elegijna dysponuje spojrzeniem „z drugiej strony istnienia”. Układ zdarzeń nie dąży już w stronę niepojętych rozwiązań, zatrzymany zostaje rozwój doświadczenia. Przyjmuje się niejako „na próbę”, że świat oswojony przez poznanie ludzkie dobiegł do kresu. Istotne jest jedynie poszukiwanie ostatecznych wyjaśnień. Spokojna mądrość pozwała z oddalonej perspektywy spojrzeć na zjawisko śmierci. W poezji Herberta pocieszenia filozoficzne nie mogą być jednakże absolutyzowane. Formuły mędrców nie dotyczą ani złorowego tajemniczej, nieracjonalnej historii, ani (na przykład) fenomenu czyli łączący się łatwo z innymi stylami mówienia i równocześnie otwarty na problematykę aksjologiczną. Herbert — specjalista od wartości utraczonych w istotny sposób odnowił współcześnie styl elegii.

Przywołane sądy o gatunku, gdyby nie dziewnastawieczny sztafaż stylistyczny, mogłyby uchodzić za program Herberta: „[Poezja elegijna] należy się wyrzec ozdób innym rodzajom właściwych; przedmiot jej jest mały lub żaden, którym ciekawości nie wzbudzi; jest zwykle tak powszechny, że trudno coś nowego o nim powiedzieć. [...] Wszystko tu od uroków stylu i smaku zawisło. [...] Nie są elegie obojętne pięknościami lekkie i wesołe, wzniosłe, a nawet głębokie, ale wszystkie te krainy imaginacji powinien przegłądać okiem spokojnym i w malowaniu onych zawsze je pewnym cieniem obciążać” (K. Brodziński, *O elegii*).

„Wielkie podsumowanie” u Herberta wpisuje się w konfigurację znakomitych osiągnięć współczesnej elegii polskiej, by wymienić tylko *Rachunek elegijny* Wisławy Szymborskiej, *Elegie dla Ygrek* Zet Czesława Miłosa, *Ostatnią piosenkę wędrownego czeladnika* Jarosława Iwaszkiewicza. Cykle i serie wierszy elegijnych: *Xenie i elegie* Iwaszkiewicza, *Biały rękopis* Anny Kamińskiej, *Elegie* Urszuli Koziół, elegie Adama Ważyka, *Wankuwerskie elegie* Bogdana Czaykowskiego. I jeszcze różne warianty i przetworzenia wzoru gatunkowego: *Elegia oborska* Stanisława Grochowiaka, *Elegie z Tymowskich Gór* Jana Polkowskiego, *Elektryczna elegia* Adama Zagajewskiego — wiersz może najbliższy Herbertowej *Elegii na odejście pióra atramentu lampy...*

Dokładniejsze wyliczenie, niż to właśnie,

musiałoby zająć o wiele więcej linii tekstu. Na podstawie pobieżnego tylko rekonesansu można mniemać, iż świadomość gatunkowa elegii we współczesnej poezji polskiej jest bardzo mocna. Przeważa rodzaj elegii medytacyjno-filozoficznej oraz zbliżonej do trenu — elegii funeralnej. Osobne miejsce zajmuje liryka „waletowa”, pożegnalna: w kształcie „oświeconego” i europejskiego dziurysza z podróży (np. Mieczysław Jastrun) lub posepnych, pełnych historiozoficznego pesymizmu strof wygnańca w kraje północne (np. *Podróż zimowa* i *Pożegnania* Stanisława Wygodzkiego).

Rozmyślanie nad czasem przemijającym dostrojone są często do „wysokich” wzorów retoryki elegijnej, ale także zauważyć należy znamienne obniżenie tonu, zwrot w stronę dykcji codziennej, pewien odcień humoru poetyckiego, który rozbraja powagę problematyki. Zmiana stylistyczna jest dyskretna, wcale nie niweczy istoty wypowiedzi elegijnej, może tylko buduje efekt naturalnej bezpośredniości.

Zbigniew Herbert zastanawiając się nad czasem obecnym, nie wyłącznie ma na myśli odpył wartości: obsuwanie się świata w bylejakość. Ta linia rozważań znajduje swoje przeciwieństwo. Istnieje skierowane ku śmierci, polegające na największym traceniu sił i złudzeń, oznacza zarazem odkrycie jego umykającej istoty — uwolnienie od męczącego nadmiaru doznań, koniec nieszczerzej gry z sobą oraz z innymi, wywikłanie się z sieci symboli i paradygmatów myślenia.

Właściwa podróż edukacyjna odbywa się u schyłku życia, bowiem wędrówki młodości polegają na wielkim rozproszeniu: oko przyciągane jest przez mnóstwo obrazów, umysł absorbowany przez wielość teorii. Nie można tego wszystkiego ani naprawdę przeżyć, ani do końca zrozumieć. Podróż do kresu doświadczenia to ponowne, naiwne, nieuzbrojone w bezyteczne pojęcia spotkanie z rzeczami. Lecz w tym przypadku gra ma inne reguły, które można by nazwać lekcją stałości bytu i nietrwałości życia ludzkiego. Lekcją poznawczej pokory i złudności znaków kultury. Nie liczą się również sentymentalne przywiązania — czule imiona, albumy wspomnień, naznaczone naszą obecnością miejsca.

Wyobraźnia mówiącego ze swobodą wykracza poza przydzieloną człowiekowi czasoprzestrzeń. Wszystkie postaci rzeczy, wszelkie scenariusze biografii ludzkiej, cała wolność nieograniczonych wyborów stają się zdumiewająco dostępne. A przecież ta perspektywa nie otwiera się przed żyjącymi. Niepewność poszukiwania jest domeną życia, wiedza — śmierci. Doświadczenie poznawcze nazywane przez Herberta „powtórką świata” jak u Anaksymandra i Anaksymenesa stanowi powrót do poszukiwania „arche”, pierwotnej właściwości rzeczy. Zejście na niższe piętra dotykanej rzeczywistości.

W wierszu *Podróż* niepodważalna wiedza o istnieniu może być osiągnięta za cenę odejścia. Jawność tajemnicy oznacza tedy śmierć. Podróż — najwyższy stan skupienia poznania i piękna jest podróżą niemożliwą. Przekazywane jest tylko dziedzictwo złudzeń.

(Ciąg dalszy na str. 6)

ANNA WOJNARSKA

NURT

Na wzgórzu stał pałac, w otoczeniu ogrodu, w którym rosły bardzo stare drzewa. Szeroka aleja prowadziła do drzwi.

Na piętrze, ze ściany wschodniej, tryskało źródło.

Pokoje na piętrze pokrywała warstwa ciepłiwie płynącej wody. Do kolan czuło się ciepłe głaskanie nurtu. Z piętra woda spływała leniwą kaskadą schodami na parter i, opływając wszystkie pokoje, wypływała przez wysokie *porte-fenetre* w ścianie zachodniej.

I to był początek rzeki odpływającej w świat, którego nikt z nas jeszcze wtedy nie znał.

Tylko wtedy, kiedy zapadała noc i wchodziliśmy do sennych łóżek, odrywaliśmy się od nurtu. Odchodziliśmy w prywatne sny, zapominali o naszym pałacu.

A on stał i błyszczał przez wiele spokojnych lat.

Do dnia, w którym zobaczyliśmy, nie chodzącego, a spływającego z piętra dziadka Felicjana. Bardzo źle wyglądał i otwartymi oczami patrzył w kierunku rzeki. Majestatycznie przepłynął przez *porte-fenetre* i zagłębił się w zaroślach, u początku rzeki.

Potem odpłynął kanarek, a za nim noga wujka Tosia, którą trzeba było amputować. Spoglądaliśmy z niepokojem w szare fale rzeki. Woda z czasem wynosiła coraz więcej ciotek i wujków, sióstr, braci i przyjaciół, którzy nieopatrznie przyszli do nas z wizytą.

Aż któregoś dnia zobaczyłam ciebie.

Niby siedziałeś w fotelu, jak zwykle, ale pies też już nie zszedł z twoich kolan, a książka rozpostarła skrzydła jak wrona.

Dryfowałeś do początku rzeki i to było to, w jakimś sensie nieuniknione.

Jeszcze jedno nieobecne spojrzenie i, łagodnie przechylając się przez *porte-fenetre*, zniknąłeś.

Nie było już na co czekać.

Powoli przełożyłam nogę przez niski parapet (woda na zewnątrz była tylko trochę chłodniejsza) i nagle zwiększyła się głębokość.

W odległej perspektywie zobaczyłam tylko psa, kanarka i kota sąsiadki.

★ ★ ★

Mieszkałeś przy ulicy, która była „ślepa”.

Od strony miasta wchodziło się szeroką aleją, która zwężała się przed zamykającym ją nasypem kolejowym.

Porośnięty tarniną i czarnym bzm, wznosił się aż do nieba. Od czasu do czasu przecinały niebo dalekobieżne, które w tym mieście nie miały przystanku.

Chodziłam do ciebie zawsze lewą stroną ulicy.

W pierwszym oknie, na parterze, staruszka przewieszona przez położoną na oknie poduszkę, kontrolowała przechodniów. Czasem miałam ochotę wykupić u niej bilet.

W następnym oknie brakowało kawałka szyby i firanek, a dalej mała dziewczynka z mysim ogonkiem odrabiała lekcje. W kolejnych dwóch solidne żaluzje — bogato, cicho, bezpiecznie.

A następne to było to twoje.

Z jedną doniczką geranium. Kiedy doniczka stała, można wejść — jestem sam. Przypominało to filmy wojenne i chyba ta miłość była równie krwawa i bezwzględna.

Znienawidziłam chodzenia niby nigdy nic, aż pod nasyp kolejowy, żeby spokojnie zawrócić w stronę miasta.

Szłam wtedy drugą stroną i mogłam przez moment zajrzeć poza geranium.

A potem już tylko żaluzje, dziewczynka z mysim ogonkiem, wybite szyby i staruszka, która uśmiechała się leciutko...

Potem siadała na parapecie, rozkładała siwe skrzydła i odlatywała w czarny bez i tarniny w moich łzach.

NAJEMCA BALKONÓW

Przyjeżdżał codziennie koło piątej rano.

Małym zielonym samochodem z wysięgnikiem. Łyżka wysięgnika podnosiła go do poziomu balkonu. Wchodził, lekko przeskakując balustradę. Oglądał, czy wszystkie posadzone kwiaty zdrowe? tu przyciął przekwitnięte, tu oczyścił z mszyc, tu zawiązał niesforne wąsiki winogrona. Coś podlał, coś podparł.

Kochał.

Oglądając się z zalem, wsiadał na podnośnik i bezszelestnie opuszczał się na dół, żeby po drugiej stronie ulicy powtórzyć wszystko na kolejnym, wynajętym balkonie.

Ulica kipiała zielenią i kwiatami.

Balkony żyły, kwitły, kolorowały.

Kiedy czasem, zupełnym przypadkiem, wzrok jego zapuścił się do któregoś z mieszkań, należących do wynajętego balkonu, smutniał, przyspieszał swoje czynności i odpływał, odfrufał...

RACHMISTRZ DESZCZU

W etui z irchy nosił maleńkie siteczko. Chyba było ze srebra, bo pięknie błyszczało przy padających kroplach.

Nie wiem jak wyglądał. Zawsze miał na sobie długi, ciemny deszczowy płaszcz i czarny kapelusz z dużym rondem. Można było zobaczyć tylko jego długie dłonie trzymające w deszczu srebrne siteczko.

Liczył.

Życie składało się z liczb, nieuchwytnego początku deszczu i ostatnich kropel przed słońcem.

Przeskakiwał wtedy kałuże, żeby uchwycić jeszcze parę kropel i dokładnie, dokładnie policzyć.

Chyba nigdy nie zgadzał mu się rachunek. Nie był zadowolony, miał jakąś deszczową rezygnację w ruchach, w pochyleniu głowy, w smutku odchodzenia do miejsc, gdzie znowu zaczął padać deszcz...

TADEUSZ KIJONKA

JORDAN

Wstąp do siebie, czas rozmówić się z sobą.

Udaj się na pustynię w środku miasta, usiądź

Choćby tam, przymknij oczy — ten kojący gwar,

Jakby w obcych językach, plusk głosów i słów:

Tylko ty jeden milczysz i słuchasz jak piach

Przesypuje się wokół co miara pustyni.

Czas postrzec, że ziarenka ścierane nawzajem

Czują ból aż do granic własnej skończoności

Całkowitej zatury — stąd ten pęd, co wiatr:

Przed siebie w oślepieniu, jak ty, bo już nawet

W głębi wonnego lasu nie słyszałeś głosu

Ptaków wiosny... a kiedyś wszystkie po imieniu:

Gdzie te drozdy, sikorki, wilgi, kos poranny,

Ptaszniku siedmioletni, obrońco jaskółek —

Z procą przeciw krogulcom, gdzie smak tamtej wody

Z tętnem źródła, pamiętasz piasek złotodenny

Pulsujący co czule uderzenie serca?

Jak to było, że wtedy rozmawiałeś z Bogiem

Wcale nie na kolanach. Pamiętasz jak biegł

Bóg Ojciec na wyścigi przez łąkę w kaczeńcach,

I zdyszany jak starzyk padł na pniu u źródła.

A Syn Boży — ten znikąd pomnożony chleb

Na pastwisku, a potem mleko wprost z wymiona

Najmędrzej kozy świata. Ba, nawet Duch Święty

Nawiedzał cię co echo, by poświadczać sobą,

Że jego głos czuwa wszędzie, nic — tylko zawołać,

A przemówi twym głosem...

Wstąp, rozmów się z sobą.

Udaj się na pustynię, jak stoisz nad brzegiem

Jordanu: płyną auta w mgłę błękitnych spalin,

Tramwaje pełne ludzi mijają się w drodze:

Jak wszystko w życiu płynie w dwie przeciwne strony —

O, tak, jesteś na miejscu — tylko patrz i słuchaj.

Czas rozmówić się z sobą do końca — co brzeg

Kamiennej rzeki miasta w płynnych wirach pyłu.

ZBIEG

Ten królik śnieżny,

Ten co się kryje,

Pod świerkiem kuli —

Biel przyczajona

Tającej zimy,

Co milknąc skrzy się —

Garstka czułości

Tuląca uszy —

Bezbronny królik —

Oślepiły trwogą

Naprzeciw słońca

O sierści lisiej.

DO ITAKI

Nie zostawiaj mnie serce — ot, samemu sobie,

Bo i ty nic nie zdziałasz, ja też nic nie zrobię.

Łeb w łeb nam zawsze razem aż do samej mety

Na złe i co najgorsze — zawsze tam być, gdzie ty.

Przez urzędy bagienne, nartostrady ręcze:

Duet, który do końca gra wciąż ten sam koncert.

Nuta w nutę — czy na pysk, czy schodami w górę:

Jeśli nawet sam diabeł sknocil partyturę

I w mordę kto bądź leje, no bo tak się składa,

Nie zostawiaj — a jeśli, to razem upadać.

Gdy zaś utracę wszystko, do dwóch twoich komór

Niech trafię po omacku jak do swego domu,

By przeczekać, aż znowu przyjdzie na mnie kolej.

A jeśli — wiesz: pod śledzik litr czystej na stole,

Jak za czasów najlepszych, gdy mocnych nie było —

Ty i ja szklanką do dna za dozgonną miłość.

Więc nie ostawiaj w tyle, bo nas w końcu zmogą

Karetki na syrenie w służbie kardiologów —

Nie, nie... musimy razem zgodnie współżyć nadal

I czuć, by uprzedzić gdy zapaść się skrada.

Do końca nam wbrew losom w wiernym związku zgody

Na przekór...

Tak podążył do Itaki Odys

Z gwiazdą wieczności w sobie krzyżem paść na plaży.

— No co, razem do końca — i po wszystkim razem.

12 czerwca 1939 r. Marina Cwietajewa wraz z synem Georgijem wyjechała z Paryża, by powrócić do Rosji. Nie witano jej w ojczyźnie tak jak innych powracających z emigracji — Aleksandra Kuprina czy Sergiusza Prokofiewa. Dla władz radzieckich Cwietajewa była tylko żoną tajnego agenta — „seksoty”, który dość nieudolnie pełnił za granicą powierzony mu misję.

Co czekało ją w Moskwie?

„Znajdę tam przynajmniej genialnych pisarzy, nie takich niedobitków jak tutaj — pisała. — W Moskwie mieszka moja siostra Ala (Anastazja), która kocha mnie bardziej niż własne dziecko”... Dopiero na moskiewskim dworcu miała dowiedzieć się, że jej siostra jest od dwóch lat w więzieniu.

W dwa miesiące po powrocie Cwietajewej aresztowano jej córkę Ariadnę. W przededniu rocznicy rewolucji zabrano męża, Sergiusza Efrona. Został rozstrzelany 16 października 1941 r.

Dla Cwietajewej i jej syna zaczęły się wędrówki po tymczasowych mieszkaniach, bezskuteczne poszukiwania źródeł zarobku. Pisała wtedy do Piotra Pawlenki:

„Nie mam żadnych przyjaciół, a bez nich — grób... Nie jestem histeryczką, jestem normalnym człowiekiem, Borys Pasternak może to potwierdzić. Ale — w ciągu tego roku — życie mnie dobiło.

Nie widzę wyjścia.

Błagam o pomoc”.

A potem — wojna, ewakuacja i wreszcie tragiczny koniec, o którym Mała Encyklopedia Literatury Rosyjskiej wspomina zaledwie w dwóch słowach: „Popelniła samobójstwo”. Co kryje się za tym zdaniem?

Latem 1964 r. dziennikarz RAFAEL MUSTAFIN odszukał w miasteczku Je-

wanej nauczycielki — zaprasza do środka, siada naprzeciwko przy stole nakrytym wypłowiałą ceratą.

— Czy Marina Cwietajewa długo u pani mieszkała?

— Skądże, tylko jakieś dziesięć dni. Z tego całe trzy dni spędziła w Czystopolu*). Tak że chyba z tydzień była u nas, nie dłużej.

— Dobrze ją pani pamięta?

— Pamiętam, jak nie pamiętać... Była u mnie pierwsza z ewakuowanych. Przedtem nie puszczaliśmy żadnych lokatorów. Chatka mała, dla nas nawet za ciasna. A jak zaczęła się wojna, to już nie było wyjścia. Przyszli lokatorów z miejskiej rady, trudno.

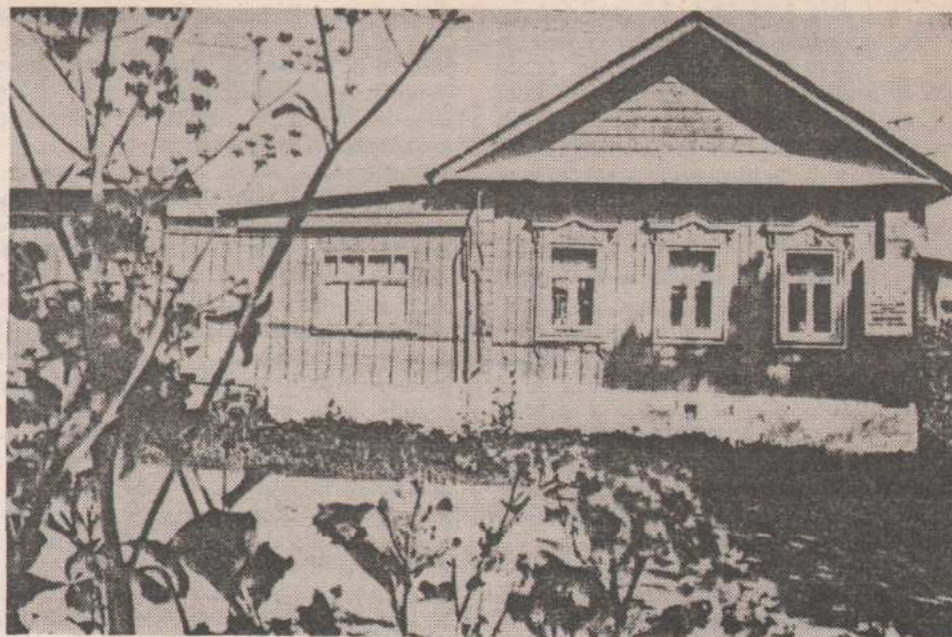
— Kiedy to było?

— Bodajże w sierpniu, po dwudziestym. Nie ona jedna wtedy przyjechała, dużo ich było, cały tłum. Oprawdzili ich po domach, a jej biedaczce to nasz pokój spodobał się od razu, czy może za bardzo już było zmęczona, dość że powiedziała: „Nigdzie więcej nie idę, zostaję tutaj”.

