

DEKADA Literacka

Mała antologia poezji współczesnej ■ Javier Marías: Serce tak białe ■ Groch z kapustą, czyli co czytała Redakcja Jacek Bocheński: Materia i duch ■ Anna Baranowa: Matejko ulaskawiony ■ Małgorzata Ruda: Świąteczne remanenty

W roku 1993 mija sto lat od śmierci Jana Matejki. Mija sto lat od śmierci niezwykle człowieka i malarza, który trwa niezmiennie w naszej wyobraźni, ukształtował wizję ojczyzny historii wielu pokoleń Polaków. Stał się wreszcie powodem pytań o istotę zagadnień malarskich i miejsce artysty w dziejach polskiego losu.

W ciągu minionych lat, ale i jeszcze za życia Matejki, nie ustawały spory wokół jego dzieła. Był wielbiony i nagradzany, lekceważony i atakowany. Był bohaterem poematów i pamfletów, uważanym na przemian za jeden z symboli naszej narodowej tożsamości, innym razem za ofiarę politycznych manipulacji, symbol zaściankowego myślenia i ograniczonych perspektyw intelektualnych. Przez jednych uznawany za natchnienie artystycznych zrywów, przez innych oskarżany o to, że na całe dziesięciolecie uformował właśnie w Polsce fałszywy obraz sensu sztuki i istoty twórczości.

Mijają lata, mnożą się nurty artystyczne i intelektualne mody. Już na naszych oczach upadają systemy, a wielkości zdawałoby się nienaruszalne — rozlatują się w proch. O Matejkę nikt już dzisiaj nie kruszy kopii, ustały też namiętne spory. Ale przecież on i jego malarstwo nie przestaje być sprawą zajmującą, niepokojącą, inspirującą badaczy i malarzy. Matejko więc nie zdezaktualizował się jako artysta, wizjoner, jako Patron artystycznej Uczelni. Sądzę, że gdyby dzisiaj doszło do ponownego rekapitulowania jego dorobku, gdybyśmy z naszym doświadczeniem i z naszą wiedzą rozpoczęli wszechstronną dysputę o twórczości Jana Matejki — okazałoby się, że „sprawa Matejki” nadal istnieje, że jego obrazy, rysunki, szkice malarskie czy karykatury — ujawniają zjawisko niezwykle wciąż ważne i artystycznie żywe.

„Ja nie robię tak jak bym chciał — napisał Matejko — ja nie komponuję i nie

MATEJKO

Stanisław Rodziński

W roku 1878 pracujący bez wytechnienia malarz otrzymuje berło „jako symbol panowania w sztuce”, które potem z gorczycą zwraca krakowskiemu Magistratowi. Uznawany za narodowego wieszczę był niezrozumiany przez wielu bliskich. Tak pozostało niemal do dzisiaj.

W roku 1948 w jednym z tygodników czytamy: „...historiografia jaką uprawiał Matejko (...) broniła i umacniała klasę, jaka była w epoce kapitalizmu przeżytkiem feudalnym, (...) narzędziem dezorientowania klasy robotniczej...” Już jednak w latach 50-tych staje się Matejko przedmiotem w rękach polskich interpretatorów realizmu socjalistycznego, którzy wspomagają się pismami i wypowiedziami rosyjskich teoretyków XIX-wiecznego realizmu, Stasowa, Bielińskiego i malarza Riepina. Tego samego Riepina, który pielgrzymował do Matejki, był na jego pogrzebie, malował członków carskiej Rady Państwa przy Mikołaju II, by wreszcie patronować początkom radzieckiego socrealizmu.

Jan Lechoń zapisuje w swym Dzienniku w roku 1949: „Od dawna fascynuje mnie Matejko ... wciąż w strasznych kłopotach, malujący gigantyczne płótna (...) będące niedocenionym (poza Wyspiańskim) czynnikiem przemiany duszy polskiej...” Przestaje więc dziwić wiersz Lechońa napisany we wrześniu 1939 roku w Londynie, a poświęcony obronie Warszawy:

... I tylko czasem nocą trzeszczą stare graty,
I jakieś wielkie płótno blask rzuca złotawy,
I widzisz: mały człowiek, Matejko garbaty,
Maluje Starzyńskiego na murach Warszawy.

maluję tak, jak rozumiem warunki artystycznej doskonałości. O rzeczy ważniejsze chodzi mi więcej niż o nią, o wyraz postaci lub wyrazistość grupy więcej, jak o czystość linii i piękno układu”.

Bardzo często używając tego właśnie cytatu dowodzi się, że Matejko po prostu nie znał się na malarstwie, że porzucił wartości artystyczne dla złozonego ilust-

CIĄG DALSZY NA STR. 4 i 5

Josif Bródski

BOŻE NARODZENIE 1963

Mędrcy przybyli. Malutki mocno zasnął.
Na nieboskłonach gwiazda świeciła nisko.
Zimny wiatr zamiętł śnieg i usypał zaspę.
U wrót na piasku zatrzeszczało ognisko.
Dym szedł jak świeca. Język ognia się kręcił.
A cienie były raz krótsze, to znów znacznie się wydłużały. I nikt nie miał pojęcia,
że się tej nocy rachunek życia zacznie.
Mędrcy przybyli. Dziecina mocno spała.
Ostre kamienie ścian żłobek okrażały.
Śnieg zawirował. Mgła się kłębiła biała.
Leżało Dziecię i dary też leżały.

styczeń 1964

tłumaczyła Katarzyna Krzyżewska

Wszystkim naszym Czytelnikom, Współpracownikom i Sympatykom —

wierności rzeczom pięknym i bezinteresownym
oraz miłego z nimi obcowania

z okazji Świąt Bożego Narodzenia i Nowego Roku

życzy Redakcja



Fot. Marek Sajduk

CO NOWEGO W PRASIE

C hwała „GAZECIE WYBORCZEJ” za konsekwentne drażnienie tematu stanu i roli kultury w dzisiejszej Polsce. Co robić wobec zalewu kultury „niskiej”? Czy stanowi ona zagrożenie dla intelektualnego poziomu społeczeństwa, a jeśli tak, to dlaczego? Czy kultura „wysoka” powinna być powszechnie uznawana za niekwestionowaną wartość służącą dobru publicznemu, tak jak np. ochrona zdrowia, i korzystać z analogicznej opieki państwa? Kogo winić za to, że „wysoka” przegrywa dziś z „niską”? Władze — bo nie udzielają skutecznego wsparcia, czy samych twórców i artystów — bo brak im „woli kultury”? Na te pytania już od miesiąca usiłują znaleźć odpowiedź — kłócąc się zajadle — znani publicyści i uczeni.

Katarzyna II mawiała, że nie lubi dyskusji, bo wie z góry, iż w końcu i tak każdy pozostanie przy swoim zdaniu (tę awersję do dialogu odziedziczyli po matuszce-carycy wszyscy następni władcy nieogarniętego kraju...). Lektura kolejnych wypowiedzi w „WYBORCZEJ” zdaje się poniekąd potwierdzać opinię Jej Wielicestwa.

Dyskutanci reprezentują — z grubsza — dwa poglądy: pierwszy, że kultura „niska” jest realnym zagrożeniem dla całego narodu, kultura „wysoka” sama się nie obroni, więc obowiązkiem państwa jest ją wspierać, przede wszystkim finansowo; drugi — że ten „niski” diabeł nie taki straszny, że na Zachodzie też się panoszy, zresztą może ludzie z czasem przestaną się nim interesować i sami zwrócą się ku „wysokościom”. A poza tym mamy wolność i każdy może wybierać co chce, niestety.

Odrębny ton wniosła wypowiedź Czesława Miłosza (była o niej mowa na tym miejscu w poprzednim numerze „DEKADY”) oraz polemizujący z nią tekst prof. Marii Janion (nr 269), która pisze m.in.: pytanie, *jakie się obecnie pojawia, nie brzmi — jak zwalczać i ograniczać kulturę masową, lecz raczej — jak oswoić kulturę masową (...)* trzeba tworzyć dla niej alternatywę — za pomocą sztuki, filozofii i formyszerzyć świadomość istnienia. *Może to właśnie byłby model kultury, o którym tak marzymy? Nikt już nigdy nie pozbedzie się kultury masowej. Nie można też jej zepchnąć do getta „niższych” warstw. Artysta może się udać „na wyspy”. Ale inni?*

Niezależnie od konkluzji i konsensusu do jakiego dojdą lub (raczej) nie dojdą dyskutanci, cykl publikacji w „GAZECIE WYBORCZEJ” spełnia bardzo pożyteczną rolę. Uświadamia kilkuset tysiącom, może paru milionom ludzi, że kultura jest sprawą społecznie ważną, skoro tak wiele miejsca poświęca jej liczące się pismo o masowym nakładzie. Podobne znaczenie ma splendoryczny jubileusz Krzysztofa Pendereckiego, upubliczniony przez telewizję i radio. Szary czytelnik, widz i słuchacz przekonuje się oto, że ważne jest coś jeszcze prócz polityki, ekonomii i prostej rozrywki.

Do jakiej kultury — „niskiej” czy „wysokiej” — należą art-ziny, niskonakładowe pisma początkujących poetów, muzyków rockowych i grafików? Zajął się nimi Mirosław Pęczak w 47 numerze „POLITYKI” (artykuł „Amatorzy awangardy”). Art-ziny istnieją w Polsce już od kilkunastu lat, w minionej dekadzie ocierały się o politykę, żywiły skłonności anarchistyczne. Dziś od polityki są jak najdalej. Drukują poezję, prozę, trochę tekstów o muzyce rockowej, satyryczne komiksy. ...*chcą być prowokacyjne, przekorne i obrazoburcze. Prowokacja z reguły uderza w tkankę kultury, powszechnego zwyczaj...* Ich ulubiona forma to dada, absurdałny i purenonsensowy dowcip. Twórcami art-zinów są studenci, uczniowie liceali, bardzo często młodzi dziennikarze gazet regionalnych. Nikt nie zna aktualnej liczby tych pism. Ukazują się w wielu miastach, z różną częstotliwością, jedne powstają, inne znikają. *Wszystkie razem, wraz z otoczką spotkań, koncertów, wystaw, tworzą sieć, która, choć wyrosła z kontrkulturowego zaplecza, powoli wypełnia puste miejsce, niegdyś zajmowane przez ruch amatorski (...)* niosą posłanie coraz mniej buntownicze i coraz bardziej ludyczne.

JL

T egoroczna Nagroda Literacka Fundacji Kościelskich przyznana została dwójgu poetom: Marzannie Bugumile Kielar i Arturowi Szlosarkowi.

Marzanna Bogumiła Kielar urodziła się w roku 1963 w Goldapi. Ukończyła Wydział Filozofii UW w Warszawie. Publikowała swoje wiersze m.in. w „Nurcie”, „Czasie Kultury”, „Kresach”. W roku 1991 otrzymała główną nagrodę w konkursie im. Jana Śpiewaka. Wy-

Oficynie Literackiej, dwa zbiory poezji: *Wiersze napisane* (1991) i *Wiersze różne* (1993). O jego twórczości pisali m.in. Jan Błoński („Tygodnik Powszechny” nr 37/1992) i Marian Stala („Tygodnik Powszechny” nr 47/1993).

Jak sam mówi, nie czuje się związany z żadną grupą czy orientacją poetyczną. Na pewno nie należy go utożsamiać z „brulionem”.

Cechą jego wierszy, którą najłatwiej się dostrzega, jest język, jakim są napisane. Jest

Nagroda Kościelskich 1993

dała tomik wierszy „Sacra conversazione” (Suwałki, 1992). Mieszka w Warszawie.

Jej poezję cechuje wewnętrzna równowaga, malarskie widzenie świata i wrażliwość na zmysłową jego postać, a równocześnie umiejętność kondensacji doznań w obrazie i metaforze — tyleż oryginalnej, co czystej w rysunku i poetycko przekonującej.

Artur Szlosarek urodził się w 1968 r. w Krakowie. Początkowo student filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, obecnie studiuje komparatystykę na Uniwersytecie w Bonn, debiutował na łamach „Zeszytów Literackich” (1988/24) wierszem *Errare humanum est*. Publikował w „brulionie” i „Tygodniku Powszechnym”. Jego wiersze można też znaleźć w antologii *Po Wojaczku*. Wydał, w krakowskiej

on konsekwentnie oczyszczany z wulgaryzmów i trywialności. Szlosarek jest poetą operującym dojrzałą, wyważoną dykcją. Wydaje się jak najdalej od konstatacji, iż „wszystko jest poezją”. Przeciwnie — poezji przyznane jest miejsce wysokie. Podejmuje ona próbę dotarcia — choćby poprzez codzienne zdarzenia — do odczucia istoty świata. Może być zapisem olśnienia. A zarazem poeta zdaje sobie sprawę z ułomności słowa. Jest ona w poezji Szlosarka nieodłączna, od ludzkiego losu jako takiego.

Twórczość Szlosarka można by nazwać kameralną rozmową o ludzkiej niedoskonałości i pragnieniu prawdy. I o bólu, który nas nie opuszcza.

(af)

Koło Naukowe Polonistów przy Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego ogłasza Konkurs Literacki Młodych Twórców

Prace w kategoriach:

- POEZJA
— zestaw do 10 wierszy
- PROZA
— o objętości nie przekraczającej 20 stron maszynopisu
- MAŁA FORMA
DRAMATYCZNA
— o objętości nie przekraczającej 30 stron maszynopisu
- PRZEKŁAD
— w w/w kategoriach
- KOMIKS
INSPIROWANY LITERATURĄ
— o objętości nie przekraczającej 10 plansz

należy nadsyłać do dnia 1 lutego 1994 r.
(decyduje data dotarcia pracy
do biura konkursu)

na adres:

Koło Naukowe Polonistów
Instytut Filologii Polskiej UJ
ul. Gołębia 18, 31-007 Kraków
z dopiskiem: KONKURS

Prace nie mogą być uprzednio publikowane. Należy nadsyłać je w 3 opatrzonej godłem kopiach. W osobnej, opatrzonej tymże godłem i zaklejonej kopercie należy umieścić imię i nazwisko oraz adres autora.

W przypadku przekładu wskazane jest załączenie kopii tekstu oryginalnego.

Oficjalne ogłoszenie wyników konkursu oraz wręczenie nagród odbędzie się na przełomie kwietnia i maja 1994 roku. W jury zasiądą m.in.: Jan Błoński, Stanisław Lem, Jerzy Skarżyński, Maciej Słomczyński, Jan Józef Szczepański i Józef Tischner. Organizatorzy zastrzegają sobie prawo pierwszeństwa w prasie i wydawnictwach książkowych nadesłanych na konkurs prac.

W sprawie Allena Ginsberga i „NaGłosu”

OŚWIADCZENIE PEN CLUBU

Bronisław Maj, redaktor naczelny czasopisma „NaGłos”, członek PEN Clubu, powiadomił nas, że krakowskie Wydawnictwo „M” przerwało rozpowszechnianie książki Allena Ginsberga pt. *Znajomi z tego świata* i zatrzymało w swych magazynach 4000 egzemplarzy tomu, przez wydawnictwo przedtem opublikowanego i zaopatrzonego w pochwalną notę. Powiadomił nas także, iż od redaktorów „NaGłosu” zażądano, by faktów tych nie ujawniali, pod groźbą wstrzymania dalszej publikacji zarówno książkowej Biblioteki NaGłosu, jak i samego czasopisma.

Czujemy się w obowiązku oświadczyć co następuje:

Uznając bezsporne prawo każdego wydawcy do publikowania książek według własnego wyboru i gustu, uważamy, że prawo to nie może uchylać prawa twórców do wolności słowa ani, tym bardziej, usprawiedliwiać cenzuralnej dyskryminacji autorów i dzieł już przez wydawcę opublikowanych i obecnych na rynku księgarskim.

Uważamy za niedopuszczalne wymuszanie od zaangażowanych w prace wydawnicze osób milczącej zgody na takie restrykcje dodatkową groźbą likwidacji wartościowego czasopisma literackiego.

W myśl Międzynarodowej Karty PEN Clubu literatura winna być przedmiotem nieskrępowanej wymiany między narodami, a sprzeciw wobec każdej formy zniesienia wolności słowa oraz krytyka instytucji wolność tę ograniczających jest obowiązkiem PEN Clubu i wszystkich jego członków w każdym kraju.

Zarząd Polskiego PEN Clubu

VARIA

Z przyjemnością odnotowujemy powstanie dodatku literackiego do ukazującej się w Toronto „Gazety”. Dodatek noszący tytuł „List oceaniczny” ukazuje się w ostatni czwartek miesiąca. Redagowany jest przez poetę wiele lat związanego z Krakowem, Aleksandra Rybczyńskiego, który w artykule wstępnym określa zamierzenia wydawcy: „List oceaniczny” jest otwarty dla wszelkich form literackiej i artystycznej wypowiedzi: poezji, prozy, eseju, krytyki literackiej i sztuk plastycznych, reportaży i rozmowy. Będziemy chcieli prezentować wartości uznane i tworzące się, by czytelnicy nie wyrzucali „Listów oceanicznych” do kosza, w poczuciu straconego czasu.

