

L. DEKADA Literacka

Literacki Nobel '93 ■ Rozmowa z Shalomem Lindenbaumem o Schulzu ■ Franciszek Studnicki o Borgesie ■ Proza Stefana Büchnera ■ Marta Wyka o jubileuszu 100-lecia Teatru im. J. Słowackiego

Badacze literatury jako literaci

Henryk Markiewicz

Wiedza o literaturze było ongiś ściśle powiązana z twórczością oryginalną. Literatura klasyczna stanowiła od wieków domenę wyspecjalizowanych znawców — filologów, natomiast literaturą nowożytną zajmowali się przede wszystkim sami pisarze. Ich też powoływano na uniwersyteckie katedry poezji i wymowy.

Uprawianie krytyki i nauki o literaturze oddziela się wyraźnie od uprawiania samej literatury dopiero w dobie romantyzmu. Pierwsze wybitne przykłady polskie to Maurycy Mochacki, krytyk o na pewno wielkim temperamencie stylistycznym, który jednak ani jednego wiersza, ani jednego fragmentu prozy fabularnej nie pozostawił, i Michał Wiszniewski, erudyta i polihistor, który „pełnił” tylko komedijkę *Płotki*, dopiero pośmiertnie ogłoszoną. Oczywiście i wtedy, i później dostrzegamy autorów, u których niejako na drugim planie pojawia się pisanie o literaturze: Krasiński i Norwid jako autorzy studiów o Słowackim, potem Kraszewski, Prus, Orzeszkowa, Sienkiewicz, Świętochowski, Konopnicka, później jeszcze — Peiper, Przyboś, Jastrun, Miłosz, Herling-Grudziński — żeby wymienić tylko nazwiska najwybitniejszych. Jan Kasprówicz i Jan Parandowski byli nawet uniwersyteckimi profesorami literatury. Ale wiadomo przecież, że utworzenie katedry literatury porównawczej we Lwowie dla Kasprówicza było nie wyrazem uznania dla jego zasług naukowych, lecz sposobem zapewnienia mu stabilizacji materialnej, a i krótkotrwała powojenna profesura Parandowskiego w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim miała swe bytowo-praktyczne motywy. To samo można powiedzieć o katedrach Czesława Miłosza w Berkeley i Jerzego Pietrkiewicza w Londynie. Pierwsza jednak zaowocowała — poza znakomitą twórczością esecystyczną — podręcznikiem *Historia literatury polskiej*, druga — licznymi, w pełni profesjonalnymi studiami porównawczymi.

Ale przecież nie pisarze jako badacze literatury, lecz badacze literatury jako pisarze mają być przedmiotem tych rozważań. Nazwą „badacze” obejmujemy tu zarówno historyków literatury, jak i krytyków (granice między tymi dziedzinami są — jak wiadomo — płynne i na różnych kryteriach ustanawiane), więcej jednak uwagi poświęcimy historykom literatury. Zanim jednak do tego przystąpimy, przypomnijmy, że stosunek twórców „czystej krwi” do krytyków i literaturoznawców kształtował się rozmaicie¹. Niekiedy traktowali ich z respektem, a nawet z entuzjazmem. Częściej jednak pojawiały się z tej strony ataki i przycinki.

I w sądach jednostkowych i ogólnych przewija się często opinia, że krytyk to ktoś, komu zabrakło talentu, by zdobyć uznanie jako twórca.

Krytyk? Żeby on wiedział to jasno, co plecie, Byłby poetą, zamiast wybredzać pocie.
Kto sam bitw nie wygrał jeszcze, temu wiara Nicować strategiczne pomysły Cezara

— pisał Bohdan Zaleski (*Krytyk Dantowy*). A oto fraszka Antoniego Goreckiego *Starzec i młodzik*:

Był starzec od pewnego spytany młodzika:
„Kto to jest ten jegomość zadartego nosa?”
„— To krytyk.” — „Cóż to? W jakiej sławny on
ustudze?”
„— Nic sam nie robi, tylko gromi dzieła cudze”.

I jeszcze fraszka Witolda Zechentera *Na pewnego krytyka*:

Kiepski był z niego liryk i epik —
Dziś ma ceniony z krytyką sklepik.

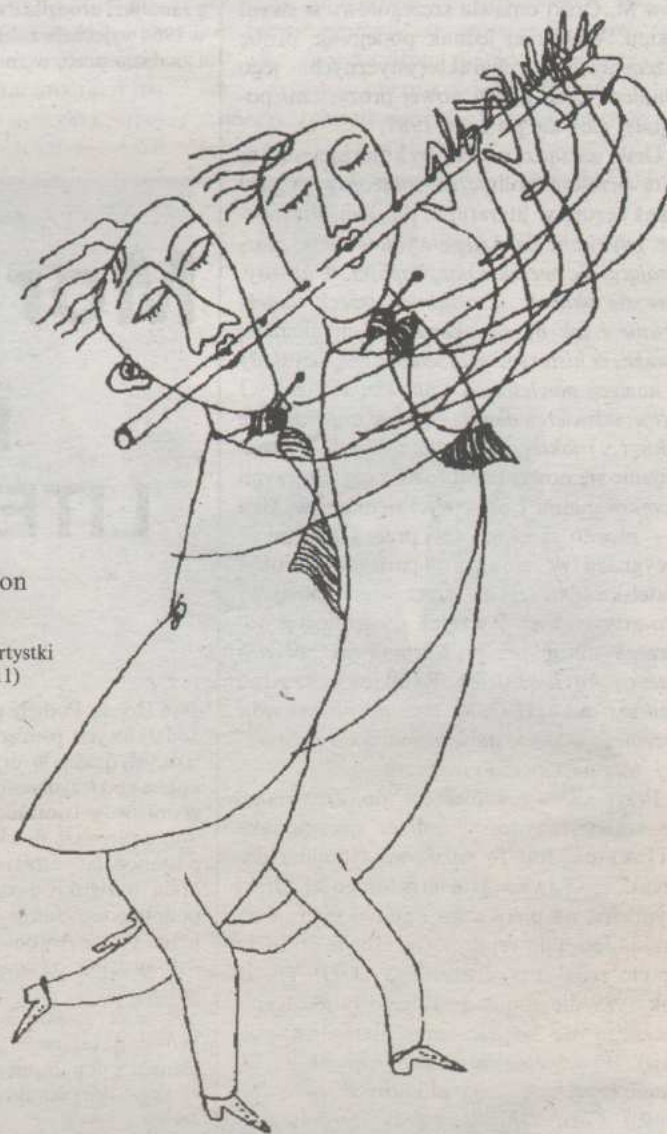
Sytuację komplikuje jeszcze i to, że historycy literatury atakowani byli często z dwóch stron, bo nie tylko przez samych pisarzy, ale i krytyków: Wilhelm Feldman widział w nich „pomniejszycieli olbrzymów”, Boy przeciwnie — „brazowników”...

Jakże to było naprawdę z talentami i osiągnięciami autorów czynnych przede wszystkim na polu krytyki i nauki o literaturze? Czy rzeczywiście obierali te profesje ludzie, których spotykały niepowodzenia w twórczości oryginalnej? Jak już wspomniano, zawody te wyodrębniły się wyraźnie w dobie romantyzmu — wymieniliśmy nazwiska Mochackiego i Wiszniewskiego. Natomiast wśród ówczesnych wybitnych krytyków próbował swych sił w dziedzinie powieści Michał Grabowski. Jego *Koliszczyzna i stepy* (1838) i *Stanica Hulajpolska* (1840–1841) cieszyły się dużym uznaniem. Sam Grabowski zgadzał się z niektórymi swoimi krytykami, że nie ma „poświęcenia powieściopisarskiego” i tłumaczył, że pisze powieści historyczne tylko dlatego, że nikt inny z odpowiednią metodą i uzdolnieniami do nich się nie bierze.

Poważne ambicje literackie miał w młodych latach Antoni Małecki. Już jako profesor filologii klasycznej ogłosił tragedię historyczną *List żelazny* (1854). Pierwszą jej redakcję krytyka potraktowała nieprzychylnie, późniejszą przeróbkę — entuzjastycznie. W „Bibliotece Warszawskiej” z roku 1859 pojawiła się nawet rozprawa Aleksandra Krajewskiego dowodząca, że „p. Małecki bliskim był stworzenia arcydzieła w europejskim znaczeniu tego wyrazu”. Po warszawskiej premierze w r. 1860 *List żelazny* wystawiono w Krakowie i Lwowie, a trupy wędrowne grały go również na prowincji. Powodzenie utworu było jednak niedługie. Sukcesy teatralne miała także komedia Małeckiego *Grochowy wieniec, czyli Mazury w Krakowskim* (1855) o konkurach Jana Chryzostoma Paska. Małecki pisał również w tym czasie tragedię o Jadwidze, ale ogłosił z niej tylko drobne urywki. Mimo zachęty krytyki, utworu tego nie dokończył: umocniwszy swą pozycję uniwersytecką, „fatałaszkami” — jak je nazywał — przestawał się zajmować.

Inaczej — Adam Belcikowski. I on myślał przede wszystkim o karierze uniwersyteckiej: starał się o katedrę historii literatury w warszawskiej Szkole Głównej, ale powierzono ją Tyszyńskiemu. Potem habilitował się w Krakowie, ale katedrę objął Stanisław Tarnowski. Belcikowski musiał zarabiać na życie na skromnej posiadzie w Bibliotece Jagiellońskiej. Nie porzucił jednak badań literackich, rezultaty ich złożyły się na pokaźny tom *Ze studiów nad literaturą polską* (1886), ogłosił też monografię o Stanisławie Grochowskim (1893). Ale na pewno z większą intensywnością i pasją produkował dramaty i komedie, głównie historyczne, których wydanie zbiorowe wypełniło aż pięć tomów. Tylko jeden z tych utworów przyniósł autorowi sukces: tragedia *Król Mieczysław II* na krakowskim konkursie dramatycznym w roku 1875 zdo-

CIĄG DALSZY NA STR. 4 i 6



Franciszka Themerson
Podwójny flet, 1955.

(o londyńskiej wystawie artystki
pisze St. Frenkiel na str. 11)

Jerzy Hordyński

Niepewność

Czy usłuchają mnie słowa,
pozwolą ułożyć ostateczne zdanie
na pożegnanie, na powitanie,
choć mój język to wielki niemowa.
Mógłbym przechytrzyć mowę,
wymyślić dźwięki, nie dźwięki,
stukot umarłych kół,
zapożyczyć gwizd ptaka, brzęczenie komara,
aby zaznaczyć, że jeszcze istnieję
i że nade mną niezasypany dół.

Porównanie

Wśród innych gór uczyłem się wierszy,
które dopiero miały mnie nawiedzić,
Szczyt naprzeciw domu zaglądał do nieba,
nikt nie wiedział dlaczego nazywa się Owidiusz,
czyżby tam się zabił wygnany poeta?
Huculi na trombitach podnosili chmury,
w dole Czeremosz zmuszał tratwy do galopu.
Niewiele więcej pamiętają zdjęcia,
które pozwolił mi zachować czas,
abym uwierzył, że naprawdę minął.

LINDENBAUMEM z Uniwersytetu Bar-Ilan w Ramat Gan w Izraelu rozmawia Aleksander Fiut

przypominający chasyda, i podpisał: „Bóg”. Co wskazuje, jak tym nasiąkał. Ona pamięta duży olejny obraz *Przybycie Mesjasza*, podobny w tematyce i formie do szkiców *Żydzi i Chasydzi*. Dowodzi to, że ten temat go zaabsorbował, kojarząc się z mistyką żydowską. Znałem poetę, mistyka, który był pięć lat młodszy od Schulza i wyrósł u dziadka cadyka — który też malował! — w Drohobyczu. Jego wywiad z 88 czy 89 roku, dwa lata przed śmiercią, można by podpisać nazwiskiem Schulza. Mówił, że każda rzecz jest tylko zwierciadłem wyższej istoty, a ta jeszcze wyższej, i tak bez końca. Nazywał się Shin Schalom, właściwie — Schalom Shapira. W Drohobyczu żyli też bracia Gottlieb. Jeden z nich, Maurycy, ulubiony uczeń Matejki, jest znany. Drugi, młodszy, Leopold, mniej znany, był porucznikiem w Legionach — namalował też portret Piłsudskiego — a potem instruktorem sztuki w Jeruzolimie. Żył tam również Lilien Efraim, sławny malarz, zbliżony do Herzla. Rodzina Schulza miała nadzieję, że pomoże mu w karierze malarskiej. Ten Lilien, wiele lat przed Chagallem, po pogromie w Kiszyniowie, namalował Jezusa jako Żyda z tałem, umęczonego na krzyżu. Natomiast w Stanisławowie, na początku stulecia, młody chłopak, później znany jako laureat Nagrody Nobla, Agnon, drukuje wiersz o Rabim Josefie de la Reyne, któremu prawie się udało przyspieszyć przyjście Mesjasza. Legenda ta z szesnastego stulecia była bardzo rozpowszechniona, ukazała się przeszło 30 jej edycji: krakowska z końca ubiegłego wieku, warszawska i wileńska z początku tego stulecia, a w jidysz — w latach dwudziestych.

— Czyli to środowisko, mało nam znane, było, pańskim zdaniem, właściwym otoczeniem Schulza?

— Tego dowodzą teksty. Jest wspomnienie ukraińskiego nauczyciela fizyki, Kuszczaka, który mówi, że często z Schulzem dyskutował. Według niego Schulz był człowiekiem religijnym, miał duszę religijną. Ten Kuszczak w liście do Ficowskiego, zinterpretował opowiadanie *Ptaki* jako wyraz chęci powrotu do Izraela. Okazuje się ponadto, że rabin dr Schreier, który wykładał z Schulzem w tym samym gimnazjum, był jego sąsiadem, a przez kilka lat przyjacielem Debory Vogel. To dodatkowe źródło informacji, bo, jak wiadomo, z Deborą przyjaźnił się także Schulz. Ona, podobnie jak ojciec, choć w domu mówiło się po polsku, znała hebrajski, wykładała w seminarium hebrajskim we Lwowie. Kiedy Schulz tam przyjeżdżał, każde ich spotkanie, jak wspomina jej koleżanka, Rachel Auerbach, było prawdziwym „sympozjum”. Wujek Debory, dr Marcus Ehrenpreis, był znanym rabinem, pisarzem hebrajskim i aktywistą syjonistycznym. Umarł w 1951 roku w Sztokholmie, jako naczelny rabin i pisarz szwedzki. Przez Deborę Vogel Schulz zapoznał się z poetami grupy „Cusztajer”. Oni nie byli syjonistami, ale wśród nich byli tacy, którzy świetnie znali legendy żydowskie, bo w małym miasteczku nie można ich było nie znać. Debora umieściła w ich czasopiśmie rysunki Schulza. Jeden z nich, Ber Horowic, zaprzyjaźniony z Schulzem, wydrukował w czasopiśmie „Albatros” w Warszawie opowiadanie o zejściu Mesjasza. Trzeba też wziąć pod uwagę, że Drohobycz był miastem chasydzkim. Schulz był chasydami zafascynowany, rysował ich, chodził do cadyka. Niech pan sobie przypomni jego olejny obraz, pokazujący podczas sesji: jak on tak się patrzy na kobiety, to jest chasydem. Jego dusza jest chasydzka. A jeszcze — sklep ojca jego przyjaciela Pilpela, pełen książek judaistycznych...

— Pan jest prawdziwą kopalnią wiadomości! Musimy tutaj przecież dodać kontekst galicyjski, bardzo istotny, zważywszy, że u Schulza pojawia się Franciszek Józef.

— W czterdziestolecie jego władzy grupa czy kongregacja żydowska w Drohobyczu, wydała po hebrajsku księgę z wierszami ku czci

cesarza, który dla Polaków — pomimo tego, że go nawet lubili — pozostał zaborcą. Dla Żydów nie był zaborcą, nie odebrał im kraju. Poza tym w Galicji Franciszka Józefa nie było, jak w Rosji, pogromów, a Drohobycz był niedaleko granicy. A więc uważano go za dobrego króla. Do tego stopnia, że popularnie nazywano go „wujek Efraim”. To doprowadziło aż do pewnego rytuału. Mój profesor, Baruch Kurzweil, czeski Żyd, który popchnął mnie do poznania literatury polskiej, robił codziennie przyjęcie w dniu urodzin Franciszka Józefa. W Izraelu! Niech pan zauważy, że podobne podejście ma Vincenz. Ważne tutaj jest samo imię Józef. Biblijny Józef wszedł do literatury europejskiej, zwłaszcza niemieckiej, by przypomnieć *Historie vom Keuschen Joseph* (1667) Grimmelshausena czy *Józefa i jego braci* Tomasza Manna. A Schulz czytał po niemiecku. Sam pisze, że interesował się tym mitem ze względu na Manna.

— Wydaje się jednak, że do tradycji żydowskiej, żywej w dawnej Galicji, Schulz miał stosunek ambiwalentny, pełen dystansu.