Syn z nią był, szesnastoletni chłopak. Miał na imię Georgij, ale ona mówiła do niego: Mur. Wysoki, nie dosięgniesz ręką. Ona też wzrostu słusznego, tyle że przygarbiona, w berecie, włosy krótkie i dużo siwych... Nie spodobała mi się na początku, taka jakaś była... harda czy co... Prawie nie odzywała się do nas. Ale później jakby nawet zaprzyjaźniła się ze mną. Miała prawie tyle lat co ja, o rok tylko starsza. Paliliśmy obydwie. Papierosów nie było, kupowałyśmy tutejszy tytoń, samosad. Nie umiała zwinąć skręta, ja jej pomagałam, no i dymiliśmy razem... Tyle że krótko u mnie pomieszkała, biedna.

— Można zobaczyć jej pokój? Gdzie mieszkała?

— A tutaj.



— Nie wiem... Zmartwiona to na pewno, ale komużby przyszło do głowy, że to się tak skończy?

— Kiedy pani dowiedziała się o tym?

— Wróciłam do domu pierwsza. Patrzę — furka zamknięta. Pomyślałam, że gdzieś może wyszła. Ale nie wyglądało na to, bo furka zamknięta była od wewnątrz. Zawołałam chłopaków, przeszli przez płot, otworzyli. A jak weszłam na podwórkę, od razu zauważyłam, że okno w przybudówce zawieszono jest chustką. Zdziwiłam się — niby po co? Drzwi chaty też zamknięte... Znalazłam klucz schowany w stałym miejscu, otwieram — i rzuca mi się w oczy przewrócone krzesło w sieni. Potem tylko podniosłam oczy, patrzę — a ona...

Rafael Mustafin dodaje, że ani w komisariacie milicji, ani w szpitalu rejonowym, ani w innych urzędach włącznie z biurem cmentarza nie udało się znaleźć nikogo, kto pamiętałby tamte tragiczne wydarzenia z sierpnia 1941. Wszyscy byli zajęci swoimi sprawami. Zresztą poza rodziną gospodarzy domu nikt z mieszkańców Jelabugi nie znał Cwietajewej.

Georgij Efron, syn Mariny, zgłosił się wkrótce na ochotnika i poszedł na front. Zginął w lipcu 1944 r. w pobliżu wsi Drujka na Białorusi. Miał 19 lat.

Całe archiwum matki Georgij wywiózł z Jelabugi. Krewni przechowali papiery aż do powrotu Ariadny (córkę Mariny) z zesłania. Po jej śmierci (w 1975 r.) całość

W setną rocznicę urodzin Mariny Cwietajewej

OSTATNI DZIEŃ



MARINA CWIETAJEW (1892 — 1941)

labuga drewniany wiejski dom, w którym Cwietajewa spędziła ostatni okres życia. Udało mu się nawet porozmawiać z gospodynią, u której mieszkała poetka. Rozmowa ta dopiero teraz doczekała się publikacji w prasie rosyjskiej. („Sputnik” 1992)

Dom stary, poczerwiał. Na ulicę wychodzą trzy niskie okna bez okiennic. Wokół domu — zniszczone ogrodzenie, przekrzywiona furka z żelazną zasuwą... Gospodyni — mała mizerna staruszka, podobna z wyglądu do emeryto-

wa. Za niewysokim, nie sięgającym niskiego sufitu przepierzeniem z dykty — malutki pokój, około pięciu metrów kwadratowych. Zamiast drzwi — wypłowiała perkalowa zasłona. Dwa boczne okienka wychodzą na ogród.

— Tęgo ogrodu dawniej nie było — ciągnie gospodyni. Było tu pustkowie, wysypisko śmieci. Tutaj, przy piecu, stało jej łóżko, a syn spał na kanapce.

— Pamięta pani tamten dzień?

— Tamtego dnia wszystkich miejscowych i ewakuowanych wysłano do pracy, trzeba było oczyścić plac pod lotnisko. Marina Iwanowna do pracy nie poszła, źle się czuła, przeważnie leżała w łóżku. Zamiast niej poszedł ze mną Georgij. A jak wychodziliśmy, powiedziałam do niej: „Sama tu zostajesz na gospodarstwie, przypilnuj domu...”

— Nie zauważyła pani żadnych niepokojących zmian w jej zachowaniu?

— Nie. Przecież ona mi o niczym nie opowiadała, skąd miałam wiedzieć. Wiem tylko, że była w Czystopolu, mówiła, że widziała się z poetą Asiejewem. Wróciła zmartwiona. Bardzo przeżywała, ale nie wiem, o co tam poszło. Może chciała stąd wyjechać? Szukała tu pracy, ale jakaż u nas praca? Dużo ewakuowanych pracowało w gospodarstwie rolnym, jakieś pięć kilometrów stąd. Chodź tam i z powrotem daleko, jesienią błoto, w zimie śnieg. A i praca za ciężką, z łopata, z widłami... Wróciła z Czystopola w czwartek albo w piątek, a w niedzielę to się stało. Poprzedniego dnia pokłóciła się z synem. Nic nie rozumiałam, bo mówili nie po naszymu... Często się kłócili, a tamtego dnia najgłośniej.

— Z tego wynika, że była zdenerwowana?

Sień. Belki pod sufitem. Duży żelazny gwóźdź wbity w belkę.

— A co z tym oknem w przybudówce?

— Ja też nie domyślałam się od razu. Widocznie chciała najpierw zrobić to tam, w przybudówce. Nawet belkę sobie upatrzyła. A potem chyba pomyślała, że wnuczek się przestraszy, nie zechce tam spać. Bo tutaj u nas dziadek z wnuczkami spali... No, a dalej... Wezwałam milicję. Zdjęli ją, zanieśli do chaty. Niebawem syn wrócił. Czekalam na niego przed domem, zastanawiałam się, jak mu o tym powiedzieć, żeby nie od razu... Zobaczyłam go i mówię: „Nie wchodź do chaty, tam mama”. A on wszystko od razu zrozumiał, jakby wiedział z góry. Pyta: „Czy ona żyje?” Odpowiedziałam: „Nie”. Usiadł wprost na ziemi. I do chaty nie wszedł. W ogóle już więcej matki nie widział. Mówi: „Niech ona zostanie w mojej pamięci żywa, taka jak była”. Nie nocował u nas, chodził spać do kolegów. A po tygodniu wyjechał do Czystopola. Marina Iwanowna zostawiła dwa listy. W jednym napisała, dlaczego odebrała sobie życie. Ja tego listu nie czytałam, zabrała go milicja. A w drugim, do Asiejewa, prosiła, żeby zatroszczyć się o jej syna...

— Nie miała środków do życia, więc może głodowała?

— Nie głodowała, bo wtedy, w lecie czterdziestego pierwszego, nie wiedzieliśmy jeszcze, co to znaczy głód. Miała też jakieś tam swoje zapasy jedzenia.

— Czy coś po niej zostało? Jakieś rzeczy, książki, papiery?

— Nic nie zostało. Były jakieś papiery, co jej syn wrzucił za kanapę, spaliliśmy to wszystko, a więcej nic nie było...



SYN CWIETAJEW

tych dokumentów przekazano do Centralnego Archiwum Literackiego z zastrzeżeniem, że wgląd do nich jest zabroniony aż do końca XX stulecia.

Tak więc archiwum Mariny Cwietajewej powinno być odpięczętowane dopiero w 2001 roku.

* Lidia Czukowska wspomina w *Przedśmierci*, że Cwietajewa przyjechała do Czystopola, by starać się o etat pomywaczki w tamtejszej stołówce dla literatów.

Przełożyła i opracowała

Ala Sarachanowa

Niebezpieczny jest typ wartościowania literatury, opierający się na powszechności odbioru. Niepotrzebna byłaby wtedy krytyka literacka, wystarczyłby tylko system informacji o książkach. Gdyby postępować wyłącznie podług prawideł komercji — do której pobudzają względy handlowe — zniszczyłyby się autentyczne źródła sztuki, dzięki którym dokonuje się jej rozwój.

Komercyjność i niekomercyjność w zakresie literatury, jako znoszące się właściwości i zjawiska trafnie przedstawił laureat Nagrody Nobla w dziedzinie medycyny i fizjologii z roku 1973 Konrad Lorenz, pisząc o regresie społeczeństwa.

„Człowiek tworzy dając wyraz własnym uczuciom i nie myśli o odbiorcach, skomercjonalizowany producent zaś czerpie wiedzę z reakcji publiczności. Poeta sam przeżywa swoje ludzkie uczucia, producent sztuki każe je przeżywać swojej publiczności.

Produkty wytworzone według zasad komercyjnych... wykazują... jak bardzo uproszczony i zwulgaryzowany może być wyzwalający przedmiot, bez żadnej straty dla swego wyzwalającego działania”.

Komercja w kulturze polega na podawaniu tego, co w sztuce zdobyte z trudem, wycierpiane, w postaci stężonej, łatwej, uproszczonej — prostackiej. Komercyjna „mikstura” działa uderzeniowo, silnie, krótko; jest namiastką, substytutem sztuki żywej.

Przeciwstawą sukcesów komercyjnych jest los współczesnej poezji lub nowej prozy lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Nie święcą czytelniczych triumfów. Twórczość taka dociera do odbiorcy wąską drogą i długo, ale kreuje obszar prawdziwej sztuki, która zamiera w momencie zerwania związków z dorobkiem przeszłości i indywidualnym doznaniem. Wtedy to zanika wymiana na płaszczyźnie: mistrz-uczeń, co więcej: człowiek — człowiek. Kultura funkcjonuje, jeśli zachowuje ciągłość i możliwość przekazywania wartości, układających się w strukturę tożsamości konkretnej osoby, rodziny, grupy, itd. Kultura jest kulturowaniem tego, dzięki czemu żyjemy w sensie duchowym, a i biologicznym. Obraz uprawiania roli jest znakomitą alegorią kulturalnego posłannictwa człowieka w stosunku do siebie i swoich bliźnich. Kulturowanie zaś bywa niestety utożsamiane w kulturze, a więc i

Czy literatura jest luksusem?

literaturze, z uwielbieniem i wulgarnym dydaktyzmem.

Skala występowania komercyjności określa stopień autentyczności kultury, a w konsekwencji zdolność człowieka do bycia człowiekiem, do bycia istotą twórczą (nie tylko w sensie artystycznym), która w sposób właściwy i ludzki przystosowuje się do warunków egzystencji, podlegającej zmianom — a to znaczy, że człowiek ów ma na uwadze nie tylko dobro własne, ale również środowiska, w którym żyje. Dlatego tak ważna w postawie jednostki jest otwartość, umiejętność przyjmowania obcych elementów. Toteż wartość literatury nie jest skutkiem jej przystępności lub jej roli jako narzędzia do realizacji narzuconych celów, lub jej możliwości nobilitacji ludzi, zdarzeń, czasów — nie chodzi też o to, że jest ona zawsze jakimś świadectwem. Literatura przedstawia się jako moc pobudzająca: językowego, moralnego, estetycznego, intelektualnego, która sprawia, że człowiek wchodzi w dialog ze świadomością swoją i cudzą, bierze udział w głębokiej rozmowie, która utrwała i poszerza duchowe i myślowe bogactwo.

Literatura więc daje wolność i jest jej obszarem. Pokazuje całą sobą, że wolność jest tylko tam, gdzie człowiek sam przyjmuje odpowiedzialność za własne myśli, słowa i czyny. Produkt komercyjny natomiast usidla wyobraźnię, żłobi w niej, w matrycach uczuć, w rozumie i sumieniu szerokie koleiny, w które nie można uchwycić jakichkolwiek subtelności i odcieni — na nich to nadbudowują się żywe wartości. A „każdy okruszek duszy ludzkiej jest momentem dziejów tego narodu, w którym dusza ta stworzona została” (Stanisław Brzozowski).

Komercyjność na dłuższą metę ubezwłasnowolnia społeczeństwo, które aby przetrwać, musi być zdolne do przyjmowania i prze-

twarzania nowych informacji. Tę zdolność człowieka podtrzymuje i kształtuje najlepiej literatura niekomercyjna, szczególnie zaś poezja. Mówiąc inaczej: artystyczny tekst literacki wyraża nas z hardzego przekonania, że tak jak jest, musi być zawsze; także uświadamia niekonwencjonalnie, że koniecznym warunkiem twórczości jakiegokolwiek jest postawa otwarta.

Nie sądzę, aby jakiegokolwiek mądre władze i dojrzałe społeczeństwa pozwoliły sobie na luksus pozabawienia siebie literatury niekomercyjnej, której cudowność wynika i stąd, że jednocześnie podtrzymuje kulturową ciągłość i dąży ku rzeczywistości nie rozpoznanej, nie pochwyczonej w pragmatyczny schemat czy pojęcie, ale przecież przeżywanej i doświadczanej. Ironicznie napisał o tym Brzozowski:

„Literatura w ogóle jest to luksus, jeśli się wierzy w politykę, ale literatura subtelnie, dokładnie, z miłością znana, literatura to jedna z najniezawodniejszych dróg, prowadzących do wyzwolenia od brutalnie głupich i deprawujących zabobonów politycznych”.

Nie jestem zwolennikiem „laboratoryjnego” awangardyzmu czy awangardy za wszelką cenę. Do bycia nowoczesnym zmusza nas każdy nowy dzień. Dlatego jedną z najstraszniejszych rzeczy, krzywd, jaką można wyrządzić człowiekowi, jest wzmówienie mu, że rzeczywistość zbudowana przez ludzi ma raz na zawsze ustalony porządek — takie przekonanie utwierdza „sztuka” komercyjna, które wynika z jednostronnego i niezwykle ograniczonego zapatrzania się w historię, w zasady (!) nią rządzące. Przydałaby się tu rada Heraklita.

Literatura niekomercyjna nie jest antidotum na wszystkie problemy kraju i świata — wyznacza drogę trudną do przebycia. Chodzą po niej nieliczni.

Zbigniew Chojnowski

LESZEK ELEKTOROWICZ

KONIEC ROKU

bowiem wszystko się kończy
lecz to co się kończy jest najmniej skończone

nic nie jest całe
nic pełne
nic zamknięte
dzieło człowieka nie jest skończone
słowo urywa się w połowie
nikt już nie pozna jego ciemnej treści
ręka zawisa nad białą przepaścią
w otwartej książce odwracają się karty
i struna zadrga nie wydając dźwięku
krajobraz rozwiera się w przestrzeni
i dzieło Boże nie jest skończone:
staje się bezustannie
i człowiek — na podobieństwo

bowiem wszystko się kończy
lecz kończy się nieskończenie

PRZECIWIW ROZPACZY

(Ciąg dalszy ze str. 3)

Postawa elegijna ma pewną szczególną właściwość. Poeta opanował mianowicie przerażenie śmiercią, ułożył odpowiednie scenariusze pożegnania ze światem i niejako wyreżyserował własne odejście. Spokojnie więc opowiada o tych przemyśleniach. Stworzone obrazy są zatrzymane w ruchu i wyraziste jak kulisy teatralne dla egzystencjalnej gry. Szczęście jest pochodną rezygnacji. Jeśli niczego się nie spodziewamy, możliwy okazuje się powrót wrażliwości na piękno świata. Elegijny smutek piękna, tak wyrazisty w *Podróży, Pożegnaniu, Obłokach nad Ferrarą*.

Natura doświadczenia poety elegijnego jest oksymoroniczna. Można tu mówić o „pełnym dramatyzmie spokoju”, „opanowanej rozpacz”, „uśmiechniętym smutku”, czy „zrezygnowanym szczęściu”. Także literackie opracowanie tematu wynika ze sprzecznych zeznań przeszłości i czasu aktualnego, życia w historii i życia w myśli oraz sztuce, z dialogu pomiędzy tym, co sensualne, a tym, co cerebralne. Taka właśnie konstrukcja jest zachowującym pierwotne pęknięcie śladem przemiany żywiołowego istnienia w harmonijną formę artystyczną.

Sцена metafizycznego dramatu ma u Herberta wymiar kosmiczny. Elegijna liryka odjazdu i pożegnania

(tzw. waletowa) z rozpoznawalnym układem cech retorycznych oraz motywów (smutek i pocieszenie uzupełniają się nawzajem) została w dokonaniach Zbigniewa Herberta wzbogacona o nowe przestrzenie. Właściwy podmiot rozważań stanowi nie odjazd z jakiegoś konkretnego miejsca, lecz rozstanie z całym światem.

Totum jednakże może przemawiać przez *pars*. Tak dzieje się w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*. Herbert ma wyraźną skłonność do widzenia świata w mikroskali. Przedmiot w *Elegii* staje się figurą określającą rozwój świadomości, „uczłowieczonym” adresatem wyznań, układem odniesienia, który określa uczestnictwo jednostki w świecie.

Utracone przedmioty to znaki najważniejszych inicjacyjnych doświadczeń. Mają one wyraźnie określone osobowości. Górują mądrością nad poznającym świat młodzieńcem. Przedmioty bronią kruchość życia przed demonami zła, przed nieznanym jeszcze piekłem, które znajduje się tuż za progiem bezpiecznego domu dzieciństwa. Przedmioty zdolne do wielu metamorfoz. Wypełniają więc one rolę Aniołów-Stróżów, mentorów, mistrzów wtajemniczenia i towarzyszy wędrówki.

W schyłku wieku dojrzałego rodzi się marzenie, by przeżyty czas przedstawić w postaci koła, by powrócić do świata pier-

wszych i najważniejszych rozróżnień: do jasności poznawczej i moralnej. Osąd całego życia — idei, postaw, filozoficznych przekonań, uczynków — pojawia się tu w aurze wielkiego niespełnienia. Powrót do własnych początków, kiedy świat kusi jeszcze nieograniczoną skalą możliwych samorealizacji, skonfrontowany został z punktem, gdzie ta perspektywa ogranicza się do jedynej pewnej wiedzy o tym, że trzeba odejść.

Życie traktowane jest jako utrata samego siebie. Przesłania poetyckie sprrowadzają się do myśli, co (u Herberta) nie nowe: o niszczącej historii, o porażającej sile totalitarnych ideologii, entropii i erozji moralnych zasad, niezbywalnym „męstwie bycia”, żarliwej potrzebie obrony ludzkich wartości.

Taką konfigurację składników światopoglądu opisywać można w kategoriach konfliktu między gnoseologią a estetyką. Z poznawczych obserwacji wynika, iż zło świata nie jest naprawialne, zaś ludzka „żłudna podróż na krawędzi nicości” nigdy nie zapewni stanu równowagi ducha — nasycenia wartościami. Etyczna pewność nie ma zatem oparcia w doświadczeniu. Inaczej jeszcze: etyka poprzedza poznanie, zrywa związek między empirią a powinnością.

Pożegnanie obejmuje też narzędzia poetyckie. Retoryka i diagnozy rzeczywistości przechodząc w pewnym punkcie dziejów na stronę czasu przeszłego. Artysta bada sytuację, w której starannie konstruowany system poetycki znalazł się w sytuacji bliskiej wyczerpania. Poezja, która organizuje zbiorowe emocje, staje się niepostrzeżenie domeną prywatnego rozliczenia z wszelkimi powołaniami i powinnościami ludzkimi. Jednakże czymś wysoce nieodpowiedzialnym byłoby zerwanie z powagą refleksji, jeśli nawet czasy okażą się niepoważne.

W ostatnim tomie Zbigniewa Herberta *Rovigo* opisane reguły mówienia ulegają wzmocnieniu. Czas przeszły wchłania w siebie całą gramatykę istnienia. Niczego nie da się już ani odwołać, ani zmienić. Fragmenty elegijne w tym tomie stają się repetycjami wypowiedzi poprzednich. Całe życie i cały świat zostają: „Zredukowane do stacji do przecinka do przekreślonej litery / nie tylko stacja — *arrivi — partenze*”. Przy czym strona odjazdów jest lepiej widoczna.

Gatunek elegii odnowiony przez Zbigniewa Herberta oraz innych poetów przełamuje niemożliwość mówienia o sprawach ostatecznych przy zachowaniu dystansu i dyskrepcji wyrazu. Poeta pragnie temat opracować tak, aby uczynić znośnym to, co jest źródłem przerażenia. Tradycja elegijna pozwala również — w sposób niejako naturalny — na wprowadzenie medytacji o wartościach.