W pierwszym numerze m.in. wiersze Leszka Aleksandra Moczulskiego, Krzysztofa Lisowskiego, opowiadanie Kornela Filipowicza, zapiski o Dostojewskim Jana Tomkowskiego, felieton sensybilistyczny Kazimierza Głaza oraz grafika Jurka Denisa. (...) Nazwa pisma pochodzi od tytułu wiersza Blaise Cendrarsa, jednego z najwybitniejszych poetów języka francuskiego. Myślę, że Cendrars — pisarz i podróżnik, tworzący pod każdą chybą długością i szerokością geograficzną będzie dobrym patronem powstającego periodyku”. (kl)

POLACY W ŚWIECIE

Pod redakcją Zbigniewa A. Judyckiego zaczął ukazywać się w Paryżu „Kwartalnik Biograficzny Polonii”. Patronat nad tym przedsięwzięciem, stanowiącym załączek kartoteki przyszłego słownika *Polacy w świecie*, przyjęli uczeni z kraju i emigracji. Do Komitetu honorowego weszli m.in. o. Józef Maria Bocheński, Krzysztof Grzegorzec, Stanisław S. Niciej, Jan Stryjeński, ks. biskup Szczepan Wesoły, Zofia Wolanin, Zygmunt Zieliński i inni, a wśród współpracowników znaleźli się ponadto m.in. Andrzej Brzeski, o. Konrad Hejmo, Jan Karski, o. Kazimierz Przydatek, Jacques Richard, Mieczysław Sas-Skowroński, Jan Stryjeński, Jan Vanulew, Jan Woś i inni. Wydawcą jest działająca we Francji Towarzystwo Przyjaciół Słownika Biograficznego Polonii Świata.

W zamierzeniu Rady Towarzystwa, bezpośrednio odpowiedzialnej za zgromadzenie materiałów biograficznych i systematyczne ich publikowanie w „Kwartalniku”, jest rejestracja „informacji o Polakach i osobach polskiego pochodzenia, żyjących poza granicami kraju, którzy swoją działalnością zapisali się w historii i kulturze świata, a jednocześnie podbudowali poczucie wartości i tradycji narodowej”.

Zgodnie z tym założeniem w pierwszych dwóch zeszytach ogłoszono 138 biogramów naukowców, inżynierów, artystów, pisarzy, prawników, lekarzy, polityków, przemysłowców, duchownych, podróżników i innych, którzy w wielu krajach osiągnęli sukcesy zawodowe i artystyczne oraz rozślawili przy tym imię Polski.

Pierwsze zeszyty świadczą o znacznych ambicjach wydawców, są wydrukowane starannie i z edytorskim pietyzmem. Godna podkreślenia jest dbałość o jednorodność formalną i treściową poszczególnych tekstów. Biogramy uwzględniają ważne momenty życiorysów z uwypukleniem kariery i osiągnięć zawodowych, w większości są one ilustrowane. Co prawda nie mają one charakteru stricte naukowego, nie przypominają wnikliwych i pełnych artykułów biograficznych w „Polskim Słowniku Biograficznym” i niestety tylko w wąskim wyborze uwzględniają literaturę przedmiotową, mimo to stanowią ważne źródło podstawowych wiadomości o godnych szerszego upowszechnienia polskich emigrantach, co może stanowić podstawę do opracowania popularnego i niezwykle potrzebnego słownika Polonii świata.

W dotychczas opublikowanych zeszytach znalazły się sylwetki Polaków z wielu krajów Zachodu. Istnieje z pewnością potrzeba, aby w następnych numerach redakcja dostrzegła też dokonania Polaków z byłych krajów komunistycznych. Dotyczy to np. osiągnięć artystycznych twórców Zaozla, którzy w wyjątkowo niesprzyjających warunkach przez swoją twórczość pomnażali dorobek kulturalny ludności polskiej na czeskim Śląsku. ER



Tomiki były cienkie, oprawne tylko w szorstki papier, rzadziej w karton. Kolorystyka uboga: głównie szarość, ale pamiętam i brudną zielen, także granatowość, w jednym przypadku może ceglastość. Ponadto na okładkach zdarzały się grafiki, które wykonywał w latach dwudziestych pewien lubelski wuj. Niech i on będzie zapamiętany: Bohdan Kelles-Krauze, inżynier architekt, artysta-malarz.

A więc naga kobieta z rośliną. To była *Olga*. I czarno-biały profil człowieka z dżutem. To był *Rzeźbiarz*. Książki miały takie tytuły. Albo *Dzwony*. Również *Kościół*. Jednak na okładkach *Dzwonów* i *Kościół* nie było rysunków. Rysunek był na *Hezjodowej Tarczy Heraklesa*. Tam niewątpliwie stał przechylony na bok Herakles, muskularny, z listkiem figowym, stylizowany, czy nie według wzoru... jak go nazywają?... farnezyjskiego? Czy nie oparty lewym ramieniem — o co? O tarczę?

Książki znały w domu wiele. więcej od cegokolwiek innego, ale nie to, co na ogół znaczą w domach dzieciństwa. Z książkami działa się jednocześnie rzeczy różne, niezmiernie poważne, patetyczne, tragiczne, skandaliczne, poniżające i tajemnicze. Lecz najistotniejszą rzeczą wśród spraw, które książek dotyczyły, nie było zwyczajne czytanie, a już na pewno nie czytanie książek dla dzieci. Może dlatego, że wszyscy w domu od niepamiętnych czasów umieli czytać.

Ja nauczyłem się chyba w czwartym, najpóźniej piątym roku życia i w dziwnej pozycji: stojąc na taborecie. Ojciec * stawał mnie w ten sposób naprzeciw siebie, za swym biurkiem podobnym do niskiego sekretarza, krytym, zaopatrzonym w podnośne wieko. Mógł siedzieć sam przy biurku i pisać wiersze, a ja dzięki podwyższeniu, które pozwalało mi umieszczać łokcie na poziomie wieka, też mogłem pod okiem ojca kreślić litery.

Otóż — powtarzam — nie czytanie książek było najistotniejszą rzeczą, tylko fakt, że książki w domu powstawały, gdyż ojciec je właśnie pisał.

I zarazem drugi fakt: że umierały jak w obozie zagłady, gdyż ojciec je systematycznie niszczył.

A w ogóle to one powstawały — można by powiedzieć uczonym językiem — na poziomie ducha, ginęły na poziomie materii. Ja zaś dzięki taboretowi zostałem w to wszystko wciągnięty na poziomie wieka. Czyli alfabetu.

Tomików oprawnych w szorstki papier, upchanych po szafach i szufladach domowych, było dużo, całe stosy. Musiały długo tak leżeć. Czas ich radosnego wlotu, zapału i nadziei dawno minął, ja go nigdy nie przeżyłem, ja miałem być już tylko świadkiem czasu zagłady. Częściowo także oprawcą i katem, to znaczy niewinnym, bezwiednym, ślepym narzędziem, a jakże!

Tomiki były dziełami ojca, które kiedyś wydano i których najwidoczniej nie udało się sprzedać. Nie wiem, czy spoczęły w szafach od razu po wydrukowaniu i nie dotarły w ogóle nigdy do księgarń, czy przynajmniej niektórymi próbował ktoś najpierw handlować, a potem zwrócił ojcu część lub wszystkie. O tym się nie mówiło. Przeszłość tomików była niejasna.

Ale że książki są towaram, którego nikt nie chce kupić, choć z drugiej strony są skarbem, na którym nie zna się gawiedź bogata, pusta i głupia, to było jasne. To należało do porządku rzeczy, albowiem żyliśmy w kapitalizmie. Nie myślę wprawdzie, żeby on się wtedy tak nazywał. Oczywiście nie potrzebują nazw. Ta oczywistość była odwieczna, przykra, haniebna i normalna jak przeznaczenie.

zjodowej *Tarczy Heraklesa* posłużyły mi, jak sądzę, do zbudowania serii papierowych okręćków.

Ale nie powinna tu zostać przemilczana jeszcze jedna sprawa. Dlaczego ojciec niszczył swoje książki? Myślę, że zaczął to robić z bardzo prostego powodu. Zajmowały zbyt dużo miejsca w domu. Nie miał ich gdzie trzymać i chciał prawdopodobnie zredukować uciążliwy nadmiar. Tak jednak tylko zaczął, jeśli przypuszczenie jest w ogóle trafne.

Z biegiem czasu selekcje stawały się częstsze i bezwzględniejsze, a zasięg ich ciągle się zwiększał. *Rzeźbiarz* nie *Rzeźbiarz*, *Kościół* nie *Kościół* — wszystko było rozszarpywane, cięte, miętoszone, szło na podpałkę albo kończyło w klozie. A ja dojrzywałem i z rosnącą zgrozą

Zrozumiałem wtedy, że coś, co zdawało się pierwotnie eksterminacją — można powiedzieć — płytką, na poziomie materii, było w rzeczywistości likwidacją głęboką, na poziomie ducha. Książki mego dzieciństwa wytepił sam autor, mój ojciec, niekoniecznie dlatego, że większości nie mógł sprzedać. Raczej dlatego, że mu się przestały podobać. Nie chciał już, by istniały.

Niewątpliwie był to główny powód, zgodny z tym, czego nauczył mnie ojciec o istocie sztuki. Świadomość tej istoty uzbraja artystę przeciw różnym siłom, w szczególności dodaje otuchy w obliczu pieniądza i chamskiego kapitalizmu. Nie wiem jednak, czy był to jedyny powód niszczenia książek. Powiem inaczej. Czy bez niepowodzenia rynkowego byłby się

KSIĄŻKI DZIECIŃSTWA

Materia i duch

Nie pamiętam daty, ale na pewno umiałem już czytać, gdy dostałem do zabawy jakieś przypadkowe, wyjęte z szafy egzemplarze. Ojciec dał mi je osobiście. Nie wiem, kiedy rozpoczął regularne niszczenie swoich tomików poetyckich i innych (*Olga* była prozą). Widzę, jak to robi. Bierze *Olę* w dwie ręce i rozdziera na pół. A potem wyszarpuje poszczególne kartki, zwija w trąbki, lejki czy coś tam i zużywa do bliżej nieokreślonych celów domowych. Ja swoje egzemplarze też dostałem na zniszczenie. Z całą pewnością znalazła się między nimi *Hezjodowa Tarcza Heraklesa*.

Spróbowałem czytać ten rymowany przekład greckiego poematu przypisywanego Hezjodowi. Nic nie rozumiałem. Ale doskonale słyszałem frapujące dźwięczenie słów. Jakiś Amfitrion siedł do jakiejś Alkmeny, a idąc podsycał w członkach miłosne pożądanie, bo z tą Alkmeną czekało go słodkie obcowanie. Cóż to mogło znaczyć? Wyobraziłem sobie towarzystwo tajemniczych członków, zgromadzone na polach i ochocz pozdrowiające Amfitriona wzdłuż drogi. Panowała tam przepiękna, bardzo słoneczna pogoda. Zatrzymałem się chyba na drugiej stronie. To, co z mężczyznami, Amfitrionem i Dzeusem (ojciec przestrzegał pisowni fonetycznej), wyprawiała Alkmena i dlaczego powstał z tego Herakles, było absolutnie ciemną zagadką. Jednak żadna lektura nie wywarła na mnie już nigdy potężniejszego wrażenia.

Poza asemantyczną muzycznością słów i wizyjnością skojarzeń, które też nie wiadomo co znaczyły, ale dały się swobodnie wydobywać z tekstu i były niezwykle, *Hezjodowa Tarcza Heraklesa* — na poziomie materii — odsłoniła mi swą marną i przemijającą anatomię fizyczną. Wedle wzoru podpatrzonego u ojca została okrutnie rozdarta na pół. Coś pękło i cichutko zachrząsało w jej grzbiecie, coś pokruszyło się, posypało, jakiś zaschły klej, zerwały się ścięgna, wysuwały jakieś nitki i zapewne objawił się w samej swej metafizycznej istocie materialny los literatury. To objawienie łącznie z całą resztą doznanych przy okazji wtajemniczeń miało w przyszłości poważnie wpłynąć na moje życie, zajęcia, poglądy i decyzje. Doraźnie natomiast kartki wydarte z *He-*

patrzyłem na tę masową eksterminację. Aż sam dorosłem do odejścia z domu. Gdy to się stało, straciłem bezpośredni wgląd w dalsze dzieje tomików.

Długo byłem pewny, że ojciec likwidował druki, a nie idee artystyczne. W moim pojęciu reagował z taką konsekwencją, a może skrytą irytacją, na niepowodzenie rynkowe swych wydań, i tylko na niepowodzenie rynkowe, mało mające wspólnego z istotą sztuki, jak mnie sam nauczy. Myślałem mniej więcej tak: chce obniżyć liczbę przechowywanych egzemplarzy do niezbędnego minimum i nie zaprzestanie tej rzezi, póki nie osiągnie pewnego progu. Ale gdzie miał być próg?

Otóż kiedy ojciec umarł, nie znalazłem w domu ani śladu po starych tomikach. Zniszczył je doszczętnie. Nic nie przekazał bibliotekom. Żadnego z wczesnych druków nie ofiarował za życia mnie ** z wyjątkiem tych, oczywiście, które zużyłem kiedyś na okręćki. Zostawił tylko opracowany w ostatnich latach przed śmiercią manuskrypt, pomyślany jako ostateczna redakcja całego dorobku poetyckiego od początku do końca. Pomiął tam wszystkie wiersze z dawnych wydań poza bardzo nielicznymi wyjątkami.

ojciec w równie dramatyczny sposób wyrzekł dawnych upodobań estetycznych? Czy materia duchowi nie zadała gwałtu?

Mimo nauk, jakie pobrałem stojąc jeszcze na taborecie, wciąż niewiele wiem o związkach między poziomami. Nie mam pewności, czy poziomy się gdzieś przecinają, czy nie, a jeśli tak, to czy wpływają na siebie i co z tego wynika.

Jacek Bocheński

* Tadeusz Bocheński (1895–1962), poeta, tłumacz, filolog klasyczny. Drukiem ukazały się m.in. *Poezje* (1919), *Poezji seria druga* (1919), *Dzwony* (1920), *Serce* (1920), *Rzeźbiarz* (1922), *Kościół* (1924), *Olga* (1924), *Hezjodowa Tarcza Heraklesa* (1924), *Gościńce* (1925), *Moja kantyczka* (1926), *Antologia poezji rzymskiej* (1937), *Antologia poezji greckiej* (1938), oraz pośmiertnie *Smutek triumfalny* (1971), *Ciemne Smreczyny* (1982).

** Osoby, które ewentualnie mają w prywatnych zbiorach którąkolwiek z pierwszych 10 pozycji wydawniczych, wymienionych powyżej, a zechciałyby sprzedać mi ją lub odstąpić, uprzejmie proszę o kontakt: Jacek Bocheński, ul. Sonaty 6 m. 801, 02-744 Warszawa (tel. 43-58-53).



Jan Matejko, fragment obrazu *Reytan na sejmie warszawskim 1773 roku*, 1886, Zamek Królewski w Warszawie.



MATEJKO

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

rowania dziejów Polski. Analizując te właśnie słowa przed prawie 60 laty Józef Czapski w bardzo znanym tekście *Wpływy i sztuka narodowa* napisał, że „w stosunku Matejki do Formy jest coś grzesznego”.

Spróbujmy jednak zastanowić się nad tymi słowami raz jeszcze. Istotnie, w pierwszej chwili wygląda na to, że malarzowi omawiającemu malowanie obrazu na malarstwie specjalnie nie zależy. „O rzeczy ważniejsze mi chodzi...” Ale już po chwili zastanowienia możemy przypuszczać, że Matejko tak właśnie formułując swe artystyczne credo — odrzuca pewną zasadę malarstwa, cenioną wówczas, której i on sam chciał być wyznawcą, gdyby nie to, że ona po prostu go nie interesowała.

W Monachium młody Adam Chmielewski zwracający wówczas uwagę na studiowanie starożytności i klasyczny ład rysunku zrozumieć nie może obrazów z „wściekłym Polakiem z podsiniąłymi ponuro oczami w ślicznym kontuszu albo delii...”

Wybierając „wyrzistość grupy” i „wyrzistość postaci” — Matejko myśli kategoriami ekspresji, wizji, emocjonalnego poruszenia. Odrzuca nudny porządek neoklasyków, patos pompierów dbających za wszelką cenę o „czystość linii i piękno układu”. Dramat polega na tym, że rozmija się z nurtami sztuki europejskiej, uparcie realizując swoje posłannictwo, sobie tylko właściwymi środkami.

Matejko, wbrew temu co wielokrotnie

pisano, nie był beznamiętnym ilustratorem dziejów Polski, nie był też historycznym gawędziarzem. Był wizjonerem, pochłoniętym własną koncepcją dydaktyczną, tworzącym własną ikonografię na tyle silną i przekonującą, że do dzisiaj znajdujemy się pod jej działaniem.

Józef Czapski pisał: „Kto sobie dzisiaj historię Polski inaczej wyobraża — jak przez Matejkę? Zyga Waliszewski, który nienawidził Matejki, uważając, że on źle malował mówił: chciałbym dożyć tej chwili, gdy wszystkie obrazy Matejki będą spalone na Rynku Krakowskim. U Zygi niedługo przed śmiercią zamówiono kilim na wielką międzynarodową wystawę w Paryżu, a on wymyślił temat *«Sobieski pod Wiedniem»* inspirowany tym Matejką, którego chciał spalić”.