— Nie wierzył w obrzędy, ale jego dusza szukała powrotu do domu. Ten motyw występuje w mitologii greckiej, w *Fajdrosie*, w mistyce i pewnych modlitwach żydowskich i, zdaje się, też w *Salve Maria*. To znaczy, że jest to wyraz potrzeby ludzkiej. Uwolnić się od świata, rozdziwienia, którym odznacza się człowiek żyjący na ziemi, w objęciach historii. W judaizmie Józef jest także związany z wyjściem z Egiptu. Rytuał Paschy. Dowiodłem, że u Schulza jest to Pascha żydowska, siedmiodniowa, a więc też wiosną. O ile wiem, Pascha chrześcijańska nie ma już związków z naturą, nasza jeszcze ma. W naszej nakłada się na nią *Pieśń nad pieśniami*, łączona w egzegezie z przyjściem Mesjasza. Cała wieczerza paschalna, która jest także Ostatnią Wieczerzą Jezusa, związana jest z wyjściem z Egiptu. Mały Bruno brał w tym aktywny udział. *Wspomnienie o Passze*, drukowane w listach Ficowskiego, jest prześliczne! Dla mnie to więcej niż cała jego twórczość. Pan więc widzi, ile w niego wsiąkło z paschalnej nocy. On to przerobił, oczywiście, na własną modłę, ale to jest. Pesach.

— Powiedział pan, że zainteresował się pan Schulzem przez przypadek. Czy to znaczy, że Schulz nie jest znany w Izraelu?

— Dzisiaj jest znany tak, jak „jest znany wszędzie”. Staje się komercyjnym mitem. Moja przyjaciółka, która wróciła niedawno z Niemiec, powiedziała mi, że nie ma żadnej poważnej gazety, gdzie w dodatku literackim nie pisano by o Schulzu. U nas pierwsza jego edycja została od razu sprzedana, jest już druga. Do jego popularyzacji przyczynił się też pisarz współczesny, Grossman. Jego książeczka *Popatrz pod hasło: miłość*, która miała być à la Schulz, a jest nieudana, towarzyszyła wielka publicy. Ale już w 57 roku w Izraelu sprzedawano polskie książki. Nieraz kupowano ich więcej niż w Polsce. Na przykład w Tel-Awiewie u Neusteina sprzedano więcej *Opowieści biblijnych* Kosidowskiego niż w Warszawie. Ja też chodziłem do tej księgarni, bo mój profesor, Kurzweil, ubóstwiał Ingardena, którego zacząłem czytać po niemiecku. Powiedział: „Po co ci łamać zęby, przecież on pisał po polsku”. Do dzisiaj łatwiej mi czytać po polsku niż po angielsku. W tej księgarni kupiłem przekłady Sterne’a, Fieldinga, całą celofanową serię poezji wydaną w PIW-ie. Wtedy także kupiłem wydanie Schulza, bez listów. Potem poznałem Ficowskiego, przetłumaczyłem jego *Odczytanie popiołów* na hebrajski, a on posyłał mi swoje publikacje o Schulzu. Profesor Kurzweil był wielbicielem Schulza, którego — w przekładzie niemieckim — przywiózł mu fizyk, uczeń Einsteina. Są tam też na marginesie uwagi, które zamierzam zbadać. Redaktor dodatku literackiego najważniejszej gazety, „Haaretz”, Beniamin Tamuz, który już zmarł, sam dobry pisarz i malarz, powiedział mi: „Schulz to najoryginalniejszy pisarz na świecie.

Gdzie ty masz dzisiaj takich pisarzy”. Jak wydrukowałem ten artykuł o mistyce u Schulza, prosiłem go o ocenę. Uznał, że mam rację. Potem, jakieś dziesięć, dwanaście lat temu było sympozjum poświęcone takim pisarzom, jak Proust, Kafka i Schulz, o żydowskich elementach w ich pisarstwie. I tak stałem się „schulzologiem”.

— Czym pan tłumaczy popularność Schulza? Oczywiście poza kręgiem szczególnie nim zainteresowanym. Przecież to trudna proza.

— Proszę pana, w żaden sposób nie tłumaczy tego fakt, że był Żydem polskim. I to nie polscy Żydzi go czytają. Nie uważam, że my, w Izraelu, jesteśmy narodem tak bardzo kulturalnym. Jestem krytyczny i — powiem szczerze — myślę, że sytuacja kulturalna tutaj jest lepsza niż u nas. Pionierzy to była elita, super elita europejska. To byli ludzie, którzy wyszli

przykład z poezji hebrajskiej. Mamy jednego poetę, którego 90% ludzi nie rozumie przy pierwszym czytaniu, bo on zwraca znaczenia słów do ich semantycznego źródła. Ale rytm i muzyka wiersza są jak szaf rytuału.

— Chciałbym na koniec, jeśli pan pozwoli, zapytać o pańskie zainteresowania literaturą polską. Którymi pisarzami pan się najbardziej interesuje?

— Oczywiście Schulzem, Gombrowiczem, którego jeszcze nie „zjadłem” i Borowskim, „sąsiadem” z Oświęcimia. Nikt nie przedstawił tej planety jak on. To powinno być lekturą obowiązkową w szkołach na całym świecie. Ale zasadniczo interesuję się poezją. Po pierwsze — Szymborską. Moim zdaniem, to największa z żyjących obecnie poetek. Próbuję ją tłumaczyć i chciałbym wydać tom jej wierszy po hebrajsku. Poza tym Herbert. Przetłumaczyłem



z domów tradycyjnie przesiąkniętych kulturą żydowską i europejską, znali pierwszorzędnie kulturę polską czy niemiecką, czasem kończyli jeszcze uniwersytety klasyczne, znali najczęściej klasyczne języki. Dzisiaj już tego nie ma. Dlatego ja nie wierzę, że Schulz będzie naprawdę popularny, to jest tylko moda. Ale zawsze będzie miał wielkich swoich adoratorów. Jak powiedziałem w wywiadzie dla radia w Warszawie, czytam Schulza z przyjemnością. Większość zachodniej prozy współczesnej jest pisana według pewnego modelu i zerka okiem ku wydawnictwu, bo decyduje komercja. A literatura powinna przede wszystkim pociągać. Ja czytam Schulza nawet go nie rozumiejąc. Jest nawet dzisiaj dużo rzeczy, których w nim nie rozumiem. Ale mamy coraz więcej kluczy i temu, myślę, służyła sesja. Być może, że na mój stosunek do Schulza wpływa też to, że urodziłem się w małym miasteczku, prawie wsi. Miałem łąki, miałem rzeki, miałem lasy — w dzisiejszym życiu tego nie ma. W książkach też tego nie ma. Literatura jest urbanistyczna, abstrakcyjna. To nie pociąga. Wraca się do pejzaży dzieciństwa. U Schulza jest także pewna składnia, nagromadzenie przymiotników. To się jakoś zlewa, robi atmosferę, jakby to były jakieś czary. Język Kafki jest językiem prawnika, a to jest język maga.

— Pan sądzi, że czary Schulza działają na ludzi, nawet gdy go nie rozumieją?

— Tak. Podobnie jak w poezji. Mogę podać

parę jego wierszy, choć on ma swojego dobrego tłumacza w Izraelu, Dawida Weinfeld, który przekłada także Miłosza. Ja przełożyłem wiersz *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*. Także dwa wiersze Ginczanki. Ona nie jest wielką poetką, ale wiersz, który napisała w więzieniu, przed śmiercią, jest osiągnięciem. Tłumaczyłem też Kamieńską, Ficowskiego, Baczyńskiego, wiersz Różewicza (jeszcze nie drukowany), jeden wiersz Borowskiego. Chcę przetłumaczyć jego opowiadania, jedno jest już gotowe.

— Po tym, co tutaj powiedzieliśmy, byłoby wyjątkowym banałem przekonywać raz jeszcze o potrzebie dialogu kultury polskiej z kulturą żydowską czy chrześcijaństwa z judaizmem.

— Judaizm jest oparty na sprawiedliwości, wobec której także Bóg się zobowiązywał, jak ojciec wobec syna, mąż wobec ukochanej żony. Jezus już wskazywał uczniom: „Na stolicy Mojżeszowej zasiedli doktorowie i faryzeusze. Wszystko tedy, cokolwiek wam rozkażą, zachowujcie i czyncie, ale według uczynków ich nie czyńcie” (Mat. 23). Bo oni są obłudni. Pojęcie „obłudny faryzeusz” istnieje także w Talmudzie. Z tego wynika, że Jezus obowiązywał do przyjęcia Talmudu, który, oczywiście, później skodyfikowano. A Talmud to nie jest kodeks, to jest sesja, dyskusja. Zatem dyskutujemy, kłómy się nawet, bo jest o czym dyskutować, są rany, ale się wzajemnie szanujemy.

U góry: Od lewej Aleksander Fiut i Shalom Lindenbaum. Fot. archiwum.

Opowiadanie Borgesa przypomina w nastrój i formie relację, którą ktoś właśnie przebudzony składa o przeżytych co dopiero dziwnym śnie. Jednak w marzeniach sennych i relacjach o nich niemal z reguły występują jakieś osoby i toczy się jakaś akcja. Natomiast tutaj, jeżeli pominiemy dwa lub trzy epizody wprowadzone zresztą do tekstu jako przypomnienie z odległej przeszłości, nic takiego nie zachodzi. Wszystko ogranicza się do tego, że czytelnik, z którym zresztą będziemy się nieraz identyfikować, otrzymuje ubraną w słowa potężną wizję oniryczną — wszakże wizję przedstawiającą obiekt, który ani nigdy nie istniał, ani obecnie nie istnieje, a przedstawiony został przez Borgesa jedynie jako projekcja jego wyobraźni. Obiektem tym, potraktowanym zresztą przez niego tylko metaforycznie, jest gigantycznie wielka i w swojej strukturze gigantycznie zakłócona biblioteka o nazwie Babel.

Relację Borgesa o nieistniejącej bibliotece rozumiemy jako wystosowanie do nas zaproszenia do wzięcia udziału w pewnej grze literackiej. Podyktowanym przez Borgesa implicite warunkiem uczestniczenia w owej grze jest traktowanie wyimaginowanej przez niego biblioteki jako istniejącej rzeczywistości i mającej wszystkie przypisane jej przez autora cechy. Czytelnik łatwo zauważa, że na wspomnianą przed chwilą wizję składają się dwa nałożone na siebie obrazy czy opisy. Pierwszy z nich jest opisem niezmiernie rozbudowanego, ale w chwili obecnej całkowicie bezładnego wnętrza bibliotecznego, natomiast drugi — opisem zbioru zmagazynowanych w nim książek i ogólną charakterystyką ich zawartości. Obydwa opisy zbudowane są na wzór tych, które spotykamy w przewodnikach po rzeczywistych bibliotekach. Stąd czytelnik skłonny jest przypuszczać, że autor umieścił je w tekście po to, aby ułatwić hipotetycznym użytkownikom wymyślonej przez siebie biblioteki odnajdywanie w niej takich czy innych poszukiwanych przez nich treści. Przeciw takiemu przypuszczeniu przemawia jednak to, że w jednym z ustępów opowiadania znajdujemy raczej nieoczekiwane ostrzeżenie głoszące, że poszukiwanie w bibliotece Babel jakichkolwiek sensów jest całkowicie pozbawione sensu.

Opis wnętrza biblioteki Babel i opis jej zawartości przedstawiają się, gdy chodzi o ich spoistość wewnętrzną, różnie. W szczególności tylko o pierwszym z nich możemy orzec, że nie zawiera on jawnych sprzeczności, gdyż nie ma w nim takich zdań, których uznanie sprzeciwiałoby się uznaniu innych zdań zawartych w tym samym opisie. Opis drugi budzić może — jak się przekonamy — pod tym względem wątpliwości. Zachodzący w pierwszym opisie brak sprzeczności nie czyni go jednak wolnym od innych wad, w szczególności zaś od wady polegającej na tym, że jest rzeczą wątpliwą, czy da się go w ogóle jednolicie zinterpretować, na przykład czy na jego podstawie można by narysować dający się odczytać tylko w jeden sposób plan wnętrza biblioteki Babel. Zachodzi to dlatego, że istnieją obawy, iż plan taki przypominałby pod pewnymi względami owe dobrze znane zwodnicze rysunki, z których każdy możemy podług naszego wyboru zinterpretować bądź jako przedstawiający pewien wyróżniony przedmiot, bądź jako przedstawiający coś zupełnie innego, w zależności od tego, które spośród linii i płaszczyzn objętych danym rysunkiem weźmiemy pod uwagę.

Łatwo jest zauważyć, że podane w opowiadaniu Borgesa informacje o bibliotece Babel przedstawiają się różnie, gdy chodzi o ich jednoznaczność i zupełność. Najmniej wątpliwości budzą pod tymi względami te, w których autor odwołuje się do wyobraźni przestrzennej czytelnika, licząc zresztą — jak się wydaje — i na to, że ten będzie mógł dopomóc sobie w rozumieniu tekstu przez sięgnięcie do pewnych analogii i skojarzeń nawiązujących bądź wprost do Biblii, bądź do tego, co o wieży Babel mówią powszechnie znane dzieła sztuki, przede wszystkim zaś

sławny obraz Bruegla. Nawet jednak zwiększona przejrzystość owych angażujących przestrzeń fizyczną wyjaśnień nie może bez reszty rozproszyć wszystkich wątpliwości. Tak na przykład czytelnik może nie rozumieć, co ma znaczyć, że — jak czytamy w tekście opowiadania — środkiem biblioteki mającej kształt kuli jest pewien sześciobok. Czytelnik może się tylko domyślać, że owym sześciobokiem jest jedna ze spiętrzonych w nieskończonej liczbie potężnych sześciobocznych galerii otaczających wnętrze biblioteki i że być może punkt stanowiący jej środek jest identyczny z punktem będącym środkiem owej galerii. Jednak czy taka interpretacja jest dopuszczalna i trafna, pozostanie na zawsze w zawieszeniu. Sprawa środka biblioteki Babel jest jednak tylko jedną z tych, co do których czytelnik nie otrzymuje w tekście jednoznacznych i zupełnych informacji. Podobnie przedstawia się sprawa kształtu i przeznaczenia równoległych do galerii sieni czy sprawa wspomnianych w tekście spiralnych schodów. Biorąc rzecz ogólnie przyjąć można, że rzucony przez autora na ekran wyobraźni czytelnika obraz wnętrza zagadkowej biblioteki fluktuuje między jedno- a wieloznacznością i zawiera do końca multum miejsc niedookreślonych. Niemniej czytelnik mimo trudności, które mu następcza posługiwanie się tym obrazem, nie daje za wygraną; co więcej, niemal do końca żywi nadzieję, że raz obrany sposób orientowania się doprowadzi go ostatecznie do ujawnienia tych wszystkich tajemnic biblioteki Babel, które mogą go interesować.

W przeciągającej się bez końca wędrówce po powikłanym labiryncie najbardziej nęka czytelnika to, że raz po raz staje on wobec konieczności podejmowania nagłych decyzji co do kierunku dalszej drogi, z tym że decydowanie przebiega w warunkach nie zmniejszającej się bynajmniej niepewności. Owa coraz bardziej dojmująca niepewność sprawia, że czytelnik chwilami tylko z trudem opędza się od myśli dania za wygraną i wycofania się z lektury, a jeśli tego nie czyni, to chyba przede wszystkim dlatego, że z uwagi na lojalność wobec autora i z niechęci do porzucania przed końcem raz obranego przedsięwzięcia woli odłożyć rzecz na później.