W elegiach Zbigniewa Herberta pewność głosu sugeruje niezachwianą wiedzę. Temat i konwencja jednakże kwestionują się nawzajem. Dyskurs mędrca i „pieśń doświadczenia” ukrywają zwykłe ludzkie wątpliwości. Między językiem wydziedziczenia a językiem powrotu powstaje wielka liczba znaczeniowych napięć. Przy pozorach współbrzmienia zgoda tych różnych idiomów artystycznych i rodzajów spojrzenia na świat nie jest przecież możliwa.

Przesłanie moralisty miesza się ze współczuciem, hymny bohaterskiej niezłomności z wyznaniem o zwycięstwie okrutnego losu. Nie można elegijności do końca zawierzyć. Pojawia się ona w miejsce bezradnego milczenia lub ekspresji rozpacz. Jest więc nadużyciem języka. Uzurpacją szlachetną, bo pocieszającą.

Wojciech Ligęza

W październiku w podparyskim Maisons-Laffitte przeżyłem chwilę szczególną. W imieniu Rektora i Senatu krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych wręczyłem Józefowi Czapskiemu nominację na Honorowego Profesora naszej Akademii. Tytuł ten, reaktywowany po latach, odpowiadający doktoratowi honoris causa — został nadany Czapskiemu za jego zasługi dla polskiej kultury. Za jego malarskie dzieło, które w sposób niezwykle wyrastając z polskiej tradycji, wzbogacone doświadczeniem dziesięcioleci samotnego malowania — stało się jednym z najważniejszych zjawisk w polskiej sztuce. We wspomnianym adresie była też mowa o pisarstwie Czapskiego. O tekstach w przedwojennym „Głosie Plastyków”, o monografii Pankiewicza, która kupowana w antykwiariatach Krakowa i Warszawy stała się jedną z najważniejszych lektur całego pokolenia malarzy. Wreszcie o esejach i recenzjach pisanych i publikowanych w paryskiej „Kulturze”, które różnymi drogami docierały do nas i tak wiele nas uczyły. Tak więc 97-letni malarz, który nigdy nie zajmował się formalnie nauczaniem młodzieży — został zasłużenie dostrzeżony jako nauczyciel i przewodnik malarzy młodych i starszych, ludzi ceniących sztukę, zainteresowanych nią, dostrzegających właśnie w sztuce sens życia, działania i duchowego dialogu.

Wspominam tę datę 12 października dlatego, bo już 14-go, a więc dwa dni później opublikowano tekst i reprodukcję rozkazu Stalina, który w „pełni doceniając” zalecenia Berii — kazał zamordować ponad dwadzieścia tysięcy Polaków, w tym kilkanaście tysięcy polskich oficerów. To właśnie ta zbrodnia, której cudem uniknął Józef Czapski stała się momentem zwrotnym w jego życiu i losach jego sztuki. Nie ma potrzeby opisywać poszukiwań jakich dokonywał malarz, rotmistrz Czapski z polecenia generała Andersa, które miały przynieść rozwiązanie zagadki zniknięcia internowanych. *Wspomnienia starobielskie* i epea *Na nieludzkiej ziemi* są tymi książkami Czapskiego, które kolportowane, przemywane, ukrywane — są wreszcie w naszych księgarniach, na półkach naszych bibliotek, są w szkołach. Pamiętam zwycięski grymas na twarzy celnika, który odebrał mi tę książkę kiedyś na warszawskim lotnisku, pamiętam też niemal harcerską dumę, gdy udało mi się przemyścić do Krakowa pierwszy egzemplarz *Tumultu i widm*, który przesyłał za moim pośrednictwem Józef Czapski swej siostrze.

Artyści niezależnie od czasu i gatunku sztuki jaką uprawiają (jaką robią — bo tak się to dziś mówi) są egocentrykami. W najtrudniejszych momentach życia zachowują dla siebie choćby najmniejszy, choćby najbardziej krucho azyl dla swoich spraw i swojej roboty. Kąt w najmniejszym pokoiku, kawałek stołu, którym tak cieszył się doktor Żiwago w niezapomnianym fragmencie książki Pasternaka.

Czapski, który już przed wojną miał w Polsce pozycję cenionego malarza i krytyka — stanął w pewnym momencie życia wobec dylematu ostatecznego, wobec wyboru, którego dokonał bez wahania. Mógł być zwykłym emigrantem, mającym dramatyczną przeszłość i niosącym w sobie tajemnicę starobielskiej męki i katyńskiego mordu. Pisząc i mówiąc o

Katyniu, głosząc prawdę o losie swych współbraci przekreślił świadomie wszystko to, co mogło dać jemu i jego malarstwu szanse jakich takich kontaktów z Polską. Tu przecież także pozostała jego rodzina. Wszystkie te ewentualności Czapski porzucił bez namysłu. Wybrał los emigranta, ale też wroga publicznego systemu w jakim żył jego kraj. Nie wiedział przecież, że dożyje naszych dni, nie wiedział przecież, że doczeka ostatecznego ujawnienia tragedii, której postanowił być świadkiem nieustrasconym i nieprzekupnym.

Świadectwo jakie dawał w sprawie mordu katyńskiego odcieło go od Ojczyzny na dziesiątki lat, doprowadziło w rezultacie do tego, że literacką twórczość artysty poznaliśmy w pełni niedawno, malarstwo natomiast prawie w całości jest i pozostanie za granicą. Kolekcje Czapskiego znajdujące się w muzeach polskich, obrazy i rysunki w

niedawno poznaliśmy (ale znowu fragmentarycznie) dzięki szwajcarskim przyjaciółom Czapskiego i Polski.

Korespondencja poprzedziła moment, w którym poznałem Czapskiego w roku 1974. Od tego czasu jego malarstwo, to, co pisał, wreszcie postawa, jego otwartość, chłonność na to, co działo się w Polsce, admiraacja w stosunku do kultury rosyjskiej, która dodatkowo jeszcze nas zbliżyła — wszystko to stało się światłem w mojej własnej pracy.

Siedzący w fotelu starzec to już nie ten Czapski, z którym jadłem pizzę w małej włoskiej knajpcie przy avenue de Poissy, to już nie ten Józio, z którym obchodziliśmy sale Grand Palais na wielkiej wystawie de Staëla w roku 1981, tej wystawie, która okazała się tak ważna w jego późnej już twórczości.

Ale przecież to ten sam człowiek, który dzięki Bogu dożył dni, w których cała udręka, cały wysiłek i tajemnica

icjował Krakowski Okręg ZPAP, kiedy kompletowałem teksty do katalogów, omawialiśmy szczegóły wypożyczenia obrazów od zagranicznych kolekcjonerów, szansa wystawy i przyjazdu do Polski była w pełni realna. Jeszcze z taksówki przy terminalu na Placu Inwalidów — Józio zawołał: Przyjadę na pewno! I potem te wieczorne audycje telewizyjne, w których pokazywano dom w Maisons-Laffitte — jako jaskinię wszelkiego zła i filmowany z ukrytej kamery Józio z siostrą Marią Czapską na spacerze — ci wrogowie Polski, jedni z najbardziej zjadłych. Zimowe wieczory w 1981 i 1982 roku. Ale i to przeminęło.

Sędziwy malarz, który zachował umiejętność dziecięcej niemal radości — odbierał profesorską nominację. Było słonecznie i pięknie, a ja mimo wszystko wiedziałem, że to tak późno. Już za dwa dni — przyszedł ten

Z CZAPSKIM W MAISONS — LAFFITTE

Stanisław
Rodziński



Józef Czapski i Stanisław Rodziński po wręczeniu nominacji sędziwemu artyście

zbiorach prywatnych w kraju — to niestety tylko nieznaczną część, w pewnym sensie reprezentatywną, ale jednak nieznaczną — dorobku malarskiego artysty.

Dziesiątki lat pracy w samotności, w izolacji od dawnych polskich przyjaciół, od naturalnych korzeni, od tego co enigmatycznie nazywamy środowiskiem, a jest sumą możliwości pracy — wszystko to złożyło się na twórczość, którą dopiero

jego życia odniosły wielkie zwycięstwo. „Jestem już bardzo stary, nie cierpię, opiekują się mną jak widzisz, ale może to już dość...” powiedział mi tego październikowego dnia. Obok na stoliku leżała w skórę oprawna profesorska nominacja, pudełko z Komandorią Krzyża Polonia Restituta, również niedawno otrzymaną, wreszcie polskie wydanie książek, te najserdeczniejsze dla niego dowody istnienia w kraju.

Kiedy w roku 1981 omawialiśmy w Laffitte wystawę w Polsce, którą zain-

moment, który potwierdził samotną walkę i trwanie Czapskiego. To już nie to, co ukradkiem usłyszał Czapski w Moskwie: „my sdielali s nimi bolszujy oszybku...” To już dokument potwierdzający, że to nie był błąd, tylko zaplanowane morderstwo.

A w pokoiku w Maisons-Laffitte, w głębokim fotelu, otulony kocem siedzi polski malarz, stary, bardzo stary człowiek, którego upór i determinacja — wprowadziły już za życia do grona najwybitniejszych Polaków naszego czasu...

Manuela Gretkowska

SAMICA BUDDY

Nie mam gdzie mieszkać i nie mam forsy — Michał spełniał nad filiżanką poprawnie wszystkie obrzędy: odwinienie kostki cukru z bibułki, chwila bezruchu nad ciemną powierzchnią, zanurzenie łyżeczki, dorzucenie papierków po cukrze. — Można je ssać po wypiciu kawy. Nie mam gdzie mieszkać.

— W takim razie gdzie mieszkać i z czego żyjesz? — wrzuciłam do kawy kostki cukru nie odwijając ich z ozdobnych bibulek.

— Żyję i mieszkam z pralką. Znajomy przerobił kibel na pralnię. Nie ma tam okna, jest miejsce na położenie spiwora i pralkę, nic więcej, żadnych więcej problemów. Ale kończą się wakacje, wracają lokatorzy, trzeba będzie się wynieść. Nie mogę zostawać nawet na noc, bo po 22 jest niższa taryfa na prąd i sąsiedzi przynoszą pranie. Lubię moją pralkę, daje mi ciepło, spokój, światło. Czasami myślę, że jest prawie kimś, np. samicą Buddy.

— Dlaczego nie wrócisz do domu, do garażu chociaż, jest większy niż ta pralnia i ma okna.

— Uwielbiam kolor kawy — Michał zajrzał do filiżanki — jest to jedyny kolor, który ma zapach. Moja pralka jest bez wad, gdy nie wrzucam do niej brudów, potrafi nawet platonizować — pierze czystą wodę. Moja żona ma tylko jedną wadę — nie kocha mnie. Nie mogę wrócić do domu. Nie każ mi opowiadać historyjek filozoficznych i udowodniać, że istnieje wyłącznie realność rozstań, nigdy powrotów. Nie mam żony, nie mam domu, zredukowałam się do rozmiarów legowiska i proszę cię o coś do mieszkania takiej właśnie wielkości. Kuchnia mi niepotrzebna, toaleta jest w bibliotece. Mogą wychodzić rano, wracać o północy.

— Jak Kopciuszek — szepnęłam.

— Co jak Kopciuszek?

— Wracasz o północy, Michałku, jak Kopciuszek.

— Charlotta kochanie, chcesz widzieć zostać wszechwiedzącym narratorem, ta rola jest już zajęta przez Ducha Świętego. Więc jak?

... i on nie powiedział wprost, ale chyba chciałby się wprowadzić na jakiś czas.

— Co mu powiedziałaś? — Xavier przykrywał glinianą rzeźbę mokrymi szmatami.

— Że zapytam ciebie — odsunęłam się przed rzuconą we mnie kapiącą ściereczką.

— Zostawiłaś w knajpie faceta, którego zostawiła żona, zostawiłaś kogoś, kto próbuje żyć mimo, że żyje i przychodzisz zapytać mnie czy może z nami mieszkać. — Xavier objął rzeźbę owijając przykrywającą ją szmaty sznurem. — Nie chciałbym cię urazić, ale wolałbym mieszkać z nim niż z tobą. On próbuje pokochać cokolwiek, nawet pralkę, a ty...

— Zgadzasz się?

— Jasne. Będzie mógł spać w pracowni na podeście, a śpiąc będzie mi pozował. Zarobi więc, niedużo, ale zawsze. No, idź po niego do tej pralni.

— Jest teraz pewnie w bibliotece w Beaubourgu — myślałam na głos zakładając płaszcz.

— Przyprawdź go skądkolwiek, dziewczyno nie rozumiesz dokąd on zaszedł, do jakiego punktu nicości w sobie.

— Powiedziałam tylko, że jest w Beaubourgu.

Pprzed Beaubourgiem, jak co dzień, Indianie w ponczach i melonikach śpiewają o kondorach. Koło nich siedzi malowniczy starzec, wsadza głowę w złożone ramy obrazu oferując swój dobrośliwy uśmiech — można wrzucić mu do kapelusza franka i poprosić, by pozował do zdjęcia. Jakiś anarchista stanął na skrzynce po coli nawołując do niepłacenia za piwo. — Niemoralnie płacić za to samo piwo inną cenę w sklepie, inną w barze. Póki nie zostanie ustalona jedna cena, pić i nie płacić!

Przeszukałam dwa piętra biblioteki, stolik za stolikiem, byłam nawet w dziale sportu. Obudziłam kłozarda wtulonego w albumy o sztuce renesansu. Potrąciłam kilku innych śpiących na podłodze. Nigdzie Michała otulonego wojskową kurtką, w podartych dżinsach, z plecakiem przyrośniętym do ramion. Pięta po południu, ściemnia się, zmierzch zamazuje wąskie kamienice przed Beaubourgiem. Czuć zapach trawy i haszu. Wspinając się po śliskim bruku mijam siedzących w kucki Indian i stroma ulica staje się w rytm ich muzyki ścianą meksykańskiej piramidy. Na jej szczycie sklepikarz wykrzykuje, że przyszły nowe ostrzygi, najświeższe! Mesdames, Messieurs, przyszły nowe ostrzygi, kupujcie świeże ostrzygi! Jeśli przybyły nowe ostrzygi, to zaczyna się święto młodego wina — Beaujolais.

— Mademoiselle, zapraszam na lampkę — szarmancko zachwiał się w drzwiach bistra starszy pan.

— Nie mogę, szukam kogoś — usprawiedliwiłam się.

— Ależ, ależ ten ktoś też dziś popija Beaujolais, nie może mademoiselle nie przyjąć mego zaproszenia w takie święto.

Weszłam do przytulnego bistra, starszy pan posadził mnie przy kontuarze, podał kieliszek czerwonego wina. Obok popijał koszerne Beaujolais lubawicz*. — Dobre wino — pochwalil — a wiecie, że wino Żydzi wynaleźli? Noe założył pierwszą winnicę, będzie już 5000 lat.

— Pewnie że i wino Żydzi wynaleźli — potwierdził patron wycierając kieliszki. — Wszystko wynaleźli, świat to wynalazek żydowskiego Boga. Tak jest w Biblii.

— Tak jest — potwierdził starszy pan.

Lubawicz dolał sobie z koszernej butelki. Za nami, przy stoliku zaczęło się kłócić dwóch punktów. Potłukli popielniczki. Patron wybiegł zza kontuaru, rozdzielił bijących się i wyrzucił z bistra.

— O nadstawianiu drugiego policzka to z żydowskiej religii, nie? Mało skuteczne — poskarżył się, ostrośnie zbierając potłuczone szkło.

— Nic podobnego — oburzył się lubawicz — przynigdy. Jak uderzą w policzek trzeba uciekać, a nie nadstawiać drugi, bo i po co kusić kogoś do grzechu drugi raz, no po co?

Nikt nie wiedział, gdzie jest pralnia Michała. Ewa, jego żona, słyszała, że chyba gdzieś koło Halles. Kilka razy dziennie przeszukiwałam bibliotekę. Ponaklejałam wokół Beaubourga karteczki: „Michał zadzwonił. Charlotta”. Xavier widząc mnie wypisującą kolejne ogłoszenie doradził żeby dopisać po francusku: „Szczepiony, znalazcę prosi się o odprowadzenie pod wskazany adres. Duża nagroda”.

— Nie możesz go szukać jak zaginionej rzeczy. On jest człowiekiem, musisz pomyśleć o nim z uczuciem, z pragnieniem widzenia go. Inaczej nigdy się nie spotkacie. Znaleźć można rzecz, psa, ale spotkać tylko człowieka.

— Xavier, co ci się na metafizykę zebrało? — przepisywałam dalej ogłoszenia.

— Nie metafizyka a czysta praktyka. Dłubię w glinie, próbuję w niej znaleźć człowieka. Gdy myślę wyłącznie o kształcie, żeby model siedział nieruchomo, żeby zachował proporcje, robię martwego knota. Ale gdy myślę o rzeźbie jak o kimś żywym, chcę mu pomóc wyostać się z bryły, wtedy robota mi idzie.

Rozlepiając nowe ogłoszenia myślałam więc o Michale, o jego pralni i o tym żeby zamieszkał z nami, bo dość mam homilii Xaviera. I Michał nareszcie się odnalazł, tzn. spotkałam go w bibliotece obłożonego tomami komentarzy do Kartezjusza. Usiadłam obok — Cogito ergo sum — przywitał mnie.

— Niesamowite, Xavier miał rację. Myślę więc jesteś.

— To nie Xavier wymyślił — z satysfakcją zauważył Michał — ale biskup Berkeley. Podejrzał, że świat rzeczy istnieje gdy się nań patrzy. Znika kiedy zamyka się oczy albo odwraca plecami do krajobrazów, ludzi czy pustej butelki po whisky. Biskup próbował znieacka spojrzeć za siebie, ale rzeczywistość była zawsze szybsza i ustawiła się w fałszywe dekoracje. Berkeley nie był szaleńcem, są na to dowody — Michał rysował na okładce zeszytu coś w rodzaju planu. — Jeśli spojrzysz szybko za siebie, najszybciej jak potrafisz, zobaczysz biskupa Berkeleya. Będzie patrzył na ciebie myśląc: a widzisz, miałem rację.

Byłam pewna, że nie zobaczę Berkeleya, ale poczułam ochotę odwrócenia głowy.

— No i co? — upewnił się Michał.

— Widzę Murzyna w eleganckim garniturze, ma katar, wacha mentol w plastikowej tubce.

Wepchnie pewnie ją sobie do nosa.

— Spróbuj obrócić się szybciej — doradził Michał.

— Włożył.

Pomogłam zapakować Michałowi plecak i wyszliśmy z biblioteki. W drodze do metra wytłumaczyłam mu, że będzie u nas lokatorem-modelem, opisałam mniej więcej zwyczaj Xaviera i moje. Michał ciągle jeszcze myślał o myśleniu.

— Posłuchaj — ucieszył się — wymyśliłem wiersz. Nie, nie wiersz, haiku. Wyślę go Ewie.

Haiku rozwodowe: „Myślę o tobie, a ty myślisz o chuju swojego nowego kochanka”.

— Jesteś pewien, że jej to wyślesz?! — przekrzykiwałam huk nadjeżdżającego metra.

— Przecież to piękne haiku, bardzo pięknie. Kobięcie wysłała się wiersze, kwiaty, no nie?!

Dlaczego umawiasz się ze mną zawsze w tej samej knajpie, masz kogo na rue Pavée? — Ciebie, ciebie Gabrielo — pocałowałam ją śmiejąc się. — Uwielbiam cię w tej knajpie, bo nie rozumiesz ani słowa. Możesz zamówić wino, herbatę, a potem jesteś bezradna słysząc jak kelnerka rozmawia po polsku, rosyjsku. Chcę żebyś chociaż tutaj była mniej u siebie, zresztą wiesz, że nie mam przed tobą tajemnic.

— O czym rozmawiałaś z kelnerką? — Gabriela próbowała jednak wiedzieć wszystko.

— Nieprzetłumaczalne, spytałam ją co się stało z panem, który grał tu na akordeonie. Ona odpowiedziała, że od jakiegoś czasu go nie słychać, pewnie umarł.

— Wszyscy jesteście stuknięci. Siedzicie w zatęchłej piwnicy, mówicie szeleszczącymi narzeczaniami.

— Gabriela zakreśliła łuk zapalonym papierosem.

— Gabrielo, nie stuknięci a nieprzetłumaczalni.

— Masz rację, nie rozumiem — pomachała białą serwetką wyjętą spod talerza. — Poddaję się, pomóżmy o Francuzach, co u Xaviera?