W roku 1990 Józef Czapski powiedział mi, że winien jest Matejce tekst, będący kontynuacją tego sprzed wojny. „Napisałbym inaczej o tym malarstwie, którego wtedy po prostu nie doceniłem i do końca nie zobaczyłem” — mówił Czapski. Kontynuując — można by spytać o różnicę między wizją a wyobraźnią malarstwa. Wydaje się więc, że wizja jest w większym stopniu zależna od wiedzy, stanu świadomości, jest wyrazem wewnętrznego widzenia, przeczuć, wiary czy intuicji. Można powiedzieć, że rodzi się jako rezultat rozumienia czy odczuwania wartości, że obejmuje znacznie większy obszar rzeczy-

U góry: Jan Matejko *Autoportret*, 1892, Muzeum Narodowe w Warszawie.

wistości widzialnej, ale i niewidzialnej. Wyobraźnia malarstwa — to oparte na studyjnym widzeniu odnajdywanie środków potrzebnych do zrealizowania wizji. To umiejętność posługiwania się tymi środkami, godzenia ich, harmonizowania, ale też gwałtownego zderzania, komplikowania i kontrastowania.

Wystarczy przypomnieć malowany z pietyzmem *Hold Pruski* i eksponowany również w Sukiennicach *Orszak Iwana Groźnego* — by zrozumieć Matejkę dydaktyka i Matejkę, nieskrępowanego żadnym imperatywem malarza śniegu, chmur, szubienic i migocących pochodni. Wystarczy przypomnieć *Bitwę pod Grunwaldem* gdzie równie realistyczny jak rycerze i konie jest pojawiający się w chmurach św. Stanisław, a wyrzucone rozmachem waliki kawałki włóczni wyglądają na tle nieba jak w surrealistycznym obrazie.

Te właśnie paradoksy i nieporozumienia nurtowały wszystkich poważnych badaczy Matejki, wszystkich, którzy wnikliwie analizowali jego twórczość i życie, trwające przecież tylko 55 lat. Jeżeli patrzymy na obrazy Matejki, jeżeli rozmawiamy o nim, zdaje się umykać naszej uwadze fakt, że żył on i pracował w latach niezwykle brzemienne dla sztuki światowej, dla dziejów sztuki współczesnej.

Matejko jest o rok starszy od Cézanne’a, dwa lata od Moneta, od van Gogha jest starszy o lat 15. Gdy Matejko maluje Konstytucję 3 Maja, van Gogh nie żyje już od roku, a w roku 1906, a więc 13 lat po zgonie Matejki, Picasso maluje portret Gertrudy Stein — jeden z obrazów otwierających dzieje malarstwa najnowszego.

Myśląc kategoriami współczesnego życia i współczesnych nam form komunikacji można by sobie wyobrazić spotkanie czy rozmowę o sztuce, o krajobrazie czy martwej naturze, jaką prowadziłby w Paryżu Matejko, Cézanne czy Monet. Można zadumać się nad szansą spotkania przy kieliszku absyntu zgarbionego malarza z Krakowa z płomiennorodnym Holendrem, pragnącym podobnie przecież gorąco i namiętnie w obrazach swoich ukazywać ludzkie sprawy i ludzkie dramaty.

Los Polski tak bardzo odczuwany i odchorywany przez Matejkę oddzielił go od bystrego nurtu sztuki europejskiej. Nie tylko od wspólnej kawy z Cézanne’em, ale od możliwości podobnego rozumienia obrazu. Samotność Matejki nie była więc jego kaprysem. Są przecież dowody na to, że wiedział, co wówczas malowano w Europie. Samotność malarza i, jak wiemy, tragiczna samotność człowieka była sprawą świadomego, zdeteminowanego wyboru wartości. Można mu mieć za złe, że nie zawsze były to wartości czysto malarskie. Jerzy Wolff w jednym z kilku swych rozważań o Matejce pisał:

„Jest więc żywot Matejki specyficzną tragedią człowieka obdarzonego tak, jak wśród jego współczesnych niewielu, a kto wcale nie pragnął z tych darów korzystać, kto się przed tym jakby nawet bronił skoro, jak mówi Jabłoński, miał Matejko powiedzieć: *«Ja i cnót też czyichś nadsładować nie chcę»*”.

Poprzednio omawiając tekst Matejki broniliśmy go interpretując używane przez niego pojęcia wyrzistości, wyrazu czy piękna układu. W tym przypadku rzecz jest trudniejsza. Chodzi bowiem o to, że — jak powiedział Malraux — malarz maluje nie tylko z miłości do krajobrazów, ludzi czy historii, ale po prostu dlatego, że kocha obrazy. Czyżby więc Matejko nie miał swych ulubionych malarzy i obrazów w znanej mu sztuce europejskiej? Czyżby ograniczał się jedynie do świata własnej wizji i jej malarskiej realizacji?

Bardzo niewiele wiemy o upodobaniach malarskich Matejki, a ceniony przez niego Delaroche, to — co możemy sprawdzić w paryskim Muzeum d’Orsay — pompier mdły i nieciekaw.

Krytyk francuski du Camps pisze w roku 1867 z okazji wystawienia w Paryżu *Rejtana*: „Musimy przyznać, że całe płótno (Matejko miał malując ten obraz 28 lat! — S.R.) dowodzi żywego talentu do portretów, cztery czy pięć z nich są wprost znakomite. Brakuje mu jasności potrzebnej każdemu dziełu sztuki. We Włoszech widok Stanz Watykańskich nauczyłby go wiele. Nie miałby wtedy nic do pozazdrośczenia nikomu i stałby się artystą niedoścignionym”.

Podobny motyw napotykać u Stanisława Witkiewicza w słynnym esej *Największy obraz Matejki*. „Cały Matejko mieści się w kilku głowach (...) są rzeczywistymi arcydziełami (...) Matejko nie wziął nic lub wziął bardzo mało z tych zasobów, jakie już sztuka europejska zgromadziła”.

Tak więc chyba rzeczywiście mamy w przypadku Matejki do czynienia ze świadomym i heroicznym wyborem drogi. Może lepiej: ze świadomym odrzuceniem wielu dróg, a wyborem jednej... Warto zastanowić się nad tym dzisiaj, w czasach kiedy tak wiele mówi się o osobistym widzeniu świata i własnej jego wizji. Kiedy w sztuce wszystkie chwytły są dozwolone, a każde dziwactwo, a nawet zwykłą beczelność skłonni jesteśmy klasyfikować jako przejaw niepowtarzalnej indywidualności.

W roku 1897 ukazuje się monografia Matejki pióra Stanisława Tarnowskiego, ówczesnego rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego. Czytamy tam zadziwiającą uwagę: „Szczególną, a dziwną właściwością portretów Matejki jest ta, że portrety malowane po śmierci (modela), z pamięci i z fotografii bywają zwykle wierniejsze od tych, które malował z żywego człowieka”.

Być może jest to właśnie potwierdzenie przywiązania do własnej li tylko wizji i wyobrażenia, które dla malarza ważniejsze było niż podobieństwo. Było nadawaniem malowanym postaciom osobliwego piętna własnego przeżywania.

Pisze Witkiewicz: „Matejko ma swoją własną rasę ludzi (...) Powaga i przecucie nieszczęścia patrzy ze wszystkich tych oczu...”

A Jerzy Wolff sto lat później: „U bohaterów Matejki — nade wszystko w ich oczach — manifestuje się życie najbardziej wyraźne. Ma się tutaj wrażenie, że oni przywędrowali na te obrazy z daleka, ze swojego dawnego, minionego dziś świata, który — widać — musiał Matejko w sobie samym przetrawić”.

Wreszcie zapytuje Stanisław Tarnowski o rzecz podstawową: „Jednak zbiera nas ochota, może zbyt śmiała — powiedzieć otwarcie, czem, według naszego wrażenia różni się Matejko od innych malarzy naszego wieku?” Czem — zapytuje raz jeszcze Tarnowski i kończy: „Duszą. Oto krótka i węzłowata odpowiedź”.

Odpowiedź Tarnowskiego należy do tych, jakich udziela w *Weselu* Poeta Pannie Młodej na zapytanie o miejsce Polski. Przypomina też stwierdzenie Adama Chmielewskiego, który w rozprawie *O istocie sztuki* opublikowanej w warszawskim „Ateneum” w roku 1876 pisze: „Istotą sztuki jest dusza wyrażająca się w stylu”.

Pokazywanie Polski w miejscu serca, czy kategoryczne stwierdzanie związków między duszą, a stylem w dziele sztuki, może wydawać się rozwiązaniem nazbyt prostym i naiwnym. Takie jednak posiadano środki i takim posługiwano się językiem, by powiedzieć o niepowtarzal-

ności ludzkiego przeżycia czy doświadczenia. Tak właśnie nazywano jedyność gestu artysty, jego decyzję wyrastającą z życia duchowego. A więc z duszy, z przeżycia, przemyślenia. Sądę, że w tych właśnie niedomówieniach i w niepojętych dla urodzonych nie w naszym kraju splotach faktów, emocji, ale też w od czasu do czasu pojawiających się światłach racjonalnego działania i analitycznego myślenia — zawarty jest tak trudny do zdefiniowania sens polskiej sztuki. Matejko jest tego właśnie sensu znakiem; ze wszystkimi wzlotami i katastrofami jego życia artystycznego, publicznego i prywatnego. Nie ma chyba w sztuce europejskiej wielu przykładów takiej współzależności, takiego sprzęże-

wa Matejki, z którym nie mógł się pogodzić za młodu? „*Ból dni dzisiejszych po-ciągnął Malczewskiego bardziej niż dawna żalność i duma*” — pisał o tym sporze Leon Kowalski.

Był mały, jako ludzie ciałem drobni, i przygarbiony nie wiekiem lecz pracą, był z tych, którzy są Aniołom podobni, których żywoty wiele wykołają.

Tak pisał o Matejce Stanisław Wyspiański. Ten sam Wyspiański, który jako uczeń nie wchodził w spór z nauczycielem, a przecież znalazł tak bardzo odrębną i tak bardzo osobistą drogę, by myśl Matejki kontynuować. Czy zresztą możemy tu mówić o kontynuacji? A jednak. W innym już czasie, innymi posługując się środkami, Wyspiański

Chudy, przygarbiony krótkowidz, który szybkim krokiem przemierzał trasę między swym domem przy Floriańskiej a budynkiem Akademii nazwanej teraz jego imieniem — jest jednym z tych, dzięki którym trwa tajemnica zjawiska, jakim jest w istocie polska sztuka.

Współczesna wiedza i doświadczenie artystyczne pozwalają nam już dzisiaj *sine ira et studio* spojrzeć na twórczość Jana Matejki. Możemy więc przytaczać stare sady i nowe opinie, możemy spierać się o wartość czysto malarską jego obrazów i zapytywać, na ile przysłania ją kostiumologiczna sumienność.

Wspominając znaną wszystkim karykaturę *Bitwy pod Grunwaldem* narysowaną przez Wyspiańskiego możemy zasta-

łych Polaków z podsiniałymi oczami”, portrety dumnych i mrocznych, projekty pomnika Mickiewicza, Poczet Królów, Dzieje Cywilizacji, polichromię Mariacką i *Sąd nad Matejką*.

Zobaczmy oczami wyobraźni *Sobieskiego pod Wiedniem* i bitwę grunwaldzką, *Wernyhore* i Dietla, Samuela Zborowskiego i portrety dzieci. Czy Jan Matejko doczeka się kiedyś takiej wystawy? Czy dana mu będzie ta jedyna szansa, jaka winna być daną każdemu malarzowi, by sprawiedliwie go ocenić?!

Byłoby dobrze, gdybyśmy odwiedzając europejskie muzea, konfrontując i porównując oglądane tam dzieła z tymi, jakie oglądaliśmy w Krakowie, Warszawie czy Poznaniu, byli świadomi znaczenia pol-



nia spraw sztuki i polityki, dziejów sztuki i dziejów narodu czy państwa.

Podobnie wygląda też sprawa Jana Matejki. Otoczony czcią w Polsce zniewolonej, staje się przedmiotem krytycznych analiz artystów, którzy w niepodległej Ojczyźnie pragnęli wolnej sztuki w jej szerokim, europejskim tle. Potem wybucha wojna i obrazy Matejki, te same, o których pisano tak wiele złego, chronione są jak narodowa relikwia przez młodych malarzy.

Jacek Malczewski, umiłowany uczeń Matejki, odmawia zrealizowania w majsterszuli Mistrza obrazu dyplomowego pt. *Śmierć Ludgardy, żony Przemysława udu-szonej przez niewiasty służebne*. Andrzej Jakimowicz słusznie pisze, że była to tylko anegdotyczna warstwa konfliktu. Konflikt zasadniczy to zderzenie indywidualności. Ale czyż Jacek Malczewski w swej późnej, znakomitej i tak przecież treściowo hermetycznej twórczości — nie jest kontynuatorem duchowości malarst-

w swoją genialną wizję malarza i dramaturga włącza i niemal cytuję Matejkę. Bardziej zainspirowany historiozofią niż malarską formą Mistrza.

Ten spór o wartość i znaczenie malarstwa Jana Matejki trwa do dzisiaj i w tym także wyraża się siła artysty, skala jego wizji i niepowtarzalność jego polskości. Inna jest już temperatura dysput, inne płaszczyzny analiz — niemniej jednak problem trwa i odżywa. W historii sztuki polskiej nie da się bowiem uniknąć powiązań między różnymi jej dziedzinami a historią i polityką. Te powiązania znaczą silnym piętnem polski romantyzm, okres Młodej Polski, trudy pozytywizmu; odszukujemy je w dziejach początków polskiej sztuki współczesnej. Te przedziwne więzi odnajdujemy w latach okupacji hitlerowskiej, choćby wspomnieć tylko konspiracyjny teatr Kantora, czy w niedawnych latach, w manifestacjach artystycznych Ruchu Kultury Niezależnej w stanie wojennym, w latach 1982 - 1989.

nawiać się na ile rysunki ze *Skarbczyka* i szkice do obrazów były literackim brulionem, na ile przygotowywały malarską strukturę obrazu, do jakiego stopnia były planem topograficznym bitew i hołdów, w jakim zaś sensie ekspresyjnym zapisem myśli malarza.

Tarnowski zapytywał kiedyś, sam siebie podejrzewając o zbytnią śmiałość, czym Matejko różni się od innych malarzy swego wieku.

Miejmy dzisiaj odwagę wyobrazić sobie wielką wystawę Matejki. Wystawy takiej nigdy przecież nie miał, a krótki wzrok uniemożliwił mu nawet zobaczenie w całości własnych obrazów.

Zobaczmy więc zestawione w indywidualną wystawę obrazy i szkice, akwarele i *Skarbczyk*, rysunki wydobytych z wawelskich grobów regaliów i tak liczne karykatury swoje i swoich bliskich. Zobaczmy obok siebie *Kazanie Skargi* i *Unię Lubelską*, *Rejtana* i *Stańczyka*. Zobaczmy tę rasę ludzi, jaką stworzył, „wściek-

skiej sztuki, czuli i znali jej wagę, bez kompleksów widzieli jej europejski i światowy kontekst, bez szowinizmu dostrzegli tło, na jakim wzrastała i ograniczenia, jakim podlegała. Patrząc na obrazy Jana Matejki nie traktujemy ich więc jak części narodowego relikwiarza, lecz jako żywą wartość podlegającą ocenie i analizie, dyskusji i polemice.

Nie ulegajmy tylko pokusie powierzchowności, łatwych, doraźnych ocen i sądów, raz na zawsze ustalonych opinii.

Sztuka — rezultat tak dramatycznych przeżyć i radości człowieka — obca jest takim zabiegom. Zanurzeni we współczesności, będący jej świadkami — z uwagą wsłuchujemy się w przeszłość. Może w drobnej, przygarbionej postaci idącej zamgloną Floriańską zobaczymy jeden z sensów sztuki, jeden z sensów Polski.

Stanisław Rodziński

U góry: Jan Matejko *Portret trojga dzieci artysty*, 1870, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Czy sztuka ma zadania

Z pewnym trudem i sporym niedowierzaniem przeczytałam w 18-tym numerze „Dekady” dyskusję o literaturze współczesnej zatytułowaną *W obliczu wolności*. Jest ona zaiste zdumiewającym dokumentem godnym wyrzucia i utrwalenia ku przestrodze i nauce przyszłych pokoleń, gdy wreszcie... chciałam powiedzieć „społeczeństwo”, lecz chodzi tu, mam nadzieję, jedynie o pisarzy — otóż więc kiedy polscy pisarze oswoją się z normalnym światem do tego stopnia, że czytając zapis tej dyskusji nie będą chcieli wierzyć własnym oczom.

Od wieków rozmaici pisarze w różnych miejscach świata interesowali się pewnymi aspektami życia społecznego i niektórzy z nich zdołali to zainteresowanie wprowadzić w swoje utwory, nadać mu artystyczny wyraz. Prawdą jest również, że niektórzy poeci romantyczni przypisywali sobie wpływ na losy świata, dążyli do tego jednak w tym właśnie momencie, kiedy ostro zaczynał zarysowywać się konflikt między artystą a odbiorcą. Nigdy jednak i nigdzie (poza ustrojami totalitarnymi) nie twierdzono, że obowiązkiem pisarzy jest przedstawienie człowieka jedynie w jego społecznym aspekcie, że zadaniem literatury jest „ocena wartości życia zbiorowego” i że ma podjąć się stworzenia „trwałego (wytluszczenie moje) modelu nie tylko kultury, ale w ogóle myślenia”.