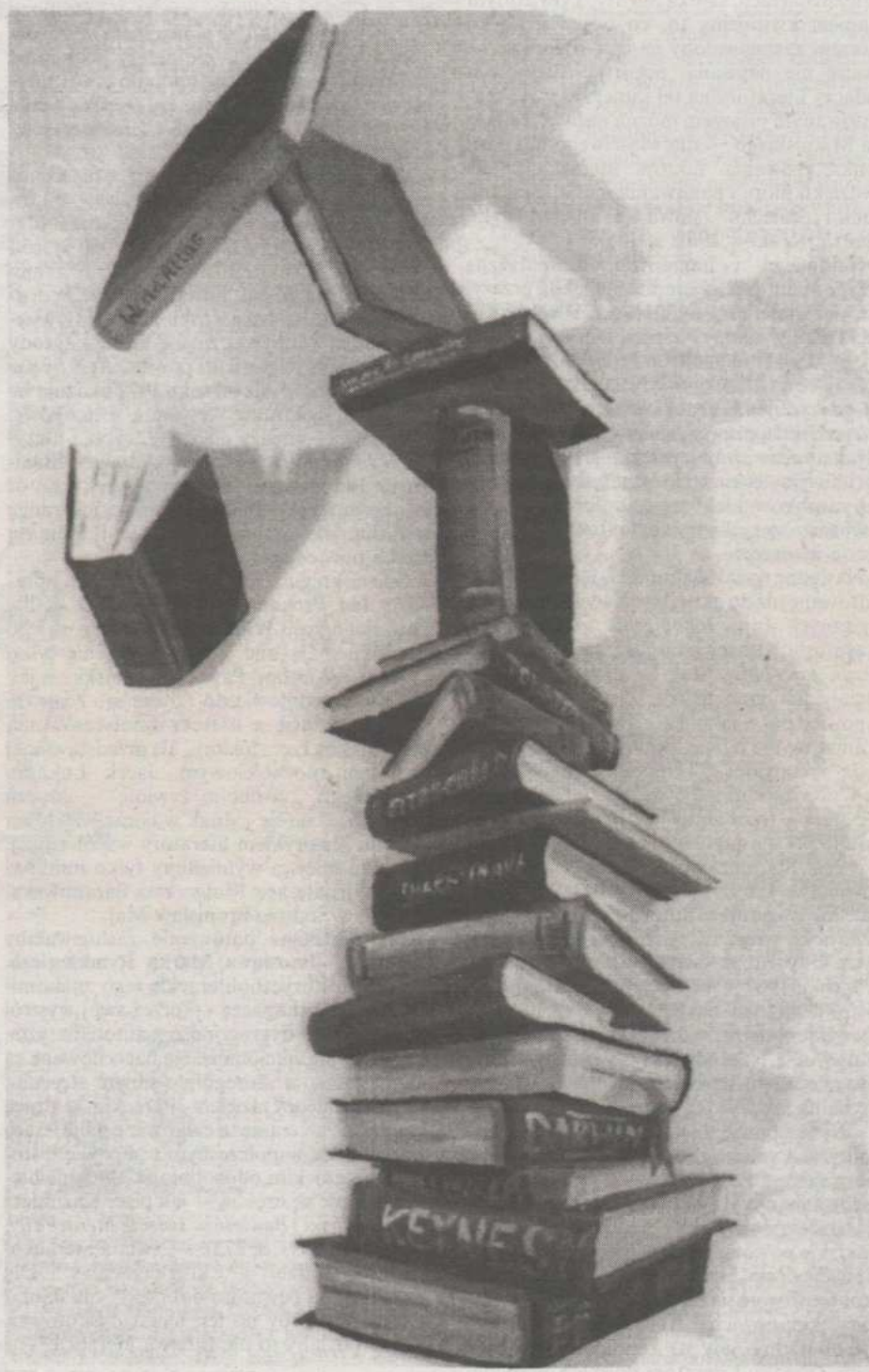
Jeżeli chodzi o nasz stosunek do tekstu, to niewątpliwie jego dominantą jest nie zmniejszający się w toku lektury podziw dla maestrii, którą wykazał Borges w budowaniu swojego monumentalnego i tak złożonego opisu. Niemniej czasem, kiedy wyczerpani nie kończącym się błędzeniem po przepastnych zakamarkach niemal opadamy z sił, jesteśmy o krok od zwrócenia się przeciw autorowi i przypisania mu umyślnego, a być może nawet powziętego w złej wierze zamiaru utrudniania czytelnikowi rozumienia tekstu. W chwilach takich jednak pogłębiona refleksja nad tekstem prowadzi nas do wniosku, że nie byłoby bynajmniej łatwe znalezienie w tekście miejsc, które stanowiłyby dowód, że autor jest aż tak przewrotny. W końcu przyjmujemy, że o autorze można orzec tylko, iż nie kwapił się z podaniem czytelnikowi w potrzebie końca nici Ariadny. Stwierdzając to musimy jednak gwoli sprawiedliwości stwierdzić także co innego, a mianowicie że z tekstu nie wynika bynajmniej, że autor był kiedykolwiek w posiadaniu owej nici, ani tym bardziej, że był on z takiego czy innego tytułu obowiązany do wyprowadzenia czytelnika z obieży, w której ten znalazł się przecie z własnego i tylko z własnego wyboru. Zbliżając się do końca chcemy jeszcze zauważyć, że kłopoty orientacyjne czytelnika opisu pierwszego, tj. opisu wnętrza biblioteki, mają swoje źródło przede wszystkim w niejednoznaczności i niezupełności czerpanych przez niego z tekstu opowiadania informacji.

Zupełnie inaczej przedstawia się położenie czytelnika opisu drugiego, tj. opisu zawartości biblioteki Babel. Źródłem jego trudności jest przede wszystkim to, że kontynuując lekturę co pewien czas napotyka on na tezy, których uznanie nie dałoby się pogodzić

z dokonany już przez niego uznaniem innych przeczytanych uprzednio tez. Do najkłopotliwszych niezgodności należy ta, która zachodzi pomiędzy tezą nazwaną przez autora twierdzeniem o totalności biblioteki Babel a umieszczonym także w tekście zapewnieniem, że biblioteka ta nie zawiera ani jednej absolutnej niedorzeczności. Wspomniana ostatnio teza głosi, że biblioteka Babel zawiera wszystkie wypowiedzi dające się utworzyć przez zestawienie dopuszczalnych w niej symboli ortograficznych. Wykaz takich symboli obejmuje 25 pozycji, z czego 22 odpowiadają literom alfabetu łacińskiego, a dalszymi są: znak kropki, znak przecinka oraz odstęp —

o totalności biblioteki Babel. Można jeszcze zauważyć, że przeciw prawdziwości omówionego ostatnio zapewnienia przemawia umieszczony w tekście wyznaczenie autora głoszące, że w bibliotece Babel na jedną linijkę prawdziwą czy pogląd słuszny przypadają całe mile bezsensownych kakofonii, słownych gmatwanin i niedorzeczności. To, że spośród owych niedorzeczności muszą się z konieczności znaleźć także wszystkie ortograficznie wypisane niedorzeczności absolutne — a każdą niedorzeczność można przecie w ten sposób wypisać — wynika z tego, co ustaliliśmy wyżej. Tak więc biorąc to wszystko pod uwagę należy przyjąć, że ktoś kto dałby wiare

Na marginesie 'BIBLIOTEKI BABEL' Jorge Borgesa



traktowany w bibliotece jako osobny symbol ortograficzny. Kłopot polega na tym, iż czytelnik ma niewątpliwie prawo zauważyć, że w tym stanie rzeczy za należące do zbioru wypowiedzi włączonych do biblioteki Babel należy uważać także wszystkie ortograficznie wypisane niedorzeczności, nie wyłączając tych, które autor nazywa absolutnymi. Trudności tej nie można by przeciwdziałać np. przez włączenie do tekstu zastrzeżenia, że wypisane ortograficznie wypowiedzi uważać trzeba za objęte biblioteką Babel tylko o tyle, o ile nie wyrażają one absolutnych niedorzeczności, a to dlatego, że zastrzeżenie takie falsyfikowałoby bezsprzecznie twierdzenie

omówionemu ostatnio zapewnieniu, musiałby przeżyć zawód. Można jednak przypuścić, że przykreść, która spotkałaby go z tego powodu nie byłaby większa od tej, której doznałby np. czytelnik bajki o Kopcuszkę na wiadomość, iż nie jest prawdą, że dziewczynka o przezwisku Kopcuszek pojechała w złotej karocy na urządzonej przez Księcia bal.

Franciszek Studnicki

Franciszek STUDNICKI jest profesorem prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

U góry: Julian Opie, *Incydent w bibliotece II*, 1983, olej na stali, 165 x 100 x 20 cm.

nych pastiszów i parodii umieszczonych potem w tomie *Duchy poetów podsłuchane* (1959). Pozostawił natomiast w szufladzie opowiadania okupacyjne, a z późniejszych — ogłosił tylko trzy miniatury o fantastycznych spotkaniach z Fredrą, Norwidem i Tetmajerem oraz wspomnieniowe *Kocięta* i na wół reportażowe *Opowiadanie z zegarkiem*. Do teczek z maszynopisami jednak powracał, np. *Opowiadanie z Worochty*, datowane: 1943, przerobił w roku 1968, wracając do niego zapewne w związku z wydarzeniami marcowymi. Są to wszystko utwory prozaika o wyraźnym talencie narracyjnym. Świadczą o tym choćby przenikliwe obserwacje obyczajowe i kreacje postaci kobiecych. A jednak Wyka jest wybitnym pisarzem przede wszystkim jako eseista i krytyk. Pokazał to doskonale Jerzy Kwiatkowski w rozprawie zatytułowanej właśnie *O sztuce pisarskiej Kazimierza Wyki* (w książce zbiorowej: *Kazimierz Wyka. Charakterystyki. Wspomnienia. Bibliografia*, 1978). Przypomnijmy za nim jej właściwości: równowagę między gawędziarską swobodą a zabiegami porządkującymi, sugestywne formuły metaforyczne, konstrukcje kontrfaktyczne, oscylacje między powagą a żartem i anegdotą. Literacką urodą odznaczają się też eseje Jana Kotta, frapujące czytelników niezwykłością skojarzeń, dramatyzmem narracji, sztuką puenty. Tym jednym zdaniem kwitujemy to, co oczywiste, i co zarazem zasługiwałoby na całą rozprawę — jeszcze nie napisaną. Spośród rówieśnych badaczy literatury na tej samej zasadzie utalentowanym pisarzem można nazwać Tadeusza Mikulskiego — dla właściwego mu daru konkretyzowania faktów literackich, dla „wdzięku pióra i panowania nad odcieniami ironii i uśmiechu” (słowa Kazimierza Wyki, *Odeszli*, Kraków 1988, s. 101).

Najdłuższą i najbardziej dramatyczną przygodę autorską z literaturą piękną przeżył również utalentowany literacko **Wacław Kubacki**. Zatrzymamy się przy niej trochę dłużej, bo dobrze ukazuje ona ryzyka i zasady czujające na uczonego, gdy na taką przygodę się zdecyduje. Kubacki uważał się przede wszystkim za pisarza, ze swymi powieściami i dramatami wiązał największe nadzieje, zajęcia uniwersyteckie traktował tylko jako sposób zarobkowania. Przyjęcie pierwszych jego utworów literackich mogło takie samopoczucie utwierdzić.

Następne wszakże dramaty, niekiedy przystosowane już do aktualnych wymogów ideologicznych (np. *Jakobińskie gniazdo*), nie przyniosły Kubackiemu takiego sukcesu jak *Krzyk jarzębiny*. Mało o nich pisano, nie chciały ich grać teatry. Zirytowany autor zapowiedział w jakimś wywiadzie, że nowych dramatów nie ogłosi, dopóki dawniejsze nie będą wystawione... Tymczasem podjął prace nad powieściami. Pierwszą z nich był *Sen nocy letniej* (wzmianka w *Dzienniku we wrześniu* 1952), ale najwcześniej ukończył *Smutną Wenecję*. Starania o druk szły opornie — Wydawnictwo Literackie nawet maszynopis odrzuciło, sugerując autorowi daleko idące przeróbki, wręcz rezygnację z treści fabularnych. Gdy jednak książka w końcu się ukazała w roku 1967 — krytyka przyjęła ją z uznaniem, a w roku następnym — została ona wyróżniona (wraz z dwoma tomiami esejów) Państwową Nagrodą Artystyczną I stopnia. Nie miejsce tu na ocenę tej powieści — ale chyba na tak wysoką nagrodę nie zasługiwała. Niewątpliwie była w tym manipulacja polityczna władz: chodziło o wyeksponowanie pisarza o znanym nazwisku, nie zaangażowanego w działanie opozycyjne. Kubacki uwierzył wówczas definitywnie w swe pisarskie powołanie i zrezygnował z pracy na Uniwersytecie Jagiellońskim, postanawiając skoncentrować się na pisaniu książek, przede wszystkim powieści. Anegdota opowiada, że był oburzony, gdy na zebraniu w krakowskim Związku Literatów Polskich zwrócono się do niego per „panie profesorze”.

Gdy jednak koniunktura polityczna się zmieniła, dyspozycyjna krytyka, która przedtem *Smutną Wenecję* tak wychwalała, o dalszych powieściach Kubackiego pisała mało i powściągliwie. Wydaje się, że doszły tu do głosu także znane uprzedzenia krytyki do uczonego jako pisarza. Rozgoryczenie Kubackiego musiało być duże. Nasza wiedza o jego działalności pisarskiej w latach późniejszych jest niepełna, wiele tekstów pozostaje dotąd w biurku autora. Jak dzielił swój czas między twórczość oryginalną a historię literatury — dokładnie nie wiadomo. Na pewno jednak pasja literacka wpływała hamująco na aktywność w drugiej z tych dziedzin. Chyba szkoda, że się tak stało: wbrew własnemu mniemaniu, Kubacki więcej miał do powiedzenia jako uczonego, niż jako powieściopisarza.

Ponowne zacieranie się granic między krytyką a historią literatury, o którym była tu mowa, trwało w latach powojennych. Szczególnie wyrazistym przykładem jest tu Jan Błoński, który od współczesności przeskokował do poezji Sępa Szarzyńskiego i początków polskiego baroku. Wielu autorów łączyło też krytykę z twórczością oryginalną, przy czym niektórzy z nich do niej od krytyki przechodzili, odwracając w ten sposób tradycyjną kolejność faz biografii pisarskiej. Z niewątpliwymi sukcesami uczynili to Wilhelm Mach i Andrzej Kijowski. Niedługo przed swym zgonem zaskoczył czytelników publikacją swych wierszy Konstanty Puzyna. Dodajmy jednak, że wszyscy ci autorzy okazali się stylistami wysokiej klasy już na terenie swego pisarstwa krytycznego. Talenty te mieli także Jerzy Kwiatkowski i Ludwig Flaszen, ci jednak poza krytykę i eseistykę nie wykraczali.

Gdy chodzi o powojennych badaczy literatury ani ówczesni zwolennicy marksizmu, ani potem strukturaliści nie mieli ambicji ściśle literackich. Można by nawet zaryzykować uogólnienie, że tendencje scjentystyczne w literaturoznawstwie działają pod tym względem hamująco. Co więcej, tendencje owe na pewno wpłynęły niekorzystnie na stronę językowo-stylistyczną prac naukowych tych autorów. (Narzekania na „żargon ibłowski” sły się do dzisiaj; i ja tu nie jestem bez grzechu: studenci pono skarżyli się, że *Główne problemy wiedzy o literaturze* można czytać tylko ze słownikiem wyrazów obcych w ręku...) Ale nie należy pochopnie uogólniać — stylistyczna pomysłowość i energia tekstów Marii Janion, czy — w zupełnie innym rodzaju — Janusza Sławińskiego starczy tu za kontrargument.

Co innego jednak, powtórzmy — nacechowanie literackie prac naukowych — co innego obecność na rdzennych obszarach literatury. Takie wyjątki zdarzały się wśród młodszych strukturalistów. Jeszcze zanim strukturalista został, **Edward Balcerzan** drukował (od trzynastego roku życia) swe wiersze, potem zdobywał za nie liczne nagrody i wyróżnienia. Ogłosił też powieść *Któż by nas takich pięknych*. Ale od roku 1972 ukazują się już tylko jego prace krytyczne i naukowe. Równowagę między poezją a krytyką utrzymuje **Julian Kornhauser**. Gdy mowa o **Stanisławie Barańczaku** — poeta, krytyk i autor książki o języku Białoszewskiego ma rangę wybitną, ale o tłumaczu liryki i dramatu trzeba powiedzieć: „fenomenalny”.

Spoza kręgu strukturalistów poezję uprawiali **Jan Prokop** i **Jacek Trznadel**. Kilka powieści ogłosił **Włodzimierz Maciąg**, w jego dorobku mają one jednak znaczenie tylko uboczne. Wiesław Paweł Szymański — jak pisze w przedmowie do *Ostatniego romanu* (1991) porzucił z czasem zainteresowania literaturą na rzecz historii, ale przedstawianej sposobem powieściowym. Jacek Łukasiewicz, biegły „w oboim żywiole” — poezji i krytyki, staje się jednak w coraz większym stopniu historykiem literatury współczesnej. Z braku miejsca wymienimy tylko inne nazwiska tu należące: Małgorzata Baranowska, Stanisław Stabro, Bronisław Maj.

Na oddzielne omówienie zasługiwałyby twórczość **Jarosława Marka Rymkiewicza**. Książki historycznoliterackie tego znakomitego poety i tłumacza — przez swój wystrój stylistyczny, dygresyjność, autotematyzm, ostentacyjną fikcjonalizację nacechowane są literackością w szczególnie silnym stężeniu. Granica między dziełem literackim a pracą naukową zaciera się tu całkowicie. I nie jest to zjawisko we współczesnym piśmarstwie historycznoliterackim odosobnione. Badanie literatury staje się częścią — jak pisze Kazimierz Bartoszyński (*Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991, s. 272) — „świata literackości” czy szerzej — „kręgu zabawy”. Dla literatury na pewno to dobrze. A dla nauki? Dużo można by na ten temat dyskutować. Ale nie byłaby to już zabawa literacka.

Henryk Markiewicz

Gawęda przygotowana do nowego, rozszerzonego wydania „Zabaw literackich” (Oficyna Literacka, w druku).

¹ Zob. S. Dobrzycki, *Jak poeci kochają krytyków*, „Tęcza” 1928, nr 4, M. Dąbrowska, *Wielcy pisarze o krytykach*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 10, T. Mikulski, *Ród Zoiłów*, Kraków 1933, W. Kubacki, *Krytyk i twórca*, Łódź 1948 (rozprawa tytułowa).

² Można tu dorzucić majstersztyk Brücknera (z książki *Mikołaj Rej*, 1905) — rekonstrukcję polskiego tekstu dialogu Reja *Warwas z Dykasem*, dokonaną na podstawie tłumaczenia czeskiego, przekład *Silviiudów*, przypisywanych wówczas Śarbiewskiemu, dokonany przez Juliana Krzyżanowskiego (1917), spory tom *Poezji wybranych Heinego* w przekładzie Stanisława Łempickiego (wyd. pośmiertnie, 1951), a także kilka przekładów pióra Kleinerera umieszczonych w *Wyborze poezji Goethego* wydanym przez Zofię Ciechanowską (1955).

³ Kierczyńska pisywała wiersze także i później, ale wybór ich ukazał się dopiero pośmiertnie (*Egotyki z lat wojny*, 1969, z przedmową Anny Kamińskiej).

STEFAN BÜCHNER

Pierwszy lot



Kapliczka świętego Jana była po drugiej stronie gościńca. Z domu ocienionego kasztanami, grabami i okapem rozłożystego, krytego gontami dachu trzeba było przekroczyć słoneczną smugę wapiennego pyłu i przejść na tamtą stronę w zalaną słońcem żółtą falę żyta, podbitą błękitem bławatów i fioletem ostów i kąkoli. Kapliczka, biała w słońcu, stała na zielonej wyspie traw i ziół, tam gdzie zboże, wznosząc się do góry, urywało się nagle na tle nieba, niebieskiego, z białą pianą przepływających obłoków.

