

Nr indeksu 356-875

DEKADA Literacka

Andrzej Vincenz: W obronie Słownika XVI w. ■ Przekłady Czesława Miłosza ■ Rozmowa z Piotrem Szewcem
Pod znakiem feminizmu: Alicja Helman, Kapłanki trójgłowej bogini ■ Plastyka: Taranczewski i Rodziński

Czym jest literatura rosyjska? Była to jak dotychczas bodajże jedyna bezsporna chluba Rosji. To, co może Rosja przedłożyć, jak mówił Dostojewski, „na Sądzie Ostatecznym na swoje usprawiedliwienie”. Począwszy od wieku XIX pisarz rosyjski to nie tylko autor zajmujących historyjek czy notatek utrwalających wydarzenia płynącego obok życia. To także myśliciel, prorok, to sumienie narodu: jest to osoba skupiająca wokół siebie innych uczestników życia duchowego.

Ciekawe jednak, że prawie do końca stulecia Europa Zachodnia nie była w stanie wyobrazić sobie rozmiarów bogactwa ducha, powstałego nagle wśród bezkresu tego na wpół barbarzyńskiego kraju (jeżeli nie liczyć niewielkiej ilości przypadkowych przekładów, które w dodatku nie cieszyły

w najstraszniejszych latach represji stalinowskich. Kto z zachodnich mecenasów sztuki wtedy znał lub zwracał szczególną uwagę na nazwiska Mandelsztama czy Cwietajewej, Płatonowa czy Bułhakowa? Przecież nikt! W końcu Zachód ich zauważył dlatego, że właśnie oni wyrazili ból i problemy Rosji. Pomocy jednak nikąd nie oczekiwali. Nie oczekiwali i nie otrzymywali. Oczywiście należy podziękować Europie: poznawszy i oceniwszy, uratowała ona twórczość tych pisarzy — również dla samej Rosji. Publikowała ich. Zachowała dla przyszłości.

Później zaś powstała sytuacja, że tak powiem, dwuznaczna. Począwszy od przełomu ery Chruszczowa i Breżniewa wszyscy pisarze rosyjscy, którzy występowali przeciwko ówczesnemu reżimowi w mniejszym lub

JEAN FOLLAIN

KUPUJĄC

Kupowała eliksir
w mieście
minionego czasu
powinniśmy myśleć o niej
ale zaraz, dziś jeszcze
dopóki tak samo białe
są ramiona i cienki
tak samo przegub dłoni
i ciało tak łaskawe
o życie zawrotne!

przełożył Czesław Miłosz

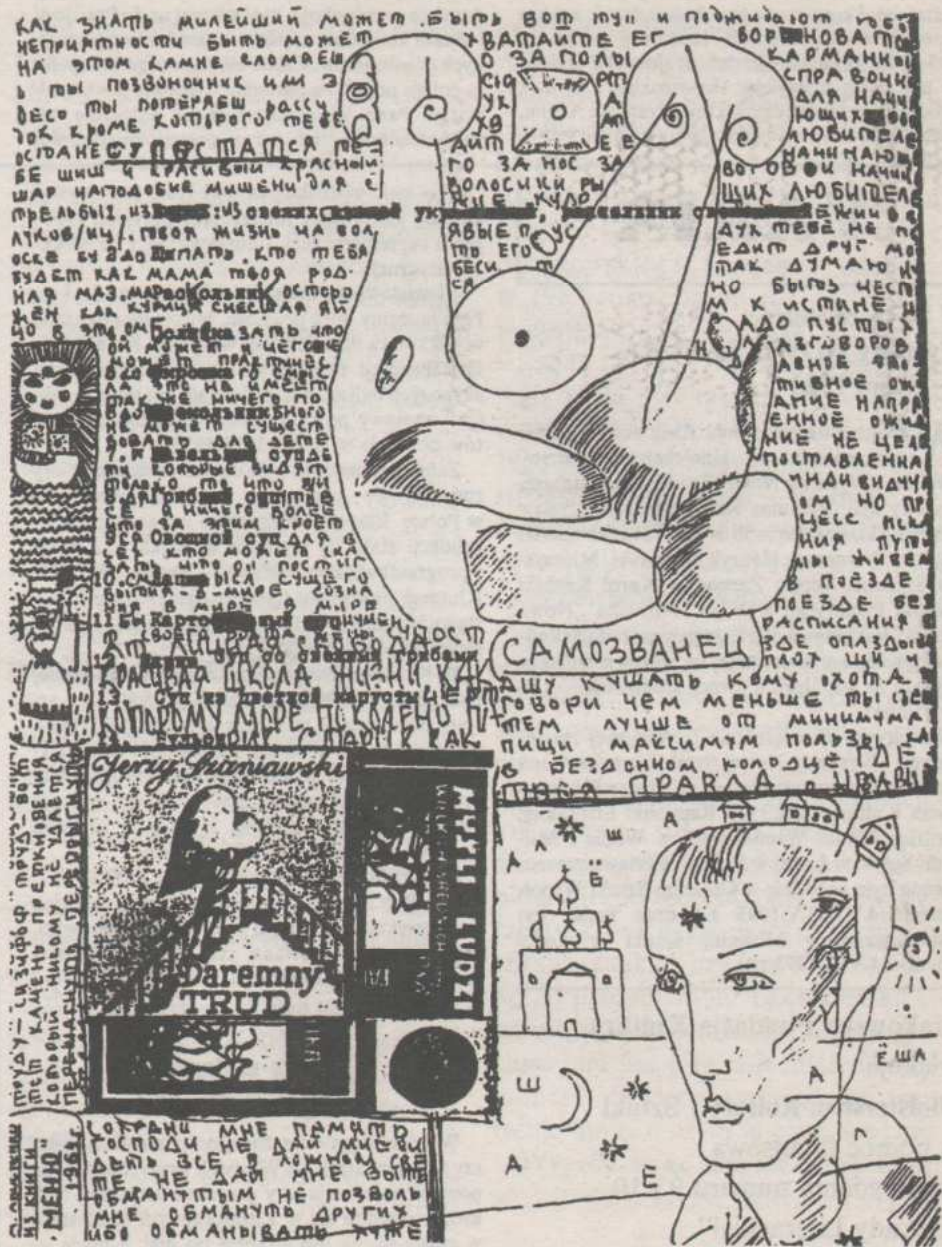
Ruiny literatury rosyjskiej

Władimir Kantor

się powodzeniem). Dzisiaj trudno w to uwierzyć, ponieważ już przeciętnie wykształcony Europejczyk zna przynajmniej nazwiska Dostojewskiego i Tołstoja. Tym niemniej za życia Dostojewskiego ani jedna jego powieść nie była znana na Zachodzie, zaczęto je tłumaczyć dopiero po jego śmierci. Co do Tołstoja, to jego dzieła dotarły do czytelnika zachodniego wtedy, gdy sława ich autora w Rosji sięgnęła zenitu, gdy jego słowo znaczyło w tym kraju tyle co słowo cesarza. I wszystko bez żadnego wsparcia ze strony Zachodu, jak to było w przypadku Sołżenicyna czy Zinowjewa. Właśnie dlatego, że literatura ta angażowała się w walkę z otaczającym ją złem i polegając tylko na własnej sile ducha, udało jej się zachować wolność tak ważną w najbardziej ponurych okresach dziejów ojczyzn.

Wiemy, że pisarze Zachodu uczyli się od autorów rosyjskich ubiegłego wieku, a jednak często zapominamy, że rosyjski wiek dwudziesty miał twórców wcale nie mniejszego kalibru, którzy mogli zaistnieć dlatego, że posiadali swoich duchowych prekursorów, a przez to zdolni byli zaistnieć

w większym stopniu byli popierani przez Zachód. Stając w ich obronie (w różnych formach, począwszy od protestów społecznych, aż po demarche na poziomie stosunków międzynarodowych), publikując ich utwory, Zachód niejako mimowolnie skłaniał ich do upolitycznienia twórczości. Autorzy ci, chcąc czy nie chcąc, stawali się działaczami politycznymi bezpośrednio walczącymi z reżimem, a nie wyrazicielami egzystencjalno-ontologicznego protestu. Taką drogę przebyli: Sołżenicyn, Zinowjew, Wojnowicz, G. Władimow i inni. Nieprzypadkowo wcześniej czy później znajdowali się oni na Zachodzie właśnie w charakterze dysydentów, choć w „randze” pisarza. Zauważmy, że wczesne ich utwory wyrażają społeczno-filozoficzną dezaprobatę otaczającego świata, późniejsze zaś mają wydźwięk polityczny. Niestety protest polityczny nie jest identyczny z protestem egzystencjalnym, przybierającym formę dzieła sztuki. Byli, rzecz jasna, również inni pisarze opozycyjni (owa opozycyjność jest cechą charakterystyczną dla literatury rosyjskiej). Jedni z nich pisali „do szuf-



Aleksiej Chwostienko, strona z książki *Menu*, Leningrad. Oryginalne rysunki i collages. Przedruk z antologii współczesnej poezji rosyjskiej *Niebieska laguna* (w jęz. rosyjskim) red. K. Kuzmiński i G. Kowalew. Oriental Research Partners, Newtonville, Mass., 1980

DOKOŃCZENIE NA STR. 4

POLEMIKA

Kraków jest grodem królewskim, jest też królewskim zaiste skarbcem kultury. O złotym wieku tej kultury świadczy Wawel, świadczą krakowskie kościoły i muzea, pałace i kamienice. Ale Złoty Wiek to nie tylko sztuka i architektura. To przede wszystkim złoty wiek poezji i prozy polskiej, wiek Reja i Kochanowskiego, Orzechowskiego i Skargi, Górnickiego i Sępa Szarzyńskiego. Tutaj wychodziły ich dzieła, tu przyjeżdżali drukarze, by je wydawać, przyjeżdżali pisarze i poeci z całej Rzeczypospolitej. Tutaj, w Bibliotece Jagiellońskiej, spoczywają po dziś, pod troskliwą opieką, pierwodruki ich dzieł. Do tych dzieł ciągle na nowo powracamy, język ich był natchnieniem nie tylko dla ich bezpośrednich następców, powracano do niego i w wieku osiemnastym, nawiązywano do niego poeci romantyczni i poeci wieku dwudziestego. Godne jest więc i sprawiedliwe, że w Krakowie, niedaleko Collegium Novum, przy ulicy Piłsudskiego, znajduje się również pracownia największego, najważniejszego i najlepszego ze wszystkich dotychczasowych polskich słowników, Słownika Polszczyzny XVI wieku, a więc właśnie Włodek Złoty, jedna z trzech (poza stałe znajdującą się w Toruniu i we Wrocławiu). Zgodnie jednak z panującym nadal systemem centralnego zarządzania Słownik należy do warszawskiego Instytutu Badań Literackich, który z kolei podlega „stalowskiemu” jeszcze mamutowi, zwać się Polską Akademią Nauk.

Kierowniczką Pracowni jest znana krakowska uczona, autorka wielu prac naukowych poświęconych językowi pisarzy XVI wieku, ceniona w Polsce i daleko za jej granicami, pani profesor Maria Karpluk. Jej głównym tytułem do sławy będą chyba jednak te wszystkie tomy Słownika (każdy przeciętnie po 600 stron wielkiego formatu), w redagowaniu których uczestniczyła od samego początku — wówczas jeszcze jako początkująca młoda uczona z tytułem magistra — i uczestniczy nadal. A ponieważ pierwszy tom ujrzał światło dzienne w roku 1966, a ostatnio wydany dwudziesty doszedł do litery „O”, przy czym ukazywały się one z imponującą regularnością, można więc sądzić, że będzie ich razem co najmniej czterdzieści, a ostatni wyjdzie gdzieś około roku 2020.

Dla porównania: słownik języka polskiego pod redakcją prof. Doroszewskiego (1953–1973) miał razem tomów 12, uważany jest zresztą ogólnie za słownik, mówiąc łagodnie, nie bardzo dobry. Słownik języka staropolskiego (to jest piśmiennictwa do roku 1500), wychodzący także w Krakowie pod redakcją prof. Stanisława Urbańczyka, doszedł do tomu 10-tego i do litery „W”, po zakończeniu nie będzie miał zapewne więcej niż tomów dwanaście. Jest to również bardzo dobry słownik, ale zaczął on wychodzić o wiele wcześniej niż Słownik polszczyzny XVI wieku, bo już od roku 1953, tak że ten ostatni mógł korzystać z jego doświadczeń, a także z postępów leksykografii światowej w latach 1939–1965. Wystarczy dodać, że słownika takiego nie ma żaden z języków słowiańskich i że dwa przodujące w tej dziedzinie kraje, Francja i Anglia, nie mają dla swego złotego wieku (w Anglii jest to

wiek Szekspira, we Francji Corneille'a i Racine'a) tak znakomitego dzieła, choć poza tym oczywiście, zwłaszcza jeśli chodzi o wszelkie inne słowniki, biją Polskę o wiele długości.

Słownik polszczyzny XVI wieku zawierać będzie całe słownictwo polskiego Odrodzenia, ze szczególnym uwzględnieniem słownictwa literatury, zarówno poezji jak i prozy. Jedną z zasadniczych, a bardzo ważnych cech Słownika jest na przykład, że nie „wylapywano” z poszczególnych tekstów ciekawych słów, ale że eksцерpowano wszystkie wybrane z góry teksty kompletnie, a więc jedno słowo po drugim, a tylko niektóre bardzo obszerne teksty niekompletnie, w 33 lub 20 procentach. Ma to znaczenie dla następnego punktu, dla danych liczbowych (mówiąc popularnie „statystycznych”). Nie jest obojętne bowiem czy dane słowo pojawia się w ciągu całego XVI wieku wielokrotnie czy na przykład tylko kilka razy (częstym słowem jest na

W obronie Słownika XVI wieku

przykład frasaować się, a rzadkim martwić). Takie dane ważne są nie tylko dla językoznawców, pozwalają one również badaczowi literatury ocenić, jakie efekty stylistyczne chciał osiągnąć pisarz używający w danym utworze słowa wówczas bardzo rzadkiego lub bardzo częstego.

Wypisywanie słów z tekstów pisarzy XVI wieku zostało już dawno zakończone i kartoteka Słownika stoi do dyspozycji uczonych zajmujących się literaturą lub językiem polskim. Autor tych słów miał od lat z górą dwadzieścia możliwości korzystania z fachowej i niezmiernie życzliwej pomocy obu pracowni, krakowskiej i toruńskiej i nie on jeden: nieraz napotykałam w różnych publikacjach, krajowych i zagranicznych na podziękowania dla pracowni Słownika za tego rodzaju pomoc.

Napisałam, że Pracownia znajduje się w Krakowie, przy ulicy Piłsudskiego. Może dokładniej byłoby napisać, że znajdowała się tam dotychczas, gdyż pracowni tej grozi obecnie zagłada. Przyczyną jest — jak się wydaje — nieudolność warszawskiej centrali (mimo okazanej skądinąd dobrej woli), wygórowane żądania finansowe administracji domu przy ul. Piłsudskiego oraz postawa niejakiego pana W., który zajął już połowę lokalu pracowni i chce zdjąć się zagarnąć resztę. Oto w największym skrócie scenariusz tej afery: w związku z ogólną podwyżką cen warszawska centrala Instytutu Badań Literackich zaproponowała sama administracji redukcję o połowę powierzchni zajmowanej przez Pracownię celem zmniejszenia czynszu. Redukcję przyjęto chętnie, a czynsz... podwyższono. Zaś druga połowa lokalu wynajęto panu W., który utworzył tam kursy języka angielskiego zajmując między innymi również przedpokój prowadzący do Pracowni Słownika. Któregoś wieczora w listopadzie któryś z pracowników pana W. nie zamknął drzwi do przedpokoju, ktoś włamał się do Pracowni i ukradł komputer, część tzw. sieci i szereg prywatnych przedmiotów. Części ukradzionego komputera policja odnalazła następnie w sali kursów angielskiego. Pana W. przestraszył się widocznie odpowiedzialności, bo zaraz potem zrezygnował

z przedpokoju i nawet sam sporządził aneks do umowy z administracją w tym właśnie sensie. Kilka dni później (jak sądzę, widząc, że Pracownia żadnych kroków prawnych nie podjęła) zmienił jednak zdanie i zażądał znowu przedpokoju szantażując administrację, że jeśli przedpokój nie zostanie z powrotem, to się wyprowadzi. Doszło w końcu do tego, że administrator posłał do Warszawy zwracanie umowy z IBL-em, z trzymiesięcznym wypowiedzeniem. Było to w grudniu zeszłego roku.