— Sprzedał dwie rzeźby, ma mnóstwo pomysłów, dyskutuje o nich z Michałem, który mieszka u nas od tygodnia. Michał leży nago pośrodku pracowni i opowiada o filozofii, o swojej nieszczęśliwej miłości do żony. Właściwie jego problemem filozoficznym jest pytanie czemu żona przestała go kochać. W każdym razie Xavier rzeźbi i rysuje Michała całe dni twierdząc, że pozuje mu on ciałem i duszą. Wczoraj przyjechała z Limoges dziesięcioletnia kuzynka Xaviera, żeby poćwiczyć rysunek. Prosiłam ich, żeby nie mówili przy malej głupot i żeby Michał zastąpił swe wybitne rzeźbiarskie przyrodzenie. Oczywiście rękownik zsuwał się z bioder Michała przy zmianie pozycji albo przypominały się im świńskie dowcipy. Po kolacji mała przysłała do kuchni pomoc mi zmywać naczyńia i mówi, że bym się nie przejmowała chłopakami w pracowni, Ona widziała już gołego mężczyznę, a głupie dowcipy jej nie śmiesz, bo ma naprawdę okropny problem. Pytam się Odil, najpoważniej, jaki ma problem.

— Nie dziwi cię, dlaczego w czasie roku szkolnego przyjechałam do Paryża? — pyta mnie zalamującym się głosem.

— Rodzice coś wspominali, że bierzesz lekcje rysunku i chciałaś się też pouczyć u Xaviera.

— Oni nic nie wiedzą. Powiem ci Charlotta, mam jedynie do ciebie zaufanie, ale nie mów nikomu — poprosiła łapiąc mnie za ramię chudymi rączkami. — Kocham kogoś i chcę mu pomóc — kiedy to mówiła przestała być dzieckiem. Miała oczy zdesperowanej kobiety. Zwierzyła mi się, że od kilku miesięcy ma prawie romans ze swym profesorem rysunku. Rodzice zapłacili za prywatne lekcje, chce zostać malarką. Profesor jest w niej zakochany, chodzi z nią do kina, czyta poezję, uczy patrzeć na świat. Rozbiera Odil, rysuje ją, całuje, ale nie więcej, mimo, że chciałby się z nią kochać. Boi się afery z rodzicami, policją, gdyby romans się wydał. Narzynał kilka jej aktów w stylu Modiglianego, ale natychmiast podarł mówiąc, że drze te szkice, bo nie wolno mu rozdrzeć jej dziewictwa. Odil postanowiła przyjechać do Paryża, zamówić wizytę u ginekologa. Mogłaby pójść do lekarza w Limoges, ale wkrótce całe miasto wiedziałoby o jej dolegliwości. Kuzyneczka Xaviera chce przekonać ginekologa, że jej błona dziewicza rozrosła się ostatnio tak bardzo, że przeszkadza w chodzeniu. Poprosi o przecięcie dziewictwa i wydanie zaświadczenia o zabiegu. W ten sposób da dowód miłości profesorowi — będą się mogli normalnie kochać, a w razie jakiejś wpadki pokaże rodzicom i policji zaświadczenie ginekologiczne.

Opowiedziała jej na pocieszenie o moich problemach z dziewictwem. Byłam wtedy przed maturą. Zakochał się we mnie chłopak z młodziej klasy. Przynosił kwiaty, wiersze, wdychał i ubzdurzał sobie, że jestem jego pierwszą, najczystsza miłością. Co do mnie, to już od pięciu kochanków nie byłam dziewicą. Chciałam zrobić miłą przyjemność i kupiłam w sex-shope czopki „Hurysa”... Czopki się rozpuszcza, rozkleja i facet jest święcie przekonany, że był tym pierwszym. Mój kochanek starał się być wyjątkowo czuły i delikatny, najpierw mnie wycalaował, ale tak namiętnie, że prawie wyzał moje czopkowe dziewictwo. Rano musiałam palcem przebrać mu zaklejone usta.

— Przechodność dziewictwa — zamyśliła się Gabriela. — Wiele zdarzeń podlega stosunkowi przechodności. Podobnie w antyku: ślepy Terejasz nie chciał przepowiedzieć Edypowi przyszłości. Edyp wywał wręcz z Terejasza przepowiednię, a potem sam sobie wylupił oczy. — Przechodność ślepoty, przechodność ludzi, rzeczy.

— Masz może stare buty? Xavier zbiera do instalacji rzeźbiarskiej.

— Mam całe muzeum butów, niech Xavier przyjdzie i wybierze, które chce. Ile zostawia się tu napiwku?

— Tyle co normalnie we Francji.

— We Francji w rosyjsko-polskich knajpach? — nie rezygnowała z tonu turystki.

Zajęłam się wysysaniem papierków po cukrze nie słysząc pytania.

Przyniosłam do pracowni dwie pary sandałów ze śmietnika. Xavier robił korektę.

— Spójrz na jego rękę zasłaniającą usta, gdzie wtedy idzie linia przedramienia i trzymaj węgiel palcami, a nie całą dłonią, bo nigdy nie będziesz miała delikatnej kreski.

Odil kiwnęła głową i zaczęła w skupieniu nowy szkic.

— Popatrzcie na nią — Xavier mierzył ołówkiem proporcje twarzy kuzynki. — Ona jest w wieku anioła, ani dziewczyna ani chłopak, coś pomiędzy, coś niezdeterminowane słodkiego.

— Odczep się wujek — Odil pokazała mu język.

— I to nie byle jaki anioł — zauważył Michał ze swego podestu. — Spójrzcie na umazany nos i policzki węgiel. Anioł pobrudzony węgiel, wiecie jak się nazywa? Anioł Ślązak.

Odil wzruszyła ramionami, Xavier zagwizdał z podziwem ku teologicznej wiedzy Michała, ja podałam gorącą herbatę.

Jak co wieczór we wtorek poszliśmy przeszukiwać śmietniki szesnastej dzielnicy. Znaleźliśmy aksamitne pudło na kapelusze, ochlapane atramentem srebrne buciki balowe i traperskie buciorzy z oderwanymi podeszwami. W stercie połamanych krzeseł znalazłam piecyk mikrofalowy.

— Po co nam piecyk? — zniechęcał mnie Xavier. — Mamy dobrą kuchenkę gazową z różnym i piekarnikiem. Zresztą ten piecyk musi mieć coś zepsutego, wygląda na nowy, nikt nowego nie wyrzuci nawet w szesnastce.

Nie dałam się przekonać, wzięłam piecyk ze sobą. Okazał się całkiem dobry. Miał zepsutą tylko blokadę drzwi, można je było otworzyć po rozgrzaniu mikrofalówki. Xavier fotografował fazy pieczenia jajecznic. Włożył do piecyka dwadzieścia rozbitych jajek i wyjmował po jednym co pięć sekund.

— Przypnę do drzwi mikrofalówki zdjęcie ze świętym białkiem — powiedział — żeby można sobie wyobrazić rękę włożoną do rozgrzanego pieca.

— Pięć sekund i święte białko — Michał z niedowierzaniem oglądał jajka. — Czemu by nie upiec ciasta, albo pizzy. Ewa robiła wspaniałą pizzę — rozmarzył się.

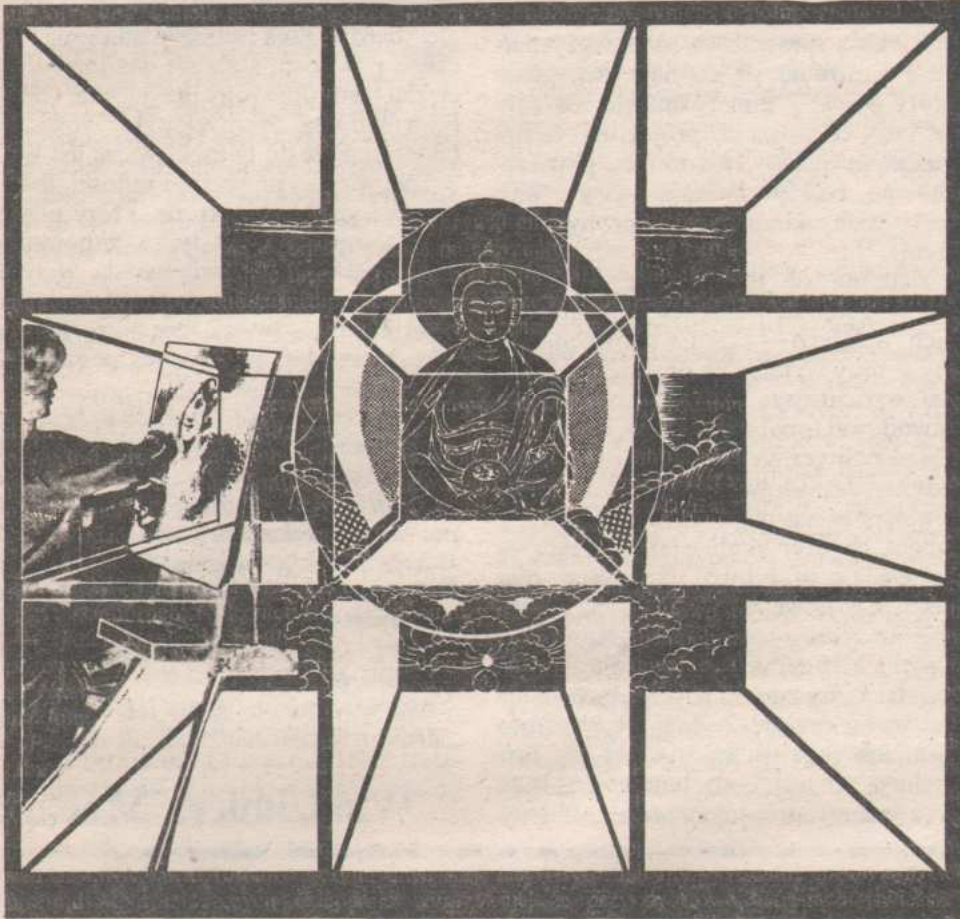
Xavier podsunął mi kartkę, na której coś szkicował: Szybko go zagadaj, bo znów wpadnie w depresję.

— Michałku upieczemy pizzę, ale musisz rozrobić ciasto, sprawdź co jest w lodówce. Trzeba chyba kupić parmezanu i szynki, pójdziesz ze mną do sklepu? — podałam mu koszyk.

— Do sklepu? Nie trzeba, zrobimy z tego co jest: ryby, zwykły ser. Odil z Xavierem niech idą po wino, a my podamy kolację za pół godziny.

Zostaliśmy sami w kuchni, Michał rozrobił ciasto, pokroił pomidory i zaczął się im przyglądać. Usiadł na stołku nie odrywając od nich oczu.

— Wiesz, te pomidory, kupowałem takie same Ewie jeszcze przed ślubem; ananasy, melony. A ona chciała kwiaty. Czym są kwiaty? Kolorową, niezobowiązującą obietnicą. Pomidory, ananasy są zapłodnionymi kwiatami, owocem dojrzałej miłości, którą kosztuje się rozgryzając słodki miąższ. Ewa skarżyła się, że wymyślałam historie, a tak naprawdę to kupuję owoce z egoizmu — kwiaty byłyby tylko dla niej, owoce jemy razem. Już po naszym rozstaniu przyniosłem jej bukiet tulipanów. Nic nie powiedziała, rozłożyła na stole biały obrus, zapaliła świecę, wzięła do kuchni



COLLAGE: Aleksander Pieniek

wazon, żeby nalać do niego wody. Jedliśmy wspaniałą kolację. Ewa miała usta pomalowane purpurową szminką, w takim samym kolorze było wino. Błysk lichtarzy, w tle barokowa muzyka. Rozmawialiśmy o holenderskich mistrzach, martwych naturach. Spytałam, czy podobają się jej tulipany, które przyniosłem. Można by je postawić koło świec, jak na obrazach Ruysbecka.

— Owszem, podobają mi się — odpowiedziała. — A tobie jak smakują — wskazała widelcem kawałek pizzy na moim talerzu.

Przyjrzałem się strzępom szynki, pomidora, wśród nich były zapieczone smoliste pręciki i żółte płatki tulipanów.

— Xavier potłukł wino — trzasnęła drzwiami Odil.

— Jedną butelkę — usprawiedliwił się Xavier.

— Drobiazg, kolacji też nie ma — pocieszył go Michał. — Zjemy sery i pomidory.

Zanieśliśmy talerze do pracowni.

— Siedzimy przy stole wpatrując się w dziury serów. Być może z wzajemnością — wyrecytowała Odil.

— Czy dziury w serze się je czy wypłują? — spytałam.

— Ewa — westchnął Michał.

— Co Ewa? — zniecierpliwiał się Xavier.

— Właśnie nie wiem, chciałbym wiedzieć, a nie wiem.

— Charlotta, powróz mu Tarotem, będzie spokój — Xavier zbierał naczynia ze stołu. — Na wariata wariactwem — podał mi pudełko z kartami.

— Tyle razy ci mówiłam, że to nie są wróżby tylko medytacje.

— Mnie też powróz — poprosiła Odil.

Xavier przykucnął koło krzesła kuzynki.

— Słyszałaś co powiedziała Charlotta, te karty nie są dla dzieci, nie dorosłaś jeszcze do metafizyki.

— Jestem już dorosła.

— Taak? — Xavier podniósł ją razem z krzesłem. — W takim razie zabieram cię na piwo. — Będziemy za godzinę! — krzyknął, zatrzasnął drzwi.

Michał oglądał karty. — Nie widziałem nigdy z takimi rysunkami.

— XVII wiek, Tarot Marsylski, kopia średniowiecznych wzorów — wyjęłam mu karty z rąk i włożyłam do pudełka.

— Dlaczego nie chcesz wróżyć? — zapalał papierosem świecę.

— Zgaś gromnicę. Nie będzie nastroju, nie będzie wróżenia. Tarot nie jest wróżeniem, chcesz wiedzieć czym jest? — rozrzuciłam karty na stół. — Pierwsza figura: Sztukmistrz. Przyjrzyj mu się dobrze, to ty. Chcesz się bawić, grać. Nic nie ryzykujesz, pytasz śmiejąc się, co będzie. Zrezygnuj, pewny siebie, w każdej chwili możesz odejść. Ukłonił się i zniknął razem ze swym kuglarskim

warsztatem i wyuczonymi gestami, takimi jak ten, gdy zdenerwowany gryziesz papierosa. Ta gra ma wzór innych gier, jest grą o coś, a może o kogoś. Twoje pytanie otworzy księgę opartą na kolanach drugiej figury Tarota — Papieżycy. Księgę, w której zapisano każdy twój kuglarski uśmiech, każde słowo którym żonglujesz. Wystarczy odsunąć owal z twarzy Papieżycy i popatrzeć jej w oczy, ona wie wszystko, ona pamięta przeszłość, możesz ją nazwać duszą, czy jak wolisz podświadomością. Chcesz grać dalej?

Michał wysunął mi spod palców trzecią kartę i odczytał niemal zatarty napis: Cesarzowa. — Twoja żeńska połowa — odwróciłam kartę w jego stronę — nie może rządzić sama, obok niej Cesarz. Ma władzę nad tym co męskie i żeńskie, nad tym co cielesne. Teraz kolej na rządy ducha. Piąta karta: Papież — nie pragnie cesarskiego złota, pragnie spokoju twego sumienia. Nie żąda, nie rozkazuje. Naucza cię czym jest dobro i zło. VI karta — Zakochany, możesz jeszcze zawrócić, jeszcze nie wybrałeś żadnej z dwóch ścieżek: cnota albo grzech, wygrana albo porażka. Zakochany. Jesteś zakochanym w sobie samym żonglerem. Wierzysz, że ci się uda, jak zawsze i grasz dalej. Masz rację, twoim jest Rydwan Zwycięstwa (VII karta). Wybrałeś, z kim? Kto jest pokonany? Nadchodzi Sprawiedliwość (VII karta), osądzi zwycięzcę i zwyciężonego. Możesz jeszcze uciec przed wyrokiem, wyrokiem na samotność Pustelnika (IX), który znalazł drogę ukrytą przed Zakochanym. Sztukmistrz gra jednak dalej. Rzuca wszystko pod koło Fortuny (X). Miał rację, że wierzył w swoje szczęście i Siłę (XI). Ujarmił gołymi rękoma lwa, i gotów jest na następną próbę — zawisnąć na drzewie głową w dół. Powieszony (XII karta) nie może się już bronić, może oglądać świat na opak i czekać aż Śmierć (XII) odetnie kosą jego wisielczy sznur. Ostatnia chwila by zrezygnować. Widzisz teraz, że grasz o życie. Popatrz co jest po XIII karcie — XV Diabeł z piekielnym orszakiem. Chciałbyś być znowu rycerzem z Rydwanu Zwycięstwa, walczyć z Diabłem i Aniołem (XIV). Masz związane ręce, jedna stopa jest wolna, wystarczy wyszarpnąć z pętli drugą i uciec. Ale ty wolisz zostać i pytać „co po śmierci”?

— Chcę.

— Nie dowiesz się. Jesteś śmiertelny, więc wieczny — wymieszałam karty.

— To po co to wszystko... — Michał był rozczarowany.

— Nie wiem i dlatego nie wróżę, nie żongluję kartami, bo nie wiem, po co to wszystko. To wszystko jak powiedziałaś najwzyczajniej jest, jak „Jestem który jestem”, bez potrzeby wyjaśniania. Jest, gdyż jest doskonałością: TAROTAROT znaczy ROTA — koło, okrąg, najdoskonalsza figura. Nie zrozumiesz Tarota będąc z boku, nie będziesz się bawił jeśli nie włączysz się w krąg tańczących, ale nie wiesz dokąd uniesie cię taniec, dokąd porwie — odstawiłam pustą już butelkę po winie.

— Okrąg? Jest obłędem, samopowtarzającą się sekwencją szaleństwa, nie ma z niego wyjścia, dosłownie nie ma wyjścia, można taki okrąg tylko przetrwać.

— Albo nie przegryźć ogona — wtrąciłam.

— Jakiego ogona? — Michał nie mógł skojarzyć swej teorii szaleństwa z żadnym ogonem.

— Ouroburos, wąż gnostyków pożerający własny ogon. Tak naprawdę to jest on o milimetr od pożarcia swego ogona.

— No właśnie — kontynuował Michał — żeby uciec przed szaleństwem okręgu trzeba się przemknąć przez ten milimetr. Rozprostowany wąż, który nie pożarł jeszcze swego ogona nie jest okręgiem, a odcinkiem. Przyjmijmy, że jest nieskończenie długi — jak linia prosta i jest wtedy nieskończonym rozumowaniem rozsądku szukającego przyczyn i skutków. Racjonalizm choćby w mrok nieskończoności linii prostej, ale nie powtarzające się szaleństwo okręgu, w którym przyczyna jest skutkiem, a skutek swoją własną przyczyną.

Potakując narysowałam paznokciem na obrusie okrąg i prostą. — Nie wierzysz w ekumenizm geometrii? Spirala będąca genialnym połączeniem okręgu i prostej.

Michał zignorował moją teologię geometrii.

— Charlotta, posłuchaj muzyki, melodia jest zbiorem kolejnych przyczyn i skutków układających się w harmonię dźwięków. Mozart, Bach itd. Ale weź fragment melodii i powtarzaj go w nieskończoność, niech ten twój Ouroburos zagryzie ogon, zaczyna się wtedy trans, natrętny rytm, bębny. Twoja opowieść o Tarocie potwierdza moje przekonanie, że świat ma tendencję do zamykania się w okrąg, do zatraskiwania paszczy Ouroburosa na ogonie. Jest jednak szansa tego milimetra i trzeba robić wszystko, by milimetr rozwrzeć, by nie pozwolić zamknąć się umysłowi w samonapędzającej logice obłędu. Było kilku takich, którzy próbowali rozszerzyć milimetr rozsądku. Kartezjusz na przykład. Intuicyjnie wyczuwał, że myślenie popada w łatwą okrąg. Postanowił go przerwać pierwszą przyczyną: myślę więc jestem. Jedyny pewnik, pierwsza przyczyna, od niej zaczął wyprowadzać kolejne skutki oraz przyczyny i tak stworzył od nowa racjonalny świat, z którego wypędził kuszącego szaleństwem węża Ouroburosa. To samo zrobił w geometrii. Zaczął od definicji milimetra rozsądku i z niego wykreował resztę przyczyn i skutków, aksjomatów i też geometrii analitycznej. Geometrii, która w każdym momencie naszego wahania, czy nie krążymy po okręgu, pozwala cofnąć się do coraz prostszych aksjomatów, aż do początkowego punktu, z którego rozumowanie wzięło swój początek, z owego milimetra oddzielającego pysk od ogona szaleństwa. Kartezjusz oddzielił rozsądek od obłędu, duszę od ciała. W filozofii kartezjańskie rozdzielanie myślenia od ciała nazywa się dualizmem psychofizycznym. I funkcjonuje znakomicie, popatrz wokół siebie — Francuzi szczytują się, że odziedziczyli po Kartezjuszu racjonalizm, a co zrobili z ciałem mistrza? Kości rąk przerobili na pierścienki dla jego wyznawców czy racjonalistów kartezjańskich, czaszkę filozofa pokrywa kurz w gablocie Muzeum Naturalnej Historii Człowieka. Jest w niezłym towarzystwie. Obok czaszka olbrzyma, mordercy, karła. Kartezjusz jako wybryk natury lub ogniwo łączące z tajemniczym światem wynaturzeń ewolucji — Patologia, Mordercy, Kartezjusz, Współczesny Francuz.