Powodowani podobnymi ambicjami dyskutanci ani przez moment nie zastanawiają się nad rzeczywistym stanem współczesnej polskiej literatury, ani przez chwilę nie rozważają, jaki kształt formalny może ewentualnie przybrać, czego jej nie dostawało dotychczas, na co może się w tej chwili odważyć, czego nauczyć, co spróbować. Żaden z nich nie dostrzega tej smutnej prawdy, że współczesna polska literatura, czyli to wszystko, co napisano od wojny — z licznymi wyjątkami, i to przeważnie utworów napisanych przez autorów, którzy zaczęli terminować jeszcze przed wojną — jest en masse najnudniejsza chyba na świecie. Nie widzi niewąrygodnej wręcz technicznej nieporadności i językowej zakalcowatości. Żadnemu z nich nie przyszło do głowy, że dotychczas polski czytelnik wykazywał zdumiewającą cierpliwość i pokorę, prawie że bez oporu przyjmując wszystkie te wzniosłe i płaskie zarazem admonitory i wskazania, różne wzorce „życia publicznego” niedbale przyobleczone w byle jaką formę.

Odwrotnie, z wypowiedzi ich wynika, iż są przekonani, że — ponieważ intencje ich są szlachetne, a obowiązki wobec „społeczeństwa” olbrzymie — cokolwiek i jakkolwiek powiedzą, zostanie przez nie przyjęte z dotychczasową cierpliwością. Solennie więc rozważają, jakie składniki szlachetności mają złożyć się na lekarstwo, które zamierzają zaaplikować swoim odbiorcom.

I nie pomoże tu powoływanie się na Miłosza. W młodziemczym zapale mógł marzyć przez chwilę o poezji „ocalającej narody”, ale w swej praktyce poetycznej, jak każdy rasowy pisarz, ocalał przede wszystkim siebie. I — jak każdy prawdziwy pisarz — ocalając siebie, ocalał innych, bo na tym w swej istocie zasadza się magia sztuki.

Przysięgam sobie już dawno (i nie zamierzam tej przysięgi łamać), że nigdy nie będę wypowiadać się na temat polskiej literatury. By jednak podeprzeć moje twierdzenia, proponuję następujący test, niezawodny sprawdzian, a raczej dwa: Ile postaci, to znaczy ilu żywych, niepowtarzalnych i autentycznych bohaterów w całym powojennym dorobku utrwaliło się w czyjejs pamięci; i ile razy czytając jakąś książkę powrócił ktoś do jakiegoś fragmentu poruszony pięknem języka, celnością opisu, wiernością obserwacji, nieoczekiwaną głębią refleksji? Jak często przeżywał polski czytelnik ową szczególną rozkosz, jaką przynosi zetknięcie się z prawdziwym dziełem sztuki?

A przecież w tym czasie napisano niezmiernie dużo. Wiele polskich wydawnictw wydawało rocznie sto nowych pozycji polskiej prozy. Sto! Setki nieczytelnych praktycznie zakalców nieporadnie przedstawiających zewnętrzną powierzchnię banalnych wydarzeń przydarzających się postaciom noszącym wprawdzie indywidualne imiona, lecz w najmniejszy sposób nie różniących się niczym między sobą. I niezależnie od innych czynników; niedostatek talentu, nieporadność językowa, ubóstwo wyobraźni. Dzieje się tak głównie dlatego, że większości pisarzy nie przyszło do głowy, że każdy człowiek jest bytem jedynym i niepowtarzalnym

i że głównym dążeniem literatury jest danie świadectwa tej prawdzie.

Zamiast więc wzniosłej formuły Miłosza proponowałabym raczej sformułowanie Grahama Greene’a, również doświadczonego pisarza. Nie pochodzi ono z żadnego uczonego traktatu (Greene nigdy takowych nie pisał), tylko jest wplecioną mimochodem w jego autobiografię przy okazji opowieści o jakichś jego młodzieńczych grzeszkach: „Myślę, że istnieje spore podobieństwo między postawą powieściopisarza i szpiega: obserwują, podsłuchują, starają się odkryć motywy postępowania, analizują charakter; zaś w swym dążeniu do służenia literaturze pisarz jest równie pobawiony skrupułów jak szpieg”.

Podejrzewam, że za całą tą rozpacziwą próbą znalezienia trwałej formuły na przyszłość czai się lęk. Lęk przed złożonością świata, przed ogromem jego problemów, przed oczywistym brakiem szybkich i łatwych rozwiązań. Obawiam się jednak, że nie uda nam się przed nim uchronić ani uciec. Nie obroni nas trwożliwe oglądanie się w przeszłość, powoływanie na dawne tradycje, bezradne sięganie do znanych rozwiązań. Nowy świat ze swym dobrem i złem, ze swoim chaosem i wielkością, z klęskami i triumfami naciera na nas i nacierać będzie ze wszech stron.

Polska nie leży w przestrzeni międzyplanetarnej. Zarówno problemy stojące przed dzisiejszą wersją naszej europejskiej cywilizacji, jak i zagadnienia globalne już jutro staną się naszymi sprawami. Żyjemy w okresie chaosu i zamętu, w okresie gwałtownych zmian na każdym polu życia, zmian których ostateczny kształt jest niemożliwy do przewidzenia. Żyjemy w czasie, kiedy wszystkie dotychczasowe idee i zasady zawiodły, wszystkie wierzenia okazały się niewystarczające, wszystkie pojęcia niedostateczne i wszystkie przyjęte dotychczas metody percepcji niezdołne do ogarnięcia płynnej i zmiennej rzeczywistości. Kiedy rozwój techniki i informacji wyprzedza zdolność przyswajania i porządkowania wrażeń, a różnego rodzaju międzynarodowe presje rozsadzają granice tradycyjnych państw i podważają ustalone szablony myślenia. Na naszych oczach pękają ostatnie włókna dawnych pewnów. „Morze Śródziemne”, po którym latami tak owocnie i twórczo błąkał się Odyseusz, jest dzisiaj niewielkim i całkowicie zatratnym stawkiem, nad którym w ciągu kilku minut przemija samolot. „Świadomości religijnej” też nie da się na długo ocalić przez mnożenie obrządków i zakazów.

Zamiast więc podejmować próżne próby stworzenia „trwałego modelu” czegokolwiek, trzeba głośno sobie powiedzieć, że nie tylko przez długi czas nie będzie żadnych modeli, na które będzie się można powołać — ale że odtąd konieczna będzie ustawiczna czujność, ciągła i uważna gotowość do zmiany postawy zgodnie ze stale zmieniającymi się wymogami życia; trzeba będzie się przyznać, że zawiodły wszystkie dotychczasowe zbroje i że w najlepszym razie, działając z wielką roztropnością, uda nam się ocalić kilka cennych, choć niezbyt przydatnych ozdób.

Jeżeli więc nawet przyjmujemy, że tradycyjna rola polskiego pisarza była taka, jaką przypisują mu uczestnicy dyskusji — należy się zgodzić, że w nowej sytuacji będzie musiała ulec radykalnej zmianie i razem z nią automatycznie ulegnie zmianie układ między pisarzem a czytelnikiem. Demokracje chętnie i łatwo podmywają hierarchie i z drwiącą nieufnością zerkają na autorytety. Nowy czytelnik wyzbędzie się prawdopodobnie owej pokory, z jaką przyjmował instrukcje, gdzie, kiedy i jak ma myśleć i czuć, i w co ma wierzyć. Natomiast pewną przynajmniej miarę pokory będzie musiał nabyć polski pisarz.

Będzie to zbawienne doświadczenie, które w pierwszym rzędzie zmusi go do tego, by traktował odbiorcę jako równego partnera, a nie kogoś, kogo należy bezustannie pouczać. Uwolniony od „społecznych obowiązków”, będzie mógł rzetelnie przyjrzeć się sobie i swym twórczym możliwościom i spokojnie poświęcić się służbie własnemu talentowi — dowodząc tym samym szacunku dla siebie i swego odbiorcy. Ten zaś z kolei, uwolniony od różnych pozaartystycznych presji, będzie miał wreszcie odwagę odrzucenia całej tej magmy miernoty, która go zewsząd przytłacza i sposobność do nauczenia się, jak odróżniać prawdziwą sztukę od fałszywych wartości.

Maria Niemojowska

POLEMIKA

Czyżbyśmy obudzili się nagle na lekcji języka polskiego w III klasie liceum? Pani polonistka poleciła właśnie napisać wypracowanie na temat: „Sztuka dla społeczeństwa czy sztuka dla sztuki”. Chłopcy jak to chłopcy, zawsze rzeczowi i pragmatyczni, optują na rzecz sztuki dla społeczeństwa, uczono ich bowiem, że tak myśleli Mickiewicz, Prus, Żeromski... Dziewczeta mają natury subtelne i wrażliwe, pragną więc piękna, tajemnicy, marzą o tym, co nieodgadnione... Sztuka dla społeczeństwa? Jakież to przyziemne! Jakże płaskie! Prawdziwa sztuka żyje czystym pięknem i tylko wtedy odnajduje swoją istotę.

Moja Polemistka, Maria Niemojowska, tak właśnie pragnie zrozumieć naszą dyskusję *W obliczu wolności*: że jest ona (dyskusja) wymierzona przeciwko czystemu pięknu, przeciwko wolności artysty, a nawet przeciwko „szacunkowi dla siebie i swego odbiorcy”. Jeśli już służba, to tylko „własnemu talentowi”, twierdzi p. Niemojowska, powtarzając chyba niezupełnie świadomie argumenty zeszlowieczonych parnasistów, którym zbrydło społeczeństwo „mydlarzy”. Taki sposób rozumienia sytuacji artysty, jego roli, jego w końcu znaczenia w kulturze — jest rutynowo stosowany w podręcznikach i naturalnym biegiem rzeczy podpowiada on tematy wypracowań szkolnych. Dlaczego jednak mielibyśmy się wpędzać do szkoły? Manifesty pogardy dla obowiązków „wobec społeczeństwa” bywały inspirujące, to prawda, w równej mierze bywały one komiczne i żałosne. I nie o to chodzi, że czasem są one „ślusne”, a kiedy indziej „nieślusne”, ale o to, że ten sposób myślenia wpędza nieuchronnie w głupstwo. Bo co to właściwie znaczy: służyć własnemu talentowi? Że się chce pisać najlepiej jak można, jak się umie? Czy ktokolwiek o zdrowych zmysłach zaprzeczyłby podobnej „służbie”? Głupstwo rodzi się wtedy, kiedy oczywiste starania, aby to, co się pisze, było najlepsze, zaczyna się przeciwstawiać kulturze zastanej. Kiedy kultura zastana zaczyna jawić się jako zagrożenie dla przeżywania w sobie oryginalności. „Służba własnemu talentowi” staje się wtedy budowaniem muru izolacji, przybiera cechy ewazji, w końcu przybiera znamiona „zapatrzenia się we własny pepek”. Czy tak nie można? Ależ można, można, Maria Niemojowska wierzy głęboko, że tak właśnie czynić należy. Myli się jednak, kiedy zakłada, że lęk o własną oryginalność są jedynym (czy najważniejszym) źródłem artystycznej inspiracji. Nie przekreślam zresztą ich znaczenia, czasem i one bywają pożywne. Dla twórczości „wszystko” może być pożywne. Tylko nie trzeba pisać, że o to właśnie w sztuce chodzi, że to jest uniwersalna recepta dla literatury, bo to po prostu nieprawda. Sztuka i literatura czerpać mogą z doświadczeń takich i owakich, indywidualnych i zbiorowych, historycznych i ponadczasowych, społecznych i metafizycznych, artysta ma swoje święte prawo do wyboru treści, które uznaje za ważne — i wszelkie próby hierarchizacji, gdzie jedno traktuje się jako „pouczanie”, a coś innego jako „europejskie” (jak to czyni Niemojowska) prowadzi tylko do doktrynerstwa.

W naszej dyskusji próbowaliśmy uchwycić klimat kultury dnia dzisiejszego i w tym kontekście określić sytuację pisarza. Ta sytuacja zmienia się w toku doświadczeń zbiorowych, zmiany zastygają w pewne „modele”. Można odrzucać ten sposób rozumowania, ale nie można twierdzić, że jest to zapędzanie literatury w jakąś klatkę „służby społecznej” i że pielęgnowanie talentu jest jedynym zadaniem pisarza. Tym językiem posługiwano się niegdyś, to prawda. Ale dlaczego, pytam Marię Niemojowską, dlaczego nie mielibyśmy spróbować innego? Skoro i świat stał się inny, i my go inaczej przeżywamy?

Włodzimierz Maciąg

Moje lektury '93

U mówiliśmy się w redakcji, że tym razem sami napiszemy o lekturach mijającego roku. I kiedy zacząłem zastanawiać się nad tym podsumowaniem, sposterzegłem, że było tego — głównie z przyczyn zawodowych — trochę za dużo, aby móc rzetelnie skoncentrować się nad czymś jednym. Bo Czapski i Kafka, Rilke i Musil, Heller, Wharton i Eco, wiersze Szymborskiej i Lipskiej, szkice holenderskie Herberta (prawdziwa szkoła stylu — winno się je zalecać do czytania na głos!), także poeci mniej może znani, a wybitni: Kurylak, Szymańska, Gąsiorowski, Cisło.

Jeżeli jeszcze pisze się coś samemu, cała ta sytuacja czytelnicza prowadzi do swego rodzaju schizofrenii — żeby, bo przecież czyta się sporo maszynopisów utworów niedobrych, nie poddać się jakiemuś trwałemu zniechęceniu; z drugiej zaś strony: aby w sposób niezamierzony — poprzez intensywność odbioru — nie zostać czyimś naśladowcą, bo w wielu przypadkach ulega się nawet mimowolnym pokuszeniom.

Sądzę, że można czytać jeszcze inaczej. Tak jak wspomniany tu Józef Czapski, o którym w ostatnim numerze „Zeszytów Literackich” pisze mój ulubiony eseista, Wojciech Karpiński: „*Rzucił się na książkę nie po to, by rozbudować swoją wiedzę (...). Nie dla delectacji. Nie. Chciał spojrzeć na siebie przez czytane dzieło, spojrzeć na dzieło przez pryzmat własnych doświadczeń*”. Dlatego równie ważne wydają mi się całościowe odczytania rozmaitych tekstów, także i tych najważniejszych, do których sięgamy wielokrotnie, co i wypisane czy podkreślone w trakcie czytania rozproszone zdania i uwagi, które poprzez siłę obrazu, gnomizację, paradoks prowadzą nas do innych jeszcze światów, sugerują i prowokują, podpowiadają — nieustannie podsycając zdziwienie — jakiś dalszy ciąg ledwie zarysowanych tu sytuacji. Toteż istotne zdawało mi się na przykład ponowne wyobrażenie sobie Kafki jako człowieka (mężczyzny, nie pisarza) we wznowionych właśnie *Listach do Mileny*, jak i owe zdania, wynotowane z pewnej powieści, powstałej w początkach naszego wieku: „*Przypomniał sobie, że kiedyś, stojąc z ojcem przed jednym z takich pejzaży, wykrzyknął bez namysłu: O, jakie to piękne! i zmieszał się widząc, że ojciec się ucieszył. Równie dobrze przecież mógł powiedzieć: O, to strasznie smutne! Zawiodły go wówczas słowa i to go dręczyło — owa półświadomość, że słowa były tylko przypadkowym wykrętem dla tego co czuł*”.

„*Kwadrans skradła się niczym pielęgniarce wokół jego łóżka (...)*”.

„*Śniłem więc o Kancie — pomyślał — szkoda, że nie dłużej. Może wygadałby się z czymś przede mną?*”

„*— Teraz nic nie wiem o zagadkach. Wszystko się dzieje — oto cała mądrość*”.

Może potrzebniejsze wydawały mi się czasem listy od przyjaciół, te z Opola i Rzeszowa, od osób, które chciały podzielić się ze mną jakimś sądem o literaturze i nie tylko. Za to chciałbym tym Osobom serdecznie podziękować. Bo nie tylko tęsknimy do odkrycia dobrej powieści czy olśniewającego wiersza, potrzebne jest żywe reagowanie na powstającą, współtworzoną przez nas literaturę. Dlatego tak czasem przykro, gdy listonosz przynosi blachą reklamówkę, czy kolejny rachunek zamiast tej chwili rozmowy wbrew odległościom, serdecznej, choć niekiedy smutnej myśli, jak ta:

„*Ale nie tracę nadziei i sam nad sobą pracuję. A poeci nie powinni żyć w rozproszeniu, lecz jednoczyć się. Bo samotności jest nadmiar*”.

Krzysztof Lisowski

Jak się cieszyć małą książką

Umberto Eco pisze, co ogólnie wiadomo, grube powieści i semiotyczne rozprawy. *Imię róży* i *Wahadło Foucaulta* uchodzą (zapewne słusznie) za reprezentatywne dzieła nurtu postmodernistycznego i wypadają te książki znacząco. Zabawy i gry literackie, które Eco uprawia, noszą w jego powieściowych tekstach znamiona powagi, kunszt jest wynikiem pisarskiego wysiłku na dużą miarę, czytelnik zaś poszukuje autorskiego przesłania w wysokich rejonach. Natomiast Eco-felietonista zdejmując z czytelników te odbiorcze ambicje, nie pozbawiając ich przyjemności obcowania z wybitną osobowością pisarską.