W ciągu trzech miesięcy oczywiście żadnego innego lokalu znaleźć się nie dało, lecz pani profesor Karpluk udało się przynajmniej zmusić warszawską centralę do przysiania jakiejś osoby celem przeprowadzenia pertraktacji z administracją domu. Przybyły do Krakowa wicedyrektor IBL-u okazał się człowiekiem życzliwym i przyzwoitym. Udało mu się osiągnąć przesunięcie daty wypowiedzenia do końca czerwca (w zamian za dalszą podwyżkę czynszu o blisko 50%) oraz uzyskać równie życzliwe obietnice ze strony Polskiej Akademii Umiejętności, która odzyskała ostatnio swój budynek przy ulicy Sławkowskiej, gdzie mogłoby się znaleźć miejsce dla Pracowni. Obietnice są jednak tylko obietnicami, zaś rzeczywistość wygląda tak, że Warszawa dodatkowo zmniejszyła fundusze na czynsz do maksimum 60 metrów kwadratowych (a obecnie Pracownia dysponuje powierzchnią 82 metrów), co oznacza, że musiano by zrezygnować z kartoteki przekazując ją do Torunia.

Najważniejsze w tej chwili, jeśli Pracownia nie ma zostać po prostu zlikwidowana, jest znalezienie tych 60 metrów kwadratowych, albo — za tę cenę — metrów 80. Likwidacja Pracowni oznaczałaby, że straciłby pracę pani prof. Karpluk i jej zastępca dr Borecki, ale też sześciu młodych, obiecujących językoznawców. Obawiam się — może jestem niesprawiedliwy — że Warszawa się likwidacją Pracowni nie bardzo przejmie uzasadniając swą zgodę na ten „niezbędny krok” względami reorganizacji, oszczędności budżetowych itp., jak już nieraz bywało. Ale dla Krakowa byłaby to niepowetowana strata, bo przecież jakoś środowiska naukowego i kulturalnego zależy od każdej osoby do niego należącej i tutaj nieprawdą jest, że „nie ma ludzi niezastąpionych”, a prawdą że każdy jest niezastąpiony.

Wiem, że Kraków ma wiele potrzeb (nie tylko kulturalnych w węższym sensie tego słowa). Ale wiem też, że ma Radę Miejską, która umie opiekować się kulturą, że ma w swych murach szereg fundacji i innych instytucji kultury są zajmujących. Miejmy więc nadzieję, że życzliwość Polskiej Akademii Umiejętności oraz poparcie przez inne instytucje dopomogą w utrzymaniu placówki, ważnej dla nauki polskiej, ważnej dla literatury i kultury, a wreszcie, *last not least* dla samego Krakowa, jeśli ma on pozostać dla kultury polskiej tym, czym był dotychczas. Bo nawet w najcięższych warunkach nie samym tylko chlebem żyje człowiek.

Andrzej Vincenz
Heidelberg

urodzonych już na emigracji, a mających polskich rodziców.

Wśród pierwszej generacji znajdują się Jankel Adler i Józef Herman, których wpływ mocno zaważył na współczesnym malarstwie szkockim, a także wybitni malarze znani także w kraju: Marek Żuławski i Marian Szyszko-Bohusz.

Młodzi polscy malarze, studiujący w latach czterdziestych i pięćdziesiątych w brytyjskich szkołach artystycznych, utworzyli w 1955 r. Stowarzyszenie Polskich Artystów Plastyków w Wielkiej Brytanii popierające polską sztukę emigracyjną. Szczególną rolę odegrali tu Janina Baranowska i Józef Frenkiel.

Wśród najmłodszego pokolenia reprezentowanych na wystawie artystów, urodzonych już w Anglii, wymienić należy Adriaana Wiszniewskiego, Henry Kondrackiego i Andrzeja Jackowskiego. Wiszniewski i Jankowski reprezentujący nurt zwany neoromantycznym zyskali ostatnio międzynarodową renomę. Wystawione zostały również prace pań — Franciszki Themerson i Rayi Harzig.

Eksponowane dzieła przedstawiają głównie malarstwo figuratywne, przy zachowaniu dużej różnorodności stylów i talentów.

Tytuł wystawy: Polish Roots — British Soil (Polskie korzenie w ziemi brytyjskiej), a okres jej otwarcia — od 3 kwietnia do 22 maja b.r. w City Art Centre w Edynburgu. (e)

15 maja 1993 roku
w Warszawie
zmarł
ANDRZEJ KUŚNIEWICZ
wybitny pisarz,
urodzony 30 XI 1904 r.
w Kowenicach k. Sambora.

Co nowego w prasie?

W poprzednim odcinku tej rubryki mowa była o niezwykle wywiadzie Jerzego Harasymowicza dla „Gazety Wyborczej”, będącym bezprecedensowym aktem publicznego pokajania. Dziś odnotować trzeba tekst, który jest jakby odwrotnością tamtego: chodzi o bardzo obszerną rozmowę „TYGODNIKA POWSZECHNEGO” (nr 17) z Krzysztofem Wolickim. *Bezkompromisowość i szokująca czasem szczerość tej opowieści winna budzić naszym zdaniem szacunek pisze Redakcja we wprowadzającej nocie.*

Życiorys 67-letniego wybitnego publicysty i tłumacza może uchodzić za idealny wzorzec tarczy strzeleckiej dla dekomunizatorów i „prawdziwych Polaków”. Zrodzony „z matki obcej”, komunista od czasów okupacji, bezpośrednio po wojnie przez kilka miesięcy pracownik UB, później wieloletni redaktor „Trybuny Ludu” i współpracownik ówczesnych pism kulturalnych. Z partią, w której traktowany był wprawdzie jako *enfant terrible*, na końcu jako rewizjonista, ale „nasz człowiek”, rozstał się dopiero w roku 1967 i w sposób raczej figlarny niż dramatyczny. Proces odchodzenia od komunizmu zapoczątkowało nie któreś z wielkich wydarzeń historycznych, lecz obejrzenie spektaklu *Mutter Courage* Brechta. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych należał do najczynniejszych publicystów krajowej prasy podziemnej. Korespondent gazet francuskich. W stanie wojennym internowany. Od 1990 roku komentator polityczny paryskiej „Kultury”. *Wiele ludzi zauważy w Pana biografii historię utrzymania się na fali — zauważa „TYGODNIK POWSZECHNY”.*

Wolicki opowiada o swoim życiu z godnością, dystansem i bardzo ciekawie. Wskazuje na różne elementy, które ukształtowały je tak właśnie: na rolę rodziny, przypadku, świadome odcięcie się od „korzeni”, konsekwentny ateizm. Kończy zaś: *Skrucha ma sens tylko wówczas, gdy się wierzy, że natura człowieka jest z iskry Bożej. Pługawimy ją w życiu, ale skrucą możemy oskrobać z błota, ze skamielin, oczyścić na nowe życie. Ale gdy się nie wierzy w tę iskrę (...) to oskrobać oznacza cofnąć się do zera, do zatraty tożsamości. Otóż każda żaba jest taka, jaka jest, ale woli być sobą niż kim innym.*

W ostatnich latach w kraju ukazało się kilkadziesiąt książek naukowych lub należących do tzw. literatury faktu, dotyczących spraw polsko-żydowskich. Jeszcze obfitsza jest bibliografia powoływanych publikacji prasowych poświęconych tej tematyce. Nie obowiązują już zakazy ujawniania przypadków świadczących o nietolerancji lub antysemityzmie Polaków. Mimo to, jak twierdzi Andrzej Kurz w 4 numerze „KULTURY” (dodatek do „POLITYKI”) wciąż jeszcze na tym polu pozostaje wiele do zrobienia. Zarówno jeśli chodzi o publikowanie u nas syntetycznych prac zachodnich badaczy poświęconych Żydom przed II wojną światową i w czasie holocaustu, jak przede wszystkim naszej własnej, krytycznej i naukowo udokumentowanej odpowiedzi na pytanie o naszą, Polaków, postawę wobec zagłady (...) ale i zjawiska antysemityzmu w powojennych dziesięcioleciach. Autor wymienia np. sprawę stosunku władz emigracyjnych i podziemnych do Żydów w okresie okupacji, sprawę odpowiedzialności instytucji i ludzi systemu stalinowskiego oraz odpowiedzialności innych instytucji społecznych i środowisk za trwanie antysemityzmu, wreszcie kompleksową analizę zjawiska antysemityzmu we współczesnej Polsce, z uwzględnieniem czynników społecznych, psychologicznych i kulturowych.

Ukazał się pierwszy numer nowego pisma, wydawanego przez grono warszawskich krytyków plastycznych, pt. „POKAZ”. Redaktorem odpowiedzialnym jest Magdalena Hniedziejewicz, piszą m.in.: Maciej Gutowski, Andrzej Oseka, Joanna Pollakówna, Stanisław Rodziński. „POKAZ” ma być miesięcznikiem, w przyszłości zamierza zajmować się również krytyką teatralną, filmową i problematyką społecznego funkcjonowania kultury, a z czasem stać się dwutygodniowym magazynem kulturalnym. *Ambicją naszą będzie dotarcie do najmniejszych nawet miejscowości, do każdego myślącego i wrażliwego czytelnika (...), gdy zagrożony jest byt naszej kultury, tym większe obowiązki ciążyą na krytyce artystycznej (...)* Krytyka jednak z tych obowiązków wywiązywać się nie może, ponieważ usunięta została z prasy, radia i tv (...)

nie ma tam poważnej krytyki artystycznej. Niemal wszyscy polscy krytycy, którzy podjęli bojkot po 13 grudnia i działali w ruchu niezależnym, nie mieli możliwości powrotu do swego zawodu (z odredakcyjnego wstępu). Pierwszy numer zawiera 34 strony formatu A-4 na kredowanym papierze. Piękna szata graficzna, interesująca eseistyka na temat sztuki okresów przejściowych, rozmowy o potrzebie i roli krytyki artystycznej, artykuły o Czapskim i Stajudzie, o warszawskich galeriach, wiersze Krystiany Robb-Narbutt, recenzje. Ciekawe pismo o wysokim, profesjonalnym poziomie. J.L.

VARIA

W 70-tą rocznicę Wystawy NOWA SZTUKA — Wilno 1923

W maju 1993 roku mija 70-ta rocznica zorganizowania w kino-teatrze „Corso” w Wilnie „Wystawy Nowej Sztuki”. Inicjatorami wystawy byli: Vytautas Kairiukštis i Władysław Strzemiński, uczestniczyli w niej również młodzi artyści z Warszawy: Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnower, Karol Kryński i Maria Puciatycka z Wilna. Wileńska „Nowa Sztuka” jest jedną z pierwszych manifestacji konstrukttywizmu w sztuce polskiej, ważną również ze względu na współpracę dwóch środowisk — Litwy i Polski.

Inicjatywa upamiętnienia i częściowej rekonstrukcji „Wystawy Nowej Sztuki” zrealizowana została w wyniku współpracy pomiędzy Ministerstwem Kultury i Edukacji Republiki Litewskiej, Centrum Sztuki Współczesnej w Wilnie i Muzeum Sztuki w Łodzi w Polsce. Wystawa prezentowana była w Wilnie w Centrum Sztuki Współczesnej (4.V.–30.V.1993 r.) oraz nadal jest eksponowana w Muzeum Sztuki w Łodzi (15.VI.–11.VII.1993 r.).

Krakowska Fundacja Kultury
dziękuje
Ministerstwu Kultury i Sztuki
za pomoc finansową
przy wydaniu numeru 9 i 10
„Dekady Literackiej”

Wystawie wileńskiej w 1923 roku towarzyszył katalog stanowiący interesujący przykład typografii suprematycznej, futurystycznej i konstruktywistycznej.

Niewiele zachowało się obiektów, co do których możemy mieć pewność, że zostały pokazane w 1923 roku na wileńskiej wystawie. Katalog nie miał ilustracji. Dlatego też organizatorzy obecnej ekspozycji byli zgodni co do tego, że „rekonstrukcja” wystawy powinna obejmować dzieła artystów powstałe w latach 1921–1926.

Zamiarem naszym było odtworzenie atmosfery rodzącej się awangardowej konstruktywistycznej w Polsce. Etapem i pierwszym wyrazem jej konsolidacji stała się wystawa wileńska, zaś pełną i programową konsolidacją — grupa „BLOK”. Kluczem i głównym trzonem prezentowanej wystawy jest sztuka Vytautasa Kairiukštisa i Władysława Strzemińskiego.

W Muzeum Sztuki w Łodzi pragniemy szerzej ukazać twórczość Vytautasa Kairiukštisa — artysty działającego w Wilnie w latach 1921–1930, następnie zaś w Kownie. Działalność tego artysty — niezmiernie zasłużonego dla rozwoju kubizmu i konstrukttywizmu jest w Polsce obecnie nieznana. Mamy nadzieję, że lukę tę uzupełni wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Organizatorzy wystawy: Viktoras Liutkus i Ernestas Parulskis oraz Jaromir Jedliński i Janina Ładnowska; konsultacja: prof. Jerzy Malinowski. Wystawa sponsorowana m.in. przez Ministerstwo Kultury i Sztuki RP. (Z)

Polscy malarze w Wielkiej Brytanii

W Edynburgu otwarto wystawę polskich malarzy zamieszkałych na Wyspach Brytyjskich. Ekspozycja prezentuje trzy generacje artystów, tych którzy osiedlili się w Zjednoczonym Królestwie w czasie wojny lub wkrótce po niej, a także —

Debiutowałeś równo dziesięć lat temu zbiorkiem poezji *Świadectwo*, który już nieco — jak pamiętam — zapowiadał Twoją prozę. Potem, w 1987 roku, ukazała się powieść *Zagłada*, którą krytyka i czytelnicy zauważyli, posypały się nagrody...

Te wiersze powstawały równolegle z powieścią, był to początek minionej dekady. Samą *Zagładę* zacząłem pisać w drugiej połowie grudnia 1981 roku, wkrótce po ogłoszeniu stanu wojennego. Byłem wtedy studentem pierwszego roku polonistyki. Zamknięto uczelnię, a ja znalazłem się w domu. Kiedy odtwarzam dziś w pamięci tamten czas, uświadamiam sobie, że pisanie powieści, której realia umieściłem w Zamościu sprzed półwiecza, pomagało mi przetrwać. Najważniejsze jednak było to, że szalenie interesowała mnie przeszłość Zamościa, jego niegdysiejsza, przedwojenna świetność. Myślę tu o Zamościu nie tyle jako o mieście niezrównanym architektonicznie, ale jako o miejscu, gdzie współżyli na dobre i złe ludzie różnych religii i obyczajów, różnego pochodzenia. Chciałem odtworzyć, na miarę swojej wyobraźni, klimat, jaki towarzyszył tej współobecności. Wprawdzie historia rzucała już swój złowrogi cień, ja jednak chciałem przybliżyć sobie moje miasto na krótko przed katastrofą. Dotknęła ona wszystkich.

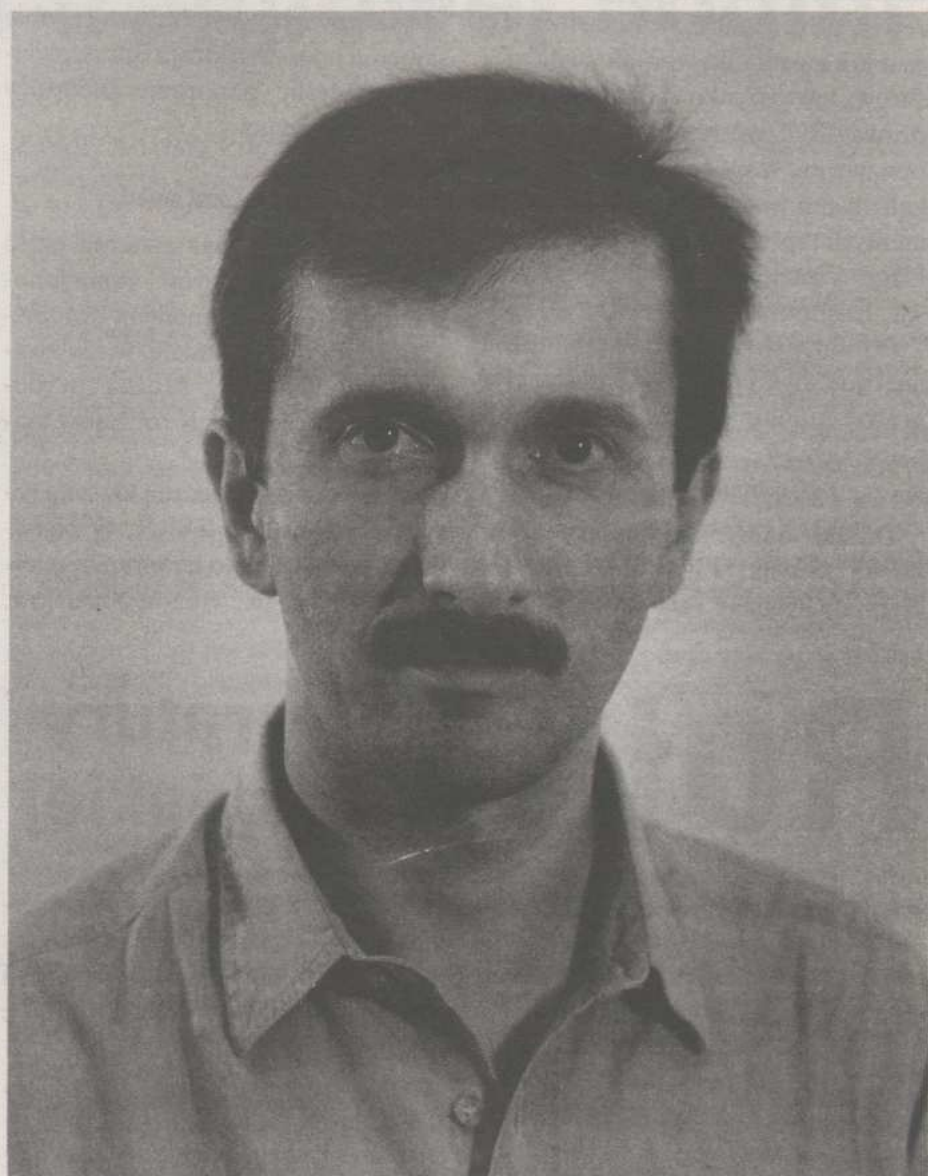
Teraz, po sześciu latach, Wydawnictwo Literackie wznowiło *Zagładę* w nieco skróconej, poprawionej wersji, ze wstępem Juliana Strykowskiego,

Pierwsze i ostatnie zdanie *Zagłady* brzmi: „Jesteśmy na Listopadowej”. To przecież ulica w Zamościu, przy której mieszkałeś...