Kapliczkę podpierały z boków gęste krzewy czarnego bzu. Smugi światła z wąskich ostrołukowych drzwi i okien prowadziły przez ciemne wnętrza do kolumny z figurą świętego. Kamienna postać spoglądała z góry przez pochylony krzyż. Było chłodno i cicho, pachniało ziołami, których pęki i wieńce wisiały na ścianach i leżały na parapetach okien i kamiennych płytach posadzki. W tym miejscu tajemniczy dreszcz przenikał samotne serce o każdej porze dnia. Wczesnym rankiem kapliczka płynęła w obłokach mgieł na zielonej fali pokrytych rosą traw. W południe, wśród nagranych słońcem pachnących ziół, przemykały węże i jaszczurki. Nad nimi trzepotały wielobarwne motyle i niebieskie ważki. Buczały opasłe, pasiaste bąki i bzykały złote muchy. Wieczorem żeglowały bezszelestnie nietoperze i wielkie, wlochaty ćmy. W krzakach kłaskały słowiki, a na kopulasty dach spływał cień sówki pójdzki, zwiastunki nieszczęścia.

Szedłem tam zawsze ze ściśniętym ze strachu sercem, pchany przemożnym pragnieniem znalezienia się w tym przedsionku innego świata. Myśli tu przepływały szybko i cicho jak obłoki na niebie, a ciało stawało się chłodne i lekkie, jakby gotowe do oderwania się od ziemi wznoszącej się żółtą falą zbóż w zimny błękit.

Tam zapewne powstało we mnie to nieodparte pragnienie: latać, unosić się, przepływać nad ziemią, pragnienie, które stopniowo wypełniło mój umysł i zawładnęło moją wolą, aby ostatecznie spełnić się w tak cudowny, a zarazem prosty i naturalny sposób.

W letnie wieczory, gdy znużone słońce przymykało powieki i zapadało za ostrą bramę kościoła i za baniami cerkwi, gdy z ogrodu już podświetlonego blaskiem księżyca pachniała macierzanka, a nad rzeką grały coraz głośniejszy żaby, matka zapalała naftową lampę. Potem, gdy przebrany w długą nocną koszulę leżałem już w swoim drabiniastym łóżeczku, nachylała się nade mną, całowała w czoło i wychodziła, zabierając lampę do drugiego pokoju. Stamtąd

dochodziły tylko stłumione głosy i smuga światła przez niedomknięte drzwi. Pokój wypełniał się poświatą księżyca i zapachami ogrodu.

W taki właśnie wieczór spróbowałem pierwszy raz.

Leżąc jeszcze chwilę, wsłuchiwałem się w głosy zza drzwi, słabnące jakby i oddalające się. Potem zrobiło się cicho. Wtedy stopami zszedłem na szerokie i ciepłe deski podłogi. Stałem chwilę w skupieniu z głową podniesioną do góry, ze wzrokiem skierowanym w sufit. Opuśczone ramiona przycisnąłem do boków, wyprostowałem nogi i zacząłem sprężać stopniowo całe ciało. Miałem wrażenie, że zamieniam się w kolumnę skierowaną do góry, opartą o ziemię jedynie małą powierzchnią stóp. Zaczął przeze mnie przepływać jakiś prąd, pod wpływem którego czułem się coraz lżejszy, coraz słabiej wparty stopami w ziemię. Sprężone ciało nie było w najmniejszym nawet stopniu sztywne, wszystkie mięśnie i ścięgna układały się w jakiś pionowy rytm, wszystko myślą i wolą było skierowane do góry. I wtedy... bez wysiłku, nie usztywniając się i nie dekoncentrując zacząłem powoli unosić się pionowo do góry, aż wyczułem tuż nad głową sufit, a sprzęty w pokoju znalazły się pod moimi stopami. Mogłem wisieć tak w powietrzu lub przesuwać się w różnych kierunkach nie zmieniając wysokości i postawy, ale czułem z całą pewnością, że nie wolno mi zmieniać postawy, ani poruszyć rękami czy nogami, gdyż wtedy spadłbym z powrotem na ziemię.

Odtąd powtarzałem wiele razy takie wznoszenie się. Odbywało się ono za każdym razem o tej samej wieczornej porze, w tym samym pokoju i w ten sam sposób. Później nawet przy rodzicach i domownikach, lecz nigdy i z nikim o tych sprawach nie rozmawiałem, a ci, którzy to widzieli, o nic nie pytali, wydawali się zamyśleni i zatroskani, związani ze mną wspólną tajemnicą.

Mimo że byłem całkowicie świadomy niezwykłości tego rodzaju unoszenia się, czułem z całą pewnością, że to jeszcze nie jest to, czego szukałem, czego oczekiwałem, do czego tęskniłem, że to jest dopiero pierwszy stopień tajemnicy, że czeka na mnie coś o wiele wspanialszego, że to jest już tuż obok.

Pewnego letniego wieczoru tuż po zachodzie słońca, w jasnym świetle księżyca, w powietrzu ciepłym i nasyconym zapachami opuściłem się przez otwarte okno do ogrodu. Lekkim krokiem bosych stóp pobiegłem po wyżwirowanej ścieżce, na której białe kamyczki błyszczały jak płatki pod zmarszczoną powierzchnią strumyka. Biegłem w kierunku ciemnego pasma żywopłotu, który zamykał ścieżkę. Za nim był mur ogrodzenia, potem łąki z kępami krzewów, a jeszcze dalej wypełnione cieniem drzewa parku zamkowego. Biegłem szybciej i szybciej, i czułem cudowną lekkość wzrastającą z każdym krokiem. Wydawało mi się (i było tak z całą pewnością naprawdę), że moje stopy ledwie muskają ziemię. Żywopłot rósł, był coraz bliżej, należało już zatrzymać się. Gdy tylko to pomyślałem, bez żadnego wysiłku, wyrzucając ręce nad głowę i prostując ciało jak do skoku w wodę, przepłynąłem górą nad żywopłotem. Wszystko odbyło się łatwo, miękko, płynnie, naturalnie. Po drugiej stronie zacząłem opadać w dół, gdy jednak tylko pomyślałem, że chciałbym lecieć dalej, natychmiast uniosłem się znowu wyżej i poszybowałem nad łąkę, niewysoko i bez pośpiechu, z ciałem swobodnie rozluźnionym, płynąc to bokiem, to na piersiach, to na grzbiecie.

Nie był to lot podobny do lotu ptaka, nietoperza, ważki czy motyla. Nie był on podobny do lotu żadnego latającego stworzenia ani samolotu, który lądował czasem na łąkach za parkiem, gdy major Greber odwiedzał swojego brata. Nie był ten lot także podobny do lotu piórka unoszonego lekkim podmuchem wiatru. Odbywał się bowiem (tak mi się przynajmniej wydaje), na całkiem innych zasadach. Jego siła napędowa nie kryła się w mięśniach, a powietrze nie było jego żywiołem. Z tego co było na zewnątrz największe znaczenie miało chyba wibrujące, metaliczne światło księżyca.

o tych pierwszych doświadczeniach wiele razy powtarzałem te niezwykle wycieczki. Latałem coraz dłużej i wyżej i czułem zawsze radosną lekkość i rozkosz lotu. Potem w miarę upływu lat powtarzało się to coraz rzadziej, pojawiło się zmęczenie, aż któregoś dnia stwierdziłem z żalem i smutkiem, że już nie potrafię latać, że ciało i myśl nie mają już tej lekkości i swobody, że nie potrafię się oderwać od naszej codziennej ziemi.

Mógłbym opowiedzieć wiele innych niemniej niezwykłych rzeczy. Była przecież rzeka o przejrzystej wodzie, płynąca piaszczystym korytem w cieniu wielkich drzew, przez które słońce rzucało złote plamy na jej powierzchnię. Była niezwykła chwila, gdy mały chłopiec schodził po trzech stopniach drewnianych schodków i czuł pod nogami miękką, ruchomy piasek i ogarniającą go zewsząd spokojną, nagrzaną wodę. Na podwórzu przed domem, na skraju ogrodu stała studnia z żurawiem. Studnia była głęboka, cembrowiny obrosłe zielonym mchem, na dnie błyskało zimne lustro wody. Nad studnią rosła stara rajska jabłoń. Jej jabłka wpadały do studni. Wyciągnięte w wiadrze z wodą były zimne i miały niezapomniany, cierpki, rajski smak. W studni były też małe srebrne rybki. Wyskakiwały one czasem z ciągniętego do góry wiadra i opadały z powrotem w cieniistą głęb zamkniętą lustrem, które odbijało nachyloną twarz. A może nie były to srebrne rybki, tylko promienie słońca odbite od szeroko otwartych niebieskich oczu, a może odbłask białych brzusków szybujących nad studnią jaskółek?

A góry? Tak, południowo-zachodni horyzont zamykały ogromne, wspaniałe góry. Jedną z ich niezwykłych właściwości okazało się to, że były rzadko widoczne, pewnie zakryte przez chmury lub mgły. Jednak w niektóre dni w porze przed zachodem ukazywały się w całym swoim blasku i potędze.

Wznosiły się wtedy gigantycznym wałem nad całą płaską okolicą. Ich grzebienie i szczyty podświetlane niskimi promieniami słońca jarzyły się czerwoną, niebieską i fioletową poświatą. Niektóre wierzchołki tonęły w białym puchu obłoków, inne sterczały dumnie ponad chmurami. Czasem było widać drogi i ścieżki prowadzące po zboczach, coraz wyżej i dalej gdzieś, aż na drugą stronę. Za każdym razem, i to było najdziwniejsze i najbardziej tajemnicze, góry wyglądały inaczej, ukazywały jak gdyby inną stronę swojego oblicza, coraz wspanialszą, groźniejszą, nieodgadnioną. Zawsze jednak nad nimi wysoko w górze błyszczało czyste ciemnoniebieskie, zimne niebo. Cały ten obraz miał w sobie coś strasznego, co odpychało i równocześnie przyciągało, budziło niepokój, ale równocześnie i tęsknotę za nowym, dalekim, nieznanym. Potem po latach usiłowałem odszukać te góry na mapie, ale na żadnej, nawet najdokładniejszej, nie były naniesione. A jednak wiem, że były, powtarzam: były, gdyż przeczuwam, że teraz nie mógłbym ich zobaczyć.

Ale czas już na pierwsze zejście w podziemia.

Pod starym domem, po tej stronie drogi były wielkie piwnice, głębokie, o grubych murach z małymi zakratowanymi i zasnutymi pajęczyną okienkami. Schodziło się w głąb tych lochów po krętych kamiennych schodach, trzymając nad głową zapaloną świecę. W dole była cisza i cienie na ścianach. Korytarze prowadziły w różne strony i rozgałęziały się na prawo i na lewo. Ludzie mówili, że prowadzą do podziemi zamku i gdzieś jeszcze dalej i głębiej, że są tam na pewno ukryte, zakopane skarby.

Schodziłem w podziemia z uczuciem strachu pokonywanym przez przemożne pragnienie zbadania ich tajemnic. Najstraszniejsza była obawa, że mogę kiedyś nie trafić z powrotem do wyjścia. Zostawiałem więc na ścianach znaki pisane kawałkiem miękkiego, białego wapienia.

Podczas jednej takiej wędrowki, już poza ostatnim znakiem z poprzedniej wyprawy, w chwili gdy stałem, zastanawiając się, czy iść jeszcze dalej, zza ciemnego zakrętu szerokiego sklepionego korytarza zabłysło nagle żółte światło. Instynktownie wcisnąłem się w niegłęboką nyszę w ścianie, znajdującą się za moimi plecami. Jakiś powiew, którego przedtem nigdy nie było, zgasił moją świeczkę. Światło zza zakrętu wypełniło teraz cały prosty odcinek chodnika. Przejęty niezwykłością chwili — ale o dziwo! — wcale nie przerażony, ujrzałem zbliżających się do mnie ludzi.

Na przodzie, z lampą olejną w ręku, ubrany w skórzaną kurtkę, wysokie buty i kapelusz z szerokimi kresami szedł potężny, brodaty człowiek. Za nim w koronkach i żabotach, w butach ze srebnymi klamrami, z rapierem u boku i pistoletem za pasem postępował piękny, młody mężczyzna o delikatnej wydłużonej twarzy zakończonej szpiczastą brodą i ocienionej szerokim rondem kapelusza ze wspaniałymi piórami. W ręce, na której lśniły przedziwne pierścienie, trzymał zwinięty w rulon papier. Za nim szli wolno, niosąc na drążkach ciężkie, okute skrzynie, skromnie ubrani tragarze. Mężczyzna z lampą stanął i wszyscy zatrzymali się na wysokości mojego schronienia. Nie zwrócili jednak na mnie najmniejszej uwagi, a ja wiedziałem, że mnie nie widzą, że nie mogą mnie zobaczyć i strach nadal nie zmącił moich zmysłów. Widziałem więc wszystko czysto i dokładnie, ale, co od razu sobie uświadomiłem, nie było słyhać żadnego dźwięku. Skrzynie postawiono na ziemi i ten, który trzymał rulon, rozwinął go w świetle lampy niesionej przez przewodnika pochod. Patrzył przez chwilę w papier, na ściany, podłogę i sklepienie korytarza, jeszcze raz w papier, a potem zwinął go znowu w rulon. Ruszyli wszyscy w tym samym porządku, kierując się w niezbadane jeszcze przeze mnie chodniki. Światło niesionej na końcu pochod drugiej lampy zniknęło za zakrętem, a za chwilę znikł ostatni jego odbłask na przeciwległej ścianie. Wtedy wyszedłem ze swojego schronienia i zauważyłem, że moja świeca zgasła, więc zapaliłem ją pośpiesznie na nowo. Zobaczyłem na ścianie napisany przeze mnie znak, a obok inny, dziwny i zawiły, którego przedtem nie było. Może zostawił go mężczyzna z rulonem? Zwróciłem się wtedy w kierunku wyjścia i szedłem szybko, sprawdzając drogę powrotną według własnych znaków.

Po tym wypadku nie schodziłem już do podziemi pod domem. Orszak, który tam widziałem, wracał jednak do mnie w snach. Sny różniły się w szczegółach od tego co widziałem i między sobą, ale były to rzeczy nieistotne, dopóki w czasie ostatniego snu nie zauważyłem, że przed człowiekiem z lampą zamykającym pochod, czterech ubranych na czarno ludzi niesie na ramionach długą skrzynię, też czarną. To była trumna! Obudziłem się przerażony i od tego czasu zacząłem się bać samotności i ciemności.

Ta tajemnica pierwszego zejścia w podziemia została moją i tylko moją własnością, bowiem w podziemia schodzi się zawsze samotnie.

O tym zresztą dowiedziałem się dopiero później, gdy coraz częściej i głębiej trzeba było schodzić w podziemia. Znaki na ścianach, mapa, klucz do skarbu? Wiem, że przyjdzie takie ostatnie zejście, z którego żadne znaki nie wyprowadzą mnie znowu do światła.

Nie będę zdziwiony, gdy znajdą się tacy, którzy nie uwierzą w prawdę spisanych tu faktów. Mimo to jest to najprawdziwsza prawda. Prawda z domu naszego dzieciństwa. Bo czyż to, że zgubiliśmy klucz do bramy i zapomnieli drogę do domu ma świadczyć, że bramy i domu nigdy nie było?

KSIĄŻKI

„A potęgę i władzę swą dają oni bestii...”

Mario Vargas Llosa

Wojna końca świata

Przełożyła Dorota Walasek-Elbanowska

Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Od wielu już lat rozmaici teoretycy i „prorocy” rozwoju literatury przepowiadają śmierć wielu tradycyjnych gatunków. Należy do nich również powieść. Tymczasem, jeżeli przyjrzyć się współczesnym utworom wybitnych powieściopisarzy, trudno zgodzić się z tymi fatalistycznymi przepowiedniami. Nikt zaś lepiej niż Mario Vargas Llosa nie zaświadcza o znakomitej wręcz kondycji gatunku.

Ten peruwiański pisarz, niedoszły prezydent swojej ojczyzny, jest twórcą kilku powieści, z których przynajmniej dwie — jak można sądzić — przejdą kiedyś do kanonu XX-wiecznej literatury. Pierwszą z nich jest *Rozmowa w „Katedrze”* z 1973 r. — dzieło eksperymentalne, wprowadzające na niespotykaną dotąd skalę zabiegi symultanicznego prowadzenia kilku dialogów postaci oraz polifonicznej budowy narracji, w którym Llosa przedstawił skomplikowane społeczno-polityczne dzieje jednej z dyktatur peruwiańskich, jako uniwersalne *exemplum* współczesnej władzy.

Druga wybitna książka Llosy to *Wojna końca świata*, powstała w 1981 roku. Z *Rozmową* w „Katedrze” łączy ją trzy cechy: polityczna osnowa, podobny typ głównego bohatera oraz daleko idący uniwersalizm wymowy.

Wojna końca świata jest z ducha *epopeją*. Monumentalna, obszerna, pełna wydarzeń wielkich i dramatycznych, obfitująca w krwawe sceny batalistyczne — przywodzi na myśl

Iliadę. Jej panoramiczność ma także podobny, do homeryckiego dzieła cel: przedstawić losy narodu w trudnym dziejowym momencie, momencie apokaliptycznego wstrząsu. Tak więc Llosa jak wytrawny epik opowiada o ważnych wydarzeniach z końca XIX wieku, jakie w rzeczywistości miały miejsce w Brazylii w czasie narodzin i pierwszych lat Republiki.