Zapiski na pudelku od zapalek (1993, tłumacz Adam Szymanowski, wydawcy próżno szukałam, może więc „dla wydania polskiego Historia i Sztuka”, Poznań) zawierają kwintesencję „ecoizmu”, są wspaniale napisane i pozbawione właściwej często felietonistom żółci zjadliwości. Wydawcy powiadają, iż felietony te „skłaniają do refleksji nad światem”, zaś autor „obdarzony umiejętnością ironicznej syntezy” stworzył „vadamecum współczesnego człowieka”. Wszystko to prawda, tylko jakby niezbyt zachęcająca. Ale nie jest tak źle, zapewniam.

Powiedziałabym raczej, iż Eco przedstawia się nam jako dociekliwy analityk. Umie rozłożyć na części pierwsze stereotyp, i pokazać, z czego tak naprawdę został on złożony. Oczywiście musi być w tym przypadku również satyrykiem, a to udaje mu się znakomicie. Kondycja „obywatela świata” i „uczonego postmodernisty”, bywalca kongresów i profesora wyższej uczelni, zostaje tutaj — ale właśnie przez śmiech — wspaniale nobilitowana. Spojrzałam na tę profesję z prawdziwą, odnowioną życzliwością, choć w zasadzie mam do niej mnóstwo zastrzeżeń. Ale okazuje się, że może być wesoło, chociaż jest tak smutno. Bo prestiż intelektualny upada, zaś elity walą się w otchłań, z której nikt nie zamierza ich wydobywać. W tym katastroficznym pejzażu, w którym kroczy nowy barbarzyńca pożerający „człowieka książkowego”, felietony Umberto Eco stanowią oddzielną wyspę nadziei. Myślę tak zupełnie serio. Poprzez teksty fachowo-instruktażowe (*Jak pisać do katalogu wystawy*, *Jak uzasadnić posiadanie biblioteki domowej*, *Jak wybrać sobie popłatny zawód*) zmierzamy bądź ku terenom kultury masowej (*Jak kupować gadżety*, *Jak rozpoznać film porno*, *Jak być prezenterem TV*) bądź na elitarnie peryferie (*Jak zostać kawalerem maltańskim*).

Ale tym, co nas najbardziej interesuje, jest oczywiście (tak mniemam) recepta na to, jak uchronić się przed absurdem rzeczywistości. Skoro wiemy już, że istnieje on bez wątpienia, spróbujmy mu spojrzeć odważnie w twarz (jeśli ją posiada). Jedną z odpowiedzi byłaby instrukcja *Jak wyrzucać do kosza telegramy* poprzedzona typologią telegramów. Oto ona:

„Są trzy rodzaje telegramów. Rozkazujący: »Zapraszamy pojutrze ważne posiedzenie uprawa łubinu w Aspromonte z udziałem podsekretarza rolnictwa, prosimy podać pilnie teleksem godzinę przybycia« (...) Porozumiewawczy: »Zgodnie z ustaleniami potwierdzamy Pański udział w konferencji teleplegia u koala, prosimy o bezzwłoczny kontakt teleksem«. Naturalnie żadnych ustaleń nie było, albo ich propozycja nadejdzie wkrótce w liście. (...) Zagadkowy: »Data okrągłego stołu infor-



matyka a krokodylę zmieniona ze znanych powodów, prosimy o potwierdzenie nowej daty«. Jaka znowu data? Jakiego potwierdzenie? Do kosza!”

Podsumowania nie będzie. Mam nadzieję, że Umberto Eco dalej pisze felietony dla mediolańskiego „L'Espresso”.

Marta Wyka

Apostoł słowa

W styczniu 1889 Charles de Foucauld pielgrzymując konno przez Ziemię Świętą dociera do Nazaretu. Wskazują mu groty, gdzie — w jego wyobraźni — mieszkał Bóg-Cieśla z Rodziną w okresie trzydziestu lat swego ukrytego życia. Za rok Foucauld zostaje mnichem. Później — pustelnikiem, lingwistą, etnologiem, pisarzem.

Ale początek był zupełnie inny. Urodzony w arystokratycznej rodzinie, wcześniej osierocony przez oboje rodziców, w wieku dwudziestu lat dziedziczy po swym dziadku, który go wychowywał, ogromną fortunę. Młody wicehrabia używa odtąd życia ponad wszelką miarę. Notoryczny leniuch wybrał po maturze drogę najmniejszego oporu, uczelnię wojskową Saint-Cyr. Słynie jako birbant, lekkoduch, obżartuch, afiszujący się ze swą kochanką. W Saumur, gdzie kończy szkołę kawalerii, poza koszarami utrzymuje osobne mieszkanie ze służącym i angielskim konnym powozem. Posiada ponadto piękny stylowy pałacyk w Nancy, gdzie wydaje wystawne obiady. W rezultacie zostaje przeniesiony w stan spoczynku „za brak karność i notoryczne złe prowadzenie się”. Ale niebawem przyjmują go znów do wojska, aby posłać do Algierii dla uśmierzenia buntu Arabów.

I tu zaczyna się metamorfoza. Poprzez — słowo. Wpierw obcojęzyczne. Foucauld uczy się arabskiego i czyta Koran. Wkrótce zwalnia się z wojska już na dobre, aby podjąć długą i ryzykowną podróż badawczą do Maroka w przebraniu rabina żydowskiego, które miało go zabezpieczyć przed wrogością wobec francuskich kolonizatorów. Wędrowka ta jest wielką lekcją pokory, bowiem Żydów otacza tam pogarda, w miastach zmuszeni są chodzić boso. Pobyt tam jest też wprowadzeniem do sfery duchowości. „Islam był dla mnie głębokim przeżyciem, widok tej wiary kazał mi dostrzec rzeczy większe i prawdziwsze niż zajęcia światowe. Zacząłem studiować Islam” — pisze do przyjaciela. Trzy lata zabiera mu praca nad dziełem wieńczącym tę wyprawę: *Reconnaissance du Maroc*. Zaręcza się, niebawem jednak narzeczona zrywa zaręczyny, bo Foucauld oświadcza jej, że jako niewierzący nie może uprawiać praktyk religijnych. W niespełna dwa lata później następuje nawrócenie. I nowe spotkanie ze Słowem. Słowem Ewangelii. Lecz upłyne jeszcze parę lat wahań, zwątpień, pytań.

Ale oto właśnie nastaje dzień, kiedy Foucauld — dosłownie i w przenośni — dociera do Nazaretu. I tam on, nieda-

Groch z kapustą

CZYLI CO CZYTAŁA REDAKCJA

wny bogacz, odkrywa wśród ośmiu błogosławieństw cnotę, którą stawia najwyżej: ubóstwo. Pragnie naśladować: „biednego Robotnika z Nazaretu”. Wstępuje do małego klasztoru trapiстів w Syrii, mieszczącego w barakach i gliniankach zaledwie dwudziestu mnichów. Dzień wypełnia mu praca fizyczna i modlitwa. Jego silna indywidualność jednak z trudem dostosowuje się do życia we wspólnocie, tym bardziej iż rzeczywistość zakonnego życia odbiega daleko od jego ideałów. Siedem i pół roku Foucauld walczy z sobą, aby miłować swych braci zakonnych, aby być posłusznym. W końcu walkę wygrywa, ale za jaką cenę! „Moja dusza była naprawdę chora” — zwierza się w liście do zaprzyjaźnionego księdza. Za mądrą radą generalnego opata zakonu opuszcza go, aby iść za swym prawdziwym powołaniem. Nastąpi jeszcze trzyletni epizod w klasztorze klarysek w Nazarecie, gdzie ma być służącym, ogrodnikiem, wytwórcą świętych obrazków wreszcie, ale praca ręczna nie jest jego dziedziną. W zamian powstaje półtora tysiąca stron *Ecrits spirituels*. Jednocześnie pracuje nad regułą „Braci małych”, zakonu, jaki sobie wymarzył. Po powrocie do Francji otrzymuje święcenia kapłańskie i wkrótce wyjeżdża znów do Algierii.

Tu, na ziemi afrykańskiej, gdzie nie ma kapłanów, gdzie ludność cierpi ucisk i nędzę, gdzie panuje niewolnictwo — tu widzi swoją prawdziwą misję. W miejscowości Beni-Abbes, w zachodniej Algierii, zakłada mały ośrodek (nazywa go „Fraternią”), do którego schodzą się potrzebujący, chorzy, głodni. Jest kapłanem, żywicielem, pielęgniarzem. Pragnie być „bratem powszechnym” dla chrześcijan, muzułmanów, Żydów, pogan. Odwiedzają go co dzień dziesiątki ludzi. W głębi duszy jednak tęskni do samotności. Równocześnie obserwuje tubylczą ludność i przysłuchuje się jej mowie. Budzi się w nim od nowa pasja badacza. Wyrusza z karawaną na wielką wyprawę w głąb Sahary. Dociera do małej wioski u podnóża gór Hoggar, w krainie Tuaregów. Wioska nazywa się Tamanrasset. Ona staje się jego przeznaczeniem. I mimo krótkiego powrotu do Beni-Abbes, mimo kilku podróży do Francji, tu stanie jego pustelnia z dwiema skrzyniami służącymi mu za łóżko, tu będzie miejsce pracy pisarza, językoznawcy, leksykografa, etnografa, myśliciela.

Słownik Larousse'a określa go jako podróżnika i misjonarza. Jaki to misjonarz, który nie nawraca wiernych? W pobliżu jego pustelni jest wioska Tuaregów, którzy początkowo zaledwie go tolerują uważając wszystkich Francuzów za niewiernych. Nic mu bardziej nie odpowiada niż samotność. Ale skoro jest „bratem powszechnym”, zawiązuje przyjaźnie. Odwiedzają go potrzebujący. I on odwiedza chorych we wiosce. Przyjaciele nie dają mu umrzeć, gdy sam, przepracowany, zapada na ciężką chorobę. Nazywają go „marabutem” — człowiekiem Bożym. Ale on ich nie nawraca. Służy im. I uczy przykładem własnego życia. Pracą i modlitwą. Lecz ta praca, trwająca jedenaście godzin dziennie, jest też rodzajem modlitwy. To praca uświęcona słowem. Foucauld dokonuje pionierskiego dzieła. Sporządza ogromny słownik tuareksko-francuski i francusko-tuarecki. Spisuje

gramatykę tuarecką. Układa zbiór poezji i przysłów tuareckich, liczący ponad osiemset stron, a także zbiór opowiadań tuareckich. Gromadzi je jak rasowy etnograf przysłuchując się opowieściom starych kobiet i mężczyzn, i zapisując je na kartkach ołówkiem, z którym się nie rozstaje. Wypytuje o najdrobniejsze szczegóły czy znaczenia słowa, które następuje mu wątpliwości. I wraca do swej pracowni, gdzie nie ma nie tylko komputera, ale nawet maszyny do pisania. Jedyne zaś meble to stół do siedzenia i stół z prostych desek, a na nim stosy zapisanych kart i ołówek w kościastej, wyschłej dłoni. Wszystko to pośród gorącego piasku i palącego słońca Sahary.

Ale niedaleko jest granica z Libią i wrogim szczepem Senussich. I nastaje wojna. Rok 1916. Jest pierwszy grudnia. Po zakończeniu prac nad antologią poezji Foucauld przygotowuje korespondencję dla oczekiwanego arabskiego żołnierza z pocztą. Nie wie, że wioskę najechali tego dnia wrogowie. Związany sznurami, ginie od kuli 15-letniego wojownika.

Francuzi uważają go za bohatera narodowego, bądź za świętego. Po jego śladach odbywają drogę pielgrzymi. Jak Alessandro Pronzato, autor słynnych *Rozważań na piasku*. Spuścizna Foucaulda jest ogromna: tomy prac lingwistycznych, literackich, pism duchowych. Był apostołem słowa. I może łatwiej zrozumieć go i czcić eremitom, którzy nie na Saharze wprowadzili, ale w pustelni swego pokoju „pracują w ukryciu”. Choćby ołówek zamienili na maszynę do pisania czy nawet komputer.

Charles Lepetit napisał biografię niezwykłą. Rezygnując z narracji linearnej zastąpił ją obrazami wybranych dat z życia Karola de Foucaulda. I te sceny, jakby z kinematografu, składają się na zarys wielowymiarowej, bogatej, skomplikowanej osobowości mistyka i uczonego.

Leszek Elektorowicz

Charles Lepetit: *Śladami Karola de Foucaulda*. Wydawnictwo „maszachaba”, Kraków 1992.

Zrozumieć czarodzieja

Si duo faciunt idem, non est idem, jeśli dwóch czyni to samo, nie jest tym samym. To porzekadło ma jeszcze inną wersję: jeśli dwóch **mówi** to samo, to nie jest to samo. W tej właśnie wersji, gdzie zakłada się, że **ten sam tekst** wypowiada **przez dwa różne podmioty** uzyskuje różne znaczenia, pojąć możemy istotę nauki (czy raczej metody badawczej), która nazywa się hermeneutyką. Bo po pierwsze zjawia się tu sugestia, że zrozumieć jakiegokolwiek zdanie (a nawet słowo) możemy pod warunkiem obecności jakiegś dającej się uchwycić ludzkiej istoty, która to zdanie (czy też słowo) wypowiada. Że zatem treść tego zdania do pewnego stopnia tylko zmieściła się w języku i pozostała jakaś cząstka, która dociera do nas inaczej, jakby inną drogą — właśnie w następstwie uobecnienia się sprawcy. Ale co więcej (i po drugie) wynika stąd donioślejsza jeszcze i trochę jakby niesamowita sugestia: że język nam jako narzędzie porozumienia nie wystar-

Groch z kapustą

CZYLI CO CZYTAŁA REDAKCJA



cza. Co rodzi żywą potrzebę, a nawet konieczność, szukania treści i sensów ponad językiem (jako sformalizowanym systemem), że rozbudowujemy w sobie w tym celu jakieś inne uwrażliwienia, inne narzędzia odbioru. I dopiero zdobywszy je — stajemy się zdolni do odebrania i przyswojenia sobie pełnego (w miarę możliwości) zbioru znaczeń sygnalizowanych przez same słowa. Nasz świat duchowy nie daje się w całości wepchnąć do systemu językowego, on jest od języka bogatszy, subtelniejszy, bardziej skomplikowany — to było zawsze oczywiste dla pewnych nurtów filozoficznych, do których odwołuje się współczesny hermeneuta.

Oczywiste (i prawie banalne) dla jednych, jest równocześnie wątpliwe i naukowo jakby podejrzan dla innych. Bo co tam jest właściwie, tam — tj. ponad czy poza językiem? Jakies dreszczyki? Jakies ruchy wyobraźni? Że ktoś np. zamiera ze strachu, kiedy usłyszy pewne serie dźwięków — czy to jest ważne przy odbieraniu tekstu, który w dodatku mówi o czym innym? Rekrutem w koszarach jak wiadomo wszystko kojarzy się z seksem — czy to znaczy, że o niczym innym nie da się z nimi rozmawiać? Ta otoczka subiektywizmu, jaka towarzyszy wszelkiemu słowu, jeśli w ogóle na coś służy, to na to przede wszystkim, aby ją usunąć z racjonalnie zaprojektowanego dialogu. Im ją skuteczniej usuniemy, tym wyższy stopień porozumienia. Tak twierdzą filozofowie nurtów neopozytywistycznych, ich ideałem jest jak wiadomo język wzorów matematycznych. Których granica znaczeniowa zarysowana jest tak ostro, jak granica ujrzanego i dotkniętego, materialnego przedmiotu.

A właśnie słowo literackie nie chce i nie powinno być ani wyrażnie jednoznaczne, ani wyrażnie ograniczone w swych znaczeniach. To słowo rodzi się z potrzeby wyrażenia całego bogactwa i całego skomplikowania wewnętrznego świata pisarza, chce mówić o tym wszystkim, czego dźwignąć nie jest w stanie nieporadny w tym sensie, uschematyzowany język. O tym marzą poeci, kiedy mówią, jak Mickiewicz, o łamaniu się myśli w języku, albo o języku, który byłby pojemniejszy i sprawniejszy od posiadanego, jak to formułował Słowacki. Mallarmé był w tym radykalniejszy, kiedy mówił, że zadaniem poezji jest wyrażenie właśnie tego, co w języku niewyrażalne... Czy tak zamyślane treści mogą być w ogóle przedmiotem uczonych badań, naukowych interpretacji? Jak się zabrać do takich badań? Skoro środkiem przekazu nauki jest właśnie język i tylko — powiedziałoby się — język?

Ukazała się właśnie książka jednego z najwybitniejszych filozofów współczesnych, który podjął kolejną próbę myślowego wdarcia się na te obszary sensów literackich, które wymykają się porządkowi uschematyzowanego języka. Chodzi o polski przekład dzieła Hansa-Georga Gadamera *Prawda i metoda**, opublikowanego w języku niemieckim w 1960 roku. Bardzo dobre, wytrwale poprawne tłumaczenie zawdzięczamy Bogdanowi Baranowi. Jest to oczywiście rzecz „nie dla wszystkich”, dostępna tylko odpowiednio przygotowanym umysłom, jednakże doniosłość książki ma ten wymiar, że powinien wiedzieć o niej także czytelnik pisma literackiego. Bo filozof próbuje tu być jakby „pełnoprawnym”, jakby

„równorzędnym” partnerem poety, tj. próbuje określić warunki dotarcia do „całej” prawdy tekstu literackiego, pragnie „umieć opisać” tekst w całym bogactwie jego sensów poprzez przełamywanie pewnej granicy, jaką zdaje się wyznaczać założenie naukowego obiektywizmu. Rehabilituje więc stworzone wcześniej, ale dezawuowane przez późniejszą naukę pojęcie „przeżycia” tekstu literackiego. Rehabilituje odesłane do poetyckiej metaforyki pojęcie „słowa wewnętrznego”. Rehabilituje w ogóle próby wyjścia poza „nieruchomość” obiektywnego tekstu, sugeruje prawomocność myślowego wchodzenia na rozmaite „tereny zastrzeżone”. Wydaje się czasem, że Gadamer balansuje na samej krawędzi tradycyjnie pojętej naukowowości i ratuje się sformułowaniami wykraczającymi poza „obszar racjonalności”. Albo raczej niżej podpisany nie był go w stanie wówczas zrozumieć.