...i której już na odcinku, o którym mówi powieść, nie ma. Ten odcinek ma długość około kilometra, z jednej strony zamyka go Lwowska, z drugiej Hrubieszowska, przecina zaś Polna. Listopadowa to moje dzieciństwo i najwcześniejsza młodość. To kocie łby i stare, rozsypujące się w oczach domki, pachnący jęczmieniem browar, ogrody, sady i kapliczka. Mój mały cały świat, teraz utracony, nieistniejący, poetycki i rzeczywisty. Wschodnie przedmieście Zamościa, którego rytm wybijały czwartkowe jarmarki, handel końmi, butami, zbożem i czym jeszcze chcesz. W powieści mówię o skwapliwym fotografowaniu zjawisk — tych, które wyobraźnią przeniosłem z przeszłości i tych, z którymi żyłem. Rzeczy i zjawiska są ulotne, a ja nie mogę się z tym pogodzić.

Czy stąd właśnie wziął się pomysł dziwnej książki o wyjątkowej kondensacji treści, książki będącej jednym wielkim drobiazgowym opisem nieistniejącego już świata, utworu bez fabuły?

Właśnie stąd. Opis wydaje mi się najlepszym narzędziem literackiego utrwalania rzeczywistości, jego charakter może zaś sprawić, że zmienia swoją jakość. U mnie jest już interpretacją, a więc czymś pojemniejszym, a zarazem bardziej osobistym. Wspom-



Fot. Günter Prust. Repr. ARTA

Fotografujemy skwapliwie zjawiska

z Piotrem Szewcem rozmawia Krzysztof Lisowski

który — zafascynowany tym utworem młodszego bądź co bądź o kilka pokoleń kolegi po piórze — wśród patronów Twojej prozy wymienia Prousta i Schulza. Co Ty na to?

Najpierw powiem, co spowodowało, że powieść poprawiłem. Pisałem ją jako dwudziestolatek jeszcze człowiek. Po paru latach stałem się o wiele bardziej wobec siebie wymagający, również wobec tego, co już napisałem. Znalazłem fragmenty, które bez szkody można było usunąć (zwykle wolę skrać niż poszerzać), inne z korzyścią przededagować, wreszcie wprowadzić korektury w nazwiskach niektórych bohaterów. Ta poprawiona wersja trafiła do rąk tłumaczy, ją też, uważając za ostateczną, wznowiłem. Jestem zaangażowany wysokimi parantelami, jakie w swoim wstępie, którym czuję się zaszczycony, wskazał Julian Strykowski. Postaram się wytłumaczyć, jak je rozumiem. Strykowski mówi o „drobiazgowym relacji rzeczy samego Prousta” i „ekstatycznej wibracji prozy Schulza”. Tylko — i zarazem aż tyle. Te nazwiska służą nakreśleniu szeroko rozumianej tradycji literackiej, w której tle można umieścić moją powieść. Chętnie się do tej tradycji przyznaję, choć nie sądzę, abym był jej niewolnikiem. *Zagładę* chciałem objąć w prywatną własność mały skrawek ziemi pod swoimi stopami. Gdyby miało być inaczej, niczego bym nie pisał.

mniałeś wyjątkową kondensację treści, a Strykowski zauważa szczegółowość i precyzję opisu, która przekracza materialną rzeczywistość i staje się surrealistyczna. Surrealistyczna, a więc jak gdyby nie z tego świata. Widziałeś owada, zatopionego w kawałku bursztynu? Ja tak widziałem moje miasto w drobnym ułamku czasu, jakim był jeden upalny dzień przed drugą wojną. W upale materia drga i zdaje się odrywać od ziemi. Gesty, słowa, przelot ptaka i kolor nieba znaczą więcej niż zwykło się im przypisywać. Ciekawsze jest to, co przerasta swoją dosłowność.

Obok Pawła Huelle jesteś chyba jedynym prozaikiem młodszej generacji, któremu tak szczęśliwie się powiodło: książka zyskała natychmiastowy aplauz, niedługo potem wyszły jej przekłady na francuski (1990), włoski (1991), niemiecki (1993). Teraz, zdaje się, oczekujesz wydania amerykańskiego.

Czasem więcej przyjazne wiatry... Towarzyszyła mi życzliwa i świetna krytyka, z tekstów Mieczysława Orskiego, Adriany Szymańskiej, Anny Sobolewskiej, Marka Sołtysika, Krzysztofa Biedrzyckiego i Janusza Majcherka mogłem się wiele o sobie dowiedzieć, były trafne i odkrywcze. Swoją drogą przeczyłoby to tezie, że nie mamy krytyki, choć zgadzam się, że dzieje się z nią coś niedobrego. Ale

to na marginesie. Niespodzianką były tłumaczenia — odbicie w innym języku, do którego nie mam dostępu. Również i tłumacze mówili mi rzeczy, których bym się nie domyślał. W paru przypadkach pomogli mi doprecyzować tę czy inną myśl. Mam szczęście do bardzo wrażliwych tłumaczy, przekład swobodnie oddycha w ich interpretacjach. Jesienią *Zagłada* wyjdzie w Dalkey Archive Press w Stanach Zjednoczonych. To prestiżowa oficyna, wydaje rzeczy niekomercyjne i starannie dobrane. Tam właśnie ukazała się napisana po angielsku powieść Ewy Kuryluk. Niedawno nad *Zagładę* rozpoczął pracę tłumacz węgierski.

Z życiowej konieczności bardzo intensywnie zajmowałeś się w ostatnich latach twórczością krytyczno-eseistyczną, co jednak nie przeszkodziło powstać znów dziełu ważnemu — i znów reprezentującemu całkiem inny gatunek. Zaistniał *Ocalony na Wschodzie*, wielki i ogromnie cenny wywiad-rzeka z Julianem Strykowskiem. Czy tak dokładna znajomość bogatej i różnorodnej przecież twórczości znakomitego pisarza bierze początek z Twoich studiów na KUL-u? Wiąże się z przygotowaniem do dalszego pisania prozy?

Nie, to nie były żadne przygotowania, bo moja proza to raczej odrębna ścieżka. I nie były też polonistyczne studia na KUL-u bezpośrednią inspiracją, by osobie i dziełu Juliana Stry-

kowskiego przyjrzeć się tak blisko. A jednak pewną i nieocenioną rolę spełniły: dały mi podstawy wiedzy ogólnej i uporządkowaną znajomość literatury. Wszystko to później, kiedy już ze Strykowskiem rozmawiałem, okazało się niesłuchanie potrzebne. Strykowskiego poznałem osobiście w 1987 roku, byłem już po lekturze wszystkich jego utworów. Byłem — i jestem — pod wielkim wrażeniem tego dzieła. Nie miałem żadnej wątpliwości, że obcuje z żywym klasykiem. Jego powieści i opowiadania to jedna strona medalu, druga — to biografia. O tej biografii z kolei wiedziałem nie za wiele, były to raczej kontury niż ich rzeczywista treść. Wyznam Ci, że dzieło Strykowskiego i jego życie intrygowały mnie w równym stopniu. Z natury jestem ciekawy i po długich rozterkach, czy sprostam, podjąłem wyzwanie. Powstała duża książka, większa niż mi się na początku rysowała. Wielowątkowa, czasami meandryczna, choć pilnie dbałem, aby trzymała się biograficznej chronologii. Są w niej rzeczy, które Strykowski mówi pierwszy raz, z takich czy innych powodów dotąd przemilczane. Taka książka to naturalnie fakt publiczny. Jednak pracując nad nią cały czas miałem świadomość, że dotykam tego, co interesuje mnie, o czym ja chcę wiedzieć.

Wypada teraz zapytać — co dalej?

DOKOŃCZENIE NA STR. 11

lady”, nie mając żadnej nadziei na uznanie. Inni wymyślili taki sposób manifestowania opozycyjności, którego władza niezbyt się obawiała. To byli tak zwani „na wpół dozwoleni”: Bitow, Jewtuszenko, Trifonow, Okudźawa. Byli wówczas także pisarze opozycyjni, w sposób świadomy zalegalizowani przez władzę — mam tu na myśli reprezentantów nurtu wiejskiego o zacięciu rusofilskim: Bielowa, Rasputina, Astafjewa.

O pisarzach półurzędowych mówić nie będą: byli nieciekawi i obecnie są prawie zapomniani.

Co mamy dzisiaj?

Dzisiaj mamy klęskę, przy czym klęskę totalną. Literatura rosyjska przestała spełniać rolę głównego ner-

raturze okresem uczy, milionowych nakładów książek i czasopism. Dziś mamy po tym wszystkim ciężkiego, męczącego kaca. Spróbuję przedstawić szanownym czytelnikom (i sobie samemu) coś w rodzaju sprawozdania, nakreślić panoramę literatury dnia dzisiejszego.

Literatura „zza miedzy”

Przez dłuższy czas znaczna część powstających utworów funkcjonowała, jak już wspomniałem, „za miedzą”, czyli na Zachodzie, w tak zwanym „tamizdacie”. Można tu dostrzec istnienie trzech rodzajów zjawisk.

1. Dwudziestowieczna klasyka rosyjska zakazana w ZSRR. W pierwszej kolejności są to emigranci „pierwszej fali” m.in.: Bunin, Szmielow,

sługiwanie nazwisk oznaczonych zagraniczną etykietą: „Docenione przez Europę”. Powrót tych nazwisk do kraju był konieczny, ale dokonano tego, jak zwykle to bywa w Rosji, z nad wyraz służalczą gorliwością.

Gwoli sprawiedliwości dodajmy jednak, że wydawano i wznawiano nie tylko to, co przychodziło „zza miedzy”.

Pisarze bez zagranicznej etykiety

Tutaj również z całą pewnością zarysowuje się triada.

1. Ci, którzy zdążyli dać się poznać podczas odwilży chruszczowskiej. U nas nazywa się ich „ludźmi lat sześćdziesiątych” (szestidziesiątki). To oni w okresie pomiędzy odwilżą a pierestrojką pisali „do szuflady” lub — już na początku okresu gorbaczowskiego — preparowali swe utwory tak, żeby były do przyjęcia przez czytelników i władzę, albo też wysyłali za granicę. Należą do nich Rybakow, Bitow, Iskander, Dudincew, Dąbrowski.

2. Nowe nazwiska, które zdążyły zaistnieć na rynku wydawniczym, póki w społeczeństwie rosyjskim nie wygasło jeszcze zainteresowanie literaturą. To: Kaledin, Pietruszewska; bardzo wzmocnił swą pozycję Makanin. Jeżeli „ludzie lat sześćdziesiątych” pisali (przedstawiam tu ogólną tendencję, w sposób oczywisty ją upraszczając) „o kulcie jednostki i jego następstwach”, o stalinizmie, to nowi autorzy, którym udało się przebić i zdobyć uznanie, raczej ukazywali ciężar tak zwanego życia radzieckiego; taką literaturę określano jako „czarną”. Autorzy ci zdobyli popularność w szerokich masach czytelników i mieli dobrą prasę. Zachód zauważył ich dlatego, że przedtem zostali zauważeni w Rosji.

3. Pisarze nieco spóźnieni, którzy pojawili się na horyzoncie, gdy w społeczeństwie zniknęła już wiara w literaturę („niby piszą prawdę, a jaki z tego wszystkiego pożytek — dolar i tak pewniejszy”). To autorzy ostatnich trzech lat. Pisali oni, rzecz jasna, i wcześniej, ale dotarli do czytelnika dopiero teraz. Oto ich nazwiska: Kormer (niestety już nieżyjący), Charitonow, Jakowlew, Kantor (muszę pisać o sobie w trzeciej osobie) i inni. Może to zabrzmieć dziwnie, ale trzeba stwierdzić, że łączy ich wszystkich filozoficzne podejście do świata, powiedziałbym, czaadajewowskie nastawienie twórcze, poszukiwanie źródeł naszych nieszczęść nie tylko w socjalizmie, lecz także w samej Rosji.

Tu ma miejsce odwrotna tendencja: dziś czytelnik rosyjski dostrzeże pisarza dopiero wtedy, gdy został on zauważony na Zachodzie. Nie przypadkowo uwaga społeczności literackiej skupia się wokół Nagrody Bukera za najlepszą powieść rosyjską danego roku. Należy przypuszczać, że Charitonow, który właśnie ją otrzymał, będzie czytany także w swojej ojczyźnie. Mój własny los może być tego dowodem: po wygraniu przeze mnie w zeszłym roku konkursu Funduszu im. Heinricha Bölla i otrzymaniu w wyniku tego stypendium w Niemczech stosunek do mojej twórczości w ojczystym kraju wyraźnie się polepszył.

Podsumowanie

Literatura „zza miedzy” to albo wielka przeszłość, albo obca (dokładniej niczyja — ani rosyjska, ani zachodnia) teraźniejszość. „Ludzie lat sześćdziesiątych” żyją sobie w błogim spokoju, z procentów byłej chwały i prawie nic nowego nie piszą. Pisarze obecnie czynni znajdują się w dziwnej sytuacji: gdy przedtem pisali do szuflady, to wydawało im się — opublikują, i będziemy wszystkim potrzebni. Dzisiaj widać to całkiem wyraźnie: literatura w Rosji nikomu nie jest potrzebna. Powtarzam: współczesnych powieści nie sprzedaje się i nie kupuje się, natomiast czasopisma literackie ledwie wiążą koniec z końcem.

Runęło nie tylko rosyjsko-radzieckie imperium. Runęła literatura rosyjska. Zrobiła się niepotrzebna przede wszystkim własnemu narodowi, nawet tej jego części, która dawniej tworzyła grono czytelników. Przykro patrzeć na to, jak literatura, tak samo jak cały kraj, z nadzieją patrzy na Zachód: a nuż pomoże, a nuż nakarmi...?

A więc co ma robić dziś pisarz, pragnący pozostać samym sobą? Prawdopodobnie to co dzisiaj: mimo wszystko pisać, pisać, zachowując honor i cierpliwość. W końcu artysta obarczony został na początku odpowiedzialnością przed sobą samym i przed Bogiem.

Władimir Kantor

Moskwa, 6 lutego 1993 roku

Z rosyjskiego przetłumaczył W. Szczukin

KANTOR, Władimir Karłowicz — rosyjski historyk literatury i filozofii, specjalista w dziedzinie estetyki, członek kolegium redakcyjnego czasopisma „Waprosy Filozofii”. Prozaik, autor kilku powieści i szeregu opowiadań (m.in. *Krokodyl, Leśna działka*), stypendysta Funduszu im. Heinricha Bölla.

Ruiny literatury rosyjskiej

wu, duchowego ośrodka, wokół którego skupiają się istotne sprawy nurtujące społeczeństwo. Codzienne wiadomości z dziedziny polityki lub gospodarki wzbudzają w ludziach więcej emocji, niż nowa powieść. Pozwolę sobie zauważyć, że przedtem było odwrotnie. O niedawnych bożyszczach (Sołżenicynie, Zinowjewie), za czytanie których parę lat temu można było dostać wyrok, mówi się z uśmiechem. Są przestarzały, piszą nie to, co „trzeba”. Literatura spełniająca misję polityczną w ogóle szybko staje się nieaktualna. Krytycy od czasu do czasu wykonują rytualne gesty w stronę byłych idoli, ale krytyka literacka już dawno jest odbierana nie jako siła niezależna, lecz jako swego rodzaju obsługa poszczególnych grup lub partii. Szacowne czasopisma literackie, które niegdyś obowiązkowo leżały na biurku każdego, bądź co bądź, intelektualisty („Nowy Mir”, „Znamia”), utraciły autorytet i prenumeratorów, zrobiły się niepopularne jak stare kokoty. Powstało dużo nowych wydawnictw, ale książki współczesnych pisarzy praktycznie przestały się ukazywać. Nawet jeszcze gorzej — nie wydaje się klasyki. Lada w księgarniach są zapelnione, ale czym? Leżą tam kryminały, literatura science-fiction, erotyka. To się sprzedaje. Ludzie chętnie jeszcze kupują dobrą literaturę dziecięcą. Na razie kupują. Wydawnictwa trzymają się tylko dzięki literaturze brukowej, głównie obcej.