— Michałku, twój krytycyzm względem Francuzów należy niestety też do dziedzictwa krytycyzmu francuskiego. Xavier, Francuz z Francuza, wyrwał na ścianie z tobą, wisi tam bohomas Nowych Dzikich, zdanie z listu Woltera do d'Alemberta. Zdejmiesz obraz czy ci wyrecytować napis?

— Cytuj — zaczął ustawiać w rzędzie butelki.

— „Wkrótce umrę, nienawidząc Francji — kraju mała i tygrysów, gdzie przyszedłem na świat przez głupotę mojej matki”.

— He, he Wolter mała, odziedziczył. Charlotta, ja kocham ten kraj i tubylców. Cóż lepszego od butelki Medoca i normandzkiego camemberta. Uwielbiam, gdy rano nie patrząc do lustra malujesz sobie usta, wiążesz na głowie pstrokaty szal i nie uczesana idziesz po bagietkę do piekarni naprzeciwko. I te podarte dla szpanu pończochy i udawanie, że nie umiesz chodzić w szpilkach. Charlotta, to jest cały Paryż o dziewiątej rano, właśnie taki jak ty i teraz po północy w bistro, gdzie pijany Xavier podszczypuje kuzyneczkę. Ona oczywiście nie chce, żeby Xavier całował ją w którejś z ciemnych bram w drodze do domu. Całuje co prawda lepiej niż chłopcy z podwórka, i tak patrzy na nią prosząc błękitnymi oczyma, gdy wspaniałymi dłońmi rzeźbiarza ściąga jej majtki, on jest taki przystojny, męski i...

— Michał, ty jesteś całkiem pijany, Xavier mnie kocha.

— No właśnie, miłość Xaviera do ciebie potwierdza zasadę dualizmu psychofizycznego — zaczął układać piramidę z butelek. — Kocha cię duszą i umysłem, a zajmuje się ciałem kuzynki.

Nie przejmuj się dziewictwem Odil, to ich sprawy rodzinne, dziedzictwo krwi.

— Wystarczy — strąciłam butelki na podłogę.

* Lubawicze — członkowie ortodoksyjnej sekty żydowskiej.

Fragment powieści pod tym samym tytułem, która ukaże się nakładem Oficyny Literackiej.

KSIĄŻKI

Materialy do dwu biografii

JERZY ANDRZEJEWSKI, JAROSŁAW IWASZKIEWICZ: *Listy*, opracował (niezwykle starannie i fachowo) Andrzej Fielt, Czytelnik, Warszawa 1992.

Refleksja, jaką budzi ta książka*, wybiega daleko poza znaczenia aktualno-polityczne związane z historią Peerele. Co usprawiedliwia te uwagi spisane przeszło rok po publikacji. Drogi polityczne obu wybitnych pisarzy rozeszły się, jak wiemy, w latach sześćdziesiątych, Iwaszkiewicz stał się w coraz większym stopniu „człowiekiem reżimu”, pisarzem uwikłanym w godności państwowe, do pewnego, ale niewątpliwego stopnia reprezentantem interesów kulturalnych partii rządzącej, czego wyrazem była jego obecność w różnych instytucjach oficjalnych, a przede wszystkim może przyznanie mu sowieckiej „Międzynarodowej Nagrody Leninowskiej za Utrwalanie Pokoju między Narodami” (1969). Możemy domyślać się tylko, jakie rozterki osobiste to poprzedzały i jakie naciski instancji partyjnych temu towarzyszyły. Faktu zmienić się nie da i zapomnieć o nim nie sposób, nazwisko pisarza figuruje na tej liście obok Leonida Breżniewa, Romesha Chandry, chociaż także obok Pabla Picassa, Oskara Niemeyera czy Rafaela Albertiego.

Andrzejewski, w latach stalinowskich programowy apologeta doktryny (*Partia i twórczość pisarza*, 1952), „rzuca legitymację” partyjną w 1957. I staje się następnie czołowym przedstawicielem ducha opozycji, „prowadzi grę” z reżimem, ale w tej grze nie waha się rzucić władzom takiego wyzwania, jakim był „List otwarty” do Edwarda Goldstücker, przewodniczącego Związku Pisarzy Czeskich i Słowackich, gdzie Andrzejewski publicznie zaproteutował przeciw zdławieniu „Wiosny praskiej” (opublikowany w warszawskiej „Kulturze” 1968, nr 41). Później jest pisarz jednym z założycieli KOR-u i nazwisko jego figuruje na większości publikacji tegoż Komitetu.

Tak więc stali się przeciwnikami politycznymi. Ale czy zachowania się „wobec reżimu” określać mogą w ogóle osobowość, świat duchowy artysty, nie mówiąc nawet o publikowanych utworach? Okresy zaognień politycznych antagonizują ludzi i środowiska — i narzucają umyślnie uproszczone miary człowieczeństwa. Wielopoziomowość życia duchowego traktowana bywa jako grzęzawisko, gdzie lęgną się obłuda, schizofrenia i faryzeizm. Taki sposób pojmowania człowieka notorycznie narzucają ideologie: że diabeł nie może być piękny. „Dobra” opcja ideowa z istoty swojej uszlachetniać ma wszystkie poziomy życia i — symetrycznie — „zły” wybór zatruwać musi całą przestrzeń wewnętrzną, jaką człowiek ma do dyspozycji. A przecież diabeł może być piękny i w istocie rzeczy bywa piękny. Bogactwo duchowe człowieka nie daje się sprowa-

dzić do jednej miary — i tylko totalne ideologie, które skrupować pragną wszystkie znaczenia i wartości, budują swoje monistyczne systemy i gorączkowo strzegą swojej jedynej, wszechogarniającej słuszności. Można wszakże wyobrazić sobie sztukę poczętą z inspiracji diabła, która — na innym planie — staje się świadectwem wielkości człowieka. Jak o tym mówi historia Adriana Leverkühna.

Podobne oczywistości nie znajdują zrozumienia w okresach wstrząsów politycznych. Prawie wszyscy nosimy w sobie pokusę sprowadzania zjawisk do jednej podstawowej zasady i do podobnej zasady chcielibyśmy sprowadzić wielorakość treści, jakie się wewnątrz nas ukrywają. Istnieją osobowości prokuratorskie, które tę naszą pokusę czynią miarą literackich wartości i w szaleństwie swoim chciałyby nam udowodnić, że pisarze kolaborujący z reżimem partii komunistycznej nie mogli stworzyć wartościowej literatury. Co u zdeorientowanych wywołuje z kolei zabiegi usprawiedliwiającej: że X albo Y kolaborował, bo musiał, ale „chciał dobrze”. Że praktykował tylko komunizm, ale weń nie wierzył. Anegdota mówi, że tak miał powiedzieć Iwaszkiewicz do królowej belgijskiej, kiedy była w Peerele: jestem praktykującym komunistą. Ale nie wierzącym.

Praktykował jednak, to niewątpliwe. I te jego zachowania z pewnością nie dające się usprawiedliwić, rozstrzygać mają o jego literackiej obecności? Trudno uwierzyć, że w najnowszej liście lektur szkolnych, w podręczniku przygotowanym przez miłośniczki literatury pięknej, nie ma tego wybitnego nazwiska. Jak na dawnych listach nieobecny był Miłosz. Mówią mi, że jest to rodzaj ideologicznego odwetu. Nie lękałbym się instytucji prokuratora. Protestuję natomiast przeciw wprowadzaniu miary jakiegokolwiek jednoznaczności na obszar, który z istoty swojej pełen jest wieloznaczności. Gdzie diabeł może być i w istocie rzeczy bywa piękny.

Śmieszne takie protesty. I zawsze daremne. I całe to filozofowanie jest tylko o tyle potrzebne, aby uchwycić jakiś zarys dziejów przyjaźni Iwaszkiewicza i Andrzejewskiego, aby dzieje te umieścić w jakiejś odpowiedniej siatce pojęciowej. Bo korespondencja tej (i tego, co ona wyraża) nie rozumiemy, jeśli ją sprowadzimy do narastającego konfliktu politycznego, czy choćby nawet wyboru taktyki wobec reżimu. Jakiś inny szatan jednoznaczności, freudysta tym razem, daje mi chichotem do zrozumienia, że wie o jaką to przyjaźń chodziło. Ależ tak, niechże mu będzie, chociaż to

jego rozumienie jeszcze uboższe niż tamto polityczne.

Najciekawsze jest inne jeszcze, ani polityczne, ani naturalistyczne, inne przez swoje odniesienia do tradycji literackiej, do mitów powołania artystycznego, do wyobrażeń o zadaniach, miejscu w życiu zbiorowym, a przede wszystkim o możliwych do zdobycia sensów, do pytań typu: co możemy? I kim jesteśmy? Albo też, kim się stajemy? Jak się wzajem rozpoznajemy? Kim chcielibyśmy dla siebie być? I co w tej mierze uległo (albo ulega właśnie) zniszczeniu?

I tu zjawia się natychmiast niebezpieczeństwo minoderii, która, jak pamiętamy, nie była obca ani jednemu, ani drugiemu. Co da się „szczerze” wyrazić pod piórem profesjonalisty, któremu każde zdanie „więźnie w formie”, w stylu, w przekłetej „intertekstualności”? Otóż właśnie, co dojrzewa tu do „przezroczyści” — język, jakim się obaj posługują. Konwencjonalnie „kurtuazyjny” najpierw, kiedy dzieli ich ranga czy środowisko. Ale wtedy nie tykają spraw z obszaru „egzystencji”, informują się co najwyżej, gdzie który bywa, z kim rozmawia, co czyta. No i co pisze, co projektuje. Informacje są jakby świadomie, powierzchowne, bez „wkładania duszy”, więcej w nich układności niż próby zwieżenia.

Zaczyna się to zmieniać w latach wojny. Pierwsze nieszczęścia, straty biżnich i dalszych — razem z nimi wchodzi w inny wymiar tej przyjaźni. Pierwsze wyraźniejsze akcenty solidarności zawodowej (obaj angażowali się w nowy układ polityczny, obaj liczyli na lepszą sytuację zawodową — i obaj równocześnie czegoś są niepewni, obawiają się czegoś, co się artykułuje jako rodzająca się pretensja o to, o owo). No i tutaj: rola pisarza w nowej rzeczywistości. Iwaszkiewicz zostaje redaktorem „Nowin Literackich” i zamawia materiały u przyjaciela, który zresztą więcej obiecuje niż faktycznie przyśle. Żadnej w tych zamówieniach sugestii tematycznej czy formalnej: przysyłaj, co tam masz. Inny sens jest wyczuwalny: że to „my” two-

rzyśmy życie literackie, że to na „nas” spoczywa.

Ten sens wyróżnienia poprzez talent (uznany): że to, co piszemy, nawet o powszechnych drobiazgach, wydziela się jakoś w hierarchii znaczeń, że nic, czym żyjemy, nie da się zlekceważyć — ten sens wyraźnie zaczyna się wylaniać. No, żadnych akcentów samochwalstwa, obaj tych pieścizot czytelnicznych potrzebowali, jak wszyscy niemal, ale nie wobec siebie. Iwaszkiewicz pozwalał sobie nawet na uszczypliwości przy kwitowaniu niektórych tekstów przyjaciela, Andrzejewski nigdy, przynajmniej w listach. Ale to porozumienie „wyższego rzędu” odczuwalne jest tym silniej, im bardziej gruntuje się przekonanie, że obaj są „w czołowiec”, że jakoś są odpowiedzialni.

I razem z tym, a zapewne razem z wiekiem rośnie poczucie jakichś pretensji wzajemnych (do pychy przyznają się i obwiniają się nią wzajemnie), a wreszcie jakiejś porażki. Konflikty polityczne musiały ich już wtedy silnie antagonizować. I zjawia się jakby „nagle” bardzo silna potrzeba zbliżenia, do czego powodem staje się wiadomość o ciężkiej chorobie żony przyjaciela, Czesława Miłosza. Andrzejewski, wówczas 68-letni, pisze do Iwaszkiewicza list-wyznanie wiernej przyjaźni i miłości, list o starości, a nawet o kresie, który niesie rozgrzeszenie... Czy tylko zapomnienie... Iwaszkiewicz odpowiada w tym samym tonie: jest w jego liście kilka zdań, kiedy — by tak rzec — rozluźnia rękę, kilka zdań nie dających się zapomnieć.

Napisałem Ci, że Cię kochać będę do śmierci, i to chyba jest prawda. A że się nie widzimy, że warczymy na siebie czasami jak psy, to nie ma żadnego znaczenia. Żadna siła ludzka. (...)

Któż z nas jest bez wad? Co gorsza: któż z nas jest bez win? Ale chyba nie mylimy się, kiedy myślimy nawzajem o sobie, że jesteśmy ludźmi. Ściskam Ciebie. Jarosław

Ma wówczas 83 lata. I czym w tej „strukturze znaczeń” staje się polityka?

Włodzimierz Maciąg

Proza, którą czytałem

1.

Opowiem o prozie czytanej bezinteresownie, a raczej z prostodusznego nawyku. Obraz niezobowiązujący, prywatny, idący śladem własnych upodobań.

Zainteresowało mnie pięć książek: *Nawrócenie*, *Echo*, *Początek*, *Krótkie dni* oraz *Stankiewicz. Powrót*. Pod ich wpływem „czarna dziura” — jak wytwornie określono literaturę ostatnich lat — przestaje straszyć. Czym jest wielobarwność w literaturze, nie trzeba przekonywać. To nie tylko pochwała nienawykłej do monotonii urody, ale i zaproszenie do rozmowy. Nic z pisarskiej pychy, której ulubioną postacią jest skłonność do monologu. Świat w tych książkach tworzy się na oczach czytelnika i przy jego współudziale. Jeśli radość pisania pozwala sar-

nie przebiegać przez wyrosły pod piórem las, to radość czytania ożywia sarnę oddechem, a las szelestem liści. Tak dzieje się nie tylko w poezji, ale i w prozie. Nie wiem, co więcej może ofiarować literatura.

2.

Wystarczy nawet okruczeństwo wspomnienia, aby przeszłość pokazała się w całej świetności. Rozsypane drobiny pamięci — ich bezcenny depozyt — ANDRZEJ KUŚNIEWICZ układa w niepowtarzalny rysunek prywatnego krajobrazu. Dopelnia go ułotna barwa czasu, w której słychać chichot pomywaczek, zaszczyczonych spojrzeniem przewrotnego panicza. Tak, to bez wątpienia „tamten Dawny i Obszar i tamten Czas”. Lekki żółty wózek, zawie-

Zabij cara stanowi kolejne ogniwo wielkiego cyklu, w którym pisarz bada — z reguły przez pryzmat spraw polskich — krytyczny dla Imperium Rosyjskiego wiek XIX. Podobnie jak we wcześniejszych książkach, w *Zabij cara* centralnym problemem jest destrukcja wewnętrzna jednostki uwikłanej — jako ofiara lub narzędzie — w związku z wszechwładnym aparatem policyjnym. Charakterystyczny dla autora *Twarzy 1863* model narracji pierwszoosobowej wypełnia, jak w wielu innych jego powieściach, monolog szpiega. Połączenie donosicielstwa z zamiłowaniem do pisania powieści wskazuje, iż Boszniaka — nowego bohatera — narrators powieści Terleckiego wiąże pokrewieństwo z postacią pisarza, występującą w poprzednim utworze — *Cień i laur*. Jednakże w stosunku do tego bohatera (skonstruowanego na motywach biografii J. I. Kraszewskiego) w *Zabij cara* mamy do czynienia z odwróceniem proporcji. Aleksander Karłowicz Boszniak to przede wszystkim tajny agent, traktujący pisanie jako rozrywkę i rozładowanie napięcia, wynikającego z uprawiania zasadniczej profesji. Ponadto narrator *Zabij cara* jest Rosjaninem — wybór takiego „opowiadacza” oznacza więc próbę spojrzenia na państwo carów od wewnątrz, z „ich” punktu widzenia. Nowością w twórczości Terleckiego wydaje się główny temat powieści — kulisy dzwiny śmierci cara Aleksandra i narastanie napięcia politycznego w cesarstwie przed powstaniem dekabrystów oraz objęciem tronu przez Mikołaja I. Wydarzenia te, w porównaniu z szeroko pojętą epoką powstania styczniowego (centralnym przedmiotem zainteresowania Terleckiego), nie wiążą się bezpośrednio z losami Polski, a stanowią jeden z wielu elementów kształtujących sytuację zaboru rosyjskiego.

Głównym wątkiem fabularnym w *Zabij cara* jest podróż na Krym, latem 1825 roku, generała Witte, wysokiego urzędnika carskiego i przełożonego Boszniaka, wraz z kochanką — polską hrabiną Karoliną Sobalską, oraz orszakiem jej rodaków. Witte i Boszniak uczestniczą w spisku części elity cesarstwa, którego celem jest wykorzystanie zamachu na cara, planowanego przez rewolucyjne stowarzyszenia. W istocie wyjazd na lotnisko posiada charakter wyprawy szpiegowskiej, sondującej powiązania nieprawomyślnych intelektualistów i wojskowych z krymskimi Tatarami, a także badającej możliwość sprowokowania mordu na władcy właśnie tam na Krymie.

szony na miękkich wiedeńskich resorach, wjechał do suchego rowu porośniętego janowcem, berberyssem i dziką różą. Tym manewrem tytułowego nawrócenia rozpoczyna się podróż po przestrzeniach młodości. Mapa wspomnienia przenika się w niej z mapą wyobraźni i objawia w migawkowej, ulotnej postaci. Dlatego utraconej przeszłości nie można na powrót zamieszkać. Nawrócenie wiedzie ku jej rozblaskującym strzępom, tak samo chwilowe i kapryśne.

Wierne umilkłym głosom, *Echo* zastęło w kamienną macewę. „Chciałem utrwalić świat żydowski, który zaginął, postawić mu nagrobek” — wyznaje JULIAN STRYJKOWSKI. W słowach bogobojnych kupców i chasydów zabrzmiała melodyka żydowskiego języka, polszczyzna wyniosła na światło jej egzotykę i niezwykłość. Żydowski świat ożył w słowie; Słowo go stworzyło i słowo unieśmiertelniło. *Sztetl*, czyli miasteczko, Strykowski utrwalił najprawdopodobniej jak umiał. Na tej macewie jest miejsce dla bóżnicy, budki z towarem lokciowym i sieni ubogiego domu, przesiąkniętej zapachem sobotniej wierzery. Prawdomówność niekiedy aż okrutna, ale tak ją zapisał chłonny umysł małego chłopca. Kiedy po mieszkańcach żydowskiego Stryja nie został nawet cień, późne świa-

Niewygodnymi, ale lekceważonymi zarówno przez Wittego, jak i Boszniaka towarzyszami egzotycznego rekonesansu są, między innymi, Adam Mickiewicz — drugi kochanek pięknej hrabiny — oraz jej brat, Henryk Rzewuski. Ich rozmowy o polskich sprawach stanowią tło, układ odniesienia do obserwacji i przemyśleń narratora, brutalnie drwiącego z polocentryzmu romantycznego poety i sarmackiego gawędziarza. Boszniak stwierdza wprost: „*Nasza podróż mogłaby być ciekawym opisem wszystkich polskich utopii. Gdyby to był temat wart rzeczywiście większej uwagi.*”

Najdziwniejsze, że rosyjski szpicel ma właściwie rację — dywagacje Polaków, i te salonowe, i te szeptane, obracają się w kręgu oklepanych banałów wczesnoromantycznego patriotyzmu, nie zawierają żadnej idei, która mogłaby zaskoczyć szpiega. To, co uchwytuje Terlecki w sposób bardziej interesujący, można by nazwać dotknięciem momentu w historii kultury polskiej, kiedy klęska państwowości staje się impulsem do kształtowania literackiej mitologii. Młody Rzewuski, obdarzony talentem aktorskim hrabia, snuje gawędy o obyczajach polskiej szlachty, które w przyszłości złożą się na *Pamiątki Soplicy*, a natchniony Mickiewicz w *Sonetach krymskich* (ich powstawanie także jest śledzone przez Boszniaka) buduje autoportret wygnańca i pielgrzyma. Polskie akcenty w relacji Boszniaka nie zawierają jednakże niczego odkrywczego.