Do kiedy czytamy tekst, a od kiedy zaczynamy śledzić życie wewnętrzne autora? Od dawna wiadomo, że granica jest zatarta i czytanie staje się nie wiadomo kiedy domysłaniem. Dlatego hermeneutyka i „doświadczenie hermeneutyczne” są przez poważną część badaczy zasadniczo odrzucane. Ale one będą i muszą powracać, podobnie jak wszystkie wielkie pytania filozofii. Czy świat na pewno istnieje, czy też jest tylko naszym wyobrażeniem? Gdzie żyje utwór literacki: w tekście językowym, w umyśle autora, czy też może w umysłach nas, czytelników? Różnie sobie na to odpowiadamy. Jedno jest wszakże pewne: że ten niepokój o granice tekstu, jak w ogóle o granice literatury, jest niezbywalnym pierwiastkiem wszelkiego, tak uczonego jak i prostodusznego, obcowania ze światem literatury. I jako taki będzie wiecznym wyzwaniem dla myśli.

Włodzimierz Maciąg

* *Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Wyd. Interesse, Kraków 1993.

„Kto opowiada, ten kocha”

Najpierw pojawiła się osoba: żywa i dotykana Rita Tornborg, pisarka szwedzka, która weszła w nasze życie za sprawą Leona Neugera, zdumiewając wszystkich swą nieskazitelną polszczyzną i budząc zaskoczenie tajemniczą zdolnością do obrzucania świata dziecięcym niewinnym i zachłannym spojrzeniem, od czego domy, ulice i ludzie w naszym mieście przybierali nową, nieoczekiwaną postać. Potem przyszła książka przez tegoż Neugera przetłumaczona: *Imieniny Salomona*¹ równie zdumiewająca i pełna niespodzianek jak jej autorka. Już pierwsze jej zdanie brzmi nadzwyczaj prosto i zarazem wytrąca z równowagi jak podstępne uderzenie: „Kto opowiada, ten kocha”. A cały utwór jest przekonującym choć skomplikowanym dowodem prawdziwości tej tezy.

Powieść Rity Tornborg wciąga czytelnika w swoją czelusz powoli i opornie jak leśne jezioro: zrazu muliste i nieco zamknięte, potem coraz przejrzystsze, świecące na dnie jasnym piaskiem. Jest ona bowiem powieścią naprawdę współczesną, czyli powieścią w stanie utraconej niewin-

ności, ciągnącą za sobą pamięć o własnym kryzysie i o tysiącnych eksperymentach formalnych, które naruszyły wszystkie jej włókna, a zarazem wciąż ufają w swoją moc narracyjną i przedstawiającą. Z tradycyjnej powieści Rita Tornborg zachowała wyraziste miejsce akcji, rozpoznawalne sylwetki postaci i dający się uchwycić fabularny stelaż, choć stelaż zbudowany z innego niż zazwyczaj materiału zdarzeniowego. Miejscem tym jest Sztokholm, realny punkt na mapie świata, skomplikowana przestrzeń ulic i dzielnic, ze swoim centrum i obrzeżami, rozumianymi topograficznie i społecznie, z miejscami skazanymi na zagładę, gdzie żywe jeszcze domy za chwilę padną pod ciosami młotów pneumatycznych. Postacie zaś, które wylaniają się stopniowo z narracyjnego strumienia, to przede wszystkim rozsiani w tym mieście emigranci: głównie przybysze z Europy Wschodniej, ale nie tylko; także Finowie, Grecy, Jugosłowianie. Arkadiusz Edward Kajamiec, urodzony w jakiejś „bajecznie ponurej dziurze w Europie Wschodniej”, w jakiejś wiosce w południowych Beskidach albo miasteczku na Wołyniu, dostawca przedmiotów niezbędnych do życia z wyjątkiem dziewcząt i narkotyków; Burman, właściciel sklepu Antyki i Kurioza i jego krucha jak gałązka wnuczka Beata Anioł, której depresja rozprostowuje włosy, a powracająca radość życia skręca je na nowo w coraz lepiej widoczne pierścionki; Feliks Wojnicki, kapryśny Ojczulek i jego syn Dominik pracujący ostatnio w Zakładach Oczyszczania Miasta — sztokholmskim inferno; pani Janina, która zanim wraz z wnuczką Rozalką znalazła się na pokładzie samolotu wręcz nie uprowadzonego z Polski na wyspę Bornholm przez jego kapitana, a chrześniego syna pani Janiny, spędziła nieco czasu w Suworowskim Ziarnosowchozie, okręgu Irtyskiego, obłast Pawłodarskaja, gdzie razem z innymi kobietami różnych narodowości pielila nieskończenie długie rzędy cebuli; rozgałęzioną rodziną Friedmanów mającą swe odległe zakorzenienie w osobie Jakuba Izaaka Horwica, który przeżył swe życie w mieście Lublinie zatopiony w modlitwach i widzeniach... A także szereg innych postaci zwanych zazwyczaj drugorzędnymi, na które to określenie pisarka Rita Tornborg zareagowałaby zachnięciem, a kto wie, czy nie oburzeniem, powieść jej bowiem już w samej swej budowie przeczy wszelkiej hierarchizacji, zawsze osadzonej na uzurpatorskiej bezwzględności miar, wszelkiej zbyt wyrazistej linearności, sugerującej niebezpiecznie celowość i wewnętrzną zwartość opowieści, a także wszelkiej zbyt brutalnej selekcji, której jednym obliczem jest jasność i ład, drugim — dyskryminacja i odrzucenie. Świat zaś Rity Tornborg jest koncentryczny i planimetryczny, po części kojarzy się z muzyczną strukturą, po części — z ręcznie wiązaną na krosnach tkaniną, której lewa strona zachowuje w pełni nadmiar supełów i węzłów, pozwalających palcom odkrywać jej tajemną topografię. Nie znaczy to, że Rita Tornborg staje po stronie zwolenników

chaosu i nieczytelności i że w sposób przemysłowy torturuje swego czytelnika; modyfikuje jedynie formę powieści na tyle, by stała się ona artystyczna, czyli zauważalna, zamieniając tradycyjnie pomowny łańcuch wydarzeń na szereg luźno związanych ze sobą epizodów różnej wielkości, czasem stanowiących wzajemnie lustrzane odbicia. Przypomina to nieco plaster miodu, w którego komorach rozgrywiają się mikro zdarzenia, mikro, bo ich nośność z trudem daje się przyporządkować zwyczajnej skali powieściowych wydarzeń. Splecione ze sobą tworzą tkaninę świata, który raczej trwa w czasie niż gwałtownie się zmienia, choć niekiedy bywamy też świadkami zająć dramatycznych jak śmierć małego Unosiciela, kryzys duchowy Kajamca czy przyjęcie przez Rozalkę ciężaru kobiecości. Dla czytelników przywykłych do wartkiego strumienia akcji, który z hukiem rozbija się o skalne progi, powieść ta jest niemiłym rozlewiskiem o niewyczuwalnym niemal nurcie, na którego powierzchni unoszą się przedmioty bez znaczenia: małe patyczki, łupinki owoców, ptasie piórka, żdźbła trawy. Nie tylko czas i ruch zostały w tej powieści upośledzone; upośledzona jest także społecznie akceptowana hierarchia wartości oraz wszelka ideologicznie nacechowana rzeczywistość. Bohaterowie żyją na obrzeżu wielkiej społeczności, niekiedy wręcz na jej peryferiach (jedynie profesor Friedman zajmuje przyzwoitą pozycję socjalną), ich cierpienia nie mają historycznego wymiaru, przeciwnie — ocierają się zazwyczaj o trywialność (czy któremuś z bohaterów tragicznych doskwierał kiedyś okresowy łojotok, pod którego brzemieniem ugina się biedny Kajamiec?), ich cnoty nie zmieniają postaci świata; nie reprezentują nic poza własnym losem i jego zróżnicowanymi w swej mocy przypadkami, a patos tej znikomości jest właściwym przedmiotem tego przenikniętego różnymi głosami opowiadania.

Niechęć bowiem do hierarchizacji, linearności i selekcji widoczna w *Imieninach Salomona* wyraża się także w unikaniu jednolitości oświetlenia, co nie tylko sprawia, że narrację przejmują na zmianę z głównym opowiadaczem różni bohaterowie, lecz że i głosy tych postaci ulegają w obrębie jednego fragmentu bruchom mówczemu rozszczepieniu na „on” i „ja”, na perspektywę wewnętrzną i zewnętrzną. Wszystkie zaś one, owe głosy, powleczone zostają raz cieńszą, raz grubszą warstwą nadrzędnej narracji, obejmującej cały ten świat i jego mieszkańców swoją ironią i swoim macierzyńskim poślazaniem. Ten trzecioosobowy narrator zachowuje się trochę jak wieśniak w teatrze: to pokrzykujący na bohaterów sztuki, to szarpiący za rękaw siedzących obok widzów. Równocześnie to on bawi się z czytelnikiem i zbija go z tropu raz odsłaniając, raz zakrywając postaci; i nie kto inny, jak on właśnie, przekształca trywialną przypadkowość życia bohaterów w majestatyczność opowieści.

Gdyby dla powieści Rity Tornborg szukać analogii w malarstwie, przywołać by można (niewielką jedynie stosując dawkę demagogii) malarstwo Pietera Brueghla z jego symultaneizmem planów i anegdot, z obezwładniającą ilością szczegółów, których ogarnąć nie sposób i nie sposób estetycznie sfunkcjonalizować, obraz bowiem jest emblematem świata i naszej w nim przygodności. Powieść Rity Tornborg nosi w sobie takiego właśnie Brueghlowskiego ducha; w tej samej perspektywie i z jednaką widocznością ukazane są rzeczy pochodzące

z różnych porządków złudnie uporządkowanej rzeczywistości: ludzie obok przedmiotów, drobne zajścia obok względnie doniosłych wydarzeń, czas płynący leniwie i czas nagle skroplony w dramatycznej scenie. Bursztyn w drzwiach prowadzących do sklepu Burmana, traktat na temat mycia pipet, śmierć Unosiciela, wielobarwny, tańczący bąk małego Kajamca — wszystko umieszczone na tym samym planie, opowiedziane z tą samą skrupulatnością jak w osiemnastowiecznej powieści, gdzie opis plisowanego czepeca bohaterki i samobójczej śmierci bohatera wykonane były z tą samą precyzją i dbałością o szczegóły.

Ale tajemnica powieści Rity Tornborg nie leży jedynie w zachwianiu naszego poczucia hierarchii i sensowności świata. Jej tajemnicę dodatkową stanowi osobliwy realizm, który rezygnując z wynalazczości terminologicznej nazwać można poetyckim, co oznaczałoby stan napięcia między rozpoznawalnością kształtu świata i prawdopodobieństwa zachodzących w nim wydarzeń, a takim ich przedstawianiem, które prawdopodobieństwu temu nie urągając, przenosi ów świat w inny wymiar, gdzie rządzi ucieleśniona w obrazie i rozwinięta w sekwencję zajęć metaforyzacja. W ten sposób rzeczywistość powieściowa Rity Tornborg (podobnie jak np. rzeczywistość Brunona Schulza) zawisa na moment między realizmem a fantastyką, by zatoczywszy łuk w tej przestrzeni odzyskać swój ciężar i poddać się ulegle zwykłemu prawom. Dotyczy to zarówno ogólnego sposobu kształtowania świata, jak i przeżyć bohaterów. Kajamec, który przechodzi kryzys psychiczny, zostanie przez przyjaciół umieszczony w wielkiej szafie pani Grabbe. Szafa jest rzeczywista (Dominik instaluje w niej nawet telefon i wiatraczek), ale i metaforyczna zarazem. Ukrywając się w szafie Kajamec przeżywa psychiczny regres, cofa się ku sobie-embrioniowi, ku pierwotnej ciemności i bezpieczeństwu łona, by narodzić się ponownie tym razem pogodzony ze swoim sieroctwem i wyzuty na zawsze z królestwa dzieciństwa. Wychodzi z szafy, by poświęcić się w miarę radośnie „uwodzicielskiemu dniu codziennemu i jego uwodzicielskim trywialnościom”.

Tę pociągającą dwuznaczność swego bytu zawdzięcza świat Rity Tornborg tym własnościom, które chętniej wiążemy z poezją niż z prozą: szalonym i brawurowym skokom wyobraźni (dzięki jednemu z nich profesor Lauritz Friedman może odzyskać — bez jakiegokolwiek ze swej strony entuzjazmu — stułetniego niemal dziadunia importowanego prosto z województwa lubelskiego przez niejakiego Vernona Lipsteina) oraz nieustającemu życiu języka, któremu obcy jest stan stylistycznego bezwładu, w potocznym mniemaniu właściwego „stylowi prozatorskiemu”: który przeciwnie — wciąż zmienia modulację i zakresy, wpada w rytm potoczny, wznosi się ku patosowi, bawi się idiomami, biegnie po przesłach skojarzeń, a przede wszystkim pozostaje w stałej gotowości metaforyzacyjnej. W tej szeroko rozwartej i pulsującej życiem retorycznej przestrzeni wznosi się gmach powieści *Imieniny Salomona* — bezsprzecznie realistyczny i uwolniony od balastu dosłowności, gmach zbudowany na fundamencie miłosnego opowiadania. Nie tylko bowiem „kto opowiada, ten kocha”; także — „kto kocha, ten opowiada”.

Teresa Walas

¹ Rita Tornborg, *Imieniny Salomona*. Przeł. Leonard Neuger, Oficyna Literacka, Kraków 1993.



Dlaczego dziennik?

Postawione w tytule pytanie ma sens podwójny: dlaczego Lechoń w okresie nowojorskim zaczął pisać dziennik i kontynuował to zajęcie niemal do samej śmierci, i dlaczego ja jako lekturę 1993 wybrałem właśnie trzy opasłe tomy *Dziennika*¹. Zaczę — proszę mi wybaczyć — od siebie. Muszę się cofnąć o dobrych parę lat i opowiedzieć pewne zdarzenie z życia — nazwijmy to — wydawniczego. W roku 1989 kierując jeszcze w Wydawnictwie Literackim redakcją klasyki polskiej ułożyłem program na lata najbliższe, w którym znalazły się m.in. wydania *Dziennika* 1954 Tyrmanda, *Szkiców piórkiem* Bobkowskiego i właśnie *Dziennika* Lechonia. Niestety, ówczesny dyrektor nie wierzył, by dało się sforsować uprzedzenia cenzury. Nie minęło pół roku, gdy Tyrmand ukazał się nakładem „Res Publiki”, a w następnych latach wydano Bobkowskiego oraz ostatnio Lechonia. Specjalne słowa uznania należą się Państwowemu Instytutowi Wydawniczemu, który borykając się z podobnymi jak inni wydawcy kłopotami finansowymi utrzymuje nadal wysoki poziom edytorski. Mówię o tym z satysfakcją, ale i pewnym żalem, żeby nie rzec zawiścią, gdy pomyśle o bliskim mi nadal sercu Wydawnictwie Literackim, które w ostatnim roku powieli już prawie wyłącznie swoją dawną produkcję.

Otóż gdy wpadłem na pomysł wydawania serii dzienników, kierowałem się nie tylko zapotrzebowaniem rynku czytelniczego. Osobiście byłem przekonany, że dzienniki twórców są na ogół dziełami o wiele bardziej wielowymiarowymi, i dzięki temu bardziej interesującymi, od tzw. utworów literackich. Muszę się przyznać, że po latach uprawiania krytyki literackiej i pracy w wydawnictwach zacząłem reagować wręcz alergicznie na wszelką fikcję literacką. Tak: listy, pamiętniki, dzienniki — to jest ten rodzaj pisarstwa, który mnie jeszcze pociąga, w którym widzę sens lektury.

Może nieco podobnie myślał Lechoń i inni autorzy dzienników? Odpowiedź na pierwsze pytanie musi być jednak pełniejsza, by móc ogarnąć całe bogactwo tego niepozornego, wydawałoby się, zajęcia: systematycznego, dzień po dniu, zapisywania kajetu.

Na percepcji Lechoniowego dzieła zaciążyła samobójcza śmierć autora. Dziennik prowadził poeta od 30 sierpnia 1949 do 30 maja 1956. W dziewięć dni później wyskoczył z hotelowego okna. Pozostanie już na zawsze tajemnicą, co robił, a raczej co myślał i co czuł w ostatnich dniach swego życia. Tragiczny finał w sposób niezwykle zdramatyzował pisanie z dnia na dzień dzieła:

„Można zawsze znaleźć w swej inteligencji, woli, sercu coś, co pomoże nam w walce z życiem, z ludźmi. Ale na walkę z sobą — jest tylko modlitwa”.