Heinrich Böll określał własną twórczość jako „literaturę ruin”. Bez względu na ruiny i klęskę wojenną literatura niemiecka istniała, pomagała narodowi odrodzić się na nowo. W Rosji ruinie gospodarki i klęsce ekonomicznej towarzyszy klęska w sferze literatury. Można powiedzieć: „ruiny literatury”. Więc co się stało i w jaki sposób? Krótko mówiąc: początek pierestrojki był w lite-

Nabokow, Riemizow, Miereżkowski. Obok nich należy wymienić pisarzy pozostałych po rewolucji w Rosji i tam zmarłych, w obozach lub we własnym łóżku, takich jak: Mandelstam, Platonow, Wołoszyn, Pilniak, Cwietajewa, Bułhakow i inni. Wszystkim im przyszło żyć w znoju i w biedzie, nie licząc pojedynczych szczęśliwych przypadków. Ich utwory wydawano dopiero po ich śmierci.

2. Pisarze, którzy mieszkali w kraju, ale ośmielili się drukować swoje utwory na Zachodzie (w okresie chruszczowsko-breżniewowskim): Pasternak (*Doktor Żywago*), Siniawski, Sołżenicyn, Zinowjew... Niektórych później wysyłano na Zachód wbrew ich woli.

3. Pisarze-emigranci „trzeciej fali”, którzy znaleźli się na Zachodzie całkowicie z własnej woli, w poszukiwaniu dostatniego i cywilizowanego życia, mając nadzieję, że Zachód przyjmie ich jako „walczących z reżimem” i „nakarmi”. Są to Aksionow, Gładilin, Wojnowicz, Limonow... Większość z nich zaczęła na Zachodzie tworzyć rzeczy o wiele gorsze niż w Rosji. Z pisarzy i poetów rosyjskich należących do „trzeciej fali” emigracji chyba jedynie Brodskiemu udało się utrzymać swoją twórczość na takim samym wysokim poziomie artystycznym jak przed wyjazdem z kraju; wcale nie przypadek sprawił, że został laureatem Nagrody Nobla.

Tak się stało, że właśnie ta literatura „zza miedzy” była potężnym strumieniem, który runął na rosyjski rynek wydawniczy, kiedy zaczęła się pierestrojka. Strumień ten zmiótł z powierzchni ziemi literaturę półurzędową, ale zarazem przeszkodził normalnemu procesowi literackiemu. Przyzwyczajone do pasożytnictwa czasopisma i oficyny wydawnicze, które przedtem obsługiwały generacji od literatury, rzuciły się do ob-



Bardzo rzadko można zobaczyć w Polsce filmy feministyczne. W istocie chyba żaden tytuł w pełni reprezentujący tę orientację nie znalazł się na ekranach naszych kin w trybie normalnego rozpowszechniania. Feminizm nie jest w Polsce orientacją popularną ani cieszącą się sympatią, toteż jego przeciwnicy znajdują niewątpliwie w różnych filmach tego nurtu wiele powodów do tego, by utwierdzić się w swej niechęci. Jeśli jednak spojrzeć na filmy realizatorek-feministek okiem nieuprzedzonym można znaleźć w nich znacznie więcej niż tylko wyraz specyficznej ideologii czy walkę z „odwiecznym wrogiem” — mężczyzną. Niektóre z nich są dziełami wielkiego realizatorskiego talentu i niebywałej wyobraźni. Zazwyczaj jednak w takich przypadkach zapomina się o feministycznej proweniencji filmu i pisze o nim z zupełnie innych względów niż te, które dyktuje sama problematyka.

Feminizm nie jest przy tym nurtem jednolitym i w żadnym przypadku nie wystarcza jako jedyny wspólny mianownik dla dowolnie wybranej grupy filmów realizowanych przez kobiety i poświęconych sprawom kobiet. Zwłaszcza gdy spróbujemy się przyjrzeć filmom zrealizowanym nie w Stanach, uznawanych słusznie czy niesłusznie za główne ognisko feminizmu, lecz w którymkolwiek kraju europejskim, na przykład w Niemczech. To, co zwraca uwagę w postawie realizatorek niemieckich to nastawienie na analizę problemów współczesnego życia z jego narastającym stopniem zagrożeń i niepokojów komplikujących stosunki międzyludzkie, przy równoczesnym uwikłaniu w mit, jeden z najstarszych.

Królestwo amazonek

Czy kiedykolwiek naprawdę istniało królestwo kobiet-wojowników, w którym mężczyznom przypadały role podrzędne i ograniczone? Powieściowe opisy obfitują w obrazy pięknych i niezależnych dziewcząt, które tylko w krótkich okresach godowych wieńczyły kwiatami głowy swych wybrańców. Gdy amazonka rodziła dziecko, mężczyzna któremu przezornie przetrącano nogę, by nie mógł uciec, obejmował rolę „strażnika domowego ogniska”. Opowieści te mają oczywiście charakter czysto fantastyczny i tak są przez swych czytelników odbierane.

Jednakże wielu antropologów i religioznawców utrzymuje, iż w okresie neolitu panował w Europie jednolity system wierzeń religijnych oparty na kulcie Wielkiej Bogini uosabiającej życiodajne siły natury. Bogini o trzech twarzach, z których każda odpowiadała fazie księżyca: rosnący księżyc — dziewczica, księżyc w pełni — nimfa i matka, księżyc ubywający — starucha. W myśl tej koncepcji matriarchat był pierwszym etapem w rozwoju społeczeństw pierwotnych.

Mitologia związana z matriarchatem nie jest dla feminizmu inspiracją programową, która miałaby prowadzić ku erze neomatriarchatu, lecz raczej drogą ucieczki od rzeczywistości w życiodajną i krzepiącą przygodę wyobraźni. Mit amazonki zwycięskiej — zdradzonej — ujarzmionej jest podstawowym obrazem związanym z kobiecym widzeniem i interpretacją świata.

Pierwsze wcielenie — amazonka zwyciężczyni to *Joanna d'Arc z Mongolii* —

Kapłanki trójgłowej bogini

twór wyobraźni Ulriki Ottinger, która każe swym wybranym, współczesnym bohaterkom podróżującym koleją transsyberyjską a potem przez Mongolię, przeżyć niezwykłą przygodę.

Nakładając obraz Joanny d'Arc, dziewczycy-rycerza, oswobodzicielki kraju i świętej na legendarną postać mongolskiej księżniczki, która przekroczyła siedem rzek, pokonała siedmiu demonów i dokonała niezwykłych czynów, tworzy reżyserka portret władczyni stepów.

Księżniczka otoczona gwardią konnych łuczników jest czczona przez swych poddanych jak bogini. Zaprasza, a właściwie porywa, kilka kobiet z pociągu przemierzającego jej kraj, by zawieźć je w bezkresne stepy, oferować gościnnie i udział w festynach oraz obrzędach długiego lata.

Z parodystyczną i umowną częścią pierwszą, rozgrywającą się w pociągu, kontrastuje druga inspirowana modelem dokumentalnym, która może zwozдить niewtajemniczonego odbiorcę (co wiemy o kulturach i obyczajach Mongolii?) pozorami autentyzmu.

W zapierającym dech, niebywałym krajobrazie Mongolii fotografowanym z miłością i maestrią mit nabiera cech prawdziwego życia, wydaje się odradzać. Ottinger wykorzystuje formułę filmu etnograficznego, by tchnąć życie w twór czystej fantazji i kreacji. Jej bohaterki wracają wprawdzie do Europy, lecz wzbogacone i naznaczone niezwykłą przygodą.

Drugie wcielenie — amazonki zdradzonej, to oczywiście Medea, patronka porzuconych kobiet. Mitologiczna historia Medei odzwierciedla przejście od epoki matriarchatu do patriarchatu, kiedy to Boginię Matkę detronizuje jej własny syn, Zeus. Medea — kapłanka bogini, bezgranicznie zakochana w pięknym przybyszku, Jazonie, oddaje się w służbę obcym bogom.

Ula Stöckl (*Gdy rozum śpi*) wpisuje historię Medei w scenariusz całkowicie współczesną i rozdała role uwiecznione dramatem Eurypidesa lekarzom z niemieckiej kliniki ginekologicznej. Bohaterka jest tu obca i jako Włoszka i jako lekarka zwalczająca program medyczny przyjęty przez szefa kliniki. Mąż porzuca ją dla córki wroga. We śnie? W wyobraźni? W rzeczywistości? — Medea morduje swoje córki „oddając” je temu, który je spłodził.

Ta w gruncie rzeczy banalna historia małżeńskiej zdrady zyskuje jednak pewne znamiona uniwersalizmu przez odwołanie się do schematu losów Medei, który przywołuje otoczkę i klimat wielowiekowej tradycji kulturowej.

Trzecie wcielenie — amazonki pokonanej i ujarzmionej pojawia się zarówno jako obraz mitologicznie stylizowany, jak i w serii portretów kobiet współczesnych. W wieloplanowej konstrukcji „Portretu Doriana Graya” Ulriki Ottinger amazonka, królowa Wysp Szcześliwych, piękna i dzika, zostaje zamordowana przez przedstawiciela nadszającego cywilizacji, a wraz z nią prawa mężczyźni. Królową amazonek Pentasileę gra także Isabelle, bohaterka Helmy Sanders-Brahms, która jest z zawodu

aktorką filmową. Z kreacją wspaniałej władczyni nie koresponduje jej prywatne oblicze — bohaterka jest istotą nie szczęśliwą i zagubioną.

Na drodze od mitycznej Pentasilei do współczesnej nam Isabelle kobieta traci swoją królewskość, władzę, niezależność od mężczyzny, pełni swej osobowości, by wejść w serię ról, z którymi nie w pełni się identyfikuje, które odbiera jako ograniczające i kaleczące.

Kobiety i życie

W *Miłości od pierwszego wejrzenia* Jutta Brückner portretuje siedem sytuacji obrazujących los kobiety, która powierzyła siebie i swoje życie mężczyźnie. Te kolejne fazy to noc poślubna, epizod z codzienności, zazdrość, opuszczenie, gwałt, aborcja i decyzja opuszczenia męża. W wielu „scenariuszach feministycznych” bohaterka odbiera przeznaczone dla niej społeczne role — córki, żony i matki, z których wszystkie zawierają współczynnik wyrzeczenia się siebie i poświęcenia, jako jarzmo narzucone jej osobowości, uniemożliwiające swobodny wybór, akceptację samej siebie i nieskrępowany rozwój. Jednostronność i ideologiczne nacechowanie tego punktu widzenia, w myśl którego czerpanie satysfakcji z działania na rzecz innych jest wyrazem masochizmu, sprawia że realizatorki niemieckie z sukcesem ograniczenia te przewyżniają. Robią filmy przekraczające typowo feministyczny scenariusz na rzecz takiego obrazowania losów kobiet i takiej ich problematyzacji, która nie ma nic wspólnego z szowinizmem płci. Jeśli rozpoznajemy *Skrzydła i kajdany* jako film zrealizowany przez kobietę to decyduje o tym głębia analizy, wnikliwość i mądrość, z jaką Helma Sanders-Brahms przedstawia więź matki i córki odchodząc od upraszczającego założenia, iż wszelkim niedolom kobiecego losu winna jest kultura patriarchalna ergo mężczyzna. Z faktu, że kobieta wolałaby być raczej królową amazonek niż kuchcią nie można uczynić programu wyzwalającego kobietę z tego, co kultura przypisuje jej jako „jedynie stosowne”, a co ona sama odrzuca jako uciemiężenie.

Film Helmy Sanders-Brahms ukazuje komplikacje tego problemu na przykładzie stosunku matki i córki. Córka zrealizowała to, czego zawsze pragnęła matka — zrobiła artystyczną karierę, wprawdzie średniego formatu, ale wystarczającego, by być kimś znanym i rozpoznawanym. Sama jednak zazdrości matce — mieszczańskiego dobrobytu, poczucia bezpieczeństwa, spokoju, pełna obaw, iż wraz z odchodzącą młodością przestanie się liczyć, umęczona trybem życia, nie umiejąca ułożyć sobie stosunków z mężczyznami. Uczucie łączące obie kobiety jest miłością-nienawiścią, która ujawnia swoje oblicze w długiej nocnej scenie znakomicie zagranej przez Hildegarde Knef i Brigitte Fossey.

W kinie kobiecym najciekawsza wędrowała mi się zawsze analiza więzi łączącej kobiety między sobą, a więc stosunków rodzinnych, przyjaźni, współpracy, partnerstwa, bądź także nienawiści, pragnienia dominowania, w których zawsze

celowała Margarethe von Trotta. Autorka robi filmy o kobietach (*Siostry, Czas ołowiu, Biała gorączka, Afrykanka*) powierzając mężczyznom tylko role drugoplanowe, ale — sięgając do paradoksu, by lepiej wyrazić zamierzoną myśl — są to przede wszystkim filmy o ludziach, a nie o kobietach widzianych w perspektywie ograniczeń i przywilejów swojej płci. Model, który wypracowała w swych filmach Margarethe von Trotta byłby równie skuteczny, gdyby się nim posłużyły filmy o męskiej przyjaźni. Znajdujemy w jej dziełach opis pewnej sytuacji psychologicznej, której uczuciowe i racjonalne składniki mają wartość uniwersalną, powtarzając się w każdym związku międzyludzkim.

Zalążkiem pomysłu do filmu jest dla reżyserki zawsze rzeczywistość. Nie tyle zdarzenia i fakty, które poddane zostają daleko idącej transformacji, co raczej ludzie, zagadki ich osobowości, relacje wzajemne, z filmu na film diagnozowane coraz wnikliwiej, rozkładane na całą gamę odcieni, precyzyjnie niuansowane.

Von Trotta tak właśnie charakteryzuje swoją pracę nad scenariuszem oświadczając, iż punktem wyjścia jest dla niej nie sytuacja lub załazek fabuły, lecz postać. Historia wyrasta wtórnie z rozważań nad tym, co wybranym postaciom mogłoby się przydarzyć. W jakie wejść relacje między sobą? — zastanawia się autorka — Jakże przeżyją konflikty? Jakich dokonają wyborów?

Margarethe von Trotta nie przyznaje się do feminizmu, nie jest on jej wyznaniem wiary. Ale dostrzega pewien rys swoich własnych filmów, który wynika z faktu, iż zostały zrealizowane przez kobietę. Jest to strumień emocji przenikający filmowe opowiadanie.

Monotonię naszego repertuaru opianowanego przez horror, science-fiction i przygodę mógłby urozmaicić niejeden obraz z zakresu kobiecego kina. Ale kobiece lobby ma w tej mierze za małą siłę przebicia, a mężczyźni chyba niczego bardziej nie cierpią jak feministycznego filmu.

Próbowałam pisać nie ze stanowiska feministycznego, ale i tak doszłam do tego, że winni są mężczyźni. Choćby temu, że nie zobaczymy w Polsce filmów Ottinger, czego szczerze żałuję.

Alicja Helman



Nobuko Sugai, *Das Schiff zum Jenseits*, 1983

JEAN FOLLAIN (1903–1971)

w przekładach
Czesława Miłosza

Czarne mięso

Dokoła tak zwanych drogich kamieni
z których ma pożytek
jedynie ich kurz
zjadacze dziczyzny
kroją w milczeniu
swoje czarne mięso
a na widnokręgu
drzewa swoim zarysem
naśladują
gigantyczne zdanie.

Spisek

Lustra odbijają
miecze i trofea
jest chrześcijanką pozbywa się
pianistej sukni
pełnej zapięć wstążek węzełków
i całym uważnym ciałem
słucha życia w sobie
ale żarliwi spiskowcy
czuwają za kolumnami
nosiciel wody krzyknął
pęka złoto pogańskiej ciszy



Rys. Aleksander Piątek

Szkoła i przyroda

Niestarty na tablicy
w szkole miasteczka
został rysunek koła
i puste krzesło
uczniowie odjechali
jedni, pływać morzami
drudzy, orać samotnie
droga wiła się dalej
z ptaka spadły na nią
ciemne kropelki krwi.

Świt

Dach domu i gwiazda
nad nim blednąca
przyciągały spojrzenie
człowieka który znów czuł się
schwyty w cienką grę przyczyn
a niżej szyldy
odsłaniały złote wyrazy
drzewo, żelazo, kamień
narzucały swoją obecność
i w oknie otwartym na rozcież
widać było żółty mur szafę
i rękę z żelazną łyżką
nad obtłuczonym talerzem.