Terlecki wprowadził Mickiewicza w świat swojej prozy odslaniającej mroki politycznych intryg i prowokacji, a równocześnie pozostawił go na uboczu. Przekazał nam wizerunek pisarza w naskórkowym komentarzu szpicla, włożył w usta poety kilka złotych myśli, ale nade wszystko poddał się nastrojowi jego liryków. Zamiast konfliktu postaw między Boszniakiem i autorem *Sonetów krymskich* otrzymaliśmy niezbyt atrakcyjną utrzymaną w tonie romantycznej stylizacji, przypowieść o wyższości sztuki nad polityką.

Sednem historiozoficznego kryminału, w jaki układają się losy Boszniaka, jest dojrzenie do przyjęcia roli zabójcy cara. Gotowość do tego czynu dopełnia cykl życiowy tajnego agenta. Zapowiedzią tego domknięcia jest zimne wydanie na śmierć więźnia twierdzy szliserburskiej, młodego spiskowca nieświadomego istoty przedsię-

wzięcia, w które się wplątał. Boszniak przesłuchuje go i uwodzi, to spotkanie odradza w nim pamięć o własnym uwięzieniu w petersburskiej twierdzy i decyzji podjęcia współpracy z tajnymi służbami. Obecność polskich wygnańców rozprawiających nieustannie o wolności oraz czujny nadzór generała Witte uprzytomniają Boszniakowi, że mimo ocalenia życia nie odzyskał swobody, a popadł w niewolnictwo przekreślające jego indywidualną tożsamość: „*Mógłbym (...) powiedzieć (...) że w istocie rzeczy nadal pozostaję więźniem, tyle że żyjącym w murach znacznie większego więzienia.*”

Narrator *Zabij cara* to człowiek całkowicie podległy rozkazom płynącym „z góry”, jedyne obszary chwilowego i iluzorycznego samostanowienia odnajduje w łapaniu motyli (!) i pisaniu powieści (wydawanych oczywiście pod pseudonimem). Jego literackie koncepcje podlegają surowej autocenzurze, a najciekawsze pomysły i szkice pozostawia „na starość”.

Głęboko i trafnie diagnozuje Terlecki, na przykładzie refleksji oraz autoanaliz tajnego agenta, najistotniejszą — z ludzkiego punktu widzenia — podstawę rosyjskiego systemu politycznego: podporządkowanie jednostki idące tak daleko, że zatracą ona zdolność do myślenia o sobie, odczuwania siebie w kategoriach indywidualnych — „*Liczy się tylko imperialny interes.*”

KSIAŻKI

W cieniu Mickiewicza

WŁADYSŁAW TERLECKI: *Zabij cara*,
Wydawnictwo Cieslak i Szwajcer,
Warszawa 1992.

Historiozofia przedstawiona na przykładzie przestępcy przemienionego w doskonałego szpiega, świadomego, że jego działalność sprowadza się do ruchów marionetki, nie odbiega od potocznych wyobrażeń o Rosji. Wielki kraj, rządony przez koterie manipulujące zdominowaną przez głupców i karierowiczów biurokracją; państwo pogrążone w niereformowalnym marazmie sztywniej struktury społecznej, opartej na poniżeniu człowieka i strachu.

Próba spojrzenia na Rosję od wewnątrz nie bardzo się więc Terleckiemu powiodła — sposób myślenia Boszniaka dokładnie pokrywa się z wyobrażeniami Polaków o carskim agencie, wyobrażeniami ukształtowanymi przez literaturę romantyczną. Przeróżając precyzyjną konstrukcją osobowości, losu i systemu wartości szpicla to w przypadku autora *Lamentu* doskonały prefabrykat — przyznać trzeba, że na użytek *Zabij cara* niezbyt interesująco rozwinięty.

Po trzech znakomitych powieściach (*Lament*, *Drabina Jakubowa* oraz *Cień i laur*) przyszedł czas w twórczości W. Terleckiego na *Zabij cara*. Rozczarowuje jako utwór mniej oryginalny, powielający wypróbowane wcześniej wzory.

Jarosław Fazan

wartości i nie dodaje otuchy; pisarz zaświadcza o sobie szyderczym chichotem.

3.

Preszłość wylewa się ze swego koryta i zagarnia naszą teraźniejszość. Wypełnia się po najdrobniejszą szczelinę, ale wciąż pozostaje jak teren nie do końca poznany. Literatura odkryła, że w przeszłości wiele się jeszcze może wydarzyć. Ten paradoks pozwala ocalić świat przed kataklizmem, oglądać zdarzenia dziejącego się spektaklu i jego prawdziwych bohaterów. Przeszłości nic nie ponagla, ona nieśpiesznie odradza się dzień po dniu w tym samym realnym i duchowym krajobrazie. W niej umarli stają się na powrót żywymi, wywołani z nicości, w nieustającym sporze o prawo do istnienia. „*Należę jednak do tych którzy wierzą w apokatastasis.* Słowo to przyobiecuje ruch odwrotny” — wyznaje CZESŁAW MIŁOSZ, zasłuchany w odmiłkle po latach *Dzwony w zimie*. Na ich głos stara służąca Alżbieta owinięta chustką spieszy na poranną mszę. W ostrym mrozie słychać na ulicy skrzywienie jej „śmiesznych, spiczastych, zapinanych z boku” bucików. I tak zostaje na zawsze, w chustce i śmiesznych bucikach, w purpurowym świetle wileńskiej zimy.

Piotr Szewc

W roku ubiegłym dalszy był Państwowego Instytut Wydawniczy, jednej z najstarszych po wojnie i najbardziej znanych na rynku książki oficyn polskich, został poważnie zagrożony. Wśród wydawców i księgarzy a także w środowisku intelektualnym Warszawy rozszalała się pogłoska o rychłym upadku PIW-u z powodu niewypłacalności. Na wiosnę roku 1991 został wybrany z konkursu nowy dyrektor, Andrzej Gruszecki, z wykształcenia i zawodu ekonomista, z dużym doświadczeniem w zarządzaniu przedsiębiorstwem i kierowaniu finansami. Mimo że wcześniej nie miał nigdy do czynienia z ruchem wydawniczym ani żadną inną instytucją kulturalną, bardzo szybko podjął energiczne działania w kierunku powstrzymania katastrofy. W drugiej połowie roku zmuszony był wyhamować produkcję. PIW zamiast przewidywanych 170 tytułów wydał tylko 102, co i tak w porów-

nej serii — wszystko to zobowiązuje. Wprowadziłem więc tylko niezbędne zmiany organizacyjne, wzmocniłem służby handlowe i ekonomiczne. Pozostaje oczywiście kwestia wydajności pracy przy tak niskiej w stosunku do liczby redaktorów produkcji, ale to sprawa nader drażliwa.

Po chwilowym załamaniu i kilkumiesięcznej nieobecności na rynku wydawniczych nowości PIW odzyskuje swoje dawne znaczenie. Czy to już sukces — pytam dyrektora, ale Andrzej Gruszecki zdecydowanie temu zaprzecza. Sukces byłby wtedy, odpowiada, gdyby firma, którą od niedawna kieruję, spłaciła długi, a zarazem uporała się z własnymi dłużnikami, gdyby zyski były na tyle znaczne, że można by planować na dłużej niż kilka miesięcy i zacząć myśleć o koniecznych inwestycjach. Owszem, w tej chwili PIW pozbył się już długów z lat poprzednich, ma zobowiązania bieżące, które nie są małe, ale co niezwykle

mecenasa kultury. Sęk w tym, że zasadę tę przyjęto w roku ub. i nie „ratyfikowano” w roku bieżącym.

Jakie to będzie miało skutki, nietrudno sobie wyobrazić. Dyrektor PIW-u nie ukrywa, że w znacznym stopniu musiał ograniczyć plan książek niskonakładowych, z wyjątkiem dotowanych z zewnątrz, ale tych jest też coraz mniej.

Zapewne wielu z czytelników interesuje mechanizm, który spowodował, że wzięty ekonomista, mający sukcesy zawodowe, porzucił intratną pracę dla kierowania instytucją kulturalną w sytuacji ostrego kryzysu kultury. Andrzej Gruszecki mówi o tym chętnie i bez ogródek. Otóż od małego jego pasją były książki. Ludzie różne mają hobby — majsterkowanie, turystykę, alpinistykę itp. On pozostał do dziś wierny książce! I gdy nadarzyła się okazja postanowił wreszcie robić to, co umie i to co lubi: zostać dyrek-

Najmocniejszą jednak stroną PIW-owskiego programu pozostaje nadal esej. W tej dziedzinie znajdujemy polskich autorów: Maria Niemojowska *Ostatni Stuartowie*, Jerzy Ciechanowicz *Wędrowki greckie*, Tadeusz Daszewski *Z minionej epoki*, Stanisław Grzybowski *Jan Zamoyski*, Jan Tomkowski *Literatura polska*, Piotr Wandycz *Pod zaborem*, Ewa Wipszycka *Kościół w świecie późnego antyku*, Zbigniew Wójcik *Jan III Sobieski*.

Godne szczególnego polecenia są książki z najnowszej i najstarszej historii: Ambrose Eisenhower, Fabrizio Calvi *Życie codziennej mafii*, Richard Grunberger *Spoleczna historia III Rzeszy*, Michael Grant *Mity rzymskie*, Nicholas G. Hammond *Dzieje Grecji*, Peter M. Holt *Bliski Wschód od wypraw krzyżowych*, Zsuzanna Kulcsar *Tajemnice średniowiecza*.

Bardzo ambitnym zamierzeniem są dzieła

Państwowy Instytut Wydawniczy czyli jak handlować dobrą książką

Bogdan Rogatko

naniu z innymi wydawnictwami państwowymi nie było ilością małą. Cały wysiłek kierownictwa wydawnictwa i załogi został zwrócony na ożywienie sprzedaży, a więc na wszelkimi sposobami pozbycie się zapasów. Nawet w sensie dosłownym, biorąc pod uwagę rozdawnictwo, czy też zasadę sprzedaży ryczałtowej: dowolnie wybrana książka za pięć tysięcy złotych! Wprowadzono, choć w niewielkim wymiarze, sprzedaż wysyłkową. Ograniczenie planu wydawniczego dotknęło też książek planowanych — podjęto bardzo trudną dla wydawcy, a bolesną dla autorów decyzję o rozwiązaniu wielu umów.

Ten okres przejściowy pracownicy PIW-u przeżywali bardzo nerwowo — perspektywa rysowała się mgliście, obawiano się redukcji, zasadniczych zmian organizacyjnych, wreszcie widmo bankructwa stało jeszcze krążyć po ulicy Foksal. Więcej było pesymistów niż optymistów, również wśród ludzi z PIW-em bezpośrednio nie związanych. Atmosferę poprawiło dopiero stopniowe zmniejszanie zadłużenia w drukarniach.

„Przyjąłem zasadę — mówi dyrektor Gruszecki — by w tak zasłużonej i renomowanej oficynie, jaką jest Państwowy Instytut Wydawniczy — zmieniać jak najmniej, nawet gdy klóci się to z rachunkiem ekonomicznym. Znak firmy, wysoka wykwalifikowana kadra redaktorów, wysoka jakość edytorska książek PIW-u, przyzwyczajenie wielu czytelników do programu wydawnictwa, do wydawanych w charakterystycznej szacie graficz-

istotne — odzyskał kredyt zaufania w drukarniach, a to stwarza szansę na stopniowe „wychodzenie na prostą”.

„Optymistą jestem umiarkowanym — zwierza się dyrektor — i wcale nie jestem przekonany, czy w przyszłym roku, który może okazać się dla kultury jeszcze trudniejszy, nie wpadniemy znów w finansowe tarapaty. Tym bardziej, że kultura jest ostatnio traktowana po macoszemu. Uważam np. za skandal zlikwidowanie ulgi podatkowej w stosunku do książek nisko nakładowych z zakresu literatury, którą wprowadzono w roku ub., a w tym o niej po prostu zapomniano. I to tak skutecznie, że umknęła uwadze instytucjom, które z racji przedmiotu swej działalności powinny być na to uczulone. Myślę tu zarówno o PTWK jak i o Polskiej Izbie Książki, nie mówiąc już o Ministerstwie Kultury i Sztuki, które nie dopilnowało sprawy w Ministerstwie Finansów. A już szczytem paradoksu było, gdy jeden z dziennikarzy po mojej na ten temat wypowiedzi zarzucił mi, że się mylę!”

W roku 1991 pod naciskiem różnych środowisk opiniotwórczych wprowadzono ulgę podatkową dla książek o nakładzie do 3 tys. egz. polegającą na możliwości obniżenia podstawy opodatkowania do 50%. Procedura była nader skomplikowana, niemniej stwarzała szansę, że wydawca mógł w jakimś zakresie pełnić rolę

torem-menedżerem czołowego w Polsce wydawnictwa. Bo kultura, podkreśla, jest dla niego najważniejsza, i w tych kategoriach powinna być traktowana przez władze, szczególnie w wolnym kraju!

Zarówno dyrektor Gruszecki, jak i redaktor naczelny, Wiktor Dłuski, też „nowy człowiek” w PIW-ie, uważają że dotychczasowego dorobku PIW-u nie można traktować jako obciążenia dla wydawnictwa działającego w nowych warunkach rynkowych. Jest to na pewno mocna podstawa dla aktualnego programu. Ale trzeba go uczynić bardziej „handlowym”, co wcale nie oznacza, że PIW stanie się jednym z wielu wydawnictw komercyjnych, które jak grzyby po deszczu powstały w latach 1990-91. Dobra książka — podkreśla dyrektor Gruszecki — to książka wartościowa, ale i „do czytania”. Współczesna polska proza nie znajduje niestety czytelników, a w każdym razie nie jest kupowana. Nawet powieści tak poczytne kiedyś pisarza, jak Hen, zalegają półki księgarń. Dlatego w planie PIW-u na rok 1993 dominuje beletrystyka obca: Michael Folco *Z woli boskiej i katowskiej*, Emil Doctorow *Billy Bathgate*, oraz *Witajcie w ciężkich czasach*, Umberto Eco *Wahadelko Foucaulta*, Günter Grass *Szczurzyca*, Jack Kerouac *Na drodze*, Patrick Modiano *Zagubiona dzielnica*, Vladimir Nabokov *Pale Fire*, Peter Ustinov *Stary człowiek i pan Smith*.

Witkacego, które PIW zamierza wydać w 23 tomach. Pierwszy tom już ukazał się, jest to powieść *622 upadki Bunga*, czyli *Demoniczna kobieta*. Następne w planie to *Pożegnania jesieni* i *Nienasyconie*. Kierownictwo PIW-u sądzi, że w przypadku „Dzieł zebranych” Witkacego powtórzy się sukces handlowy *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta.

„Reklama dźwignią handlu!” Ten slogan coraz bardziej staje się w naszym kraju rzeczywistością. Również na rynku książki. Ale najskuteczniejszą reklamą zapewnia telewizja, na którą PIW-u nie stać. Dlatego tak ważna jest informacja!

„Mamy sprawny dział promocji i reklamy — twierdzi dyrektor Gruszecki — dzięki któremu w prasie, zarówno codziennej jak i tygodniowej, można znaleźć sporo informacji o naszych książkach. Czytelnik prasy wie, że Państwowy Instytut Wydawniczy istnieje, wydaje i co wydaje! Nowości PIW-u są też często recenzowane.”

W PIW-ie wprowadzono ceną innowację: raz na kwartał odbywają się spotkania z dziennikarzami. Jest to coś w rodzaju konferencji prasowych, na których obecni są: dyrektor, redaktor naczelny, kierownik działu promocji i reklamy oraz redaktorzy książek promowanych, a czasem nawet autorzy. Konferencje potwierdzają tezę, że reklama dobrej książki to przede wszystkim rzetelna i wyczerpująca informacja. Od umiejętności posługiwania się nią zależy w dużym stopniu sukces wydawniczy.



PIW poleca:

JACOB BURCKHARDT: CZASY KONSTANTYNA WIELKIEGO

Przełożył z niemieckiego Paweł Hertz
Wyd. I, ark. wyd. 27, twarda oprawa, Rodowody Cywilizacji

Klasyczna monografia historyczna przedstawiająca dzieje Cesarstwa Rzymskiego od wstąpienia na tron Dioklecjana w 284 roku do śmierci Konstantyna Wielkiego w roku 337. W kolejnych rozdziałach autor omawia charakter i kryzys władzy cesarskiej w III stuleciu, rządy Dioklecjana, stan poszczególnych prowincji i sąsiednich krajów, zarówno na Zachodzie jak i na Wschodzie, odwrót państwa wobec naporu nowych wierzeń oraz prześladowanie chrześcijan. Głównym tematem książki jest zdobycie władzy i panowanie Konstantyna Wielkiego, jego stosunek do chrześcijaństwa i Kościoła oraz reformy przeprowadzone przez niego w administracji, armii i na dworze.

Autor, Jacob Burckhardt (1818-1897), najslawniejszy historyk szwajcarski, zajmuje trwałe miejsce w panteonie historiografii i humanistyki europejskiej. Polskiemu czytelnikowi znany jest ze wznowionej niedawno przez PIW *KULTURY ODRODZENIA WE WŁOSZACH*.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ: POŻEGNANIE JESIENI

T. II Dzieł zebranych. Wydanie pierwsze krytyczne, ark. wyd. 23, twarda oprawa+obw.

Tematem *Pożegnania jesieni* są według słów autora „przeżycia bandy, zdegenerowanych byłych ludzi na tle mechanizującego się życia”.

Niniejsze wydanie *Dzieł zebranych* Witkiewicza obejmuje wszystkie zachowane pisma literackie, estetyczne, publicystyczne, filozoficzne, korespondencje pisarza, kalendarium życia i twórczości oraz bibliografię. Edycja ma charakter krytyczny. Teksty zostały opracowane przez wybitnych znawców twórczości Witkacego na podstawie wydań autorskich, rękopisów, maszynopisów i zaopatrzone w komentarz edytorski.

Dzieła zebrane ukażą się w 23 tomach. Każdy tom stanowi samodzielną całość.

Państwowy Instytut Wydawniczy
ul. Foksal 17, 00-372 Warszawa
tel. 26 02 01 (do 5), fax 26 15 36



LABORATORIUM W BASTIONIE

Przez szereg lat, od efektownego przedstawienia dyplomowego (krakowska PWST, 1977), z rzadka tylko jego teatr był zauważany i doceniany. Razem ze swoim twórcą żył własnym życiem, na marginesie gorączkowego czasu zmian społecznych i politycznych, daleki od doraźnej publicystyki. W jeleniogórskim teatrze za przyzwoleniem dyrektora Aliny Obidniak powstawały najbardziej kontrowersyjne pod względem stylu i poetyki spektakle. Czasem reżyser pokazywał też swoje przedstawienia na scenie krakowskiego Starego Teatru. Aż nadszedł czas dla sztuki, w tym także teatru, szczególnie trudny, kiedy kulturze z jednej strony zaczęła zagrażać komercjalizacja, z drugiej — brak zainteresowania ze strony odbiorców. Jak w takiej sytuacji obronić sztukę „wysoką”?

Wtedy ktoś zauważył, że w krakowskim Teatrze Kameralnym grany jest spektakl „Marzyciele” wg Roberta Musila, przedstawienie, które nie schlebując gustom publiczności, ani nie ulegając politycznej gorączce pozwala po prostu widzom na obcowanie z dziełem sztuki. Był to rok 1988. Reżyserowi, KRYSZTIANO WI LUPIE, (bo o nim cały czas mowa) przyznano za ten spektakl NAGRODĘ IM. KONRADA SWINARSKIEGO. Od tego momentu Lupa zaczął być twórcą „adorowanym” przez sporą część krakowskiej bohemy. Pokątny alchemik teatru stał się artystą oficjalnie uznanym.