Chodzi o historię zbuntowanej przeciw nowej władzy społeczności bahijskiej (Bahia — prowincja Brazylii), na czele której stał prorok, kaznodzieja i apostoł, zwany Nauczycielem (naprawdę nazywał się Antonio Mendes Maciel). Nauka, którą głosił wędrując po kraju, dość szybko zjednała mu rzeszę sympatyków, rekrutujących się spośród biedoty, bandyckich czered, a nawet mieszczaństwa. Idee Nauczyciela, stanowiące dziwną mieszankę chrześcijaństwa, socjalizmu i monarchizmu, uderzyły przede wszystkim w republikański rząd, utożsamiany przez proroka z Antychrysem. Krwawa wojna reprezentujących oficjalną władzę wojsk brazylijskich z grupą buntowników, posądzanych o spisek na rzecz monarchii, jest głównym tematem powieści. Wokół niego skupia się wiele równoważnych względem siebie wątków należących do pojedynczych postaci.

Niektórzy z bohaterów wcielają się w rolę narratorów, komentujących wypadki z subiektywnego punktu widzenia. Ta polifonia, tak charakterystyczna dla utworów Llosy, stanowi

przeciwagę epickiego charakteru dzieła i jest zarazem potwierdzeniem powieściowego statusu książki. Epopeja bowiem jest tu tylko „naskórkiem”, powierzchnią dzieła, pod którym kryje się skomplikowany, pełen sprzecznych racji i względnych wartości, świat o Cervantesowskim rodowodzie. O ile bowiem epopeja zakłada pewien porządek rzeczywistości, jej zamknięty i oczywisty ład, to powieść ów porządek kwestionuje, rozbija na dziesiątki praw cząstkowych, dziesiątki pytań bez odpowiedzi. Tak jest też w przypadku *Wojny końca świata*, konsekwentnie realizującej Bachtinowski model powieści jako formy otwartej, której żywiołem jest poznanie współczesności.

Jeśli mowa o współczesności, to czy brazylijską rzeczywistość z XIX wieku należy traktować jako kostium historyczny? I tak, i nie. Z całą pewnością Llosa jest wybitnym znawcą dziejów Ameryki Łacińskiej, tak więc wybór tematu nie był tu przypadkowy. Jeśli spojrzymy na dotychczasowy dorobek Peruwianczyka, zobaczymy, że problematyka regionu była dla niego najważniejsza. Wszystkie jego utwory można zinterpretować w kategoriach społeczno-politycznej syntezy dziejów Ameryki Południowej. Ale taka interpretacja niezwykle zubożyłaby pojemne w sensy dzieło Mario Vargasa Llosy.

Wojna jest bowiem przede wszystkim uniwersalną powieścią, zmagającą się z zagadnieniem kondycji teraźniejszego świata. Wizja współczesności, ukryta tu pod powierzchnią historii, jest fundamentem tego utworu. Tak właśnie powstaje paralela: epos — powieść, przeszłość — teraźniejszość. Pierwsze człony tych par stanowią o zewnętrznej budowie powieści, drugie zaś tworzą jej głęboką strukturę, wyposażoną w znaczenia istotne dla czytelnika z drugiej połowy XX wieku.

Jaka jest więc owa diagnoza współczesnej rzeczywistości? Co w wizji Peruwianczyka wysuwa się na plan pierwszy? Otóż Llosa nie pozostawia tu wątpliwości: człowiekiem rządzi Historia, której niezmienna, bezwzględna przypadkowość decyduje o obliczu współczesnego świata (o żadnych historycznych prawach nie może być tu mowy). Jednostka uwikłana w niezależne od niej społeczno-polityczne wstrząsy, przesilenia, wojny jest skazana na porażkę. Jej wysiłki, by ocalić jakąkolwiek wartość, są daremne, nie ma bowiem żadnych uniwersalnych punktów odniesienia. Względność racji, względność dobra i zła jest wszechogarniająca. Uwypukleniu owej względności posłużyło w powieści olbrzymie wprost nagromadzenie sytuacji konfliktowych, trudnych, niejasnych, wikłających kilka równocześnie systemów wartości.

Wielki teatr wojny, która w świadomości bohaterów jest wojną ostatecznie poprzedzającą zagładę świata, ma tu charakter

apokalipsy. Czy jednak owo apokaliptyczne starcie wszystkich wartości kończy się zagładą? Czy Llosa jest katastrofistą do końca? Nielatwo odpowiedzieć. Jest bowiem w powieści postać, która wymyka się Chaosowi Historii. To dziennikarz-okularnik (tak nazywa go Llosa), który wskutek splotu różnych okoliczności trafia w samo centrum wojny. Jego poprzednie dzieje układają się mało szczęśliwie — jest człowiekiem, który przegrał swoje życie, ponieważ nie potrafił znaleźć idei. Chciał zostać wielkim pisarzem, ale brakło mu i woli i talentu. Chciał założyć rodzinę, ale jego brzydota i nieustający katar nie pozwoliły mu znaleźć kobiety. Został więc średnim dziennikarzem-propagandzistą, wynajmującym się różnym politykom, miłości zaś zaznał jedynie w brazylijskich burdelach. Zakompleksiony narkoman, zniszczony duchowo i fizycznie intelektualista — takim go widzimy u zarania wojny.

Kiedy trafia do oblężonego przez armię Canudos, jego jedynym imperatywem staje się chęć przetrwania za wszelką cenę. A jednak zjawia się ktoś, kto całkowicie zmienia okularnika. Prosta kobieta, którą pasmo straszliwych przeżyć czyni dojrzałą i szlachetną. To spotkanie dwóch zagubionych, ale bogatych dusz zaowocuje miłością. Miłością zrodzoną w samym środku Apokalipsy. Czy uczucie to ma szansę przetrwać? Czy wspólne przeżycie piekła jest wystarczającą rękomią miłości? Nie wiadomo, gdyż tu właśnie powieść się kończy. Stając nad gruzami twierdzy buntowników, Llosa po raz kolejny pozostawia odpowiedź czytelnikowi.

Uniwersalizm *Wojny końca świata* dostrzec też można na planie konstrukcyjnym i gatunkowym. Mozaika sprzecznych racji i wartości jest bowiem oddana w mozaice gatunków mowy. I tak opisy bitew rodem z powieści historycznej mieszają się z ewangelicznymi tekstami „apostołów” Nauczyciela, te zaś mają swą przeciwagę w apokryfach, opowiadających o przemianie występnego ludzi w „świętych” rycerzy proroka. Z innych typów mowy można wymienić naukowo-dialektyczny styl socjalisty Galla, styl prasowych komunikatów z obrad parlamentu czy kronikarski styl okularnika, opowiadającego o wydarzeniach w Canudos. Ta wielogłosowość powieści Llosy może przypominać nieco wielogatunkowość Biblii. Zauważmy, że niektóre gatunki zostały przez autora przejęte wprost stamtąd (ewangelia, apokalipsa).

W utworze Llosy dochodzi więc do głosu dawno już zapomniane przez literaturę pragnienie stworzenia dzieła uniwersalnego, syntetycznego, które zamknie w sobie cały wielki obszar doświadczenia współczesnego człowieka.

Marcin Ciupek

KSIĄŻKI NADESŁANE

UMBERTO ECO: *WAHADŁO FOUCAULTA*, przeł. Adam Szymanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.

Druga po *Imieniu Róży* powieść profesora semiologii z Bolonii. W tej wielopłaszczyznowej, niezwykle książce odpowiedzi czytelnik musi doszukać się sam; tajemnica bowiem to odwieczne, nieziszczalne marzenie ludzkości o szczęściu, jakkolwiek pojmuje je jednostka.

BENJAMIN HOFF: *TE PROSIACZKA*, przeł. Rafał T. Prinke, Dom Wydawniczy „REBIS”, Poznań 1993.

Znany amerykański sinolog i filozof-toaista omawia tym razem słowo „Te” (oznacza ono w języku chińskim „cnotę”, „prawość”, „czystość”) na przykładzie Prosiaczka, Bardzo Małego Zwierzątka, które mimo swych niewielkich rozmiarów postanowiło być użyteczne. Książka Hoffa łączy w sobie nieodparty urok klasycznej prozy A. Milne’a z nieprzemijającymi wartościami wschodnich nauk. Podobnie jak *Tao Kubusia Puchatka* natychmiast zyskała sobie uznanie czytelników i stała się światowym bestsellerem.

ANDRZEJ ROMANOWSKI: *KRAKOWSKIE CZASY*, Wydawnictwo Miniatura, Kraków, 1993.

Uroczę wspomnienia z dzieciństwa krakowskiego naukowca i publicyści. Róg Wrzesińskiej i Dietla, granica między krakowskim Śródmieściem a dzielnicą Kazimierz, lata pięćdziesiąte i późniejsze; wiele trafnych spostrzeżeń, obserwacji, lirycznych opisów świata, który czterdziestolatkiem z różnych powodów zaczyna wspominać.

Jury II Ogólnopolskiego Konkursu Literackiego im. ks. Jerzego Popiełuszki po zapoznaniu się z 560 zestawami poezji i prozy w dniu 2 października 1993 postanowiło przyznać następujące nagrody i wyróżnienia:

w dziedzinie poezji: dwie równorzędne I nagrody po 6.000.000 zł otrzymują Anna Malgorzata Piskurz z Gniezna (godło Talitha kum) oraz Piotr Fluks ze Szczecina (godło Laudator); nagrodę II w wysokości 4.000.000 zł otrzymał Wojciech Izaak Strugała z Mieszkowic w woj. szczecińskim (godło Dzwony); nagrodę III w wysokości 3.000.000 zł — Ada Kopcińska-Niewiadomska z Berlina (godło Widłak).

Ponadto jury przyznało cztery równorzędne wyróżnienia po 1.500.000 zł, które otrzymują: Joanna Rzeszotek z Torunia (godło Rant), Jerzy Bilewicz z Gliwic (godło Tir), Piotr Marian Pawlak z Włocławka (godło Marian Ziemiński), Andrzej Skiba z Jeleniej Góry (godło Izery).

W dziedzinie prozy: nagrodę I w wysokości 3.000.000 zł otrzymuje Augustyn Baran z miejscowości Izdebki w woj. krośnieńskim (godło Skorpion); nagrodę II w wysokości 2.000.000 zł Jan Piotr Grabowski z Gdańska (godło Topor 99).



Jurek Becker

KSIĄŻKI

Sztuka czyli dramat życia

Jose Ortega y Gasset
Velazquez i Goya

Wyboru dokonał Stanisław Cichowicz,
przełożył Rajmund Kalicki.
Czytelnik, Warszawa 1993.

Kartki, notatki, bruliony, wykłady — ślady drogi, jaką przemierzała myśl Jose Ortegi y Gasset znalazły się pomiędzy okładkami polskiego wydania książki zatytułowanej *Velazquez i Goya*. Pomysł scalenia tekstów rozproszonych, które z konieczności istnieją jako fragmenty, a ponadto skoncentrowane są wokół dwóch różnych obiektów zainteresowania, nie budzi zastrzeżeń. Mimo że książka jest dwudzielną, z wielu względów przemawia jako całość. Spójność uzyskuje dzięki wyrazistej obecności autora: jego osoba manifestuje się poprzez silne przeżycie, wyjątkowo emocjonalny stosunek do poznawanych i poddawanych interpretacji zjawisk kultury. Stanisław Cichowicz — pomysłodawca edycji i autor wyboru, sugeruje we wstępie — że taki właśnie układ pozszywanych *papeles* (z hiszpańskiego kartek, notatek) zbliża nas do tej cechy sztuki, z którą najbardziej liczył się Ortega, a którą jest nierozdzielalność problematyki dzieła i geniuszu.

Oba teksty, czy raczej amorficzne zapisy refleksji, posiadają wspólne centrum myślowe. Fundamentem obu staje się jedna pasja. Jest nią podjęcie „śledztwa”, którego celem staje się odtworzenie rzeczywistości życia twórców. Autor nie tyle analizuje gotowe artefakty, ile chce zajrzeć za kulisy artystycznych decyzji, wskrzesić takie powiązania zastygłej materii obrazu z głęboko ukrytym sensem wyborów dokonywanych przez malarzy, by dotrzeć do nieprzerwanego strumienia ludzkiego życia zakłętego w pięknie czy prawdzie estetycznego wyrazu.

Odtworzenie na nowo „życiorysów” Velazqueza i Goi wyznacza kierunek umysłowych przygód, na jakie wystawia się hiszpański myśliciel. Swoboda przemierzania mapy kulturowych faktów i sensów skazuje go nieuchronnie na pułapki, nieprzewidziane okoliczności — z którymi, przynajmniej, nie zawsze potrafi sobie poradzić. W warstwie założeń i teoretycznych manifestów związanych z propozycją odmiennego spojrzenia na wybraną część dziedzictwa hiszpańskiej sztuki, „złote myśli” Ortegi uwodzą i przekonują. Natychmiast jednak, gdy autor próbuje przejść do konkretów, by zrealizować swoje koncepcje, uzupełnić abstrakcyjne rozważania jakąś egzemplifikacją, jego pióro waha się, analizy często zawodzą: wydają się mialkie i powierzchowne. Proponowana lektura dzieł malarzkich nie zaspokaja rozbudzonych oczekiwań. W pewnym sensie filozof pada ofiarą własnej krytyki wycelowanej w tych, którzy mierzyli się wcześniej z tematem twórczości Velazqueza i Goi. Ten, kto wytykał badaczom błędy, niedociągnięcia i ograniczenia, na które zostali skazani przez materię przerastającą możliwości ich wyobraźni, sam zbliżając się do tworzenia artystycznego natyka się na ten jego wymiar, z którym nie może sobie poradzić. Jednocześnie, jak zauważyliśmy, w poetykę swego tekstu autor wpisuje trud zmagania się

z „nieskończonym”, co sprawia, że nie można uczynić mu zarzutu z arbitralności. Szczególnie w wypadku fragmentów dotyczących Velazqueza raz po raz porzuca niedokończony rozważania tak, jakby chciał zrozumieć aspekt autentycznego ograniczenia, na jaki skazany jest rzetelny myśliciel — badacz, który nie oszukuje sam siebie łatwymi wnioskami. Książka zawiera zatem zarówno ślady kapitulacji jak i dowody nieodpartej woli wielokrotnego podchodzenia do tematu, wymykającego się wszelkim jednoznacznym konkluzjom.

Bigoci sztuki — jak nazywa Ortega ewentualnych adwersarzy — z pewnością nie zadowolą się taką formułą pisania o obrazach. I w rzeczy samej trudno często nie polemizować z wysnuwanymi koncepcjami bardzo indywidualnego odbioru dzieł sztuki. Przeważa w nich subiektywne upodobanie, swoboda skojarzeń, poszerzanie pola zainteresowań typowymi dla autora *Dehumanizacji sztuki* inklinacjami do określania związków kultury z historią, z domeną socjologii i filozofii. Zdziwić może całkowity brak wrażliwości na malarstwo flamandzkie i związane z tym zbyt skrajne jego oceny, zirytować — skłonność do ciągłego zestawiania Velazqueza z Caravaggim. Rozczarowuje także ciąg niespełnionych zapowiedzi rozważania dzieł Goi w kontekście osobliwości hiszpańskiej kultury teatralnej i ludycznej. Równocześnie w książce tej każdy znaleźć może coś dla siebie, poddając się impulsowi twórczej refleksji, która każe raz jeszcze obejrzeć *Las Meninas*, czy przywołać niesamowite wizje autora *Proverbios*.

Najbardziej wartościowe wydają się jednak wszelkie wątki myślenia syntetycznego, w których autor obejmuje całokształt zjawisk, próbuje rozumieć procesy przekształcające tradycję kulturową i życie ludzkie na przełomie dziejów. Do takich błyskotliwych interpretacji zaliczyć można na przykład ten fragment „ożywiania obrazów”, w którym Ortega prześledził wpływ rodzimych form *bodegones* (martwych natur należących do sztuki użytkowej) na malarstwo Velazqueza. Trywialne, popularne obrazy warzyw i przedmiotów codziennego użytku, artysta dworu Filipa IV potraktował w sposób niesłychanie nowatorski, nadając im znaczenia symboliczne.

Pomimo zasygnalizowanych obiektywności przyznać musimy, że rzadko dziś zdarza się lektura tak wciągająca. Co paradoksalne: często odnosimy wrażenie, że to ów kształt niedoskonały, który ku czemuś zmierza, a jego twórca nie dba o ład konstrukcyjny, o wykończenie i zwięźlenie własnych przemyśleń, stwarza właśnie szansę spotkania z żywą oraz dynamiczną umysłowością. Rezygnując z „ładnej i gotowej” formy Ortegi nie przez przypadek daje odbiorcy okazję zetknięcia się z nieuprządkowanym, istniejącym w postaci procesualnej światem swoich myśli i wewnętrznych doświadczeń. Można sądzić, że decyzja otwarcia się przed czytelnikiem wywołana jest próbą

przeniesienia w słowa własnej egzystencji wewnętrznej — tego fenomenu istnienia, którego hiszpański filozof sam wytrwale poszukuje, kontemplując dzieła malarzkich mistrzów.