Barbara Czałczyńska



Pan J. zaczyna swoje opowiadanie od początku. To znaczy od tego jak we wrześniu 1939 roku w Krakowie drużyna harcerska „Wilków”, jego drużyna — przemieniła się w oddział wojska, z którym pan J. wyruszył na wojnę. Kampania wrześniowa, która zakończyła się dla niego i jego drużyny w Wilnie, niewiele zajmuje miejsca w jego opowiadaniu. W Wilnie też była drużyna harcerska przeistoczyła się w konspiracyjny oddział partyzancki działający w okolicy. Oddział partyzancki „Wilków” prowadził rozmaite akcje bojowe i aczkolwiek ścigany przez okupantów dotrwał aż do odwrotu armii niemieckiej w 1944 roku. Kiedy do Wilna zbliżała się armia radziecka oddział pana J. atakował od tyłu pozycje Niemców. Partyzanci postanowili więc zaznaczyć swoją obecność w mieście i wywiesić na zamku Gedymina polską flagę. Ochotników na wykonanie tego zadania zgłosiło się wielu, ostatecznie jednak wyznaczony został do jego zrealizowania pan J. Wraz z sześcioma kolegami przebili się przez otaczające wzgórza stanowiska karabinów maszynowych, co udało im się bez większego trudu, jako że Niemcy nie spodziewali się z tej strony ataku. Pan J. wraz z kolegą wspiął się na wieżę zamkową — zewsząd widoczny punkt miasta. Biało-czerwony sztandar pan J. niósł w zanadrzu swojej kurtki. Po wyjściu na wieżę umocowali go na znalezionym żelaznym pręcie i umieścili na szczycie. Nad Wilnem załopotał biało-czerwony sztandar. Ale jednak — jak powiada pan J. — wyjście na wieżę okazało się być małym piwem w porównaniu

z zejściem. Niemcy zauważywszy sztandar wzmogli ostrzał wieży, posypał się gruz, schody prowadzące na szczyt rozsypały się, kolega pana J. został według jego słów „na miejscu”, a on sam trafiony którymś z pocisków stracił przytomność i odzyskał ją dopiero w szpitalu. W szpitalu zastała go wkraczająca armia radziecka. Dlatego też nie zdołał się ani ukryć ani ratować ucieczką. Ze szpitala więc trafił do więzienia, z którego powędrował do sowieckiego łagru. Powrócił szczęśliwie do Krakowa odsiedziawszy dziesięcioletni wyrok.

Twarz opowiadającego pana J. wygląda jak wykuta z kamienia. Nie drży na niej ani jedna zmarszczka. Oczy patrzą nieruchomo przed siebie. Tylko przy słowach: „poczem szczęśliwie powróciłem do Krakowa” — jego głos zdrzął lekko. Jakby na usprawiedliwienie dodaje — „mówię szczęśliwie, bo wielu pomiędzy nas nie wróciło”. Ale my słuchający wiemy przecież, że ten powrót nie był powrotem szczęśliwym: był klęską. Pan J. w opowiadaniu wymienia dokładnie z imienia i nazwiska wszystkich swoich kolegów i to monotonne wylizanie brzmi jak apel poległych.

Teraz historia pana J. jest już wszystkim znana. Piszą o niej w książkach i przewodnikach turystycznych. Na to jednak, żeby pan J. mógł spokojnie opowiadać o swoich przeżyciach musiało rozpaść się wielkie mocarstwo, oraz mamiąca ludzi przez całe stulecie ideologia. Pan J. jest więc szczęśliwy, że udało mu się tego dożyć. Ale tych czterdzieści pięć lat oczekiwania i niepewności musiał przeżyć sam. W absolutnym milczeniu.

Barbara Czałczyńska

POCZĄTEK-ZAKOŃCZENIE

Późną jesienią, kiedy na trawnikach zaczął pojawiać się szron dom zapełnił się uciekinierami z Warszawy. Opowiadali o cudownych ocaleniach z walących się domów, o przedzieraniu się przez zaskie, i ostrzały armatnie, o wędrówkach przez piwnice, podziemia i kanały. Dlatego też wraz ze zbliżającym się frontem najczęściej rozważanym problemem było: będzie czy nie będzie powstania? Na klatce schodowej pojawiły się skrzynki z piaskiem, pod którym, przykryte plandeką leżały równo poukładane, jak widomy znak nadciągającego nieszczęścia pudełka z nabojami. Z rozważań o przewidywanej ucieczce wyłoniła się sprawa plecaków. Szyto je z czego się tylko dało i przezornie ładowano w nie to, co najniezbędniejsze, a byli też i tacy, którzy stale chodzili z plecakami, ażeby nie dać się zaskoczyć wypadkom. Nawet widok wjeżdżających do miasta czołgów z krasnoarmiejcami nie uspokoił co większych panikarzy.

— Wjadą a potem się cofną — przepowiadali.

Dopiero kiedy wieczorem, wraz zapadnięciem mroku na rynku rozblęśły rozpalane przez żołnierzy ogniska ludzie jakby się uspokoiili.

— Teraz to już chyba zostaną — mówiono.

W pokoju, który niegdyś był salonem, zgromadzili się wszyscy domownicy. Ubrani jak do wyjścia, w paltach, zimowych butach, z nieodłącznymi plecakami. Wielki pokój oświetlała drżącym płomieniem lampa karbidowa, rzucając odblaski to na jakiś mebel, to na podłogę, to wydobywając z mroku czyjąś twarz. Babka usiadła w głębokim fotelu, tak jak to było w jej zwyczaju i powiedziała jakby do siebie:

— No to wszystko się skończyło.

Słowo „wszystko” oznaczało koniec okupacji, biedy, aresztowań i stałego, nieodłącznego przez lata wojny strachu. Pod podcieniami Sukiennic pełgały czerwone płomienie i oświetlały twarze pochylających się nad nimi żołnierzy.

— Co teraz będzie? — zaniepokoiła się Helena.

— Ano nie wiadomo — odezwał się ktoś z ciemnego kąta.

— Podobno — zaczęła niepewnym głosem lokatorka z drugiego piętra, pani Teresa — gwałcą i kradną zegarki. Opowiadał taki co przyjechał w lecie z Lublina.

— Co też pani mówi — oburzyła się siwa, ubrana na czarno i nieruchoma

jak posąg Wiktoria — może i rabują, ale chyba gdzieś na prowincji i na peryferiach, nie tutaj w centrum miasta.

— A ja słyszałam — wtrąciła Helena — że mają wspaniały chleb. Nareszcie przestaniemy jeść tę czarną glinę z trocinami.

— Pożyjemy, zobaczymy — stwierdziła babka.

Jakby w odpowiedzi na jej odezwanie odezwało się gwałtowne walenie do drzwi. Wszyscy zamilkli, ktoś poszedł zobaczyć co to takiego i wrócił oznajmiając szeptem:

— To oni. Bolszewicy.

Drzwi zaczęły dygotać, jakby miały wyskoczyć z zawiasów i babka zdecydowała:

— Trzeba otworzyć.

Żołnierze wpadli z nastawionymi na sztorc karabinami, potykając się o meble obiegi mieszkania i któryś z nich krzyknął:

— Germańca niet?!

— Niet. Niet Germańca — pokrzykiwali wszyscy zebrani.

— Nu tak, dwaj kwatiru — powiedział już spokojnie jeden z żołnierzy.

— Proszę bardzo — powiedziała babka.

Żołnierze wycofali się do pokoju jadalnego, w którym nikogo nie było, rozsiadli się na krzesłach i kanapach i nieufnie popatrywali na każdego przechodzącego przez pokój.

— Wy to jak ruska kniahini — powiedział któryś do Heleny paradującej w wysokiej futrzanej czapce.

Po czym któryś z nich zaczął się dopytywać:

— A katoraja tu u was haziajka?

— Ja — mężnie przyznała się babka.

— Nu, tak wari sup — rozkazał żołnierz i szturchnął babkę karabinem.

Babka odwróciła się do znieruchomiałej ze zdumienia i przerażenia kucharki i powiedziała spokojnie:

— Kasiu, niech Kasia ugotuje panom zupę.

— A z czego? — odburknęła niezbyt zadowolona z obrotu sprawy Kasia.

— Z tego co jest — odparła babka.

Żołnierz przysłuchiwał się rozmowie, potem mruknął poirytowany:

— Katoraja tutaj haziajka? Paczemu ty wriosz?

Kasia ruszyła do kuchni, a za nią mruczący coś gniewnie żołnierz.

Na chwilę zrobiło się cicho. Ciszę przerwało nagłe wtargnięcie Kasi.

— Proszę pani — wołała od progu wymachując drewnianą łyżką — jak on będzie stał nade mną z tym karabinem, to ja żadnej zupy nie będę gotować. Ręce mi się trzęsą i nawet ognia nie dam rady rozpalic pod kuchnią.

Babka westchnąwszy wstała z fotela, poszła z Kasią do kuchni i tam pokazując żołnierzowi to Kasię to karabin i używając słowa „niet” i „sup” zdołała wyjaśnić żołnierzowi, żeby odstawił na bok karabin. Kiedy uspokojona Kasia ustawiała garnek z zupą na kuchennej płycie, drzwi wejściowe znowu zatrzęsły się od uderzeń, wpadł przez nie następny żołnierz, krzyknął coś głośno, wszyscy pozostali poderwali się ze swoich miejsc i waląc głośno podkutymi butami wypadli na ulicę. Na Rynku wdeptywano w topniejący śnieg ogniska, o bruk uderzały kule.

— No to teraz się zaczyna — westchnęła Helena.

Ale tak nagle jak się zaczęło tak się też i uspokoiło. Nastąpiła chwila nienaturalnej ciszy, którą znowu przerwało dobijanie się do drzwi, ale już nie tak energiczne jak poprzednie.

Tym razem, sądząc po pozłacanych epoletach, pojawił się oficer w asyście dwóch żołnierzy. Zupa w międzyczasie, nie zważając na żadne perypetie, ugotowała się i babka zarządziła:

— No to zasiadamy do kolacji. Proszę panów bardzo — zwróciła się do żołnierzy.

Oficer obciągnął na sobie bluzę, to samo zrobili jego adiutanci i wszyscy zasiedli wokół stołu, nakrytego co prawda już nie pierwszej czystości, ale zawsze obrusem. Zupa była kombinacją kaszy z pozostałymi po obiedzie ziemniakami, wśród których od czasu do czasu pojawiała się brązowa skwarka. Helena uznała, że należy rozpocząć z oficerem konwersację.

— Dlaczegoście przed chwilą tak strzelali? — spytała.

— Strzelali — powtórzył za nią oficer, po czym jakby uświadomiwszy sobie o czym mowa poprawił — strelali.

— A dlaczego strelali — dociekała nadal Helena.

— Ano strelali. Wajna, to i strelajut — stwierdził oficer. Skinął na adiutanta, który wyjął z torby szarozieloną puszkę z napisem U.S. Army i zaczął wydobywać z niej cienkie płatki wędzonki. Spokojnie, nie zważając na wlepione w wędzonkę pożądlive spojrzenia współbiedników nakładał na chleb plasterki i przeżuwał powoli. Babka włożyła okulary, przyjrzała się wędzonce, potem jedzącemu ją oficerowi i powiedziała:

— No to mamy demokrację.

— Da, da, demokratija — przytwardził przeżuwając ostatni kęs oficer.



Rys. Aleksander Pieniek

KSIAŻKI

Czarny feminizm w kolorze purpury

Alice Walker
Kolor purpury
przeł. M. Kłobukowski
Wyd. Ryton
Warszawa 1992.

W 1983 nagrodę J. Pulitzera otrzymała książka *The Color Purple*. Powieść ta dotarła do Polski z dziesięcioletnim opóźnieniem, wyprzedzona przez film (ten fakt jest niewątpliwym znakiem czasu) nakręcony według niej przez Stevena Spielberga. Tym samym *The Color Purple* pojawił się na naszym rynku czytelnicy opatrzony dwiema etykietkami. Po pierwsze etykietką filmową. Przypuszczalnie już raz na zawsze znaczny procent czytelników w procesie konkretyzacji dzieła literackiego podaruje głównej bohaterce rysy twarzy Whoopi Goldberg. Nawiasem mówiąc, wolę nie myśleć co stanie się z tą konkretyzacją, gdy na ekrany naszych kin trafi głośno już reklamowana na Zachodzie komedia kryminalna *Sister Act*. W. Goldberg gra w niej piosenkarkę z nocnych lokali, która ścigana przez gang i uwikłana w mordercze afery... Cóż, nie miejsce tu na streszczanie filmów, ale proponuję ten problem jako wdzięczny temat badań jakiegoś socjopsychologa komunikacji audiowizualnej.

Druga etykieta książki związana jest z jej funkcjonowaniem w krwiobiegu literatury zachodniej. Oto czytelnik polski ma nareszcie możliwość zapoznania się ze sztandarową pozycją repertuaru bardzo znanej za oceanem amerykańskiej feministki i pisarki — Alice Walker. Co mówi ta etykieta? Mówi ona, o czym może być książka. Może być o biednej, poniewieranej przez życie i mężczyzn Murzynie.

Obie etykiety czytelnik znajdzie na opakowaniu (przepraszam, okładce) — zdjęcia z filmu i tekścik wprowadzający w problematykę powieści: „Bohaterką powieści jest Celie — uboga murzyńska dziewczyna, ciężko pracująca, icha i nieładna. Wielokrotnie gwałcona przez męża matki, pozbawiona dwójki dzieci i wydana za mąż za brutalnego wdowca, samotna i nie mająca nikogo, komu mogłaby się zwierzyć (...).”

Tak „opakowana” książka łatwo znajduje czytelników. Oczywiście jest, że adaptacje filmowe często przyczyniają się do wzmocnienia popularności książki. Ale specjaliści od reklamy wiedzą świetnie, że najszybciej znika z półek książka, która łączy się w jakiś sposób z aktualnymi wydarzeniami kulturalno-obyczajowymi (począwszy od skandalu towarzyskiego, a skończywszy na związkach

z radykalnym ruchem społecznym lub budzącym mieszane uczucia zjawisku kulturowym).

Tak właśnie jest w wypadku powieści A. Walker. Ta książka w świadomości czytelniczej przynależy do czegoś, co zwie się FEMINIZMEM.

Zjawiała się więc jedna z pierwszych jaskółek, zwiastujących Feministyczną Wiosnę. Ilu jednak z polskich czytelników zdaje sobie sprawę z tego, czym aktualnie jest na Zachodzie feminizm, dlaczego jego popularność nie tylko nie maleje, ale wciąż wzrasta, jaką przeszedł drogę rozwoju i czy można w dalszym ciągu mówiąc o feminizmie, pozwalać sobie na jego lekceważenie, które ironicznym uśmiechem pokrywa naszą najzwyczajszą niewiedzę?

Otóż ruch feministyczny (nowy ruch feministyczny, nie mylić z dziewiętnastowiecznymi sufrażystkami) rozpoczął się w Stanach Zjednoczonych po II wojnie światowej. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rozpalili się w Europie Zachodniej, a kiedy tam zaczął nieco przygasać, to z kolei wyraźniej zaznaczyło się jego istnienie na obszarach wschodnioeuropejskich. Rzeczy tak dziś oczywiste jak prawa wyborcze dla kobiet są zdobyczą właśnie tego ruchu. Ktoś może powiedzieć, że cały hałas i zgiełk, jaki podniosły zwartym głosem organizacje kobiece w sprawie praw wyborczych był niepotrzebny, bo kobiety i tak by owe prawa otrzymały. Ten ktoś niech sobie lepiej przypomni, że w kulturalnej, europejskiej Szwajcarii kobiety otrzymały prawa wyborcze zaledwie 25 lat temu.

Ruch feministyczny był więc początkowo zdecydowanie ruchem społecznym. Podejmował problem aborcji, zajmował się kobietami bitymi przez mężów, kobietami opuszczonymi, równouprawnieniem w pracy i w domu.

Ale od połowy lat siedemdziesiątych feminizm zaczął się wyraźnie przeobrażać. Stał się również zjawiskiem kulturowym. Powstały w tym czasie pierwsze, wyłącznie kobiece księgarnie, wydawnictwa, pisma kobiece i... kawiarnie tylko dla kobiet.

Aktualnie feminizm wciąż się rozwija. Powstają nowe dyscypliny naukowe, takie jak lingwistyka feministyczna czy krytyka feministyczna. Bardzo ekspansywne, atrakcyjne świeżością i kontrowersyjnością spojrzenia, znajdują sobie

miejsce w czołówce, wśród zjawisk takich jak postmodernizm czy dekonstrukcjonizm. Taki, okryty uniwersytecką togą feminizm zjawia się na najpoważniejszych sesjach naukowych, gdzie nikt go już nie wita uśmiechem ironicznego politowania.

Pamiętając o tym wszystkim należy czytać *Kolor purpury*, najwyraźniej spóźniony na polskim rynku. Książka ta mieści się w nurcie ruchu, zwanym „czarnym feminizmem”. Ten rodzaj feminizmu traktuje o podwójnej dyskryminacji: czarna kobieta to nie tylko obiekt pogardy wszystkich mężczyzn (jak to zwykle kobieta), czarna kobieta jest też dyskryminowana rasowo. Bohaterka książki jest też lesbijką. To sprawia, że Celie staje się idealną kobietą dla wszystkich ruchów feministycznych pragnących uświadomić kobietom także ich prawo do odmienności upodobań seksualnych.