Od tamtego czasu minęły cztery lata, znaczone w artystycznej biografii Krystiana Lupy kolejnymi spektaklami, z zainteresowaniem już śledzonymi przez krytykę. Po ostatniej premierze — „Kalkwerk” wg powieści Thomasa Bernharda — w telewizyjnej relacji ktoś powiedział wręcz, że na krakowskim Parnasie teatralnym Lupa zajął miejsce swojego nauczyciela — Konrada Swinarskiego...

Jednak jego teatralne początki były totalnym sprzeciwem wobec jednego z największych wtedy krakowskich reżyserów. Choć asystował mu przy próbach do niedokończonego „Hamleta”, to jednak w żaden sposób nie zgadzał się z metodą pracy Swinarskiego. Manifestując tę niezgodę sam wszedł do profesjonalnego teatru pod sztandarami Witkacego, twórcy zupełnie obcego Swinarskiemu, mającego zaś duży wpływ nie tylko na repertuar Lupy, ale też na jego artystyczne poszukiwania, które w konsekwencji doprowadziły go po latach do stwierdzenia, że „zaczyna wchodzić do tego samego (co Swinarski) ogródka, choć jak gdyby z innej strony”.

Faktycznie Lupa zajmuje dzisiaj w krakowskim Starym Teatrze pozycję w pewien sposób analogiczną do tej, jaką przed laty miał tutaj Konrad Swinarski. Pozyskał grupę swoich aktorów, z którymi tworzy własny teatr, pielęgnując w nim ideę nieco „klasycznej”, zamkniętej i odrobinę zhierarchizowanej zespołowości. W pracy czasem potrafi, tak jak Swinarski, z całą bezwzględnością wykorzystywać prywatność aktora, dokonywać zabiegów na otwartej duszy... Ale na tym podobieństwie się kończą. Światopoglądowo, ani repertuarowo Lupa nie zbliżył się do swojego nauczyciela. Pozostał na długo wierny Witkacemu, a potem odkrył dla swojego teatru niemiecki modernizm. Utwory, które powstawały w filozoficznej aurze fenomenologii, dla których świeżą pożywką były odkrycia Freuda, a przede wszystkim jego niewiernego ucznia, Karola

Gustawa Junga. Wyznacznikami teatralnego świata Lupy stały się magia, rytuał i archetypy. Badaniu najciemniejszych i najbardziej niejednoznacznych relacji międzyludzkich poświęcił się reżyser. W tym celu stworzył sceniczne „laboratorium”, dosłownie budując na scenie klatkę — pokój; bezpieczną przestrzeń swoich psychologicznych i alchemicznych eksperymentów, służących poznawaniu świata i kondycji człowieka.

Pierwszemu etapowi tego badania rzeczywistości patronował właśnie Witkacy — od dyplomowych „Nadobni i koczokodanów”, przez „Wariata i zakonnice”, „Pragmatystów”, „Bezimiennie dzieło”, aż po „Macieja Korbowę i Belletrix”. Było to nieustanne stwarzanie dramatu problemów metafizycznych i przeżywanie klęski jego bohaterów. Dlatego musiał przyjść moment odrotu od metafizyki ku etyce, ku sprawom bardziej ludzkim. To właśnie byli „Marzyciele” Musila.

Lupa nie jest wszakże twórcą łatwo i szybko zmieniającym tematy, autorów, aurę filozoficzną, w której się porusza pracując nad kolejnymi spektaklami. Zanim sięgnął po „Marzycieli”, od kilku już lat „karmił się” z upodobaniem literaturą niemieckojęzyczną początku naszego wieku, zafascynowany „faustycznym” piętnem, jakie ona nosi od czasów Goethego, jej rozdarciem między pięknem i złem, etyką a poznaniem. Lektura utworów Manna, Hessego, Musila, Rilkego, a przede wszystkim prac Junga wyznaczała perspektywę interpretacyjną dramatów Witkacego.

Witkacy z kolei zaciążył na inscenizacjach opartych na literaturze niemieckojęzycznej, w których zawsze powracał ten sam bohater, zdegradowany i zdegenerowany artysta, trochę kabotyn, trochę mag. Nadwrażliwiec, który szukając jakiejś formy harmonii ze światem, pozostaje w nieustannej z nim sprzeczności, wciąż na nowo raniony bezwzględny mechanizmami codziennego życia. Takiego bohatera wykreował i zachował w azylu swojego teatru Krystian Lupa, poddając go różnym, nie tylko scenicznym eksperymentom.

Postępując za Jungiem Lupa przeprowadza swoich bohaterów przez „proces indywidualizacji” — od przystosowania do świata zewnętrznego, po próby akceptacji własnego, dość mrocznego i wstydlivego wnętrza i w ten sposób wchodzi na drogę tworzenia specyficznego typu sztuki, którą umownie można określić jako „realizm psychologii mózgu”. Jest to bowiem teatr powstający na granicy psychologii klinicznej, której najczystszy przykładem jest właśnie ostatnie przedstawienie — „Kalkwerk”.

Powstało ono na zamówienie. Okazją miał być Festiwal Europy Środkowej MITTELFEST, poświęcony w tym roku twórczości teatralnej inspirowanej prozą Kafki. Jednak bohater powołany do istnienia w teatrze Lupy, nie mógł być w żaden sposób, na przykład Józefem K., Everymenem XX wieku. „Każdy” w teatrze Lupy to „Każdy — artysta”, którego artyzm mieści się w sposobie percypowania świata. To człowiek napiętnowany jakąś nadwrażliwością. Stąd „Kalkwerk”, powieść przepiękna mrocznym, czarnym humorem, której bohater — Konrad — jest „nadsłuchow-

cem”, człowiekiem o niezwykle wyczułym słuchu, którego percepcja świata odbywa się prawie wyłącznie poprzez rejestrowane wciąż, choć niemożliwe do opisania odgłosy, rytmy, dźwięki.

Spektakl jest rekonstrukcją zdarzeń, które doprowadziły głównego bohatera do zabójstwa kalekiej żony. Zatem już sam kształt dzieła sugeruje wnikliwą analizę, badanie, więc postępowanie twórcze reżyserowi najbliższe. Rekonstruowane zdarzenia nie są jednak zbiorem faktów zewnętrznych. Właściwie wszystko wydarzyło się w głowie Konrada, który nie potrafił zapisać, nadać realnego kształtu swojemu „Studium o słuchu”. Zamknięty w twierdzy wymuszonego na samym sobie spokoju, w niemal warownym domu — bastionie, gdzie uwięził też swoją kaleką żonę, przeprowadza doświadczenia badające słuch, które przerażają się w sadystryczne seanse.

Konrad zdołał sobie wmówić, że jego alienacja jest aktem dobrowolnym, w którym pracą swojego umysłu chce okupić to, co odbiera jako szaleństwo świata. Potworniejący w zamknięciu i w swoim zwolnionym upływie czasu doprowadza również do schizofrenicznych niemal reakcji o wiele bliższą życiu, choć fizycznie kaleką kobietę, towarzyszącą mężowi zmagającemu się z twórczą niemocą. Wtedy w akcie śmierci — psychicznej śmierci opętanego „naukową pasją” Konrada i fizycznej śmierci jego żony — te dwa skrajnie różne istnienia spotykają się na moment. Żona Konrada wbrew sobie, wbrew swojemu instynktowi życia, domyśliła się już jakim „upiorem” jest żyjące w głowie jej męża studium. Wówczas Konrad skapitulował wobec siły instynktu samozachowawczego, który był jedyną prawdą istnienia jego żony. Musiał ją zabić, aby uwolnić się od swoich niemożliwych do zreali-

TEATR

zowania naukowych pasji, które ona mogła zdemistyfikować.

Ta adaptacja powieści Bernharda dała możliwość aktorskiego popisu Małgorzacie Hajewskiej-Krzysztofik (Konradowa) i Andrzejowi Hudziakowi (Konrad). Jego obłąkańcze zachowania, wydobywanie z siebie najróżniejszych dźwięków, całych zdań, czy fraz i poddawanie ich najrozmaitszym rytmom, ona kontrapunktowała aktorsko wyczelowanym studium choroby, fizycznego niedowładu. Oboje są żywymi obrazami skrajnego wycieńczenia, Konrad psychicznego, jego żona — fizycznego, z którą to prawdą żadne z nich nie chce się pogodzić.

Cały spektakl jest jakby egzemplifikacją prostej choć bezwzględnej maksymy, zapisanej kiedyś przez Bernharda: „Prawda (...) jest zawsze procesem zabijania. Prawda to coś, co pociąga w dół, wskazuje na dno, prawda jest zawsze przepaścią”. Jednak całą tę skargę na śmierć tłumi komiczny lament nad życiem, cudowna pożywka dla dość wyrafinowanego humoru, jaki w teatrze Lupy zawsze towarzyszy poważnym problemom. To przedstawienie jest nieprawdopodobnie śmieszne — jak śmieszne może być życie wobec umierania.

Powieść Bernharda jeszcze w jednym punkcie spotkała się z wrażliwością Lupy. „Nadsłuchowiec” Konrad próbuje napisać „Studium o słuchu”... Lupa jest takim samym „nadsłuchowcem” w teatrze. Wpisał w swoje przedstawienie to, co sam mógł usłyszeć. Wspomagany niesamowitą muzyką Jacka Ostaszewskiego stworzył teatr nieprawdopodobnych dźwięków, w którym zmieścił cały dramat Konrada.

Ale Lupa posiada też inny słuch — słuch czasu. Ten spektakl okazał się pełną wypowiedzią współczesnego twórcy dotyczącą aktualnej kondycji artysty, który nie potrafi wyrazić w dziele swoich refleksji, dotyczących już nie słuchu, ale rozpoznania otaczającej go, zmiennej rzeczywistości, gdzie status i pozycja artysty ulegają coraz bardziej widocznej deprecjacji.

Maria Wąs

KONKURS LITERACKI

Austriacki Konsulat Generalny w Krakowie przyzna po raz drugi **LITERACKĄ NAGRODĘ GEORGA TRAKLA '92** w wysokości 25.000.000 zł za utwory poetyckie opublikowane w roku 1992, nawiązujące do poezji Trakla.

Do udziału w konkursie zapraszamy wszystkich polskich poetów. Utwory należy nadsyłać do 31 stycznia 1993 na adres:

Austriacki Konsulat Generalny
ul. św. Jana 12, 31-018 KRAKÓW
z dopiskiem na kopercie „KONKURS”

★

Ponadto przyznana zostanie również **NAGRODA PROMOCYJNA** w wysokości 10.000.000 zł za wiersze (maksymalnie 3) napisane specjalnie na konkurs oraz nawiązujące do twórczości Trakla. W tej części konkursu mogą wziąć udział wszyscy polscy poeci do 35 roku życia, którzy mają za sobą debiut prasowy.

Ponieważ konkurs jest anonimowy, utwory należy opatrzyć godłem, a w zaklejonej kopercie przesłać swoje dane — na ww. adres.

★

O przyznaniu obu nagród zadecyduje powołane przez konsulat **JURY PROFESJONALNE.**

★

Wyniki konkursu zostaną opublikowane w prasie.

★

Rozdanie nagród odbędzie się w lutym '93 w Krakowie.

★

Prezentowana przez nas warszawska Galeria Foksal, zaliczona została ostatnio przez międzynarodowe wydawnictwo sztuki współczesnej „Media Marketing” do 200 najlepszych galerii na świecie.

POTRAFIAMY SIĘ KURCZYĆ

Z WIESŁAWEM
BOROWSKIM
rozmawia
ZBIGNIEW
BARAN



Anselm Kiefer: „Anioł historii”, 1989 r.

Foto: Tadeusz Rolke

● Pańska galeria należy do najbardziej prestiżowych galerii sztuki nowoczesnej w Polsce...

— Nie lubię tego określenia. Prestiż kojarzy mi się z władzą i dążeniem do zajęcia jakiejś ważnej pozycji. Cała zaś historia galerii sięgająca roku 1966, była świadomym wyrzeczeniem się prestiżu. Galeria nie podejmowała współzawodnictwa z żadnymi innymi instytucjami artystycznymi, działała na marginesie oficjalnej kultury. To, że to miejsce spotyka się z zainteresowaniem wielu wybitnych artystów i coraz większą aprobatą krytyki nie wiąże się z prestiżem, lecz poziomem i wynikami długoletniej pracy w warunkach pozbawionych elementarnych ułatwień. Jak Pan widzi, zajmujemy powierzchnię nie większą od pokoju z kuchnią...

● Prowadzi Pan galerię od 26 lat, od momentu jej założenia. W jakim sensie jest to galeria autorska? Jakie kryteria stosuje Pan przy wyborze prezentowanych artystów?

— Nie jest to „moja” galeria. Nie tylko dlatego, że nie jest to galeria prywatna, ani w ogóle komercyjna, ale że jej powstanie i rozwój nie były wyłącznie moją zasługą. Nie chodzi tu o fałszywą skromność czy kokieterię, mam na myśli specyficzną strukturę tej placówki. Założyliśmy i prowadziliśmy ją na początku wspólnie z Anką Ptaszkowską i Mariuszem Tchorkiem, moimi przyjaciółmi, z którymi związałem się podczas studiów historii sztuki na KUL-u (zjechali się tam w jednym roku niezależnie z całej Polski, którzy nie mieli szans gdzie indziej studiować). Wszystko tutaj polegało zawsze na ogromnym zaangażowaniu w sztukę naszego czasu, polską i nie-polską, pojętą jako całość oraz twórczość związanych z nami artystów. W galerii nie było nigdy założonego z góry programu, tak jak nie można mieć

programu na życie. Zakładaliśmy jedynie w miarę systematyczną współpracę z twórcami, którzy bardzo często znajdowali się niejako wewnątrz galerii, a nie w roli zaproszonych gości. W tym czasie było to czymś zupełnie nowym. Nie chcieliśmy, aby artysta był petentem, lecz czuł się u siebie — wymagał, współtworzył, współdecydował o wszystkim, co działo się w tym miejscu. Wewnątrz byli więc — nie żyjący już — Henryk Stażewski, Tadeusz Kantor, Zygmunt Targowski, a do dziś pozostają, w różnym stopniu: Gostomski, Maria Stangret, Dróżdż, Wodiczko, Krasinski, Szewczyk, Kamoji, Ciecierski. Są także obecni młodszy artyści, jak Bałka, Beller czy Tarasiewicz.

● Foksal spełnia zatem również rolę promocyjną...

— Niezupełnie. Nie stawiamy sobie takiego celu. Kiedy pracuje się z twórcami niezależnymi, niepodatnymi na jakiegokolwiek sterowanie, trudno mówić o ich promowaniu, czy kreowaniu, ponieważ to oni są najbardziej kreatywni. Spełniamy swoje obowiązki i jako placówka publiczna czynimy ich dzieła i ich samych publicznymi, dbając jedynie o właściwy kontekst i atmosferę. Może w tym zawiera się element promocji, choć z drugiej strony można by powiedzieć, że niektórzy artyści przyczyniają się do promocji galerii. Do wystawy dochodzi niekiedy w sposób zupełnie naturalny, staje się to niejako oczywiste i konieczne dla obu stron. Oczywiście gdzieś u podstaw jest zawsze podziw dla czyjejś twórczości, czasami trwa to latami i z reguły potęguje się w okresie rozpoczęcia współpracy. Nierzadko też właśnie artysta wybiera naszą galerię, a nie my artystę.

● To, co Pan mówi nie przekonuje mnie jednak do końca. Czy nie idealizuje Pan elemen-

tu „spontaniczności” i wspólnej odpowiedzialności za podejmowane w galerii decyzje i wybory, pomniejszając tym samym swoją rolę?

— Nie zamierzam uchylać się od indywidualnej odpowiedzialności, jestem tu bez przerwy, od początku do dzisiaj. Sądzę jednak, że nie mam ani aspiracji, ani talentów przywódczych, więc staram się zawsze jak najwięcej korzystać ze współpracy z osobami kreatywnymi, którymi przede wszystkim są dobrzy artyści. Tworzą się w ten sposób pewne elastyczne i zmienne „mechanizmy”, które pozwalają unikać zarówno przypadkowych, jak i arbitralnych decyzji i wyborów.

● Niektórzy zarzucają Galerii Foksal zamknięcie się — mówiąc najogólniej — w sztuce „konceptualnej”, nastawionej na czystą grę intelektualną, gdzie nie ma miejsca na modną w ostatnim dziesięcioleciu sztukę „dzikich”, operującą agresywną formą i tematem...

— Zamknięcie czy też elitaryzm, jaki nam niejednokrotnie zarzucano — to chyba nieporozumienie. Nasza galeria nigdy nie faworyzowała określonej, wąsko pojmowanej linii czy tendencji w sztuce. Wspomnijmy tylko Stażewskiego i Kantora, współzałożycieli galerii. To są artyści stojący na antypodach. Jeśli chodzi o orientację „konceptualną” — to prawda, że interesowaliśmy się artystami, którzy byli pionierami tej koncepcji, takimi jak Kosuth, Weiner, Barry. Dwaj ostatni, choć wystawiają do dziś na Foksal, poszli jednak już dużo dalej w swej indywidualnej twórczości, a konceptualizm stał się także dla nich samych historią. Naszą zasadą jest współpraca z artystą trwająca tak długo, jak tylko możliwe. Istnienie galerii tylko wtedy ma znaczenie, kiedy może ona dzielić w pewnym sensie odpowiedzialność

z artystą za jego twórczość. Inaczej jest to tylko zmiana repertuaru, jak w kinie. Nie jesteśmy zamknięci, ponieważ wciąż szukamy nowych artystów. Oczywiście w sztuce nie ma demokracji i powinno się oddawać głos najlepszym. Nie ma też sprawiedliwości, ani nieomylnych sądów, raczej same wahania, ciągła niepewność. Najważniejsze, aby ten głos artysty i jego dzieło pozostawiło wartość, przyniosło wspólną korzyść kulturową.

● Galeria Foksal powstała na fali zainteresowań w Polsce najnowszymi prądami sztuki światowej. Czy Pański kontakt z tym, co się obecnie dzieje w Londynie, Paryżu, Nowym Jorku jest na tyle istotny i interesujący, że przenika to na Foksal?

— W Polsce w latach 60-tych był snobizm, a jeszcze wcześniej głód Zachodu; nie było wszakże, poza wyjątkami, głębszych zainteresowań sztuką światową. Jak wszystkich, nas także przenikał ten głód, lecz nie był to tylko snobizm, który dzisiaj, w czasach otwarcia na Zachód, przekształcił się w żarłoczną konsumpcję. Szukaliśmy informacji ze świata i zdobywaliśmy je różnymi okrężnymi drogami. Przekonani o autentycznych wartościach naszej sztuki i naszych artystów, próbowaliśmy to jakoś potwierdzić, obiektywizować, aby nie grzęznąć we własnym sosie. Nam chodziło o sztukę polską, a nie o import nowości z Zachodu; nasza sztuka musiała przekroczyć własne granice, szukaliśmy więc wszelkich możliwych płaszczyzn i możliwości porównania zjawisk artystycznych, zetknięcia bezpośredniego dzieł i artystów stąd i stamtąd, z pominięciem wszelkich kompleksów. Artyści, którzy do nas przyjeżdżali i przyjeżdżają, mają często sławne nazwiska (Boltanski, Buren, Kiefer), są dla wielu postaciami niemal mitycznymi, a potem stają się partnerami naszych artystów. Na temat tego, co się dzieje obecnie na przykład w Nowym Jorku, to muszę przyznać, że nie mam pełnej informacji. Wydaje się, że jest to już niemożliwe do ogarnięcia. Mielimy przykład niedawnej wystawy młodych Amerykanów w Centrum Sztuki w Warszawie — i nic z tego nie pozostało, poza wrażeniem ogromnego tupetu i blichtru. Z ważnych rzeczy dzieje się tam z pewnością tyle samo, co zawsze, ani mniej, ani więcej. Podobnie jak i u nas. Wybitne indywidualności, jeśli jest im to dane, jakoś w końcu się spotkają. Trzeba ich zawsze szukać — jeśli nie można inaczej, to nawet pośród „dzikich”.

● Z Foksal związany był — wspomniany przez Pana — Tadeusz Kantor. Ciekawi mnie w jaki sposób ten bezkompromisowy i ciągle twórczo eksperymentujący artysta, kształtował profil galerii?