Stwierdziłoby się w wstępie, że wspólnym jądrem obu tekstów jest odtworzenie „życiorysów” Velazqueza i Goi. Pojęciu temu — nieprzypadkowo ujętemu w cudzysłowie — nadane zostaje niekonwencjonalne znaczenie. Ortega nie zadawała się bowiem tym, co w powszechnym mniemaniu uchodziło za curriculum vitae Velazqueza. Jako twórca eseju o Goi odrzuca też wszelkie prawdy, domysły i legendy, które narosły na wyobrażeniu losu „potwora nad potworami”, za jakiego uważano twórcę *Kapryśów*. Mówiąc najkrócej: dla Ortegi autentyczne życie to życie wewnętrzne. Na stronach dotyczących Velazqueza pisarz proponuje, aby wszelkie schematy myślenia o biografii jako o sferze konkretnych i faktów zastąpić próbą odsłonięcia dramatu. Jest nim „napięcie, dynamiczny proces” wywołany tym, „że człowiek zabiega i walczy o urzeczywistnienie w świecie, jaki zastał po urodzeniu, imaginacyjnej postaci, która stanowi jego prawdziwe ja”. W nieco innej konfiguracji sensów, wzbogaconej o problematykę historyczną, zdanie to powraca przy okazji pisania o Goi, „Historia — powiada autor *Buntu mas* — to zawsze historia życia. Dzieła sztuki nie powstają w powietrzu, są zawsze częścią czyjegoś życia i dlatego one same żyją. Ale życie ludzkie to dramat...” Podstawowym elementem myślenia Ortegi y Gasset o sztuce, czy szerzej kulturze, staje się ludzki bi o s. I dlatego też nie materia

dzieła (wobec której, jak sam wyznaje, przejawia czasem ignorancję) lecz człowiek — jej twórca, przyłapywany w chwili artystycznego natchnienia staje się dla myśliciela „obiektem pożądań”.

W stworzonej przez Ortege y Gasset formule „życiorysu zamkniętego w farbie” tkwi odwieczna wiara i nadzieja, że sztuka to człowiek. Że jednostka potrafi skutecznie przemieścić swą wewnętrzną kondycję w dziedzinę materialnego i kulturowego trwania, że będąc istnieniem jednorazowym jest w stanie spotęgować i zwielokrotnić własny byt, przekazać wyjątkowość zdeterminowanego przemijaniem „ja” współczesnikom kulturowego universum, którym prace swoje ofiarowuje. I trzeba wyznać, że idealistyczna i antropocentryczna wizja historii i artystycznego dziedzictwa jest czymś, na co chciałoby się przystać, wbrew wszelkim wątpliwościom jakie niesie ze sobą wewnętrznie porozdzielana, nowoczesna kultura. Można sądzić, że dla autora *Dehumanizacji sztuki* wywołanie z cienia przeszłości zmysłowych postaci hiszpańskich malarzy staje się alternatywą dla współczesnej sztuki, którą częściej „tworzą nazwiska” niż osobowości. Wyłowiona z rozproszonych notatek idea kreowania własnej wizji tradycji przekonuje o wartości, jaką niesie ze sobą ruch myśli, która przenika dzieło po to, by dotrzeć do „żywej” intencji artysty. By, jak mówi Ortega, „odsłonić zamiar, który kierował uderzeniem pędzla” i nie poprzestać na kontemplacji martwego piękna.

Katarzyna Fazan

PRETEKSTY

Pisarz Wschodu i Zachodu

Czy pisarstwo jest powołaniem? Jaką misją? Kiedy w rozmowie z niemieckimi przyjaciółmi pojawiało się słowo „powinność”, ktoś od razu ripostował: „powinność” jest tylko w tobie samym, w tym, kto decyduje się pisać. Dzieło literackie nie znosi podpórki — ideowych, politycznych, środowiskowych. Oczywiście nie bez znaczenia jest zewnętrzny nacisk, materia, ale nie one w końcu decydują. Przywołany został abstrakcjonista Wasył Kandinsky, który w rozprawie *O duchowości w sztuce* wybijają ciągle słowo „Innereitendigkeit” („konieczność wewnętrzna”) — to ona w końcu doprowadziła go do przelania na obraz kinetycznej siły barw.

Podczas świetnie zorganizowanego przez Goethe Institut trzytygodniowego pobytu w Berlinie, miałem możliwość uczestniczyć

m.in. w wieczorze autorskim Jurka Beckera — pisarza tutaj głośniego i poczytnego. Urodził się on tuż przed wybuchem wojny w Łodzi, w rodzinie żydowskiej. Stąd to imię, choć języka polskiego zupełnie nie pamięta. Po wyjeździe z Polski do wschodniej części Niemiec, jego ojciec uznał, że wystarczy mu niemiecki. Zdecydował chyba także strach i typowa dla Żydów potrzeba przystosowania się. Beckerowi udało się przed dwudziestu laty wyemigrować do Zachodniego Berlina. Jest pisarzem o życiu złożonym i trudno przenikalnym. Uważa, że na Zachodzie uzyskał prawo do intymności i niezależności, z drugiej zaś strony jako pisarz powraca do tej stotalitaryzowanej części Niemiec, która opanowała jego młodość.

Becker manifestacyjnie dystansuje się od wszelkiej maści literackich dysydentów. Za

cały bigos w tej sprawie — naciąganie i nobilitowanie opozycyjnych pisarzy — obwinia rząd federalny. Wystarczyły namiastki literackie uprawiane z ducha sprzeciwu, najlepiej pisane w więzieniu, aby być wykupionym za solidną kwotę w markach zachodniemieckich. A potem już siłą rzeczy przychodziło finansowanie i lansowanie przez wyrozumiałych braci. O tej literaturze w większości się zapomina, zalega ona magazyny, trafia do kosza. Państwo niemieckie jest jednak nadal wspaniałomyślne, przyznając owym odrzuconym różne formy wsparcia. Ale do czasu. Państwowi urzędnicy subtelnie proponują przekwalifikowanie: jakiś kurs komputerowy, albo coś łatwiejszego i bardziej praktycznego, jak przyklejanie tapet.

Dlaczego ważny jest w tym Jurek Becker? Otóż ostatnia jego książka *Amanda herzlos* rozgrywa się w byłej NRD (wcześniejsze jego książki: *Jakob der Lüger*, *Boxer*, *Bronsteins Kinder* dotyczyły przede wszystkim tematyki żydowskiej). Bohaterką powieści jest trzydziestoparoletnia kobieta o poetyckim imieniu Amanda. Jest ona kochanką trzech mężczyzn: 1° typowego „enerdowskiego” funkcjonariusza, oportunisty, który równie dobrze mógłby być urzędnikiem, lekarzem, nau-

czycielem, trenerem; 2° pisarza dysydenta, w połowie DDR-Menscha, w połowie człowieka zarażonego Zachodem; 3° korespondenta prasy zachodniemieckiej. Powieść jest świetnie skonstruowana i napisana. Polityka stanowi tutaj tylko tło, mroczne i przynębiające. Najważniejsza jest gra uczuć, wciągające czytelnika intrzygi i zabiegi, którym z lubością poddaje się „nieczuła” Amanda. Narratorami są mężczyźni, których łączy — oprócz kochanki — jedno: zastanowienie, dlaczego ta nienadzwyczajnej urody kobieta, bez specjalnego czaru i inteligencji kusi i zniewala?

Polityczną materię Becker zdołał umiejętnie wykorzystać i obrobić. Jest w tym makabryczny i ironiczny (np. w opisie różnych technik przemycania „genialnych” tekstów pisarza-dysydenta). Ale o sukcesie jego książki decyduje przede wszystkim prosty styl, zajmująca narracja i uniwersalny temat. Życzę sobie książek — powiedział pisarz podczas berlińskiego spotkania — bez balastu polityki, indoktrynacji, nadających się do czytania. Książki, które się produkuje, są chore, gdyż chorzy są ich autorzy. Zarażeni polityczną dosłownością.

Zbigniew Baran

Lewy brzeg Wisły

Przyznając od razu, tytuł jest zapożyczony. W źródle owego zapożyczenia mamy przymiotnik „prawy”, co posiada swoje metaforyczne znaczenie: kto ciekaw, niech szuka, ale przecież wszyscy wiedzą, o kogo chodzi. Mnie zaś trochę jakby zdziwiło, że jego nazwisko tak rzadko pada przy jubileuszowej okazji stulecia roku 1893.

Właśnie — roku 1893, chociaż słusznie należy podejrzewać, iż będą tutaj pisać również o Teatrze Słowackiego i jego setnych urodzinach. Ale rok był ważny nie tylko dla teatru, sceny i dramatu; chodzi przecież o całą formację i dlatego na przykład przypomnieć warto, iż w sierpniu 1893 przyjechał do Krakowa z Berlina Przybyszewski. Wiały nowe wiatry, buszowało nowe pokolenie. Rok następny, 1894, przyjmuje się za symboliczną datę graniczną: to wtedy przychodzi na świat Młoda Polska wraz z II Serią Poezji Tetmajera.

A wcześniej — zbuntowani młodzieńcy spragnieni sztuki biją z nudów głowami w mury krakowskich kamienic, wyją na plan-tacjach, piją na linii A-B. Rozpierają miasto małe, błotniste i senne, którego peryferie zaczynają się już u wylotu Krowoderskiej i Kar-melickiej. Na skraju pierwszej będzie miał ostatnią pracownię Wyspiański; na skraju drugiej Przybyszewski będzie posyłał po wódkę do podrzędnej knajpy swoich wiernych akolitów... Symbolami epoki staną się te miejsca nieco później...

Zatem dzisiejszy jubileusz Teatru Słowackiego to również obchody secesji, którą jeszcze w latach 20-tych Boy skłonny był uważać za odeszłą w niebyt i nie mającą nadziei na rychłe zmartwychwstanie.

Powiada się, że Kraków kocha jubileusze i wspaniałe urzęda obchody. Taka konstatacja wymaga, aby pokazać jej awers — istniał on przecież i przypominajmy go.

„Kraków krakauerski” („wypić by cię jak wino z dzbanka”) rozrzewniał Gałczyńskiego. Kraków jubileuszowy i pogrzebowy rozwścieczał Żeromskiego. Kraków Stańczykowski burzał Brzozowskiego. Traktowali oni miasto po trosze jak personę obdarzoną uczuciami pozytywnymi bądź negatywnymi. Kraków w jego boskiej inercji i ponadczasowym snobizmie to zjawisko jedyne w swoim rodzaju. I pierwsze i drugie karmi owe sławetne jubileusze, zatem do ich opisanie nadaje się pióro takie jak Boya czy Słonimskiego. Dzisiaj uczyniłby to nie najgorzej Nyczek, ale nie może, bo jako kierownik literacki Teatru Słowackiego winien zachować powagę. Zrobiłby to również Piłch, ale go nie było, więc nie zrobi. Musimy pozostać przy klasykach i własnych talentach. Z klasyków, oprócz rodzimych, przychodzi zawsze na myśl w tej sytuacji poznawczej Tomasz Mann. Często myślę, że wolno, a nawet trzeba używać tej Mannowskiej formuły, którą stworzył on dla swojego rodzinnego miasta: „Lubeka jako duchowa forma życia”. Kraków jako duchowa forma życia. Jeśli pomyślimy, że Kraków to właśnie forma, pięknie tłumaczą się jego kompleksy i zalety, humory i plotki, przyziemności i wzniosłości. Bo ta forma bardzo jest pojemna i dlatego kusi nas swoją wielofunkcyjnością.

W felietonie „Król-Duch” w Krakowie” Brzozowski napisał również to: „Kraków jest miastem dziwnego nabożeństwa. Dość spojrzeć w twarz jakiegoś rozhawelkowanego radcy miejskiego, a później przenieść wzrok na Sukiennice, albo na kamień, oznaczający miejsce składanej przez Kościuszkę przysięgi, aby dojść do przekonania, że rzeczywistość jest niczym, a reprezentowana przez kamienie myśl zamierzchna czasów wszystkim (...) Kraków od rzeczywistości odrywa niezaprzeczalnie. Najzagorzalszy materialista staje się tu w krótkim czasie metafizykiem, kabalistą, mistykiem, katolikiem, twórcą nowej sekty religijnej.

Ludzie i gesty, słowa i myśli, cuchną to dziwnie domem pogrzebowym. Dwudziestoletni kandydat na urzędowego kandydata do posady bezpłatnego pomocnika c.k. kancelisty (...) dziwił się, że w Warszawie dopatrują się jakiegoś związku pomiędzy politycznym stanem kraju — a „Weselem”. Dla mnie — mówił on — jest to gra kolorowych refleksów na płocie wojkowego cmentarza, zaobserwowana przez chłopca, który się upił na jarmarku i wpadł do świeżo wykopanego grobu — i śnił sobie, że jest na przyjęciu u Matki Boskiej Częstochowskiej. Działanie Krakowa jest szybkie i niechybne...”

Wszystko, powiedzmy otwarcie, zależy więc od punktu widzenia...

Żeby uniknąć niemitych (zapewne) zgrzytów powtórzono na scenie Słowackiego 1993 program z roku 1883. Na początku recytacja Asnyka, fragmenty *Balladyny* i *Zemsty*, *Be-*



niowski jako nowość, hymny, polonezy. Na scenie druga widownia złożona z aktorów niegdyś i obecnie występujących w teatrze. Na ich czele Zygmunt Kęstowicz, którego zawsze rzewnie wspominała moja mama. Mówiła też o drugim młodzieńcu, który w okolicach roku 1945 pojawił się w Krakowie i pięknie śpiewał w *Wieczorze trzech króli* piosenkę *Ach, kiedym ja jeszcze dziecięciem był małym*. Był nim Tadeusz Łomnicki.

Spektakl wyreżyserował Gustaw Holoubek. Jako małe dziecię, dokładnie w tym samym

miejscu sceny, oglądałam Solskiego w roli Dyndalskiego. Też był wtedy jubileusz. Strasznie się wzruszyłam, tak, jak się przestraszyłam, gdy na Zaczyka obalili się dekoracja *Kordiana*. Przeżył, przytrzymując ją ręką.

Skierka (Jan Peszek) był kapitalny; obie siostry, jak chce Słowacki: brunetka i blondynka. Kirkor wysoki; Wdowa — w zgrzebnych szatach. Goplana — Anna Seniuk. Tło dla niej tworzyła Ludwika Castori — pamiętam ją w powiewnych tiulach odsłaniających powabną nogę, gdy wystawiał ten dramat Dąbrowski.

Zemsta składała się głównie z Papkina, który włożył w swoją rolę masę ekspresji. Anna Polony oczarowała widownię, o co jej chodziło. Dyndalski równie znany jako krowoderski zuch (Marian Cebulski) był bardzo śmieszny. Waclaw jak Waclaw. Klara jak Klara. Rejtan i Cześniak trochę jak syn z ojcem, ale to wreszcie nieważne.

Artyści na widowni numer dwa bawili się jak dzieci, co w ogóle jest cechą wyróżniającą artystów. Wszyscy zdawali się zyczliwie usposobieni. Na końcu przemówił do obu widowni pan wojewoda i zaprosił wszystkich na bankiet. Czyli całość kończy się wesołym oberkiem.

Otóż wcale nie. Dopiero teraz zaczyna się to, co najważniejsze. Nareszcie można było stwierdzić, kto otrzymał zaproszenie a kto nie. Kraków działał. Że najwięcej aktorów to rozumiał. Że najmniej magistrackich urzędników, to słusznie. Ale dlaczego taki niedostatek profesury, niegdyś malowniczego elementu teatralnych jubileuszy i premier? Pewien profesor, który większość życia spędził na badaniach historii teatru Słowackiego zwiślał niezbyt wygodnie za łóżo aż trzeciego piętra... Dlaczego zapomniano, że Kraków ma swoich pisarzy? Na ile zmienia się pojęcie pozycji społecznej i takiegoż prestiżu, skoro prym wdzili dziennikarze krakowskich gazet? Za Młodej Polski, notabene, uważani za wykonawców dwuznacznego zawodu (ani pisarz ani artysta).

Niegdyś, przed stu laty, spoglądano bystro, czy są już Barany i Szlak. Nie widziałam, niestety, hrabiego Andrzeja Potockiego. Również Szlak w osobie Bronisława Wildsteina wyraźnie zawiódł. Nie poczułam zapachu świeżych kwiatów i drogich perfum. Ale jakże podniecająca była woń kanapek, sałatek i tortów, zdobionych świecami, podlewaných szampanem i przytękanych ananasami. I piękne panie: córka słynnego aktora w srebrzystym wdzianku... Artystka, żona wybitnego artysty rozdająca autografy na schodach wiodących do palarni... Bardzo znany poeta prosto z Paryża... I Maciek Prus przypominający z daleka zadumanego Wyspiańskiego w surducie, spoglądający jak w czasie bronowickiego wesela na tłum beztrojski, trunki pochłaniający i zakąski.

Dosyć literatury. Spieszę, mimo wszystko, uspokoić Państwa. Krakowska Rive Gauche czyli lewy brzeg Wisły ma się dobrze i wszystko wskazywało na to, że będzie nam kwitnąć przez długie lata. Jeśli zaś idzie o Rive Droite czyli Dębinki — zbliżają się, choć, miejmy nadzieję, nie są tak groźne i okropne, jak myślała przed stu laty pani Dulcka.

Marta Wyka

U góry: Nowo wzniesiony gmach teatru miejskiego, nazwanego imieniem Juliusza Słowackiego dopiero w 1909 r. — w setną rocznicę urodzin poety. Fotografia z końca XIX w. Fot. Ignacy Krieger.



PRZEDSTAWIENIE INAUGURACYJNE.

PROGRAM

„POLONEZ” CHOPINA op. 35. (Instrumentacja p. Kapelmistrza J. N. Hocka).