Pamiętać jednak trzeba, że *Kolor purpury* znakomicie przekazuje główne treści feminizmu rozumianego jako ruch społeczny przede wszystkim dlatego, że jest w tej książce wyraźnie obecne hasło walki o prawo do szczęścia, które zewsząd dociera do Celie. Połączenie postaci Celie z takim przesłaniem musi prowadzić do uproszczeń w formułowaniu opinii o powieści A. Walker. Oto dlaczego etykieta tak dobrze się trzymają, tym bardziej, że schemat fabularny powieści świetnie się mieści w skonwencjonalizowanych wyobrażeniach, jakimi chcąc nie chcąc musi posługiwać się feminizm, jeśli ma ambicje pozostawania wciąż szerokim ruchem społecznym.

Ale czytanie poprzez schemat jest zawsze równoznaczne z zubożeniem literatury (o ile nie jest to specyficzna gra ze schematami, jak w wypadku na przykład parodii). *Kolor purpury* wymyka się schematom w partiach społeczno-obyczajowych. Znakomite odtworzenie świata ciemnoskórych Amerykanów sprzed II wojny światowej, to jeden z największych walorów powieści. Mu-

rzyni żyją jak gdyby w dwóch światach jednocześnie. Z jednej strony wciąż prześladowani rasowo i mieszcący się w najbiedniejszej warstwie społeczeństwa, z drugiej niekiedy wzbogacający się w oszalamiającym tempie; z jednej strony wciąż generalnie niewykształceni, z drugiej — próbujący się uczyć, a czasem niezmiernie ocytani. Murzyni nieświadomi własnej tożsamości i ci, którzy usiłują zdobyć wiedzę o swoim pochodzeniu. Murzyni wciąż zagrożeni linaczem za najdrobniejsze przewinienia, a przecież czasem robiący niezwykłą karierę, zarabiający tysiące dolarów, jeżdżący najnowocześniejszymi modelami samochodów. Coś zaczyna się zmieniać w ich małych światkach, dotychczas mieszcących się w granicach domu, ogrodu albo pola. Można pojechać do innego miasta. Można pojechać do Panamy. Można pojechać do Afryki. Rzeczywistość staje się rzeczywistością wyborów.

A w tle słychać... Duke'a Ellingtona, Ellę Fitzgerald i Louisa Armstronga. Bo jest to również czas jazzu i nie bez powodu jedną z protagonistek powieści jest właśnie czarnoskóra piosenkarka robiąca dzięki swym muzycznym talentom niezwykłą karierę.

Można jednak zarzucić tej książce, że jej bardzo optymistyczne zakończenie robi wrażenie czegoś doklejonego i sprzeciwia się całemu obrazowi życia, ukazanego w powieści czasem tak brutalnie (wątek Sofii) i z dużą subtelnością psychologiczną. Tak autentyczna w opisie szczegółów codzienności, tak naturalna w mówieniu o skomplikowanych uczuciach A. Walker przesadziła zdecydowanie w swych chęciach prostowania zakłamanych ścieżek ludzkiego życia.

Nie banalizujmy więc słowa feminizmu. A czytając *Kolor purpury* zauważmy, że powieść ta, zasadniczo płynąca feministycznym nurtem, dryfuje przecież czasem w stronę niezależnych od głównego prądu, płytszych lub głębszych literackich zatoczek.

Ewa Mrowczyk

Feministyczna literatura podręczna

Margaret Atwood
Opowieść podręcznej

przeł. Z. Uhrynowska-Hanasz, PIW, Warszawa 1992.

Margaret Atwood cierpliwie przypomina się polskim czytelnikom. *Opowieść podręcznej*, napisana w 1985 roku, jest siódmą w jej dorobku powieścią, a czwartą po *Kobiecie do zjedzenia*, *Wynurzeniu*, *Pani Wyroczeni*, przetłumaczoną na język polski. Ta, jedna z najsłynniejszych pisarek kanadyjskich, otoczona kultem autorka prozy kobiecej oraz bohaterka ruchu kobiecego, rekapitułuje tu wszystkie możliwe scenariusze „sprawy kobiecej”, podsumowuje doświadczenia swoich literackich bohaterek sprawdzając je w przerażającej, utopijnej, choć nie tak bardzo odległej rzeczywistości.

Oczami Fredy — podręcznej o zakazanym imieniu — obserwujemy powstałą na dawnych terenach Stanów Zjednoczonych Republikę Gileadu, w której panująca doktryna, strzeżona przez ultraortodoksyjne, purytańskie siły, oparta jest na Księdze

Rodzaju. W ostro zhierarchizowanym społeczeństwie, rządzonego przez Komendantów (zawsze w czarnych uniformach — kolor naznacza), kobietom przydzielano różne funkcje. Najbardziej cenione przez państwo, gdzie na skutek skażenia przyrost naturalny jest bardzo niski, są zdolne do rozrodu — Podręczne (czerwony uniform). Poddane indoktrynacji i specjalnemu przeszkoleniu w Czerwonych Centrach pod kierunkiem Ciotek (najlepszym strażnikiem i przełożonym kobiet jest inna kobieta) przydzielane są mężczyznom szczególnie zasłużonym. Jeśli comiesięczne, prokreacyjne ceremonie w obecności żony, według dokładnej instrukcji biblijnej żony Jakuba — Racheli (Ks. Rodzaju 30, 1-4) nie dawały rezultatu, podręczna ponosiła karę. Zdegradowana do roli nie-kobiety była zsyłana do kolonii, gdzie dożywotnio pracowała przy usuwaniu odpadów i zanieczyszczeń.

KSIĄŻKI

Szkice do portretu kobiety

Carl Gustav Jung
O naturze kobiety

Wybrał i przełożył Magnus Starski
Brama — Książnica Włoczęgów i Uczonych
Poznań 1992.

„...Cóż może powiedzieć mężczyzna na temat kobiety, swego przeciwieństwa? Chodzi mi oczywiście o coś rozsądnego, wykraczającego poza program seksualny, wolnego od urazów, złudzeń i teorii. Gdzie szukać mężczyzny zdolnego do takiego poczucia wyższości? Kobieta zawsze stoi w tym miejscu, gdzie pada cień mężczyzny, tak, że mężczyzna może się pomylić i je pomieszać.”

C.G. Jung

A jednak! Ten sam mężczyzna, który przyznał się do męskiej bezradności w rozumieniu i opisywaniu fenomenu kobiety, właśnie kobiecie poświęcił wiele stron swoich naukowych rozpraw i wykładów. Carl Gustav Jung (1875-1961) był zresztą mężczyzną nieprzeciętnym, z pewnością jednym z najwybitniejszych dwudziestowiecznych myślicieli, psychiatrą i psychoanalitykiem, uczniem Freuda, a zarazem „zdrajcą” i reformatorem jego metody, twórcą tzw. psychologii analitycznej, która miała pokazywać współczesnemu człowiekowi jego związki z kulturowym dziedzictwem przodków.

Wątpliwości Junga nie są oczywiście przejawem taniej kokieterii, oczekującej z dobrze udaną skromnością na aplauz czytelnika. Są natomiast wyrazem trudności, z którymi myśl europejska zmagając się co najmniej przez dwa ostatnie stulecia, odkąd Kant pokazał, że człowiek nie jest w stanie poznać zewnętrznych rzeczy i zjawisk takimi, jakie one naprawdę są. Zarówno zwykły zjadacz chleba bez szczególnych intelektualnych ambicji, jak i wnikliwy badacz tajemników ludzkiej duszy znajdują się w tak samo trudnej sytuacji — dostrzegają tylko tyle, na ile pozwala indywidualna wrażliwość zmysłowa, a także intelektualny i emocjonalny sposób reagowania na rzeczywistość, ukształtowany w procesie wychowania oraz poprzez zdobywanie różnorodnych życiowych doświadczeń.

Wiele materialnych przedmiotów daje się stosunkowo łatwo opisać, a ich poznanie nie stwarza nikomu większych kłopotów w codziennym życiu. Znacznie gorzej z doznaniem psychicznymi. Nie tylko policjanci i zakochani zdają sobie sprawę, jak trudno rozszyfrować cudze myśli, choć może właśnie oni najdalej są od złudnego przekonania, że wszyscy mają w określonych sytuacjach jednakowe odczucia i kierują się takimi samymi intencjami. Również poznanie samego siebie, które już starożytni mędrcy uznawali za najważniejszą dla człowieka umiejętność, nie należy do rzeczy łatwych, o czym wie każdy, kto choć raz w życiu próbował zastanawiać się nad motywami swoich działań.

Wobec różnorodności i złożoności zjawisk

psychicznych Jung zachowuje się podobnie jak biolog, który kolekcjonuje najróżniejsze bardzo dziwne albo zupełnie pospolite okazy, a następnie usiłuje to wszystko sklasyfikować. Badanie rządzących ludzkimi doznaniem prawdziwości doprowadziło Junga do stworzenia koncepcji archetypu, czyli wzorca, do którego każdy odwołuje się w swojej wyobraźni, a który został ukształtowany za sprawą wielopokoleniowych doświadczeń. Sam Jung pisze na ten temat:

„Krytycy spierają się ze sobą utrzymując, że takie archetypy nie istnieją. Oczywiście, że nie istnieją, tak samo, jak nie ma w przyrodzie systemu botanicznego! Ale czy jest to powód, by twierdzić, że nie istnieją w przyrodzie rodziny roślin? Albo zaprzeczać występowaniu i stałemu powtarzaniu się pewnych morfologicznych i funkcjonalnych podobieństw? Z tym samym mamy do czynienia wówczas, gdy chodzi o zasadę w przypadku typowych postaci nieświadomości. Są to formy istniejące *a priori*, albo biologiczne podstawy aktywności psychicznej”.

Jung nie odpowiada na pytanie, kim jest kobieta, ale skupia się na tym, jak funkcjonują archetypy kobiecości, jak na indywidualne i społeczne życie wpływa wyobrażenie o tym, kim kobieta powinna być. W dokonanym przez M. Starskiego wyborze pism Junga o tematyce kobiecej znajdują się więc szkice ukazujące mitologiczne i literackie wizje kobiety. Omawiane jest między innymi znaczenie mitu o Demeterze i Korze oraz wizerunków kobiet z *Pasterza Hermasa*, *Boskiej komedii* Dantego i *Fausta* Goethego. Analizowane są także sny kilku pacjentek Junga.

Osobną grupę zagadnień stanowią uwagi Junga na temat psychicznych różnic pomiędzy kobietą i mężczyzną oraz próby ukazania powstających w wyniku tych różnic trudności we wzajemnych kontaktach. Mowa tam o tym, jakie pozytywne i negatywne skutki może mieć wpływ zaborczej i nadopieczniczki matki, na jakie kryzysy mogą napotkać małżonkowie z powodu odmiennych oczekiwań i potrzeb psychicznych, jak kobiece świat uczuć dla mężczyzny, a męski świat rozumu dla kobiety może stać się labiryntem bez wyjścia albo szansą na odkrycie bogactwa własnej osobowości... Nie ma tu żadnych recept ani nawet rozstrzygnięć, co dobre, a co złe. Jest natomiast wiele bodźców do refleksji nad samym sobą i do zastanowienia się nad źródłem życiowych trudności.

Są wreszcie w omawianym tomie rozprawy Junga na temat konkretnych, aktualnych problemów jego czasów. Niektóre zawarte tam

przekonania mogą w pierwszej chwili wzbudzić śmiech. Wystarczy zacytować taki na przykład fragment tekstu *Problem miłości wśród studentów*:

„Typowym rozwiązaniem problemu miłości jest, jak wiecie, małżeństwo. Doświadczenie jednak wskazuje, że ta statystyczna prawda nie dotyczy studentów. Bezpośrednim tego powodem jest fakt, że student nie ma zazwyczaj odpowiednich warunków, by zakładać rodzinę. Dalszą przyczyną jest młody wiek większości studentów, który częściowo, z powodu nieukończonych studiów, a częściowo z potrzeby wolności uzasadniającej przemierzanie się w różne miejsca, również nie pozwala na społeczną stabilizację, którą niesie ze sobą małżeństwo. Inne czynniki, które należy wziąć pod uwagę to: psychologiczna niedojrzałość, dziecinne przywiązanie do domu i rodziny, stosunkowo słabo rozwinięta zdolność do miłości i odpowiedzialności, brak doświadczenia życiowego i poznania świata, typowe złudzenia młodości i tak dalej. Nie możemy również nie docenić innego powodu, którym jest roztropna wstrzeźliwość postawa studentek. Najważniejszym ich celem jest ukończenie studiów i praca w zawodzie”.

Podobnie „niezyciowo” brzmi kategoryczne stwierdzenie, które znaleźć można kilka stron

dalej: „Jeżeli obie strony studiuje, to posiadanie dzieci jest oczywiście wykluczone”. Od czasu napisania tego tekstu przez świat przetoczyła się rewolucja obyczajowa przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wiele spraw udało się uprościć, odmitologizować, unowocześnić... Czy jednak nie zaginęły po drodze jakieś cenne wartości, których przestrzeganie zapewne niejednokrotnie utrudniało życie, ale ostatecznie przyczyniało się do rozwoju osobowości i utrzymania społecznego ładu? Czy to, co nazywamy dziś postępowaniem zgodnym z naturą, nie sprzeciwia się w istocie chociażby naturalnej dla jednostki potrzebie bezpieczeństwa i równie naturalnemu instynktowi zachowania gatunku?

Teksty Junga nie skłaniają do łatwych odpowiedzi. Zawierają również wiele spostrzeżeń, z którymi trudno się pogodzić, nie wyrwawszy się uprzednio z przyjemnego ciepła myślowych przyzwyczajęń. Zanim jednak zdecydujemy się te poglądy odrzucić, oskarżając autora o anachronizm, cynizm czy antyfeminizm, zastanówmy się jeszcze raz, dlaczego tak bardzo nas niekiedy drażnią i obrażają. Książka ukazała się w serii „Dzieje gnozy”, a gnoza oznacza osiągnięcie poznania poprzez wewnętrzne przeżycie. Tekstów Junga nie wystarczy więc tylko czytać. Trzeba je przeżywać, nieustannie konfrontując z konkretnym osobistym doświadczeniem.

Małgorzata Frankiewicz

Również niegodna pozazdrośczenia była pozycja dobrze sytuowanych, ale tylko ze względu na męża, nieczynnych biologicznie Żon Komendantów (kolor niebieski). Feministyczną społeczną mozaikę uzupełniają Marty (kolor zielony) — frontowe i kuchenne służące oraz Gospożony — kobiety biedniejszych mężczyzn (bez określonych funkcji i koloru ubioru). Nietrudno dostrzec przewrotność podszytej mizoginizmem doktryny, w której kobieta („zdrowa”) jest pod ochroną ze względu na „owoc żywota swego”. Oto mężczyźni rządzą kobietom świat: gloryfikują matkę i macierzyństwo, przywracają kobiety ich biologicznemu posłannictwu, nakazując im surowy, bez używek, kosmetyków, ascetyczny tryb życia; pozbawiają kobiety nakazu podobania się, odmładzania, epatowania fałszywie pojmaną kobiecością; zakazując czytania, pisanie, spontanicznych kontaktów usuwają możliwość uświadomienia sobie nędzy własnego losu, a zatem i potrzeby zorganizowanego oporu. Pocięta jedynie fakt, iż tym samym doceniono kobietę jako najbardziej wywrotowy element w tym totalitarnym państwie.

Mężczyzna jest w tym społeczeństwie dla kobiety wszystkim, choć i on czasem tęskni do inteligentnej partnerki. Podstawowe wzory relacji męsko-damskich wyklada nam Atwood na przykładzie podręcznej Fredy i historii związków z trzema mężczyz-

nami jej życia: Łukasz — to jej „prawdziwa miłość”, mąż w okresie starego reżimu, ojciec dziecka. Komendant — jej pan, mający władzę nad jej przyszłością, ale i wielką słabość do swej podręcznej. Nick — szofer Komendanta, zakazana, szalona namiętność Fredy, towarzysz w zbrodni. Choć Freda stara się ich odróżnić, role jakie przybierają: mąż, zwierznik, kochanek są tylko pozornie odmiennie. Hołdują oni tradycyjnym opiniom na temat kobiet niezdolnych do abstrakcyjnego myślenia, potrzebujących do szczęścia kobiecych pism, kosmetyków, plotek oraz nieodpownego mężczyzny, który jest dla nich przepustką, paszportem, potwierdzeniem tożsamości. Wydawać by się mogło, że związek z Nickiem obdarzył Fredę odwagą ucieczki. Tymczasem desperacka ta namiętność jest rodzajem samobójstwa, do którego bohaterka była od dawna przygotowana i z myślą o nim oswojona. Nie licząc się z niczym i nikim, nie licząc na nic, mogła oddać się Nickowi w pełni. I jedynie u niego, niedociekliwego i uważnego kochanka odnalazła swój dawny język — język ciała, uczuć, miłości. To pożądanie przypominało jej o swej dawnej roli kochanki.

Powieść rozprawia się z kapitalnym dla prozy kobiecej problemem miłości. Historia Fredy-kobiety przestrzega przed miłością (ta, która kocha prawdziwie nie walczy o siebie, akceptuje bierność), pisarki zaś

— przed wątkami miłosnymi, które nieuchronnie wyzwalają tradycyjną stylistykę — język romansów czy starych filmów.