— O związkach Tadeusza Kantora z naszą galerią można by mówić bardzo długo, nie w jednej, a w kilku rozmowach. W latach 50-tych i 60-tych nasza grupka młodych wówczas historyków sztuki — m.in. Czartoryska, Ptaszkowska, Ludwiński, Tchorek — znała już niezłe twórczość tego krakowskiego artysty. Anka Ptaszkowska, co było wówczas prawie nie do pomyślenia, napisała nawet na KUL-u pracę magisterską o jego malarstwie. Na wiele lat przed powstaniem galerii, na łamach „Struktur” (wkładki plastycznej do lubelskiej „Kamenu” redagowanej przez Jerzego Ludwińskiego), a potem w warszawskich „Wiadomościach Plastycznych” (naszej niezależnej wkładki do „ITD”) publikowaliśmy o jego sztuce sporo artykułów. Nadal jednak w Warszawie Kantor pozostawał tyleż mitem, co artystą świadomie ignorowanym. Dla nas był twórcą fascynującym. Jeździliśmy do Krakowa na jego wystawy i odczyty. Za każdym razem było to ogromne przeżycie — nie tylko z powodu możliwości żywego kontaktu z przekazywanym

TYDZIEŃ KULTURY AUSTRIACKIEJ W KRAKOWIE

17-24 stycznia 1993

Zapraszamy na I Tydzień Kultury Austriackiej w Krakowie. Poprzez prezentowane imprezy pragniemy przybliżyć Państwu historię i teraźniejszość naszego kraju i jego związku z Europą.

17-18 I Sympozjum Austriackie: Austria w oczach własnych i polskich intelektualistów. Pokaz książek wydawnictw austriackich (Verlag für Geschichte und Politik, Verlag Böhlau).

19 I Prezentacje filmów video na temat współczesnej Austrii.

20 I Collage teatralny: teksty i listy **Franza KAFKI** i **Mileny JESIENSKIEJ**.

21 I Wykład prof. dr. **Feliksa ERMACORA** *Mniejszości i prawa człowieka*.

22 I Otwarcie wystawy „**Adalbert STIFTER**” w Międzynarodowym Centrum Kultury.

Koncert muzyki z Górnej Austrii.

24 I Koncert walców austriackich w wykonaniu **Josefa LANNER-SALONORCHES-TERS**.

Konsulat Republiki Austriackiej
w Krakowie

Droży Czytelnicy!

Przypominamy warunki prenumeraty: kwartalna wynosi 36 000 zł, półroczna 72 000 zł, a roczna 144 000 zł. Za granicą kwartalna wynosi (licząc w dolarach USA) 5 dol., półroczna 10 dol., a roczna 20 dol.

Wpłaty prosimy dokonywać na:

Krakowska Fundacja Kultury, 31-002 Kraków,
Bank Przemysłowo-Handlowy, IV Oddz. w Krakowie
nr 323415-709987-132-3

mi nam z pierwszej ręki wiadomościami o sztuce najnowszej, ale przede wszystkim przez sam fakt poznawania jego sztuki i jego idei. Pamiętam moment, kiedy z pewnym zażenowaniem nieomal jak na egzaminie, pokazywałem mu jesienią 1965 roku tę niewielką salkę przyszłej galerii, wywalczoną od Pracowni Sztuk Plastycznych. Zapytaliśmy, czy coś takiego może być miejscem galerii. Na to Kantor zareagował entuzjastycznie: „Ależ takie są właśnie galerie w Paryżu”. W tej niewykończony jeszcze salce był przygotowywany pierwszy happening Tadeusza Kantora, zresztą pierwszy happening w Polsce. Stąd przenosiliśmy wszystkie przedmioty, walizki, jakieś narzędzia i rekwizyty (m.in. ugotowany makaron) do pobliskiej kawiarni Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, gdzie happening ten odbył się pod nazwą *Cricotage* (powtórzone następnie i rozbudowane w Krakowie u Literatów — jako *Linia podziału*). Później organizowaliśmy inne jego happenings: *List*, *Lekcja anatomii według Rembrandta* oraz częściowo *Panoramiczny happening morski* w Osiekach nad Bałtykiem. Dzisiaj te dzieła Kantora mają swoje miejsce w historii sztuki. Ale w tamtych czasach felietoniści ówczesnej oficjalnej prasy, tacy jak KTT, Andrzej Osęka, czy Jerzy Urban zareagowali na te wydarzenia z pianą na ustach. Jeden z nich posunął się aż do kuriozalnego oświadczenia, że po happeningu zaincenzurowany przez faszystów, kiedy to płonęła Warszawa, Kantor nie zdoła nikogo zadziwić. Happeningi przeszły do historii, lecz wpływ Tadeusza Kantora i jego intensywna współpraca z Foksal trwała do samego końca. Jego analizy dzieł i projektów młodszych kolegów z kręgu galerii były niezwykle precyzyjne i trafne. Był on też doskonałym strategiem swojej sztuki, co nie miało nic wspólnego z tym co się rozumie przez tzw. strategię życiową. Potrafił ujawniać ukryte ostrza sztuki, uderzając celnie w oficjalne struktury i zakademizowane postawy. Jego pomysłem było *Okno* galerii z przylepionymi do szyb, powiększonymi na fotografii twarzami kilku naszych artystów. To okno było zwrócone na dziedziniec SARP-u, którego często przechodzili działacze Związku Plastyków i inni dygnitarze. Okno miało ukryty tytuł: *My was widzimy*. Z kolei w roku 1973 skonstruowane zostało w galerii jego wielkie krzesło, którego tylko fragment znajdował się w sali wystawowej. Pozostałe, niewidoczne części „wkraczały” do otaczających galerii pomieszczeń biurowych Pracowni Sztuk Plastycznych. Wystawa była zatytułowana *Cambriolage* (włamanie). Istota obcowania z Tadeuszem Kantorem, z jego malarstwem i teatrem polegała na zaraźliwym zaangażowaniu się w dzieło sztuki, na stawianiu sobie i innym maksymalnych wymagań. Przy całym krytycyzmie i radykalizmie, Kantora cechowała ogromna lojalność, gotowość publicznych występowań w obronie sztuki. Bronił również zagrożonej likwidacją naszej galerii, choć nieraz sam był w trudnej sytuacji.

● **Czy uważa Pan, że jest do podtrzymania ożywczy związek tej swoistej „kantorskiej” triady: Foksalu, Grupy Krakowskiej z Krzysztoforami i Cricotekami?**

— Do tej triady dodać należy jeszcze Muzeum Sztuki w Łodzi. Z tymi instytucjami nasza galeria, jako najmłodsza i najmniejsza placówka (Cricotekę traktuję jako kontynuację historii teatru Cricot 2), starała się od początku pozostawać w najbliższym kontakcie. Ta kwadryga powinna ze sobą bezwarunkowo najżywiej współpracować, ze względu na wspólne rozumienie tradycji artystycznej, podobną szeroko pojętą refleksję o sztuce oraz wzajemne zainteresowanie dziełami i artystami, pojawiającymi się w każdym z tych kręgów. Taka współpraca istnieje i przynosi wymierne korzyści między naszą niewielką galerią a dużym i świetnie funkcjonującym zespołem muzealnym — Muzeum Sztuki w Łodzi. Jednakże wiele jest do zrobienia w sferze kontaktów z krakowskimi placówkami. Pomimo przejścia na emeryturę niecenionego

twórcy Krzysztoforów Stanisława Balewicza, kontakt jest utrzymywany i w jakimś stopniu czujemy tutaj wspólnotę poglądów. Doceniam pedantycznie opracowaną i publikowaną dokumentację Grupy Krakowskiej, sporządzoną przez obecnego szefa Stowarzyszenia i galerii Józefa Chrobaka. Niemniej niebezpieczne jest pogrążenie się Grupy li tylko w historii. Ta piękna galeria artystów Grupy Krakowskiej nie powinna pozostać zapomnianym pomnikiem kultury polskiej, lecz ważnym i żywym ogniwem sztuki współczesnej. Natomiast Cricoteka, od śmierci Kantora, przeżywa poważny kryzys, którego przyczyny są dość skomplikowane. Rażący jest brak odpowiedniego programu merytorycznego, naukowego czy wystawienniczego tej tak ważnej i unikalnej w skali światowej instytucji. Wbrew oczekiwaniom stała się ona zamknięta i sprowincjonalizowana. Zaniechano szerszej współpracy nie tylko z Foksal i Muzeum Sztuki w Łodzi, ale i z innymi placówkami oraz twórcami i krytykami autentycznie zainteresowanymi pośmiertnym losem spuścizny wielkiego artysty. Według mnie na naszych oczach traci się nieopowtarzalną szansę upowszechnienia w świecie dzieła tego przecież jednego z najwybitniejszych twórców XX wieku. Działalność Cricoteki wymaga radykalnej reformy — i przekonania, że spuścizna Kantora nie jest wyłączną sprawą kilku osób, czy też władz Krakowa. Mam jednak nadzieję, że po okresie stagnacji da się wszystko pozytywnie rozwiązać.

● **Życzliwa krytyka krzepi. Jak w takim razie Pan sam sobie radzi, tym bardziej, że galeria nie może zapewne liczyć na hojność kiesy państwowej...**

— No właśnie. Posiadamy niemałe problemy i trudności — zwłaszcza w związku z projektami wynikającymi z rozległych kontaktów międzynarodowych oraz wobec całkowitego już nieomal zablokowania naszych pomieszczeń zbiorami i materiałami archiwalnymi. Wystawy bieżące są jeszcze finansowane przez stołeczne BWA, lecz perspektywy na przyszłość są niejasne. Na szczęście niektórzy artyści, zwłaszcza zagraniczni, biorą na siebie lwią część kosztów związanych z organizacją wystaw. Pomagają także akredytowane w Warszawie instytucje kulturalne i ambasady, nieomal w każdym przypadku, kiedy urządza się wystawę artystów z ich krajów. Dwaj zaprzyjaźnieni z nami artyści ufundowali galerii komputer. Jednak trzeba zacząć działać na innych zasadach. Nie możemy być ciągle ubogim krewnym, choćby najbardziej „upodobanym” przez różne prestiżowe galerie, muzea, redakcje itp. Urywają się więc na przykład prenumeraty niektórych zagranicznych magazynów o sztuce, które otrzymywaliśmy przez całe lata. Teraz nie wystarczy mieć przyjaciół, trzeba stawać się partnerem, a na to potrzebne są środki. Staramy się przekonywać władze kulturalne o naszych potrzebach i to niekiedy przynosi skutek. Klimat wokół jest raczej sprzyjający. Otrzymaliśmy ostatnio niewielki fundusz z ministerstwa na odbudowę i modernizację archiwum. Stało się to dla nas silnym bodźcem do intensywnych prac, które ukończymy na wiosnę. Nie mamy jednak miejsca, gdzie można by to archiwum ulokować. Nigdy nie mieliśmy magazynu, ani zaplecza i skrzynię z obrazami ustawione są — jak to się mówi w Krakowie — na polu. Negocjacje w sprawie pozyskania przylegających do galerii pomieszczeń (pałacik Zamoyskich, którego dysponentem jest SARP) utykają w martwym punkcie. Dziwne to, że jeszcze w tych warunkach działamy, nie obniżając — brzydko mówiąc — standardu artystycznego. Widocznie dzięki długoletniemu treningowi. Tak czy inaczej mamy nadzieję, że galeria przetrwa ten kolejny niełatwy okres. Naszym celem i metodą nie jest ekspansywność. Potrafimy się kurczyć, bowiem prawdziwa sztuka nie wymaga wcale wielkiej przestrzeni, przesadnej techniki, ani rozbudowanej instytucji.

Rozmawiał: **Zbigniew Baran**

DEKADA LITERACKA — dwutygodnik kulturalny. **Wydawca:** Krakowska Fundacja Kultury, ul. Kanonicza 7, 31-002 Kraków, tel. 224773. **Adres Redakcji:** ul. Wielopole 1, 31-072 Kraków. **Redakcja:** Marta Wyka (redaktor naczelny), Zbigniew Baran (sekretarz redakcji), Leszek Elektorowicz, Krzysztof Lisowski, Jerzy Lohman, Włodzimierz Maciąg, Aleksander Picniek (grafik), Jan Prokop, Bogdan Rogatko, Dorota Terakowska, Teresa Walas. **Współpracują:** Danuta Abrahamowicz, Stanisław Balbus, Anna Baranowa, Wacław Iwaniuk (Kanada), Stanisław Lem, Leszek A. Moczulski, Tadeusz Nyczek, Leszek Polony, Stanisław Rodziński, Marek Rostworowski, Małgorzata Ruda, Jan Józef Szczepański, Witold Turdza, Lucyna Walas (redaktor techniczny).

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

SZOPKA NOWOROCZNA

(Ciąg dalszy ze str. 1)

Ksiądz

Jedna wiara, prawo jedno —
humanizmów szychy błędą.

Pan Młody

Osobliwe — prawo zmienia
w kajdan brzęki głosu sumienia.

Ksiądz grzech wie, bo z grzechów
żyje,

coraz mnoży je.

Ksiądz

Mój panie!

Pan Młody

Moje winy odpust zmyje,
wedle taksy się dostanie.

AKT II

SCENA 3

Stańczyk

Ktoś się za mną włóczy wciąż.

Dziennikarz

Ktoś przed mną ciągle stąpa.

Stańczyk

Domek własny, chata skąpa:
koldra krótka, kruczy ton,
brudy własne, winy cudze
i ten narodowy dzwon. —
Pewnie tym acana nudzę.

Dziennikarz

Zacz kto? —

Stańczyk

Błazen.

Dziennikarz

Wielki mąż!

Stańczyk

Wielki, bo już jest legendą;
bo myśl jego — anegdotą,
bo lubicie błaznów skazki,
które — kiedy w ławach siędą —
bez opamiętania plotą
me dziedzice — błaznów sporo
liczy kraj ostatnią porą.

Dziennikarz

Okropne rzeczy się dzieją.
Patrzeć na to wszystko z bliska
to rozrywać w strzępy duszę,
co się żywiła nadzieją,
że wszystko co wielkie w ludzkiej,
co w nim jeszcze nie zmarniało,
co talentów iskrą błyska
i do czynu wiedzie śmiało, —
że to wszystko mocą Woli,
w nadczłowieczym, krwawym trudzie
w jakiś wielki wzniesiem Gmach —

— bo my mamy prawo do tego!
— bo my mamy jakieś prawo żyć!...

A dzisiaj w partyjnych grach
zaprzepaszczając się pozwoli
szans — idee w gruzach legą.

Nie chcę więcej prób, chcę śnić.

Stańczyk

Acan prawi —
jako najwალniejsi gębacze.

Dziennikarz

Postaw sukna rwany, trzaska.

Stańczyk

Acan sercem pękniwym kracze —
dla ciebie błazeńska laska —
uderzyłeś błazna ton:
moją nutę.

Pismaczycy to jądów plon —
serce strute.

Opętałeś duszę złością,
na każde błazeństwo gotów,
w narodowym gnasz rydwanie
wytykając grzechy drugim,
żeby zbić kapitał za nie —
starczy go na czas niedługi.

Ach, wyższych, ach, wyższych lotów!

Politycznym kupczysz piórem,
zdasz się w męce serce targać
co podłością jest nietknięte,
niesprzedajne i bezstronne,
kiedy słucha innych racji. —

Oślepie chytasz koniunkturę,
boś świętości gotów szargać
choć trza, żeby były święte.

Boś świętości gotów szargać
dla sensacji.

Dziennikarz

Znam, co jest obmowy jad,
toć żem Polak i katolik —
serce krwawi, serce boli,
mamże plwać oszczerców, kłąć?

Stańczyk

Commediante! Tumię zgod!

Dziennikarz

Daj mi spokój.

Stańczyk

Naści, rządź!

Masz tu kaduceus polski,
mąc nim w głowach, mąc.

SCENA 5

Poeta

Ktoś jest?

Rycerz

Ty mój.

Poeta

Hańbą nie splamiona ręka,
dumnie podniesione czoło,

Rycerz

Ja jeden mam czyste ręce.
Zbieraj się ze mną, daj dłoń.

Poeta

Ty jeden — gdzie — jak — dlaczego?

Hańbą nie splamiona ręka —

Rycerz

Myśli twe niech dalej biega,
niech się nieulekłe czoło
nie kłoni do literata,
przed poklaskiem niech nie kłęka.

Poeta

Ktoś jest?

Rycerz

Myśl.

Poeta

Ach, myśl! Skrzydlata!

Rycerz

A czy wiesz czym ty masz być,
kędy ciebie pędzą Fata?
Niezlomności wlec ci nieć — —
Z dali hen z zaświatów, z cienia,
lista hańby — myśl się wzdryga;
lista hańby, zniewolenia — —
charakteru nie wymaga
w świat wewnętrzny emigrować,
totalizm odrzucić precz.

Poeta

Polska to jest wielka rzecz.

Rycerz

Odmowa, upór, niezgoda,
estetyki tężna uroda. —
Tobie Ducha Polski kować.
Pychy niechaj i zaszczytów.

Poeta

Sumienie.

Rycerz

Nie zbądź go wśród łkań.
Złożysz dań, ofiarną dań —
Polityka? Strach? Nastroje?
W moralności wieży trwaj,
na tych upodlonych plwaj,
w pysk im powiedz litość swoją. —
Patrzaj w twarz.

Poeta

?!?!

Rycerz

Ty mnie znasz.

Poeta

Daj znak. Ktoś jest?

Rycerz

Myśl się zległa.

Poeta

Ktoś jest? Daj znak. Trza mi znaku.

Rycerz

Patrz!

Poeta

Potęga — — — Smaku!

Witold Turdza

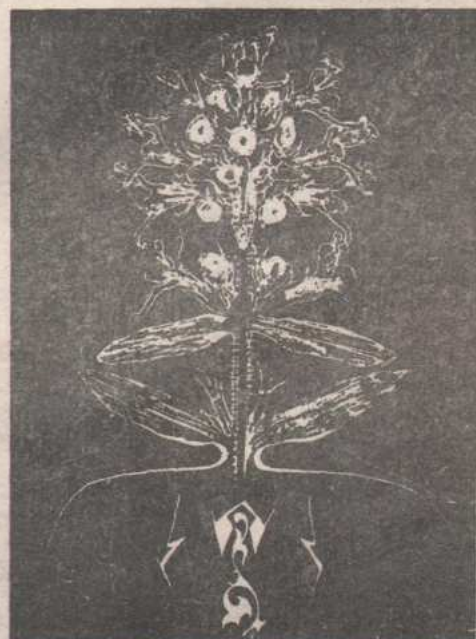
SPROFANOWANY DWÓR

Zbigniew Baran

Wsiąć do pociągu byle jakiego,
nie dbać o bagaż, nie dbać o bilet —
śpiewa w swoim starym przeboju niezniszczalną
Maryla Rodowicz. Pomyliwszy —
zgodnie z tym niegłupim wskazaniem
— rozkład jazdy i środek lokomocji,
znalazłem się w zabitej wsi w Tar-
nowskim. Zwłaszcza w tym rejonie
tradycja, upiory historii łączą się z
karykaturą współczesnej obyczajowości.

We wsi zachował się stary układ
przestrzenny: kościół z przełomu wie-
ków, pożydowska zabudowa part-
erowych domów oraz dwór z okalają-
cym go parkiem. Tylko Kościół nie
został tknięty przez wypadki historii.
Dominuje swoją okazałą, kamienną
bryłą. Obok nieuchronnie niszczącej
parterowe domy i dwór. Jak wskazu-
ją umieszczone na frontonie tablice,
był on eksploatowany zgodnie z tak
zwanymi potrzebami społecznymi.
Znajdowało się tam przedszkole i
Urząd Stanu Cywilnego. Obecnie
zionie pustką. Obdrapana elewacja,
powybijane szyby, podziurawiony
dach. W parku skupisko śmieci, roz-
kładający się stary drzewostan i at-
rapy dziesiętych zabaw — popsute
huśtawki.

Dwór straszy. Wieś zbudowała
nieopodal własny przybytek — potężną,
wielokondygnacyjną remizę. Po-
między kościołem a tymże osobliwym
gmachem publicznym wytworzyła się
nawet swoista koresponden-
cja. Zauważyłem, jak wiejski koro-
wód ślubny wytoczywszy się z ko-
ścioła, przeszedł do betonowej przy-
stani. Tam fetowano hucznie zaślubi-
ny wiejskiej pary. Z wychodzących
na dwór okien słychać było śpiewy,
krzyki, brzęk tłuczonego szkła. Co
pewien czas weselisko opuszczała
grupka mężczyzn, by — jak na kome-
ndę — skropić moczem pański dwór.
W tym ceremoniale było coś wynios-
łego i zarazem perwersyjnego. Akt
klasowej zemsty przerodził się w hap-
peningowy rytuał.



COLLAGE: Aleksander Pieniek