PROLOG Adama Asnyka

wygwie p. J. Kotarbiński w otoczeniu całego Towarzystwa Artystów i Artystów.

„BAJKA” Uwertura koncertowa Stanisława Moniuszki.

ZEMSTA

Komedya Aleksandra lit. Fredry — (Akt czwarty).

Cześniak	Rapacki	PP. Zieliński M.	Papkin	PP. Sotki.
Klara, jego siostra	Wyrwieszowa	Wyrwieszowa	Hyndalski, marzylek	Kamieński.
Rejtan, syn Rejtana	Sędziowski	Sędziowski	Sędziowski, dworzani	Rejtan.
Wacław, syn Rejtana	Czapajski	Czapajski	Przecka, Lubińska	Wyrwieszowski.
Palatyna	Wojnowska.	Wojnowska.	Isny i służba.	

BALLADYNA

Tragedya Juliusza Słowackiego, w muzyką Jareckiego. — (Akt I, obraz 2).

Kirkor, pan szarok	PP. Kobylski.	Skwirka	PP. Trajdosowa.
Marka, wdowa	Wolska.	Dworzani	Zielicki Zyz.
Balladyna i jej córki	Hoffmannowa.	Dwaj rycerze.	
Allan	Morska.		

Wcześniejsze przedstawienie fragmentu z „BALLADYNY” nastąpił dnia 20 września.

„SALVE POLONIA” Liszta.

KONFEDERACI BARSCY

Dramat Adama Mickiewicza — (Fragment Aktu II-go).

Wojewoda	PP. Zawadzki.	Ojciec Marek	PP. Rygier.
Karolinka Polacki	Stawicki.	Złotko, nastawca kawy królów.	Wagryza.
De Chazy, ócier francuski	Sobiesław.		

Tatarski i pachołkowie Wojewody. Strzeżony królewski. Pachołk francuski. Góral. — Rzecz dzieje się w okolicach Krakowa 1772 r.

Parapetki przedstawienia według autora.

Początek o godzinie 6 1/2.

Jutro w niedzielę powtórzenie Przedstawienia Inauguracyjnego.

Franciszka Themerson od dawna zastępuje na samodzielnej wystawie jako, że jej wielostronna twórczość dotykała wszystkich przejawów życia artystycznego: scenografii, ilustracji i grafiki użytkowej. Urodzona w Warszawie w r. 1907 ukończyła akademię warszawską i wraz z mężem, Stefanem wyjechała w r. 1937 do Paryża. Dwa lata później po upadku Paryża przyjechała do Londynu i tu pozostała przez resztę życia. Mąż jej, Stefan Themerson, autor powieści i esejów, był wyjątkowo oryginalnym pisarzem, można rzec — autentycznym polskim surrealistą, a oboje stanowili niezwykłą parę żyjącą w symbiozie artystycznej bez uszczerbku dla niezależności indywidualnych osiągnięć. Franciszka od war-

muzycznego SCHERZO (zarciak) i podobnie jak scherzo należy do sztuki poważnej. Podobny charakter miały rysunki Paula Klee, Steinberga i Thurbera. Zabawne i dowcipne, ale zawsze utrzymane w ramach najwyższych walorów plastycznych.

Estetyka awangardy uznaje ideę, czy pomysłów (koncept) za wartość najważniejszą przypisując umiejętności czy sprawności wykonania drugorzędne miejsce. W twórczości Themersonowej pomysł dominuje, choć wykonanie jest zawsze nienaganne. I tak jej małe rysunki są niezmiernie zabawne i rozbijające prostotą i oszczędnością środków. Linie obdarzone są łagodną ekspresją o piśczętliwych wybrzuszaniach i małostkowych zakre-

Rysunki Franciszki Themerson w Royal Festival Hall w Londynie

szawskich początków przynależała do kierunków awangardowych, głównie do dadaizmu i surrealizmu. Termin awangarda niewiele dziś znaczy, ale — ogólnie rzecz ujmując — artystów awangardy łączy niechęć do akademizmu i posługiwanie się nową technologią graficzną. Themerson oznaczała się odwagą i kapryśną swobodą w odrzucaniu tradycyjnych schematów: nakreślała filmy eksperymentalne, ilustrowała książki dla dzieci i projektowała scenografie dla nowoczesnego dramatu. Rysowała doskonale, a obecna wystawa obejmuje jej twórczość okresu londyńskiego do śmierci w r. 1988. Rysunek jej jest bliski koncepcji utworu

tasach poddających postać człowieka najdzikszym metamorfozom. Tematyka ich prosta, czasem ironiczna ześrodkowuje się na mieszczańskich aspiracjach, przywiązaniu do muzyki symfonicznej, do cacek, biżuterii i salonowej przyzwoitości. Linia ma funkcję prawie muzyczną, co sprawia, że postaci nabierają podobieństwa do instrumentów muzycznych, a instrumenty upodabniają się do ludzkich organów. Jeśli Paul Klee twierdził, że zabiera linię na spacer, to Themerson porywa ją do tańca. A taniec ten to nie dramatyczne tango, ale biedermeierowski kadryl.

W latach sześćdziesiątych artystka odkryła

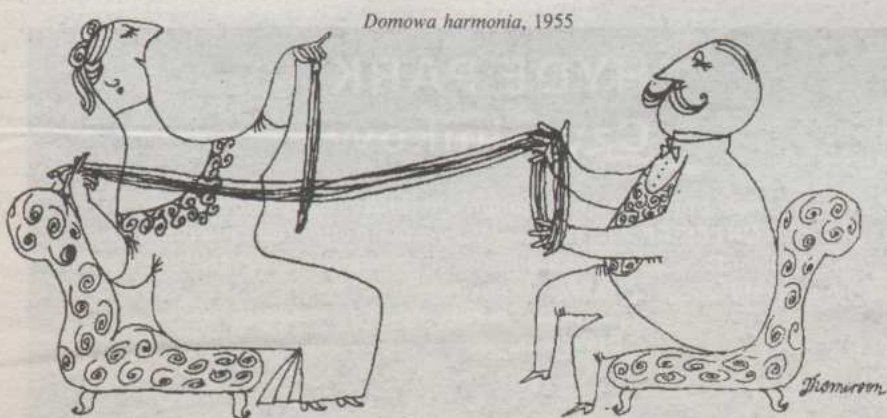


Potrójna wizja, 1955

autonomię niezależnych form w sztuce i odeszła od narratywu w poszukiwaniu czysto formalnych rozwiązań w tzw. kaligramach. Musiały być rewelacją dla niej samej, choć dzisiaj wydają się zbyt bliskie sztuce nowojorskiej i kleksom tasyzmu. W sztuce współczesnej zaraźliwość mody sprawia, że najzdolniejsi twórcy czasem nawiedzeni są pokusą ulegania jej wpływom. Był to krótki okres u Franciszki Themerson, która wkrótce zdała sobie sprawę, że artystce obdarzonej mocnym rysunkiem sztuka bezprzedmiotowa ofiaruje bardzo niewiele i powróciła do rysunku postaciowego. Miała wyobraźnię prawdziwie wybujałą i niezwykły dar redukcji środków wypowiedzi do minimum.

W powojennym Londynie Themersonowie należeli do niezależnych i stronili od polityki emigracyjnej. Przyjaźnili się z Topolskim i Markiem Żuławskim, zachowali żywe kontakty z krajem. Sztuka Franciszki Themerson zyskała poważne uznanie w środowisku brytyjskim, choć styl jej tkwi korzeniami w satyrycznej grafice warszawskiej, która w Polsce przetrwała do dnia dzisiejszego.

Stanisław Frenkiel



Domowa harmonia, 1955

WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE

Lider na rynku edukacyjnym

00-950 Warszawa plac Dąbrowskiego 8 tel. centr. 26 54 51 (5) fax 27 52 80 tlx 816132 WSiP pl

Witold Dworzyński
WIENIAWA
Żołnierz — poeta — dyplomata
cena 65 000 zł

Bolesław Wieniawa-Długoszowski, człowiek-legenda — artysta i lekarz, przede wszystkim zaś żołnierz o sercu i temperamencie kawalerzysty, w latach dojrzałych dyplomata — ambasador II Rzeczypospolitej w Rzymie.

Jaki był naprawdę? Jakie wartości były Mu najbliższe? Jakie okoliczności ukształtowały tego niepospolitego człowieka? Najbliższego współpracownika, przyjaciela i adiutanta Marszałka Józefa Piłsudskiego.

Na te wszystkie pytania, snując barwną opowieść o jego życiu, odpowiada Autor prezentowanej publikacji — Witold Dworzyński.

Tadeusz Płużański
PRZYJACIEL MĄDROŚCI
cena 70 000 zł

„Przyjaciel mądrości” to przewodnik po historii filozofii. Praca składa się z czterdziestu esejów prezentujących życie i poglądy najwybitniejszych filozofów od Talesa z Miletu po myślicieli współczesnych. Ukazuje filozofię jako dziedzinę ścierających się racji i argumentów w próbie odpowiedzi na podstawowe pytania człowieka. Napisana jest żywym, przystępnym językiem, co zwiększa jej atrakcyjność dla czytelnika dopiero wkraczającego na niełatwy teren filozofii. Tekst uzupełnia zestaw zabawnych kreskówek, pointujących każdy szkic.

Drodzy Czytelnicy!

Z powodu rosnących stale kosztów produkcji i kolportażu zmuszeni jesteśmy podnieść cenę naszego pisma. Od numeru 20. „Dekada Literacka” kosztuje 6000 zł, ale wraz z „Dekadą Literacką” otrzymujecie Państwo redagowany przez grupę młodych pisarzy dodatek „Przegląd Metafizyki Społecznej”. Przypominamy o prenumeracie! To najpewniejszy sposób otrzymania „Dekady Literackiej”. Warunki prenumeraty w roku 1994 ulegają nieznacznej zmianie.

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, Leszek Elektorowicz, Krzysztof Lisowski, Włodzimierz Maciąg, Aleksander Pieniek (grafik), Jan Prokop, Bogdan Rogatko, Dorota Terakowska, Teresa Walas (sekretarz redakcji). Współpracują: Danuta Abrahamowicz, Stanisław Balbus, Anna Baranova, 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 na rok 1994: kwartalna wynosi 60 000 zł, półroczna 120 000 zł, a roczna 240 000 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

CAMERA OBSCURA

„Gombrowicz wymyślił białego Murzyna” — twierdzi Stanisław Bortnowski („Polityka” nr 41). Czyżby? To przecież metafora (o znaczeniu: człowiek wyzyskiwany, pracujący dla cudzego zysku i chwały) używana już w XIX wieku. Jest nawet powieść Michała Bałuckiego z roku 1876 pod tym tytułem. (hm)

W Wiadomościach TV (9 października) korespondent moskiewski powiedział, że po rewolucji październikowej sytuacja zmieniła się o 360 stopni. Widać napięcie polityczne kazało mu zapomnieć o geometrii. (hm)

Nareszcie ukazała się książka *Dzieje Lwowa* pióra Leszka Podhorodeckiego. Na korzyść autora trzeba m.in. zapisać fakt, że stara się uwzględnić również dzieje kultury, i to wielonarodowej. Niestety, trudno mieć zaufanie do jego informacji. Na str. 191 np. dowiadujemy się, że w latach trzydziestych (oczywiście przed wybuchem wojny) na literackiej widowni ukazali się m.in.: Mieczysław Jastrun, Juliusz Żuławski, Emil Zagadłowicz, Boy-Żeleński. Żaden z nich wtedy we Lwowie nie przebywał. Autor wymienia także Makuszyńskiego i Irzykowskiego, którzy od dawna już wtedy we Lwowie nie mieszkali. (hm)

Może trzeba to zaznaczyć: jeśli niektórzy autorzy częściej niż inni pojawiają się w tej rubryce, nie znaczy to wcale, że popełniają więcej niż inni błędów. Po prostu „kamerzysta” częściej i pilniej ich teksty czyta... Dotyczy to także znakomitego felietonisty „Polityki” KTT, który czasem gości na tych łamach. Ostatnio (w nr 42) napisał, że „żywe zapory z jeńców, kobiet i dzieci stosowano w roku 1010 pod Głogowem, podczas walk Chrobrego z Cesarstwem”. W rzeczywistości — o ile wierzyć można Kronice Galla, stało się to w czasie oblężenia Głogowa, ale w 99 lat później, w r. 1109, za panowania Bolesława Krzywoustego. Cesarz Henryk V kazał wówczas przywiązać zakładników z Głogowa do machin oblężniczych; mieszkańcy jednak bronili się „nie oszczędzając synów i krewniaków”. (hm)

Nasi dziennikarze w prasie i telewizji z upojeniem powtarzają nazwę „Sankt-Petersburg”. Jeśli już, to powinien być „Sankt Peterburg” (bez „s”). Ale to przecież nazwa oficjalna używana w piśmiech urzędowych czy bibliografii. W publicystyce czy literaturze, i rosyjskiej, i polskiej nikt się nią nie posługiwał — ani Mickiewicz, ani Dośtojewski, ani Andriej Bieliy. (hm)

Omawiając *Białe klisze* Zyty Rudzkiej, Tadeusz Komendant („Twórczość” nr 9) domyśla się, że bohater książki Adam Kadman nosi nazwisko pochodzące od Kadmosa, założyciela dynastii tebańskiej w mitologii greckiej. Trop to mylny: Adam Kadman to albo przekształcenie albo inna transkrypcja nazwy „Adam Kadmon” — po hebrajsku „Adam (człowiek) pierwotny”. W mistycznej tradycji judaizmu (jest u rabiego Akiby, potem w Kabale) tak nazywano duchową istotę będącą jakby prototypem człowieka, a zarazem ogniem pośrednim między Bogiem a stworzonymi przez niego istotami. Adam Kadmon występuje także w symbolice masonskiej. (hm)

Dwie kolumny poświęca „Przekrój” (nr 2520) fragmentowi *Kochanicy Francuza* Fowlesa, zapowiadając wydanie jej przez Dom Wydawniczy REBIS i przypominając czytelnikom, że książka znana jest również w Polsce ze znakomitej ekranizacji. Czyżby w redakcji „Przekroju” nie wiedzieli, że powieść Fowlesa znana jest czytelnikowi polskiemu przede wszystkim z wydania PIW-owskiego z r. 1963? (hm)

Agnieszka Osiecka we wspomnieniu o Andrzeju Jareckim (Kultura nr 6) twierdzi, że ukuł on termin „liryka obywatelska”. Trudno się z tym zgodzić. Termin „grańdanstwiennaja poezija” co najmniej od czasów Niekrasowa, a więc od połowy XIX w. jest szeroko używany w krytyce rosyjskiej — i Jarecki prawdopodobnie spotkał się z nim w szkole. (hm)

Berlińska lekcja

Zbigniew Baran

Miastem które od dawna mnie fascynowało i przyciągało jest Berlin. Nie ma chyba w Europie miasta bardziej diabolicznego, gdzie grzech jest bezwstydnym, a brzydota nie skrywana. Tutaj jakby Bóg odgrywał swoją tajemną partię z diabłem: przez długi okres wyspa Zachodu otoczona przez totalitarne państwo, nagle zawałenie muru berlińskiego, igrzyska euforii — miasto zjednoczonych Niemiec i Europy, w końcu ujawniona prawda o nieprzewidywalnych konfliktach dwóch odwykłych od siebie światów. To wszystko sprawia jednak, że istnieje w Berlinie niepowtarzalna artystyczna atmosfera. Sami Berlińczycy mówią o sobie, że w sposób szczęśliwy pozbawieni są korzeni, a przez to bardziej uniwersalni niż Niemcy. Mało jest bowiem Berlińczyków urodzonych w tym mieście, w większości to przybysze, którzy zdolni są z równą intensywnością odbierać kulturę amerykańską, japońską czy czeską.

W Berlinie tradycyjnie we wrześniu odbywa się jeden z największych w Europie festiwali „Berliner Festwochen”. Jest to przedsięwzięcie gigantyczne, które ma coś w sobie z ducha Gesamtkunstwerku: festiwal muzyczny prezentujący różnorakie interpretacje muzyki klasycznej i awangardy, wystawy plastyczne zakomponowane zazwyczaj w korespondencji z muzyką i teatrem, festiwal teatralny, spotkania ze sławnymi ludźmi tzw. Berliner Lektionen w Renaissance-Theater, gdzie dyskutuje się o związkach polityki i kultury. W tym roku dobór występujących był szczególnie ciekawy: Edwin Moses, legendarny rekordzista na 400 m, uznawany za niedościgniętego „mistrza elegancji biegu”, obecnie prezydent Antydopingowego Komitetu Olimpijskiego USA; Dietrich Fischer-Dieskau, niemiecki pieśniarz i dyrygent, znany również jako aktor i pisarz; Peter Adam, historyk sztuki i reżyser, autor wielokrotnie nagradzanego filmu dokumentalnego „Art in the Third Reich”; Jack Lang, minister kultury Francji, ze względu na swoje talenty uznawany za spadkobiercę André Malraux; Vanessa Redgrave, głośna aktorka angielska i amerykańska, zaangażowana politycznie w ruch anarchistyczny; Melina Mercouri, grecka gwiazda muzyki i polityki.