Opowieść podręcznej jest również historią zapomniania kobiecego języka; a przecież to w jego imieniu powstawała feministyczna literatura. Odpomnieć co znaczy być, pisać „na sposób kobiecy”. Czy istnieje możliwość zbudowania języka wolnego od dyskryminacji płci, rozpoznawalnego (dzięki czemu?) jako „żeński”? Jakimi normami kieruje się krytyka feministyczna, w jaki sposób przypomnieć się kulturze zdominowanej przez męskie doświadczenie i świadomość, a opisać dzięki „fallogocentrycznemu” systemowi lingwistycznemu.

Atwood od początku swej twórczości bierze udział w lingwistycznych poszukiwaniach feministek. Świadczą o tym różnorodność gatunkowa (wiersz wolny, poemat prozą, nowela, powieść, sztuka radiowa i telewizyjna, esej) oraz eksplorowane przez nią tematy. *Opowieść podręcznej* kontynuuje gatunkowe zainteresowania autorki, które zresztą nigdy nie zadowolają się literaturą, a zawsze mają wymowę polityczną. Ta, to najbardziej polityczna z jej powieści. Jest ona skonstruowana w najmniejszych szczegółach na podobieństwo Orwellovskiego *Roku 1984* i tak powinna być odbierana — jako istniejąca obok męskich — feministyczna antyutopia. Nie bez przyczyny subtelna i wyrafinowana w tworzeniu

intrygi i rysunku psychologicznego Atwood każe tym razem ześrodkować naszą uwagę na aż nadto wyraźnej feministycznej wymowie utworu. Powieść ta zbyt łatwo mogłaby stać się biblią, literaturą podręczną wojujących feministek, stymulującą ich pozytywne tzn. pełne nienawiści, odwetowe zachowania. I tu zaczyna się gra powieściowa autorki, która każe przy pomocy literackich form (pamiętnik, ustna relacja) tradycyjnie przypisywanych kobietom opowiedzieć Fredzie swą historię. Czytamy pamiętnik Fredy, by w *Komentarzu historycznym do opowieści podręcznej*, który jest niekompletnym protokołem z męskiego sympozjum poświęconego studium nad Gileadem, dowiedzieć się, że to nie pamiętnik, ale spisany z taśmy magnetofonowej fragment ustnej relacji bezimiennej kobiety. Atwood doskonale wie czego oczekuje feministyczna poetyka „amputowanego języka”: fragmentaryczność, niedopowiedzenia, zawieszenia głosu, anonimowość, zakłęcia, przemilczenia.

Starannie puentująca swe opowieści Atwood oddaje na koniec głos męskiemu gremium naukowców, które analizując znalazło, nadając znany nam tytuł, umieszczając je w męskiej kulturze pisanej, w „historii”. W pewnym sensie to oni stworzyli *Opowieść podręcznej*; i oczywiście Geoffrey Chaucer.

Agnieszka Jodlińska

Pochwała malarstwa

Paweł Taranczewski
O płaszczyźnie obrazu

Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992.

O płaszczyźnie obrazu Pawła Taranczewskiego jest książką wznoszoną na gruzach. Autor, malarz i estetyk, podejmując się przemyślenia całościowej teorii obrazu, znajdował się w sytuacji deprymującej. Daje temu wyraz od pierwszych zdań: „Rozważania te wymagają usprawiedliwienia. Mają one bowiem sens o tyle, o ile uznamy, że malarstwo, czyli operowanie w jakiś sposób farbami na płótnie, ma w ogóle rację bytu. To, że się maluje, fakt powstawania obrazów dzisiaj nie może takiej racji dostarczyć (...). Malarstwo odrzuca się mówiąc, że to, co można było powiedzieć na płótnie, zostało już powiedziane. W konsekwencji twórca artysta powinien zająć się czym innym”.

Punkt wyjścia tej pracy, ukończonej w roku 1987 (a więc wówczas, gdy doszła już do głosu nowa generacja artystów potwierdzających sens i potrzebę malowania), określa sytuacja lat 70-tych, które tworzeniu obrazów zupełnie nie sprzyjały. Tylko nieliczni, jak Czapski, wobec „coraz to powracających prorocztw o niechybnym końcu malarstwa” potrafili z pasją i zniecierpliwieniem pisać: „Malarstwo zginąć może i musi, jeżeli zginą ludzie zdolni malarstwo tworzyć i malarstwo przeżywać, ale nie zginie dopóki istnieją ci wszyscy, dla których malarstwo jest «świadomością życia» (nie potrzeba wcale, aby było ich wielu), nie zgaśnie malarstwo dopóki jest człowiek”.

Paweł Taranczewski, wyrosły w najlepszej tradycji malarzkiej (pod okiem swojego ojca Wacława), staje w obronie malarstwa z pełną świadomością przeciwności, popychany instynktownym przekonaniem, że „sama woła malowania wystarczy mi, aby malować”. Wie, że „już od dawna malarstwo osiada na ziemi bezwodnej” — radykalizm nowatorów, zwłaszcza tych fałszywych, spowodował, że „malarstwo jako żywioł kolorów ulega zaprzepaszczeniu”.

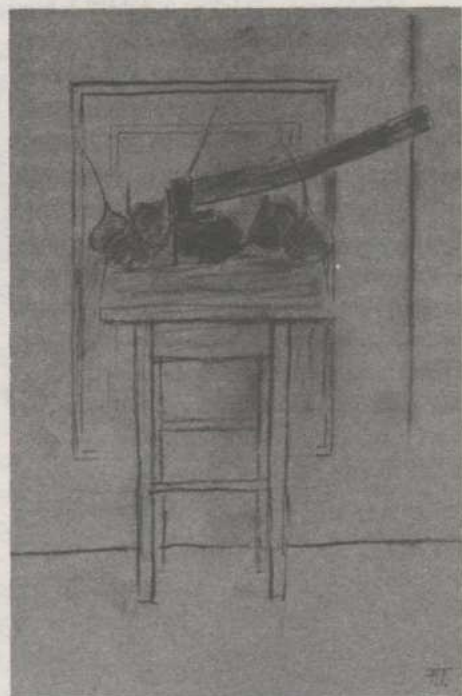
W tej wierności obrazom nie boi się być anachroniczny. Dla Taranczewskiego nie ma malarstwa poza płaszczyzną — płótna, deski, muru pokrytego polichromią. Zaprzecza tym samym powszechnej w naszym stuleciu tendencji do rozciągania pojęcia malarstwa na wszystko, aż do zakwestionowania jego sensu. Przywiązany jest do tradycji — sformułowanej gdzieś jeszcze przez Féliębię, autora klasycznej definicji tej dyscypliny jako „sztuki, która poprzez linie i kolory przedstawia na powierzchni płaskiej i jednolitej wszystkie przedmioty Natury”. Definicja ta bynajmniej nie ogranicza, i wskazać można, iż to z niej — poprzez odwrócenie — wywodzi się radykalna w swoim czasie dewiza Maurice’a Denis, z której wyprowadzamy najbardziej nowatorskie nurty malarstwa w naszym wieku: „Pamiętać że obraz — zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą czy jakąkolwiek inną anegdotą — jest przede wszystkim płaską powierzchnią pokrytą farbami zestawionymi w pewnym porządku”.

Cała tajemnica malarstwa polega właśnie na przekształceniu płaskiej powierzchni — płaszczyzny — w rzeczywistość wyższego rzędu. Obraz, jak każde dzieło sztuki ma charakter złożony. Jak dowodzi Tarancze-

wski, „płaszczyzna obrazu mieści w sobie — obok jego struktury formalnej — *logos* artystyczny obrazu, który obejmuje: sens techniczny, sens artystyczny, sens przedmiotowy, sens wyrazowy, sens metafizyczny”. Autor, kierując się wskazaniem Ingardena i Stróżewskiego, pokazuje, jak te wszystkie warstwy nadbudowują się, przenikają. Osobiście jednak bardziej przekonuje mnie znacznie jaśniejszy rozbiór struktury dzieła dokonany przez francuskiego estetyka-komparatystę Etienne’a Souriau, który w rozprawie *La correspondance des arts* wyróżnia cztery, wzajemnie warunkujące się wymiary istnienia dzieła sztuki: fizyczny (czyli wszystko, co dotyczy jego istnienia materialnego); fenomenalny (dzieło jest postrzegane poprzez jakości oddziaływujące na nasze zmysły); rzeczowy (dzieło coś wyobraża); transcendentny. Ten ostatni wymiar najtrudniej jest zdefiniować. Tylko dzieła wybitne osiągają ten poziom. Taranczewski słusznie pisze, iż „sens wyrazowy kulminuje w sensie metafizycznym wtedy, gdy wyrażona idea jest ideą tego, co najważniejsze w ogóle, czegoś, co się wiąże z naszym byciem w świecie, naszym losem w świecie, ze sprawą bycia i nicości, gdy chodzi o odsłanianie rzeczywistości absolutnej”.

W malarstwie najbardziej nośnym wehikułem ku tym niewyraźnym rejonom jest kolor, dlatego też filozofii i gramatyce koloru poświęca Taranczewski drugą część książki, odnosząc się do rozważań Kandinskiego, Klee, Albersa, Witkacego i własnej praktyki malarzkiej. Autor zdołał uniknąć grzechu estetyków, polegającego na odwracaniu ich wywodów od konkretnych zagadnień artystycznych, dzięki swojej podwójnej profesji. Co gmatwa filozof, to wyjaśnia malarz — bo w końcu to nie teoretycy, a malarze nadają sens malarstwu, zmagając się z nieodgadzionymi możliwościami jego języka. Dopóki będą to robić, pytanie „Czy malarstwo jest potrzebne?” będzie równoważne z pytaniem „Czy ziemia jest potrzebna? Czy świat jest potrzebny?”.

Anna Baranowa



Paweł Taranczewski, *Szkic węglem* Repr. ARTA

Wystarczy wziąć cztery kobiety, których świadomość w różny sposób ukształtował jedynie ich byt i wiek, a bądźmy pewni, że mamy do czynienia z co najmniej pięcioma rodzajami feminizmu. Pomocą służy nam indeks kobiecych dokonań poczynając od prakobiety — Lucy, a skończywszy na kobiecym lobby w Polsce. Mowa oczywiście o „Kronice kobiet” dość niefrasobliwie traktującej amerykańskie korzenie europejskiego feminizmu, pomijającej czołowe jego bohaterki (m.in.: Glorie Steinem, Ericę Jong, Joan Didion, Margaret Atwood). Wiemy już dzięki licznym ostatnio publikacjom (np.: „brulion” 19B/92, „Więź” 1/93) czego zachodnim feministkom nie udało się osiągnąć. Przyzwyczajamy się do myśli, że los polskich kobiet będzie odmienny, ponieważ do tej pory historia ich potrzebowała. Maria Janion dowodzi wprawdzie tezy przeciwnej — ale i ona przygotowuje na ten temat książkę. Tak więc ideom polskiego feminizmu uporczywie dyskutowanym na corocznych zjazdach feministycznych długo przyjdzie się krystalizować.

Ponieważ kwestia kobieca „zre papier” na wstępnym etapie „zwierania szeregów” propozycja słownika feministycznego wydaje się nieszkodliwa.

ciało: paradoksalnie przyczyna dyskryminacji kobiet oraz ich samoświadomości; ono je zniewala i wyzwala jednocześnie, to o nim kultura mówi „nieczyste”, ono jest ekspozowane,

Kieszonkowy słownik feministyczny

reifikowane, ze względu na niekobieta jest obiektem konsumpcyjnym (por. klasyczna pozycja M. Atwood: *Kobieta do zjedzenia*), ale to ono każe kobiecie doświadczać menstruacji, ciąży, rodzenia, laktacji, prowokuje, by zobaczyć siebie jako tekst, odczytać się właściwie;

estetyka feministyczna: u jej podstaw legło jedno z najważniejszych odkryć myśli feministycznej, iż „to, co osobiste, jest polityczne”, które otworzyło drzwi do domowych rezydencji pań — kuchni, łazienki, sypialni; nobilitowało kobiece prace domowe, rozczarowania, frustracje; wskazywało na potrzebę porozumienia z własnym ciałem;

Ewa: nie ma Ewy — to męska projekcja kobiecości, podobnie jak Maria, ale jest eFka — prężnie od marca 1991 roku działająca Fundacja Kobiece, współorganizatorka Konferencji Feministycznych, ostatnio i przeglądu filmów polskich i amerykańskich reżyserek *Kobieta i Film* (Kraków 12-15 V), prezentacji rzeźby kobiet, wydawca tekstów feministycznych „Głos mają kobiety”. To ona z Krakowa uczyniła prawdziwą stolicę polskiego feminizmu;

her-story: spojrzenie na dzieje z punktu widzenia kobiet, w odróżnieniu od historii; udowadnia ona, że kobiety nie tylko czują, myślą i towarzyszą mężczyznom — zdobywcom od zarania ich poczęcia, tzn. od pradziejów, ale, że to do nich należał decydujący krok z królestwa zwierząt do królestwa rodzaju ludzkiego. Bohaterki ludzkiej historii nie mają nawet własnej terminologii określającej żeńską część rodzaju

ludzkiego (homo-człowiek, mężczyzna). Przykładem badań herstorycznych jest „Kronika kobiet”;

kolor: najlepiej fioletowy, dopuszczalne odmiany — wrzos, lila, jego rodowód: głośna książka Alice Walker pt. *Kolor fioleto*;

krytyka feministyczna: zwana również feministyczną teorią literatury lub feministyczną analizą kultury, ma ambicje przenicowania męskiej kultury, odkrycia zapomnianych pisarek, dokonania reinterpretacji kobiecych doświadczeń zawartych w różnych rodzajach wypowiedzi literackiej; chce ustalić czy i w jaki sposób istnieje *écriture féminine*; jak kobieta postrzega siebie jako bohaterkę, typ literacki; jak czyta tekst. Poczynając od lat 60-tych dyscyplina ta ubolewa nad tendencyjnym nierównouprawieniem męskich i żeńskich charakterów literackich. Wydaje się, że tym tropem podążają autorki pierwszych w Polsce tekstów feministycznych („Głos mają kobiety”);

literatura: pomimo obaw autorek przed „kobiecią pisaniną” („Wolałabym pisać tak, jak piszą mężczyźni” A. Sexton) kobieca literatura powstaje. Jej bohaterki pokazane są w przełomowych czy krytycznych dla momentach (inna sprawa, że krytycz-

nych z punktu widzenia mężczyzn): tragiczna miłość, rozłąka, separacja. Uzależnione od swego wychowania, rodzin, mężczyzn postrzegają odmienność swej wrażliwości, płciowości, szukają spełnienia, tożsamości. Współczesna literatura kobieca ma zaskakująco wiele wspólnego ze swoimi poprzedniczkami Edith Wharton (1862-1937) czy Kate Chopin (1851-1904), niegdyś linczowane, wiodą teraz spokojny żywot w bibliotekach klasyków romansu;

mężczyzna: poprzez samą swoją obecność w kulturze wyzwala kobiety, w ich hierarchii może liczyć tylko na status: zniecierliwionego pana, alibi dla żony, oswojonego samca, zadowolonego niewolnika, niezadowolonego niewolnika;

słowo: ze swej istoty jest męskie tzn. przystosowane do oddawania męskich treści, dlatego kobiety mozołnie wypracowując własny język i styl wybierają milczenie lub mowę poprzez ściśnięte gardło, przemilczenie, aluzję, powtórzenie (cykliczność), zakłęcie; kobieta jest bliższa magii, rytuałom, snom — potwierdzając zresztą tym samym opinie mężczyzn;

wagina: jej znak graficzny zdobi okładki klasycznych feministycznych pozycji Alice Schweizer „Mała różnica i jej wielkie skutki” czy Anne Koedt „Mit orgazmu waginalnego”, traktujące o kobiecej seksualności; ów „najważniejszy” instrument kobiecej przewagi nad mężczyzną — to jednocześnie symbol „wojującego” feminizmu tym bardziej, że tnie jak miecz.

Agnieszka Jodlińska



DOM NA PUSTKOWIU

O malarstwie Stanisława Rodzińskiego

Ileć przechodzę obok ogródków działkowych, zwłaszcza jesienną porą, na widok drewnianych domków zbitych prowizorycznie z desek wśród zeschniętych krzewów malin, porzeczek i pojedynczych drzewek owocowych — przypomina mi się tak często ponawiany motyw z obrazów Stanisława Rodzińskiego: sylweta małej chałupki z prostym trójkątnym dachem w rozległych, prawie abstrakcyjnych, przestrzeniach pejzażu.

Sino-szaro-zielone tonacje płócien Rodzińskiego z akcentami żółci, pomarańczy, różu, soczystej zieleni i błękitu, bieli chmur i powietrza — wprowadzają w nastrój medytacyjny, w stan duchowej zadumy nad tym wszystkim, co w życiu najważniejsze i możliwe do przeżycia dzięki pogłębionej refleksji o ludzkim losie i przeznaczeniu.

Wszystkie, dotychczasowe wątki i motywy podejmowane od lat w malarstwie przez Rodzińskiego mają swoją kontynuację na kolejnej wystawie zorganizowanej przez galerię „Format”, z którą to od 1991 roku Rodziński nawiązał bliższą współpracę.