Groch z kapustą CZYLI CO CZYTAŁA REDAKCJA

To ostatni, jakże wymowny, zapis w dzienniku. Ale nie ulegajmy łatwej interpretacji. Nie ulegajmy też popularnej jeszcze kilka lat temu tezie o Lechoni jako ofierze emigracyjnego losu. Owszem, Lechoń dostrzegał całą „nędzę” emigracji, podobnie jak „podłość” płynącą z wypowiedzi pisarzy w kraju, oplakujących śmierć Stalina. Ale jego wyobcowanie, pogłębiające się uczucie samotności, metafizyczne lęki, dręczące sny i obsesje, to całe **piekło wewnętrznego życia**, z którym nie umiał sobie poradzić, i które próbował bez większego powodzenia jakoś zracjonalizować — nie wynikało tylko z adaptacyjnych trudności i z tęsknoty za krajem. Tak — ojczyznę traktował jak świętość, był przecież twórcą tzw. poezji patriotycznej. Bliska mu jednak była idea emigracji jako wyrazu niezłomności, jako przeciwstawienie się politycznemu kompromisowi i płaskiemu koniunkturalizmowi. Ostro reagował na to, co się działo w krajowym życiu literackim, na kupczenie własnym nazwiskiem i własnym dorobkiem. Jednocześnie nie ukrywał, że myśli o narodzie utożsamia z myślą o kraju, że Polska jest dla niego... **nigdzie i wszędzie**.

W przypadku samobójstwa wybitnego człowieka każda hipoteza musi być trywialna. I jakkolwiek w dzienniku Lechonia można się doszukać całego splotu wewnętrznych i zewnętrznych przyczyn samobójstwa, to przecież był on pisany właśnie **prze ci w ś m i e r c i**, był on pisany za życiem i dla życia, w celu znalezienia ładu psychicznego i porządku moralnego, **w celu nadania swemu rozwichrzonemu życiu formy!**

„Od dawna wiem — pisał w grudniu 1949 — że **jedyny balet — jest to balet klasyczny na palcach. To skrepowanie, to narzucone ograniczenie stwarza formę**”.

Dziennik Lechonia był więc świadomym zaprzeczeniem „płaskich”, jak twierdził, wynurzeń Gide’a, był wyzwaniem rzuconym trywializującej się współczesności, był wyrazem tęsknoty za klasyką. Był tym wszystkim w sytuacji trwającego nadal, mimo pozorów twórczego życia, kryzysu twórczości.

Rys. Aleksander Pieniek

Autorem przerywników na str. 7,8,9 jest Peter Angermann

Romdan Loth we wstępie do *Dziennika* stwierdza, że jest to przede wszystkim dokument biograficzny, komentarz do życia i śmierci, dowód „erozji osobowości”. Istotnie, mimo techniki dyskrekcji z dziennika można się wiele dowiedzieć o samym Lechoni, jego słabościach i pasjach, chwilach szczęścia i chwilach załamania, o „najdroższej osobie” i miłosnych zmaganiach z Librą. Myślę jednak, że najdramatyczniejszą wymowę mają zapisy dotyczące zmagania z własnym pisarstwem. Buchalteryjne wyliczenia stron, które udało mu się napisać w danym dniu, opis snów pełnych poetyckich symboli, które próbował wykorzystać w swoich wierszach, informacje o pisanych z mozołem szkicach, rozdziałach nie ukończonych ostatecznie powieści *Bal u senatora* — są świadectwem rozpaczliwej walki o nadanie swemu istnieniu **sensu twórczego**.

Obsesja traconego czasu, przesypującego się piasku miálkich zajęć i nie znaczących przyjemności — to leitmotiv *Dziennika* Lechonia. Lechoń umierał wielokrotnie. Umierał jako poeta, jako twórca. I to był zasadniczy dramat jego smutnego — pełnego stałego napięcia życia.

Lektura dzienników artystów ukazuje nam, jak wysoką cenę płać za swą twórczość. Artysta rzadko bywa szczęśliwy, w potocznym tego słowa znaczeniu, rzadko znajduje w życiu spokój i ukojenie. Jakim jednak prawdziwym szczęściem pulsują te stronicy dziennika Lechonia, na których notuje swe twórcze sukcesy. Czyż takich chwil nie warto okupić cierpieniem? Bo poezja, uważał Lechoń, to wieczna młodość, bo sztuka potrafi zastąpić miłość!

Z okazji interpretacji noweli Dąbrowskiej, twierdził: „**jest obraz prawdziwy życia — a więc prawdziwa sztuka**”. Słowa te można w pełni odnieść do jego *Dziennika*.

Bogdan Rogatko

¹ Jan Lechoń: *Dziennik*, tom 1: 30 sierpnia 1949 — 31 grudnia 1950, tom 2: 1 stycznia 1951 — 31 grudnia 1952, tom 3: 1 stycznia 1953 — 30 maja 1956, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992–1993.



Gdy
się serce
roznamiętni...

CZYTELNIK 1993
**Hašek
Jaroslav**

M^{Artur} iędzyrzecki

ZE SNU

Odcieleśnia się co było ciałem
Rozmyślają się myśli
Przejrzyścieją widma i miłośnie
Nawołują się głosem białym
Wzdycha wiatr przez sen w różanym krzewie
Lekko tknięte snem obłoki płyną
Ale o śnie
O śnie nikt dobrze nie wie
Nawet ty Mnemozyno

1993

K^{Urszula} oziół

W POLU WIELORAKICH FIGUR

W polu z jasnym kwadratem przy bocznej krawędzi
— zbłąkany jeździec —
roztrącasz białe pionki owiec

niebo z epoki merowingów
z brył nieforemnych obłoków
próżno buduje obwarowanie przed blaskiem

w upale
czas nie upływa
w upale czas rozmazuje się jak zegarki Dalego
i przelewa poza swój własny kontur

z drobnych odprysków skał
wyłuskujesz ziarnka mitów
rozsianych szczerze w tej glebie
i w mroku lasów Bretanii

tropisz ślady menhirów które uszły ku morzu
by sterczeć nad brzegiem jak wiersz
co w pół słowa zamarł na końcu języka

i już czujesz obecność wielkich figur
które tamują ci ruchy
jakbyś znalazła się także w ich zaklętym kręgu

żadna stąd wieża strofy
nie spieszy aby trwać przy tobie w potrzebie
ni laufer zdalnych znaczeń
nie sforuje tych zatrzaśniętych bram

podjęta niegdyś partia ze światem i czasem
pozostaje więc nadal
nierozegrana.

Château Pruniers

M^{Czesław} iłosz

ROZBIERANIE JUSTYNY

Wypaliły się dawno świece, Justyno.
Inni ludzie chodzą po twoich nadniemeńskich ścieżkach.
A ja wstępuję z tobą w związek prawie miłosny,
Dotykając twego ciężkiego, czarnego warkocza,
który właśnie rozpuszczasz, ważąc w dłoni
Twoje obfite, na pewno, piersi, patrząc w lustrze
Na twoje oczy szare i bardzo czerwone wargi.
Jesteś duża i silna, szerokie plecy.
Dwudziestoczołetnia, nie lubisz kiedy mówią
Do ciebie: panienko. Sny masz wyraziste.
Nie musisz się mnie wstydzisz, jestem z tej epoki,
Która będzie nazwana bezwstydną. Pani Orzeszkowa
Zatrzymywała pióro. Romans twój z kuzynem
Zostawiony domysłom, krwi płynienie,
Plamy na prześcieradle, przemilczane.
Choć dla mnie twoja cielesność, Justyno,
Jest ważna, masz pojawić się zupełna,
Żeby twoja duma, gniewna prawość,
Jaśniały zadziwiając: skąd się biorą?
Jakie dialogi toczy ciało z duszą?
W twoim kraju dobro i zło mierzono Mogiłą.
Kto dochowa wierności, kto nie dochowa.
(Inaczej, wprowadzano znaczną korekturę
W zawsze niejasne chęci i motywy.)
Nie da się tej powieści streścić cudzoziemcom.
Dla nich ty jesteś jedynie dziewczyna
Równość stanową głosząca u Georges Sand.
I oto starość, Justyno, gotowy
Rozdział, Pani Eliza już go nie napisze.
Urodziłaś synów i córki. Dorosły wnuki.
Opierasz ręce na sękatym kiju, matka rodu.
Ostatnia z twoich krewnych i rówieśnych.
W pylnym śniegu widzisz sanie, konwój sań,
Słyszysz krzyki żołnierzy, lament kobiet.
I wiesz, przeczuwasz, tak wygląda koniec
Jednej ziemskiej ojczyzny. Już nigdy echo
Pieśni na Niemnie śpiewanej, lotów jaskółek,
Nigdy owocobrania w zaściankowych sadach.
Zatrząskują się, jedna po drugiej, sztaby wagonów.
Uwożą ciebie dawnym szlakiem w kraj mordy i mroku.

Choć nigdy ciebie nie było, zapalmy świece
Tutaj w pracowni, czy nawet w naszym kościele.

I wosk spływa soplami i ludy handlują i wieloryby
plasają koło
Lahaina i niewdzięczne pokolenia wznoszą sobie
domy i francuscy
policjanci dostali nowe peleryny i słońce jeszcze
raz wschodzi i...

Julia Hartwig

SPOKREWNIENI

Wołania, gwizdy, jęki i pohukiwania,
gwar jak na targowisku.
A to głosy ptasie mówiące każde na swój sposób:
Żyję! I śpiewam na znak, że żyję!
Wśród nich jeden, niesłyszany dotąd, urywany,
ale uparty i wściekły, powtarzający
najwyraźniej dosłyszalne: Nie i nie!
świata i własnemu istnieniu.
I zdumiałam się, że one także taki głos znają.

M Zbigniew achej

PRZED ZAĆMIENIEM

Dwie planety moich oczu
szły za słońcem alchemicznym,
które wytatuowane
na śniadym dziewczęcym barku
świeciło naprzeciw słońca
matowo i granatowo.

Słońce było granatowe,
wielkookie, hermetyczne.
Wschodziło i zachodziło
ponad wygoloną pachą,
pod ramiączkiem pódkoszulka,
który też był granatowy

i opadał na pośladki,
przyciągające, astralne,
opięte wytartym dżinsem.
Póki było mi po drodze,
szedłem tuż tuż za dziewczyną.
Szedłem za jej tatuażem,

póki nie postanowiła
skręcić w prawo, przejść przez jezdnię
i wejść w cichy obszar parku
przy klasztorze franciszkanów.
Minąłem ją, gdy siadała
na ławce pod żywopłotem.

I wtedy na okamgnienie
ujrzałem jej twarz... Jej twarz,
której więcej nie widziałem
już nigdy i nie zobaczę...
Tak zostawia się za sobą
cudze życie, obcy kosmos.



Tomasz Jastrun

NIESPOTKANIE

Nawet nasze niespotkanie
Ma już tylko ślady dawnej urody
Biegnie tym śladem mój pies
Kulejąc na obie nogi

Miejsce gdzie nadaremno czekam
Porosło szczecina brody
Marszczy się skóra
Nieprzytulonego policzka
Zapach twoich włosów
Osiada kurzem
Na nie narodzonych liściach

Stoję na tej umówionej ulicy
Już tyle lat
I nadal czuję w ustach
Smak niepocałunku

I widzę oczekiwanie które się dłuży
Jak czarna skórzana rękawiczka
Która wypada z okna domu
Gdzie od lat nikt już nie mieszka

Leszek Elektorowicz

SUCHA WODA

Płynęła tu woda doliną
pomiędzy świerkami wyrosłymi z mchu
gwałtownym strumieniem
spieniona rwała
z szumem po głazach
spadała biała
w szerokie zielenie łopianu

Wyciągniętym ku niej
gałęziom drzew i paprociom
niby dłoniom prośalnym
zamiast wody żywej
suchy blask słońca
bo umarła ta woda
nie nagłym spazmem
lecz cienką nicią
wmilkła pod ziemię
granitową płytą przykryta
a kamienne koryto
niby pusta trumna
wyblakłe jest
jakby wstał z niego duch



Ilustracja Aleksander Pieniek

Julian Kornhauser

POWRÓT

powrót do życia
na ranny kontynent który śpi
w zaspach śniegu

(w pustym pociągu
który przejeżdża przez ukochany kraj
anonimowy konduktor lub hycel
manifestuje swoje niezadowolenie)

powrót do życia?
raczej przemysł do rany

obmacany poniżony
wracasz z innej rzeczywistości
bez potrzebnych dokumentów

brakuje taśm
nieprzejrzystej błony
która pokryłaby pamięć
puls nieustannej wojny

muskularny porządek
sypie się jak kłosa
a europejska rodzina narodów
macha kolorowymi chusteczkami

znowu zostaliśmy na drugi rok
w tej samej klasie
nauczyciel śmieje się pod wąsem

szkolne nawyki odpowiadania
na każde pytanie
zamieniły się w kurozowy
ruch ręki

kiedy profesjonalści
z podziwu godną pedanterią
obchodzą święto ciosów

ziemia rozkołysana na falach
wielkich słów
zdąża do portu przeznaczenia

a ty
wciśnięty w skafander niewiedzy
stoisz przed własnym domem
z błyszczącymi oczami

Wigilia 1981, gdzieś w Polsce

Bogusława Latawiec

POKUSA

Usiadłam naprzeciwko
rzymskiego sarkofagu
i budki telefonicznej

Najpierw wszedł Murzyn w czerwonych kąpielówkach
Powiedział parę słów
Po nim Włoszka
chichotała uderzając drobną dłonią o szybę
w rytm
biegu słów z Tamtej strony

Grobowiec — prosty blok z kamienia
grubo ciosany
tylko rogi wieka lekko uniesione w górę
uchwyty dla dłoni bogów
którzy kiedyś...

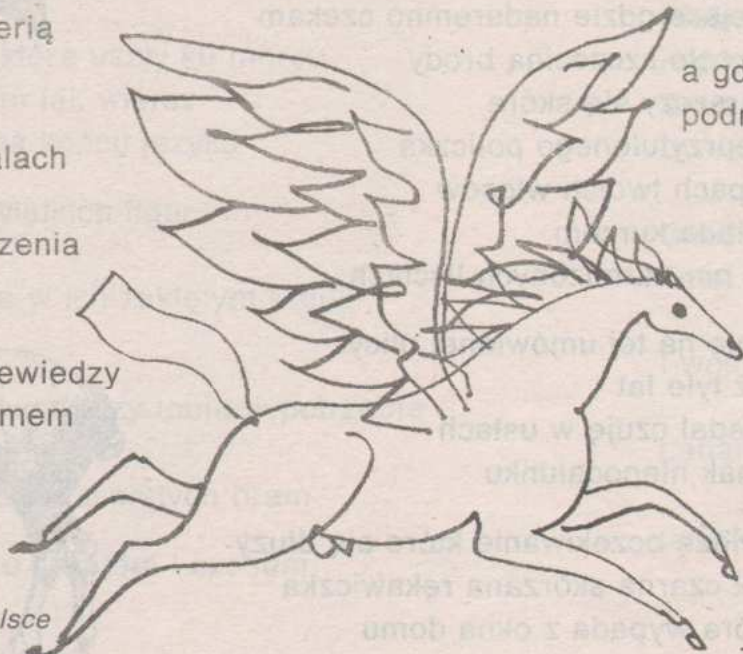
Teraz chłopak
z płetwami i rurką do oddychania
uparcie wystukuje inny kontynent
Myli się i zaczyna od nowa
terkot, śpiew, wizg...
Nagle objął słuchawkę drugą dłonią
Jest szept
Jej oddech w jego uchu
Dwa głosy w jednej nici
szeleszczącej ponad planetą

A ów z sarkofagu
Aquileiczki, Rzymianin — w każdym razie obcy
(złożyli go poza cmentarzem)

Kim on był ten piechur usandałowiony,
zesłańcem, poetą?
Może i jego głos wraca na wyspę
jak obręcz światła rzucana nam z wysoka
na ratunek

a gdybym tak nie wykręcając numeru
podniosła słuchawkę?

Grado-Poznań, IX 93 r.



Autorami przerwanych na str. 11,12,12 są: Jim Nash, Karoly Reich i Pablo Picasso

Jacek
Łukasiewicz

**POLOWANIE
NA LWY**

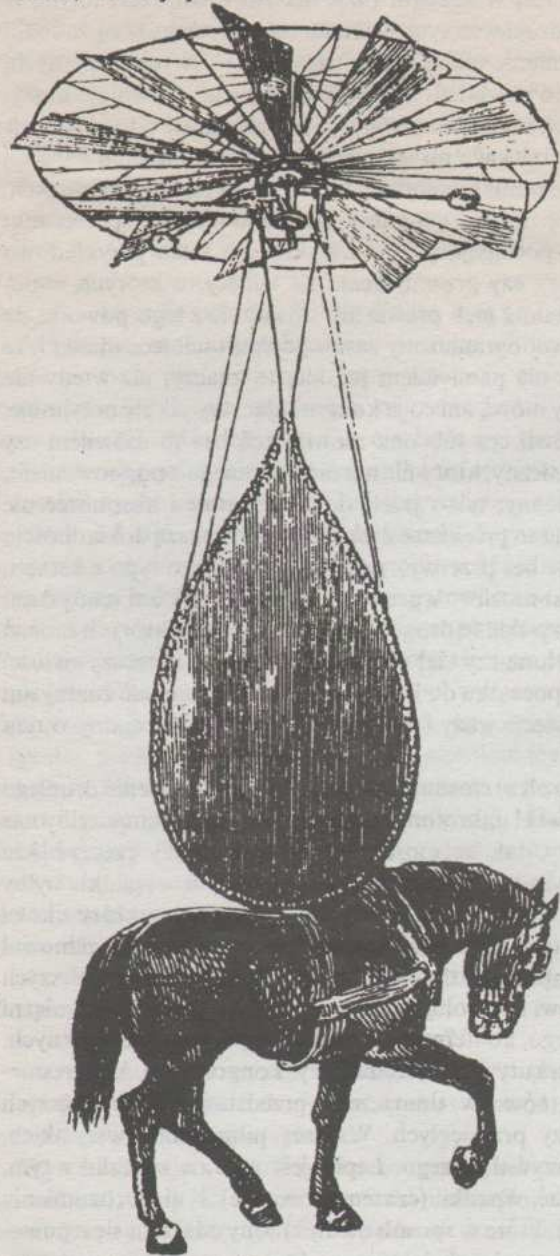
fryz w British Museum

Lew ugodzony twardą strzałą
zwija się w skurczu i tak trwa,
i jakby jeszcze było mało,
to ślepia mu zasklepia mgła.