Tegoroczny festiwal stał przede wszystkim pod znakiem japońszczyzny. Przy fetowanym przyjeździe do Berlina cesarskiej pary, odbywał się bajeczny korowód kultury japońskiej: teatr Kabuki, Samurajów, balet japoński, japoński performance, literatura, film, oraz niezwykła wystawa, cudownie i z rozmachem zaaranżowana „Japan und Europa 1543–1929” w Muzeum Martin Gropius Bau. Ekspozycja

prawdziwie światowa, zbiory z kolekcji państwowych i prywatnych z Ameryki, Holandii, Francji, Niemiec i oczywiście Japonii. Nie było tu jednak — jak to się często zdarza na naszych wystawach — nieznośnego przeładowania. Obiekty i obrazy posiadały odpowiednią przestrzeń i oddech.

Wystawa ma coś z filmowej opowieści; podróżujemy do Japonii zaopatrzeni w mapy, globusy, pierwsze pisane przez Holendrów dzienniki, odkrywamy japońskie życie obyczajowe, malarstwo (m.in. unikalne albumy anatomii zwierząt i roślin), porcelanę, stroje. Oglądamy tę ekspozycję nie tylko oczyma Europejczyka. Jedną z sal jest poświęcona wpływom kultury europejskiej na japoński styl w malarstwie początku XX w. Wprawdzie te obrazy mogą śmieszyć nieudolnością i infantylizmem, ale nie wiadomo, czy „japońszczyzna” van Gogha, Klee, Klimta, Maneta, Whistlera etc. nie wywołuje podobnych reakcji u współczesnych Japończyków.

Wszędzie gdzie byłem, natrafiałem na międzynarodową publiczność i żywe reakcje. W ramach festiwalu odbywały się cykliczne koncerty wirtuozów w sali kameralnej Berlińskiej Filharmonii. Zasiadająca tam publiczność zadziwiała muzyczną zachłannością, wielu słuchaczy studiowało skrupulatnie partytury wykonywanych utworów. Można było zaobserwować szczególną zgodność ocen owych koneserów muzyki, kiedy — jak na komendę odrywali swoje nosy i palce od nut — wzywając innych do gorącego aplauzu. Rys charakterystyczny dla wyrafinowanego, muzycznego Berlina, gdzie wzbudzą entuzjazm zarówno utwory Bacha, Strawińskiego, jak i zmarłego niedawno Luigi Nono, jednego z najwybitniejszych awangardowych kompozytorów XX w. Słowna Die Akademie der Künste zorganizowała pokaz biograficznego filmu o Luigi Nono i późnowieczorny koncert. Był to tryptyk: kompozycja na trójce skrzypiec, flet i śpiew. Eksperymentalne połączenie szarpanych instrumentów z modulowanym głosem ludzkim napawało grozą. Przypomniała mi się dantejska wędrowka, krzyk dusz z otchłani piekielnej.

Berlin jest miastem specyficznej brzydoty, przerażająco rozlazły, architektonicznie chaotyczny i nieukształtowany. Ale przez to wciągający. Berlińczycy nie starają się zatrzeć, przypudrować blizn po zawałeniu muru. W pasie rozgraniczającym niedawno dwie części miasta nadal leżą kolorowo wymalowane, przewrócone wojskowe furgonetki, zwałiska złomu. Na okolicznych domach-atrapach agresywne malowidła, kothujące się napisy o miłości, wolności, przekleństwie i ludzkim upodleniu.

TEATRZYK RYSUNKOWY

Rys. Aleksander Pieniek



HYDE PARK Czytelników

Z przyjemnością prezentujemy jeden z wierszy, nadesłanych nam przez KATARZYNĘ GRZESIAK z Krakowa. Wszystkie utwory tego nie publikowanego nigdy dotąd zestawu zaskakują swoją dojrzałością, czystością języka, liryczną sugestywnością, także — wdziękiem.

oszałałaś księżycu
nie świeci się tak
w okna kobiet porzuconych
przecież jeśli pójde za tobą
zaprowadzisz mnie prosto
do jego drzwi
gdzie wtędy podzięję
usta tęskniące
dłonie niespokojne
biodra przestraszone
ręsy drzące
a ty właśnie wtędy
schowasz się za drzewo
będziesz udawał
że wcale cię nie ma
i że przybiegłam tu sama

z cyklu: *Zacieram Ślady*

WITOLD TURDZA ODKRYWA NIEZNANE ARCYDZIEŁA

W zbiorach „Ossolineum” natrafiłem przypadkowo na list do Jana Zacharyasiewicza. Nie zachował się w całości — odczytany fragment zawierał datę i podpis. Można tylko odczytać 186... i „Kor...”. Jest to list Kornela Ujejskiego. Obaj panowie poznali się jeszcze w latach 40-tych, kiedy współpracowali na łamach „Dziennika Literackiego” we Lwowie. List Ujejskiego jest bardzo interesujący. Poeta pisze w nim o swej twórczości, w której „jest żal, jest ból, rozpacz nieraz i tęsknota za utraconą godnością człowieka; jest ten przerażający jęk, którym się skarży”. Zwierza się, że pisze dlatego, iż poezja jest dla niego „jednym z narzędzi, którym posługiwałem się najchętniej w pracy narodowej”. To była sprawa najważniejsza. Ujejski działał w konspiracji, brał udział w Wiośnie Ludów w Pa-

ryżu, gdzie w czasie walk zdobył kawałek aksamitu z tronu królewskiego pałacu. Częściej jednak walczył słowem. Pisze: „uderzyłem na alarm. Podnieść naprzód chciałem krzyki przeciwko najstraszniejszemu grzechom świdrującym serce narodu”. Postawę taką uważał za swój obowiązek, bo „to tylko ma wieczną wartość, co człowiek dla swego ducha zrobi. A ten szczęśliwy, kto tym dorobkiem z bliźnimi podzielić się może”. Dzieli się więc, załączając do listu wiersz. Stylistycznie bliski *Skargom Jeremiego*, wiersz ten jednak nie był włączony do żadnego z wydań *Skarg*, nie był też drukowany w prasie. Zdaje się, że naukowcom w ogóle nie jest znany, bowiem rozproszona korespondencja poety jest słabo zbadana. Warto zająć się nią — jak się okazuje może kryć niejedną niespodziankę.

Kornel Ujejski

Modlitwa nadziei

Trwoży się, Panie, trwoży się Twój naród,
Widnej choroby osłabia go zaród,
Niemoc zniczenia zwątpiałego ducha,
Trętowie miłość i nadzieja skrucha.

Potwór zawiści wśród ludu się lęze,
Potyran ludzki duch i wielkie męze,
Karły powstają napawani wzgardą,
Pycha w nich piątrzy szalono i hardo.

Nito krwiożerczy ptacy, ostrą szponą
Swej rodnej braci zatargają łono,
Krocie zgarniają kłamni i nieprawi,
Ubogi we łzach broczy się i krwawi.

Lud pełny zwierchniej a zawodnej wiary,
Lubuje imię Twe kłaść na sztandary
I je wypieścić głosem w świątnic progach,
Więcej dla swojej chwały niż dla Boga.

Panie, Twój naród wśród niezgody ginie,
Miota się w zemstę i hołduje winie.
Kain swych braci wrażliwym piętnem znaczy
I nie zaplecie mir dłoni rodacznych.

Więc Ty, o Panie, otchnij syny swoje,
Niech się ocucim, niech ustaną boje.
Nie daj głupotą spiołunąć wolności,
Zapał nam w sercach pochodnię miłości.

☆☆☆

Marek Kawa

kiedy okulary ojca opadają
na wierzch stołu
pomiędzy

rozrzucone kolumny gazet
nieruchome spławiki długopisów
wysuszone podniebienia filiżanek

wstrzymują oddech

szklane ślepia beznamiętnie
przywierają
do zimnego brzucha
szyby

a wtedy
zapomniane kolory
widokówek ożywiają się
nagle

sfotografowane drzewa
odginają odrętwiałe palce gałęzi
sfotografowane ptaki
nabierają wiatru we włosy
sfotografowanych kobiet
wsnuwają zapachy
nocy

sfotografowany księżyc
przysłania policzek do
sfotografowanej łyżki

ogromne kłosy
papierowego dymu
unoszą się niemo
ku powierzchni
sufitu

a
rybi ogon lampy
kołysze czubkiem
jego głowy

sfotografowany statek
kieruje się na południe
sfotografowane słonie
dochodzą do źródła
sfotografowana gwiazda
spada w kierunku na północ
od Johannesburga

wstrzymują oddech

rozpalone płuca
łakną
ożywającej fali oceanu
spod tafli
szyby

wychodzę
na puste ulice
mojego miasta

gorący wydech
roztapia
lipcowe słońce

jest noc

i
sypie śnieg

☆☆☆

ojciec
miał ciężką rękę
ciężką nogę
głowę

prawdopodobnie

ojciec ojca
miał ciężką rękę
ciężką nogę
głowę

dzisiaj

ręka mojego ojca
jest lekka
kiedy wkłada na
bose stopy
swoje siedmiomilowe buty
kaleczy się
o skraj



rys. M. Kawa

☆☆☆

widziałem
maczo
na przejściu
dla pieszych
po czarnych pasach
kroczył
się nie spieszył

od onej chwili
już go
nie widuję
na skrótach
łazą
geje lesbijki
i Rafał

Marek Kawa urodził się w 1964, jednocześnie w Krakowie i Nowej Hucie. Jest malarzem i grafikiem, pisanie traktuje ze wzrastającą powagą.

W wierszach zamieszczonych w drugim wydaniu PMS zajmuje się ojcem, postacią konkretną o tyle o ile jest nazwana. W planie, nie tylko lirycznym pozostaje tajemnicą, która w życiu mężczyzny odgrywa istotną rolę symboliczną. Parawiedza, jaką przynosi kompleks Edypa, nie ma w przypadku pokolenia trzydziestolatków większego znaczenia. W twórczych odruchach odkrywa się raczej świadomość tego, że chłopiec, stając wobec problematyki eschatologicznej, musi matkę całkowicie zignorować. Podmiot liryczny we fragmentach Kawy jest rozdwojony — nie w związku z poszukiwaniem kontrolnej tożsamości, która przyjęła by bez zastrzeżeń jego naiwne doświadczenie eschatologiczne.

Obrazy o jakie Kawa potyka się w trakcie poetyckiego spaceru są dość przymglone, a może tylko tępe, jak wtedy gdy chce się zdusić lęk przed rozpoznaniem pełni egzystencjalnej prawdy. Prawdą tą okazuje się być transakcja wymiany pokoleń. Erotycznie wzajemnie nie atrakcyjni, biologiczny ojciec i biologiczny syn uświadamiają sobie wspólnotę roli: obaj stają się halabardnikami, chcąc nie chcąc noszą te same ciężkie hełmy i pilnują tajemnicy przetrwania cech, które sprawiają, że pozostają podobni, mimo, że oboje są ludźmi.

Kawa, dostrzegając już maczo w krakowskim tłumie, nie pozwala mu jeszcze na konkretne działania. To dobrze, maczo dopiero przybywa i nie wiadomo jaką rolę kulturową ma do odegrania. A może jest tu od zawsze, przechadza się, zagląda pod koldry i milczy już tysiąc lat? (sw)

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

Pamiętacie Zaleskiego? *Wzniosły, smukły i młody / O! Nielada urody / Sliczny chłopiec / czego chce? / Czarny wąsik, biała pleć!* By podejrzeć płci kawałek wystarczy kawałek wglądu. Zeby się jednak rodzajami dobrze zająć, odgarnąć trzeba z pola i wziąć się do roboty: wielkie sondowanie prowadzić we wzajemnych płci stosunkach w grupach wiekowych, zbadać prawdziwy wymiar wzajemnej agresji i przemocy (w tym na rynku pracy i w domu), napisać piękną historię i antropologię kultury płci osobnych w tradycji polskiego języka, zaproponować telewizji coś mocniejszego niż *Randka w ciemno*. Przede wszystkim jednak trza projektować, w projektowaniu wszystkiego nie ustawać. Potrzeba w literaturze paru ostrych typów, które płciowo, rodzajowo, a choćby i seksualnie proponowały coś skrajnego, poszerzając przy tym możliwości naszego języka. Niech by to był i wzór jaki *macza krajowego*, chłopca prawdziwego, co by nigdy wcześniej ani później mizoginem nie był (jak Hlasko), niech będzie to facio brutalny i skuteczny, ale zmyślony, niech będzie inteligentny piekielnie, ale nie jak Jan M. Rokita, czarujący jak Tomasz Raczek, telegeniczny jak minister Olechowski, przystojny jak Zbigniew Niemczycki, gdy pierwszy raz wychodził na kort w Indianapolis. Niech to będzie ktoś i zmyślony, i nie prawdziwy, niech nie ma serca jak Kuroń, zarostu jak Drzycimski i uśmiechu ministra stanu W. Maczo to dla fikcji polskiej odświeżające wyzwanie także dla tego, że na pytanie cośmy zrobili z męską wolnością odpowiedzieć muszą mężczyźni. Do odpowiedzi nie wolno nam dopuścić chłopców i chłopaków, nikogo z interpretatorów niedojrzałości, podszycia, filidorstwa, niech w odpowiedzi nie będzie prostej ekspresji seksualnego zadowolenia lub frustracji, precz też z barokową dwulicowością: *od dziś seks, prawda i polskie nagrania, wszystko po polsku, z polskiego zastanowienia, niech pleć ma wreszcie w Polsce jakie znaczenie, niech coś znaczy. Niech religijne ma znaczenie, ale nie banalne, komunijno-grzebalne, niech się człowiek otrze o siebie i o każdego innego, niech się przeora przez ten język dupa zamiast gęby, precz z demonizacją chłopców, niech się odtworzy zachodnioeuropejski kurs męskich dzieł kultury, niech minstrele i dworacy wylegają na dziedzińca i układają opowieści, a najlepsi niech podprowadzani pod Belweder nocą będą i słyszani na pokojach. Niech zapomnimy młodość panien z Lalki, niech oziębłość wyborem będzie uznanym, niech się tożsamość męska oddzieli od żeńskiej, niech się ze sobą i bez siebie, na kontinuum wszystkiego, niech się to stanie w języku wszystko co biologicznie możliwe, nawet za cenę grafomańskiego opisu i cenzuralnych odruchów.*

Dowodów na słabowitość języka naszego jednak nie szukajmy zbyt wytrwale, wystarczy zerwać z rodzajem wszechogarniającego domysłu, przejść na pełną identyfikację ołać interpretację, a przysiąc do wglądu... czy podglądając Telimenę Pan Tadeusz chciał dojrzeć całą jej prawdę?

Potocznie uważa się, że największym problemem prawdziwego mężczyzny w Polsce jest brak prawdziwej kobiety. I odwrotnie. Jeżeli mężczyźni zechcą sobie dziś pomóc to chyba właśnie w taki sposób, że przestaną wymyślać kobietę, a wyobraźnię poświęcą na kreację własnych wizerunków i wartości. Kobiety, jak się zdaje przez kilkanaście lat będą się tearaz zajmować tylko sobą. Dlatego projekt skrajnego, wyostzonego wzoru męsko-polskich zachowań jest nam bardzo potrzebny. Taki projekt, porastający w infrastrukturę, przysporzy nowych miejsc pracy. Płciowy kulturalizm w Polsce zaprowadzić doprawdy łatwo. Wystarczy, by co ważniejsi pisarze, szczególnie ci, którzy mają stałe fotele w TV, wystąpili z literacko wyważonymi oświadczeniami na temat swojej płciowej tożsamości. Za nimi pójda profesorowie i doktoranci, księża i klerycy, bliźnięta i bracia, wójtowie i burmistrzowie. Aż się podniesie poziom obyczajowej świadomości, normy się unormują, chłopięcość nigdy już demonizowana nie będzie, dojrzałość zapanuje powszechna, baba będzie prawdą, a chłop jej wyzwoleniem, baba wyzwoleniem swoim, a chłop swoją prawdą.

Stanisław Wojs

ZLEW METAFIZYCZNY

Costa-Gavras na temat swojego filmu nie chciał powiedzieć nic. To znaczy nic poważnego, pomimo, że pozostało mu tylko zgodzić się z sugestiami naszego specjalisty ds. *mondializacji*, obecnego na premierze filmu *Mala Apokalipsa* mówiącymi, iż jest to niewątpliwie pierwszy po 1980 roku zachodni film poruszający „polskie problemy” jako część „wspólnego problemu europejskiego” w sposób najpełniejszy i *najbardziej nowoczesny*. Pozostaje nam tylko dorzucić, iż film pielęgnuje mit twardego *continuum* idei spisku *maczistowskiego*, któremu zresztą patronuje kobieta — silna, ciepła Polka — nianka trzech pozostałych męskich bohaterów głównych, obalając jednocześnie *idee porozumienia narodowych elit postmaczistowskich*.

(kos)

KSIĄŻKI NIE NADESLANE:

James Grantham
Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images. Cambridge University Press.

Branko Bokun
Matriarchy in Post-Capitalism. A New Outlook for the new Millennium. Vita Books, London.

Angela Philips

The Trouble with Boys. Parenting the men of the future. Pandora.

„MannsBilder” Von Frauen. Mężczyźni w oczach kobiet, m.in. Isabel Allende, Margaret Atwood, Giocondy Belli, Benoit Groult, Elke Heidenreich, Christy Wolf i in. *Deutsche Taschenbuch Verlag (11720)*, s. 400, cena 14 DM.

„MannsBilder” Von Mannern. Mężczyźni w oczach mężczyzn, m.in. w tekstach Madisona Smarta Bella, Heinricha Bölla, Bruce’a Chatwina, J. W. Goethe, Ericha Loesta i in. *Deutsche Taschenbuch Verlag (11721)*, s. 512, cena 14 DM.

Didier Dumas
La Sexualité masculine. Éditions Albin Michel, 1990.