Ponad 30 obrazów z ostatniego okresu twórczości pokazywanych w 1992 roku na indywidualnych wystawach w Paryżu, Lyonie, Norymberdze, Bydgoszczy, Sandomierzu, Zamościu, Poznaniu składa się na tę niezwykle poruszającą ekspozycję. Obok obrazów o tematyce religijnej: *Ecce homo*, *Stabat Mater*, *Ukrzyżowanie* i wspomnianych już, bardzo charakterystycznych pejzaży, tych z Rosji czy z okolic polskiej prowincji, można zobaczyć także te, odnoszące się do konkretnych osób,

z którymi łączy Rodzińskiego więzy rodzinne: (obraz pamięci stryja zamordowanego w Katyniu), jak też więzy przyjaźni i artystycznego powinowactwa. Obraz przedstawiający prosty stolik z białym naczyniem, jakby niedokończony, z tytułową datą „12.I.93.” został namalowany w dzień śmierci Józefa Czapskiego. Nic więcej nie można już wyrazić. Rodziński akcentuje, niemalże urzędowo, swoją bezradność wobec odejścia wielkiego emigranta, żarliwego polskiego patriotę, walczącego przez całe swoje długie życie z kłamstwem systemu komunistycznego, twórcy uwikłanego problemu czystego, piktoralnego malarstwa, dającego na łamach swoich książek wstrząsające świadectwo o hańbie i poniżeniu na „niehumanitarnej ziemi”, wspaniale piszącego o zmaganiach, wątpliwościach i olśnieniach uprawiania sztuki.

Obraz poświęcony pamięci Wenedikta Jerofiejewa (małpia postać siedzącego człowieka z zakrytą rękoma twarzą) i *Północ* dedykowana Gustawowi Herlingowi-Grudzińskiemu (strażnicza więzicka łagru w śnieżno-lodowatym bezkresie) — to dramatyczny wyraz ludzkiego wynaturzenia i przekleństwa losu, potęgi zniewolenia i tryumfu wolnego sumienia. Nawet strzęp obozowego pejzażu może mieć w sobie coś wzruszająco pięknego.

Obrazy Rodzińskiego posiadają duży obszar niewyraźnego. Niewyraźne mieści się poza wszelkimi kategoriami, a więc jest do końca nieprzekazywalne, możliwe jedynie do odczucia jako brak czegoś, jako nieobecność, bolesna pustka zbliżająca na krawędź metafizycznej

głębi, duchowości ze wszech miar przeżywaną, ale niepojętą, niemożliwą do ogarnięcia ludzką miarą. Sceny pasyjne, martwe natury, pejzaże Rodzińskiego prawie zawsze ocierają się o granicę zdegradowanej, ubogiej rzeczywistości, o cierpienie i dramat istnienia ciemnych sił, brudu materii przenikniętej światłem medytacji i orzeźwiającego chłodu. W tym typowym dla Rodzińskiego domu na pustkowiu, w samotnym drzewie chmurze, starej kamienicy zawiera się z jednej strony symbol odosobnienia, odrębności, uwięzienia i jednocześnie *Stara buda w Nawojowej*, *Dom i drzewa*, *Wiatr*, *Czarny dom* są wyrazem bezpieczeństwa, skupienia, obrony intymnej przestrzeni, jednostkowej tajemnicy sensu życia, tego, co ostateczne i niewypowiedziane, docieklawie rozważane i przybliżane w religijnych i metafizycznych rygorach klarowności rozumu.

Krajobraz Rodzińskiego — to przede wszystkim przestrzeń duchowa, nastrój modlitewnego skupienia i prostoty. Kompozycje figuralne, martwe natury, przedmioty podążają niekiedy za elegijnym głosem wspomnienia o bliskich ludziach, przeżyciach, wydarzeniach, które zadomawiają się dziwnym trafem w naszej pamięci. Syntetyczne kształty wypracowanych form, urabiana gęstymi warstwami faktura powierzchni malowideł — to także podlegające rozkładowi atrybuty niedoskonałości trwania. Najbardziej dramatycznie wyraża to interpretacja *Martwej mulicy* według Daumiera.

W trzech wersjach *Śmierci artysty*, postać leżącego przypomina zbutwiałą kłodę, jak gdyby zwęglone przez napady szaleństwa ciało van Gogha zapadało się w swoją wewnętrzną ciemność na polu pod groźnym, atramentowym niebem, które jeszcze przez chwilę malował impulsywnymi ruchami pędzla.

Czytając zamieszczone w katalogu wystawy rozważania autora dochodzę do wniosku, że postawione tam pytanie: „co malować i po co?” jest w pewnym względzie niebezpieczne, bo zawiera ziarno wątpliwości podatnej na pseudointelektualny zamęt tak skwapliwie i absurdalnie rozdrabniany przez skrajne awangardy i nowoczesne prądy w sztuce. Logiczna odpowiedź na to pytanie każdego artysty i tak nie przywróci mu stanu łaski i daru twórczej mocy, które to — jak zawsze — pozostaną czymś nieodgadnionym i tajemniczym. Po co w ogóle człowiekowi sztuka? — odpowiadają na to wszystkie biblioteki świata, a jednak każdy twórca zadaje sobie to pytanie od początku i odpowiada przez całe życie trudem samotnie tworzonych dzieł. „Malarz powinien dawać świadectwo swemu czasowi, powinien swoją twórczością mówić o wartościach, powinien coraz lepiej malować, winien pogłębiać i drążyć bliższe mu sprawy i motywy” — pisze w katalogu Rodziński. Myślę także, że istotą i sensem, może jedną ze spraw najważniejszych w malarstwie, jest „wierność swemu wewnętrznemu głosowi”, by „malowaniem służyć prawdzie”. Są to słowa malarza, za którym stoi wiarygodne świadectwo i głos sumienia krystalizujący się w obrazach.

Stanisław Tabisz

DOKOŃCZENIE ZE STR. 3

Chyba nie poprzestaniesz na jednej powieści. Zdarza się przecież czasem i tak, że młody twórca oszołomiony sukcesem pierwszego utworu nie potrafi podjąć kolejnego wyzwania, boi się, czy sprosta oczekiwaniom. Zresztą Twoja powieść napisana jest w pewnej określonej „jednorazowej” poetyce, nie możesz jej więc, wzorem innych, w żaden chyba sposób kontynuować...

Widzisz, nie byłem i nie jestem oszołomiony tym, że moja książka znajduje czytelników nie tylko w Polsce. Biorąc pod uwagę, że nie tak znowu dużo tłumaczy się polskiej, współczesnej literatury, jest to swego rodzaju sukces. Dla mnie — zupełnie drugorzędny. Wiesz co uważam za sukces? Że mam wrażliwych, mądrych czytelników, którzy powieść rozumieją, przystają jakoś na ten obraz rzeczywistości, który dałem. Ale pytasz mnie o drugą powieść. Ona powstaje, powolutku wykluwa się. Nie wyrabiam żadnej normy pisarskiej, ani dziennej, ani miesięcznej. Piszę, kiedy muszę, bo wcale tych chwil nie lubię. W ogóle pisze mi się nieporównanie trudniej niż kiedyś. To bodaj sprawa samoświadomości, a także stawianych sobie wymagań. I mimo, że literatura jest dla mnie czymś bardzo prywatnym, nawet sobie nie mogę pofolgować. Zabrzmi to staroświecko, ale nic na to nie poradzę: nazbyt literaturę szanuję, musi się więc ona składać tylko ze słów koniecznych, a do nich trzeba się przedzierać, tych słów nie ma na powierzchni. Jako poeta wiesz to tak samo dobrze jak ja. *Zagłady* nie da się, jak zauważyłeś, kontynuować, to rzecz w wielu aspektach zamknięta. Ale pozostał mi temat — moje miasto, w innym już artystycznie wariacie. W tym sensie będę coś kontynuował...

Jako krytyk literacki, uważny czytelnik i obserwator tzw. życia literackiego, na pewno spostrzegłeś jakieś istotne zmiany w krajobrazie naszej współczesnej literatury po roku 1989. Czy Twoim zdaniem istnieją w nim szczególnie ważne albo nawet przełomowe zjawiska, książki, osobowości twórcze?

Moim zdaniem nie było innego przełomu poza politycznym. Literatura polityka w żaden sposób nie dotknęła, jedynie tę nieoficjalną — podziemną i emigracyjną — wydobyła na powierzchnię. Więcej: wolność polityczna odebrała literaturze temat, jakim było odcinanie łba czerwonemu smokowi.

Zauważ, że nie otworzono szuflad, te legendarne pisarskie szuflady nie kryły tajemnicy. Nie przeczytałem też w ostatnich latach niczego, co by można nazwać zjawiskiem przełomowym. Jestem zdania, że w swych najlepszych dokonaniach literatura wyszła z komunizmu obronną ręką, czyli nie wszystkiego musimy się wstydzić. Dziś pisarze dopisują ciąg dalszy tego, co kiedyś zaczęli. Pewnie będziemy świadkami takiej czy innej mody. Może któraś z nich będzie przełomem? Tak czy inaczej - róbmy swoje.

DEKADA LITERACKA — dwutygodnik kulturalny. Wydawca: KRAKOWSKA FUNDACJA KULTURY, ul. Kanonicza 7, 31-002 Kraków, tel. 22-47-73. Adres redakcji: ul. Kanonicza 7. Redakcja: Marta Wyka (redaktor naczelny), Zbigniew Baran (sekretarz redakcji), Leszek Elektorowicz, Krzysztof Lisowski, Włodzimierz Maciąg, Aleksander Pieniek (grafik), Jan Prokop, Bogdan Rogatko, Dorota Terakowska, Teresa Walas. Współpracują: Danuta Abrahamowicz, Stanisław Balbus, Anna Baranowa, Waclaw Iwaniuk (Kanada), Julian Kornhauser, Stanisław Lem, Jerzy Lohman, Leszek A. Moczulski, Maria Niemojowska (Londyn), Tadeusz Nyczek, Leszek Polony, Stanisław Rodziński, Małgorzata Ruda, Jan Józef Szczepański, Witold Turdza. Skład i łamanie: ARTA WYDAWNICTWO, Kraków, Rynek Gł. 30, tel. (0-12) 22-95-98, 22-97-71, fax (0-12) 22-58-70. Druk: Drukarnia ASSICO, 90-532 Łódź, ul. ks. Skorupki 17/19. Redakcja nie zwraca materiałów nie zamówionych i zastrzega sobie prawo do skrótów.

Warunki prenumeraty: kwartalna wynosi 55 000 zł, półroczna 110 000 zł, a roczna 220 000 zł; za granicą kwartalna wynosi (licząc w dolarach USA) 10\$, półroczna 20\$, a roczna 30\$. Wpłaty prosimy dokonywać na: Krakowska Fundacja Kultury, Bank Przemysłowo-Handlowy, IV Oddz. w Krakowie — nr 323415-709987-132-3 ISSN 0867-4094

Więcej igrzysk...

Marta Wyka

Przyszły fatalne czasy dla introwertów, marzycieli, pracowników umysłowych oraz pisarzy letnich. Gdyby się mogli poddać hibernacji, przeczekać w kostce lodu, aż przetoczy się burza hałaśliwych polemik, pojedynczych ale ekspresyjnych krzyków i zbiorowych zawodzeń w wysokim rejestrze.

Psychodrama trwa, lecz chodzi w niej przede wszystkim o to, żeby zwrócić na siebie uwagę za wszelką cenę, a nie duszę wymasować i rzucić z niej to, co trudne i nieprzetłumaczalne.

Usłyszałam niedawno z ust radiowej dziennikarki opinię, wokół której osnuła ona cały swój krytyczny wątek: iż „Dekada” to pismo mało przebojowe. I odmieniać zaczęła to żądanie, żeby przebojowym być, przebojem iść, artykułem przebić, zwrócić uwagę na siebie przy pomocy przeboju i tym sposobem się przebić.

Dlaczego tak naciska — pomyślałam. Coś w tym tkwi głębiej, bo przecież literatura i pismo z nią związane nie muszą — tak sobie ciągnęłam — reprezentować wyłącznie postawy przygotowanej do boju. Można by nawet zaryzykować twierdzenie iż to, co w tej konwencji pisane, starzeje się szybciej, bo publiczność potrzebuje nowych wciąż krzyków i nowych potyczek. Jeżeli już zakładamy, rzecz jasna, iż będziemy organizatorami igrzysk. W literaturze nie dzieje się teraz jednak nic takiego, co by usprawiedliwiało owo przebijanie.

Czy zatem należy je inscenizować? Wygląda na to, iż odpowiedź winna brzmieć: tak, chociażby nawet zaraz po przedstawieniu dekoracje na jego użytek zbudowane zawały się z hukiem, zaś scenę pokryła kupa nikomu niepotrzebnego złomu.

Sposobem numer dwa, który służy animacji niemrawej rzeczywistości jest żartownictwo. Im kto śmieszniejszy, tym lepszy. Współzawodniczymy w

opowiadaniu zabawnych historyjek; dowcipkujemy, może być nawet lekko sprośnie. Prześcigamy się nawzajem — kto śmieszniejszy, ten lepszy. Dowcipy musują jak szampan, już na aluzji daleko się nie zajędzie, więc trzeba mozolnie pracować, żeby wyrobić odpowiednią liczbę kawałów z rzeczywistości. Jest to maniera odrażająca i pożerająca własny ogon. W jakimś momencie bowiem z dowcipów równie mało wynika co z przebijania i stoimy dokładnie w tym samym miejscu, albo też kręcimy się w kółko, fundując czytelnikom zaledwie przelotny zawrót głowy.

Kto nie potrafi urządzić igrzysk ani opowiadać dowcipów, mógłby się zająć organizacją teatru grozy lub też spektakli gotyckich. Zawsze tęskniliśmy za różnymi zamkami Otranto, a udało się nam napisać tylko „Zaklęty dwór”. Gotyk à la polonaise był podszyty patriotycznie, emisariusz obowiązkowo musiał przewinąć się przez akcję, zatem i wampiry ssaly krew szlachecką, nie zaś ogólnoeuropejską. Zrujnowane siedziby rodowe lepiej mieściły się w konwencji, ale znowuż nie były aż tak liczne, iżby tej konwencji skutecznie bronić.

A dzisiaj jakby trochę lepiej. Nieco wyrafinowanego gotyku daje o sobie znać w życiu publicznym.

Niedostępna, tajemnicza siedziba; pan otoczony gronem dziwnych sług; goście przemykają się niepostrzeżenie i tylko czasem czapka generała lub szabla komandora znaczą ich ślad w antyszambrach; podziemne kaplice i powiewająca szata kapłana; znika i pojawia się w najbardziej niespodziewanych momentach. Żelazne wrota zamykają się ze złowrogim odgłosem kryjąc przed światem posępną tajemnicę...

Moja wyobraźnia tak się rozpuściła, że zastanawiam się czy warto stawiać na igrzyska, czy też może lepiej zabrać się za spisywanie tego ponurego romansu?

dla Emilki

Mały jamnik z problemami, gdy w pobliżu nie ma mamy, znaleźć się niestety może, w zwariowanym swym humorze.

Są jamniki problemowe, które myślą, nie bez racji, znając się na dyplomacji, że kłopoty i przeżycia, to ich zwykły sposób bycia.

Można spotkać, to się zdarza, gdy w pobliżu brak lekarza, jeszcze bardziej zwariowane, jamniki niezdecydowane.

Wojciech Szumowski

Problemy z jamnikami

Wśród problemów z jamnikami, i jamników z problemami, znane są denerwujące działania jamnikujące.

Dwa krakersy w niezłym stanie siedzą sobie na dywanie. Zamieszanie zapewnione, picie mleka utajnione — Sytuacja ta wskazuje, że ktoś tutaj jamnikuje.

c.d.n.



Rys. Aleksander Pieniek

Krzysztof Lisowski O Stasiu - wynalazcy

Staś słyszał w szkole o Archimedesie, o pracach Sir Izaaka Newtona w jabłkowym lesie, w końcu sam zapragnął zostać ważnym wynalazcą, podrapał się po głowie, tupnął, krzyknął: „A co?!” i wymyślił, powiększając tym samym mędrców plemię: „Kromka z masłem spada zwykle posmarowaną stroną na ziemię”. I widocznie spodobała mu się ta umysłowa praca, bo zapisał znów w swoim czarnym notesie: „Gdy sznurówka rozwiązana i biegiesz, człowiek zwykle się przewraca”. A gdy kiedyś zawiąło ponuro i zauważył, że lodowaty deszcz z nieba leci, wyjrzał na ulicę swego miasta pomyślawszy: „Miasto brudne, bo wszyscy bezmyślnie rozrzucają śmieci”. I na tym nie poprzestał — lubił twierdzić nawet na wakacjach: „Żyrafie wydłuża się szyja w miarę jak rośnie akacja”. I nieważne, czy odkrył proch jakiś nowy, odkrył natomiast, że istnieją umysłowe lenie. A gdy go Ktoś zapytał o hobby, nie namyślając się długo, powiedział — MYŚLENIE!