Za pierwszym lew powstaje wtóry,
kamień utwierdza jego skok.
Dzida uderza go od góry.
Już rozdzielone — lew i skok.

Lwów się nie boją mężne konie,
kiedy w pustyni dudni wóz.
Dech zapierają te agonie,
jedna po drugiej, tyle lwów.

Potem policzą je klinowo
rachmistrze na tablicach stu.
Jak imponuje ta księgowość
dziś, kiedy już tak mało lwów.



Ilustracja Aleksander Pieniek



Krzysztof
Lisowski

**POWRÓT
BARBARZYŃCÓW**

Józkowi Kurylakowi

gdzież są nasze błyszczące oczy
biegnące za marzeniem młode ciała
z miasta do miasta wędrujące
przez strychy książki
świece radosnych wieczorów

znów od granicy
od godzin serdecznej rozmowy
wracam czytając o sukcesie
i konaniu Gombrowicza
o jego oknie na wschód
przesłoniętym w Berlinie

jadą ze mną barbarzyńcy
uciekają przed śniegiem
swojej wielkiej ojczyzny
raczą się teraz chlebem
wędzonym boczkiem i wódką
z blaszanych garnuszków
błyszczą im oczy
ich rozmowa
to żwawy dialog
o sposobach posiadania
strategiach zdobycia rzeczy
nadchodzącej wojnie apetytów

słucham ich i podziwiam
nie mogę się bronić
tym szlachetnym smutkiem
czystą myślą
notatką z ciepłego Vence
nic tu po mnie
na miejscu tamtych
sięgnąłbym po nóż

XI 93

Krzysztof
Koehler

**LESZNO,
PARYŻ,
NEW YORK**

Szeroki, rozłożysty platan
na pożółkłym rynku,
chmury nasuwające
cień na jasne
niebo.

W oczekiwaniu na ulewę,
potop, zmianę miejsca
ciała w tej ciasnej
przestrzeni, zziębnięty
z książką u boku.

Gdy wypalone już
czekanie, a wieża
kroi znowu słońce,
mówiłem: „Boże, czy
nie skończy się to
miejsce nigdy?”
Zawsze jakieś

Paryże, Lizbony
czy Leszna przekuwać
będą sekundy w
bieg stracony, czy
— chociaż zasnuje
jesień dymem
krańce miasta
— wszędzie

ten sam los: rezygnacja,
że przerasta to ich
popołudnie — starców,
futbolistów, dzieci —
przestrzeń. I w czas
wrasta.

PRZESTRZENIE POEZJI

Poprosiliśmy poetki i poetów o nadesłanie swoich niedrukowanych dotąd wierszy do naszej „Małej antologii poezji współczesnej”. Nie wszyscy się wywiązali i my nie do wszystkich się zwróciliśmy. Lecz ta „Mała antologia...” nie jest efektem wyrachowania i polityki redakcyjnej, bądź forsowaniem apodyktycznych opinii. Natomiast pokazuje ona trafnie to, o co nam chodziło. Poprzez swoją różnorodność i poniekąd przypadkowość zakreśla granice obszarów, na jakich poruszają się współcześni poeci. Okazuje się, iż są one urozmaicone, bogate w pomysły, mówiące różnymi językami, obdarzone różnymi klimatami. Okazuje się, że poezja polska pozwala sobie dzisiaj na kierowanie się tylko własnymi zasadami. Oddalając się, być może, od obowiązującego niegdyś etosu, zbliża się do własnych źródeł. Są nimi: wyobraźnia, swobodna refleksja, inwencja językowa. Rozejrzyjmy się zatem w tym krajobrazie wszystkich pór roku.

(red.)

Javier Marías: Hiszpan (madrytczyk, z urodzenia i zamieszkania), młody (1951), głośny autor 7 powieści, w tym 2 nagrodzonych, tomu opowiadań, zbioru esejów i artykułów, tomu krótkich biografii, przekładów literatury angielskojęzycznej, o różnorodnych zainteresowaniach (m.in. teoretyk przekładu, profesor uniwersytecki w Madrycie, w Oxfordzie, w USA), znany w Hiszpanii i poza Hiszpanią (tłumaczony w Anglii, Danii, Francji, Grecji, Holandii, Niemczech, Portugalii i we Włoszech).

W Polsce nieznanym.

Luisę poznałem prawie rok temu przy pracy, w okolicznościach równie błazeńskich co formalno-służbowych. Obydwoje zajmujemy się tłumaczeniem, tak tekstowym, jak słowa żywego, bardziej ja niż ona albo bardziej regularnie ja, co w żaden sposób nie ma oznaczać, jakobym był bardziej kompetentny, przedtem wprost przeciwnie, to ona była bardziej kompetentna, tak w każdym razie sądzono wtedy, kiedyśmy się poznali czy też sądzono, że jest bardziej godna zaufania.

Praca tłumacza konferencyjnego czy symultanicznego jest w istocie jedną z najnudniejszych tak ze względu na żargon, identyczny i w zasadzie niezrozumiały, jakim posługują się wszyscy bez wyjątku delegaci, posłowie, ministrowie, członkowie rządów, deputowani, ambasadorowie, eksperci i w ogóle reprezentanci wszystkich narodów świata, jak również ze względu na niezmiennie senny charakter wszystkich ich przemówień, apeli, protestów, wezwań i sprawozdań. Ktoś kto nie wykonuje tego zawodu może sądzić, iż musi być zabawny lub przynajmniej interesujący i urozmaicony, a co więcej, może pomyśleć, że w pewnym sensie jest się w samym środku światowych decyzji i otrzymuje z pierwszej ręki informację najpełniejszą i przeznaczoną tylko dla uprzywilejowanych, informacje o wszystkich aspektach życia

przemówienie było tłumaczone, a kiedy zwrócono mu uwagę, że nie ma potrzeby, zmarszczył brwi, zaklął mocno i zaczął mówić swoim australijskim akcentem do tego stopnia przesadnie i męcząco, że stał się niezrozumiały dla przedstawicieli innych krajów, a nawet dla niektórych delegatów z Australii, tak iż zaczęto się skarżyć, demonstrując zniewolenie kongresmenów zautomatyzowanym już odruchem warunkowym sięgania po słuchawki, gdy tylko ktoś mówi coś, czego się nie rozumie. Stwierdziwszy, że przez słuchawki nie wydostaje się, wbrew oczekiwaniom, żaden dźwięk (najdrobniejszy odgłos, wyraźny lub niewyraźny), zaczęto protestować ostrzej, na co Flaxman zagroził, że przejdzie osobiście do jednej z kabin i będzie stamtąd tłumaczył samego siebie. Został unieszkodliwiony, kiedy szedł już korytarzem i błyskawicznie musiał zadebiutować tłumacz australijski, który zajął kabinę i w naturalnym angielskim wymawiał to, co jego rodak wykrzykiwał z trybuny niezrozumiałym akcentem przedmięć i dzielnic portowych Melbourne, Adelaidy czy Sydney. Flaxman, zobaczywszy, że tłumacz znajduje się wreszcie na swoim miejscu i przekazuje w taki sposób, jak trzeba, koncepcje jego przemówienia, uspokoił się natychmiast i powrócił do swej zwyczajnej dykcji, neutralnej, mniej lub bardziej poprawnej, nie dając jednak kolegom okazji zauważenia tego, gdyż zdecydowali się już go słuchać przez słuchawki, przez które wszystko brzmi mniej pewnie, lecz wydaje się znacznie bardziej ważne. Zaistniało w ten sposób, jako kulminacja gorączki translacyjnej, która krąży i panuje we wszystkich spotkaniach międzynarodowych, tłumaczenie z angielskiego na angielski, zresztą niecałkowicie dokładne, gdyż buntowniczy australijski kongresmen perorował zbyt szybko, by australijski nowicjusz zdołał powtórzyć wszystko równie szybko, niczego nie opuszczając.

Ciekawe, że tak naprawdę kongresmeni bardziej wierzą temu, co wysłuchują przez słuchawki, to znaczy tłumaczom, niż temu, co słyszą (w sposób bardziej zwarty)

Javier Marías SERCE TAK BIAŁE

Fragment

poszczególnych narodów, informacje polityczne i urbanistyczne, rolnicze i rozbudowlane, pasterskie i duszpasterskie, fizyczne i lingwistyczne, militarne i olimpijskie, policyjne i turystyczne, chemiczne i propagandowe, seksualne i audiowizualne, sportowe, bankowe i automobilowe, wirusologiczne, hydrauliczne, polemologiczne i ekologiczne. Tłumaczyłem już w swoim życiu przemówienia i teksty osobistości jak najbardziej różnorodnych, dotyczące spraw jak najbardziej nieoczekiwanych i jestem zdolny do powtarzania we własnym języku, w innych językach, które rozumiem i którymi mówię, długich tyrad na tematy tak wciągające jak sposoby nawadniania w Sumatrze czy grupy marginesowe w Suazi i Burkina (przedtem Burkina-Faso, stolica Wagadugu), których sytuacja jest fatalna, jak wszędzie; odtwarzałem skomplikowane rozumowania na temat użytecznego lub upokarzającego charakteru instruktaży seksualnych dla dzieci pisanych w dialekcie wenetyjskim; debaty o rentowności dalszego finansowania supercelnej i kosztownej broni z południowoafrykańskiej fabryki Armscor, skoro w teorii nie można jej eksportować; o możliwościach budowania kolejnej repliki Kremla w Burundi czy Malawi (stolice Usumbura i Lilongwe); o konieczności oderwania od naszego Półwyspu Iberyjskiego całego eks-królestwa Lewantu (razem z Murcją), żeby przekształcić je w wyspę i uniknąć w ten sposób ulewnych deszczy i corocznych powodzi, które obciążają nasz budżet; o chorobie marmuru w Parmie, o ekspansji AIDS na wyspach Tristan da Cunha, o organizacji futbolu w Emiratach Arabskich, o upadku moralności w bułgarskiej marynarce wojennej. Wszystko to tłumaczyłem z pełnym oddaniem, przekazywałem i powtarzałem tak, jak to mówili inni: eksperci, naukowcy, luminarze, uczeni wszystkich dyscyplin i najdalszych krajów, ludzie niezwykli, ludzie egzotyczni, ludzie uczeni, wybitni specjaliści i wybitni wybitni, laureaci nagród Nobla i profesorzy Oxfordu czy Harvardu, przekazujący informacje o sprawach jak najbardziej nieprzewidywanych, zgodnie ze zleceniem swych władz lub przedstawicieli władz lub delegatów przedstawicieli lub zastępców delegatów.

Jest faktem niezbitym, że jedyne co tak naprawdę funkcjonuje w tych międzynarodowych organizmach to tłumaczenie, co więcej, są one ogarnięte prawdziwą gorączką translacyjną, każdy wymawiany wyraz (na posiedzeniu lub kongresie) i każdy papier, który jest tam przekazywany, o czymkolwiek by nie traktował, dla kogośkolwiek by nie był przeznaczony i w jakimkolwiek celu (nawet jeśli jest tajny), natychmiast jest tłumaczony, na wszelki wypadek, na kilka języków. My tłumacze tekstowi i tłumacze słowa żywego przekładamy bez przerwy, bez wyboru i prawie wypoczynku nie wiedząc niejednokrotnie za dobrze, po co się tłumaczy, ani dla kogo się tłumaczy, bardzo często dla archiwów, jeśli jest to tekst pisany lub dla paru facetów — którzy ponadto nie rozumieją też drugiego języka, tego na który tłumaczymy — jeśli jest to tekst mówiony. Jakikolwiek idiotyzm, który jakimkolwiek idiotcie przyjdzie ochota przekazać któremuś z owych ciał międzynarodowych, jest natychmiast tłumaczony na jeden z sześciu oficjalnych języków: angielski, francuski, hiszpański, rosyjski, chiński i arabski. Może nikt ich nie bierze pod uwagę, ale są w każdym razie obiektem aktu przekładania.

Największe napięcia na tych międzynarodowych posiedzeniach powstają nie w wyniku drapieżnych dyskusji na granicy wypowiedzenia wojny, lecz jeśli się okaże, że z jakiegoś powodu nie ma na sali tłumacza. Jedyną autentyczną troską delegatów rządowych i przedstawicieli rządów jest to, aby ich tłumaczono i przekładano a nie, by ich przemówienia i raporty były zaaprobowane czy oklaskiwane lub by ich propozycje były brane pod uwagę czy doprowadzały do zamierzonego efektu, co zresztą nie następuje prawie nigdy (ani aprobaty ani oklaski, ani uwaga ani efekt). Na pewnym spotkaniu krajów Commonwealthu w Edynburgu, którego uczestnicy w związku z tym byli tylko anglojęzyczni, referent australijski, niejaki Flaxman, uznał za zniewagę fakt, iż kabinę tłumaczy są puste i że żaden z jego kolegów nie ma słuchawek na uszach, lecz słuchają go wygodnie, bezpośrednio z mikrofonu. Zażądał, by jego

bezpośrednio od przemawiającego, choćby doskonale rozumieli język, w jakim tenże się do nich zwraca. Ciekawe, gdyż w rzeczywistości nikt nie jest w stanie przekonać się, czy to, co tłumacz przekazuje ze swej wyizolowanej kabiny, jest poprawne i prawdziwe. Ten właśnie zarzut tłumacze tekstowi stawiają tłumaczom słowa żywego: podczas gdy idiotyzmy, które przekładają w swoich biurach wystawione są na złośliwe kontrole, błędy zaś ich mogą być wykryte, zadenuncjowane i nawet ukarane, słów, które się rzuca w powietrze, bez namysłu, z kabin, nie kontroluje nikt. Tłumacze tekstowi nienawidzą tłumaczy słowa żywego (podobnie jak symultaniczni konferencyjni i konferencyjni symultaniczni). Tłumacze słowa żywego mają się za półbogów lub półbóstwa, jako że są na widoku rządzących i reprezentantów rządzących, i zastępców zastępujących, a wszyscy oni przepadają za nimi, a dokładniej za ich obecnością i wykonywaną przez nich pracą. Jest w każdym razie faktem niezaprzeczalnym, iż mogą być dostrzeżeni przez zarządzających tym światem, co powoduje, iż są zadbani i wylegantowani. Że wśród tłumaczy tekstowych, ukrytych w swych mizernych, dzielonych z innymi biurach, jest to powodem złego samopoczucia i wywołuje urazy, to oczywiste, ale z drugiej strony ich uczuciom towarzyszy świadomość odpowiedzialności wykonywanego zawodu, która każe im się uważać za nieskończenie bardziej solidnych i kompetentnych niż zarozumiali symultaniczni w swych pięknych kabinach. Wszyscy się lekceważymy i nawzajem sobą gardzimy, ale jedno mamy wspólne: nikt z nas nie rozumie nic z tych tak pociągających spraw, których kilka przykładowo wymienię. Przekazywałem teksty czy przemówienia na tematy, o których wspominałem wcześniej, ale nie pamiętam z nich prawie ani słowa; nie z tego powodu, że minął pewien czas i pamięć ma swój ograniczony zasób pojemności, lecz dlatego, że w samym momencie tłumaczenia nie pamiętałem już nic, to znaczy, już wtedy nie wiedziałem, o czym przemawiający mówi, ani co ja kontynuując, czy jak się przyjmuje, symultanicznie, tłumaczę. On mówił coś lub ona mówiła coś i ja to mówiłem czy powtarzałem, ale w sposób mechaniczny, który nie ma nic wspólnego z pojmowaniem, wręcz przeciwnie, jest z nim skłócony; tylko jeżeli się nie rozumie i absolutnie nie przyswaja tego, co się słyszy, można to przekazać z mniejszą lub większą dokładnością (zwłaszcza jeśli się odbiera i nadaje bez przerwy); podobnie jest z tego typu tekstami, nieliterackimi, przy których nie jest możliwe wprowadzenie poprawek ani namysł ani ponowne przeczytanie. Tak że wszystkie te drogocenne informacje, o których można by pomyśleć, że są w posiadaniu tłumaczy ciał międzynarodowych, w rzeczywistości wymykają nam się całkowicie, od początku do końca i od góry do dołu, nie znamy ani jednego słowa z tego, co się w świecie waży i warzy, kuje i knuje, nie mamy o tym najmniejszego pojęcia.

Jedynym sposobem pełnej kontroli w stosunku do nas byłoby posadzenie drugiego tłumacza wyposażonego w słuchawki i mikrofon, który ze swej strony tłumaczyłby nas symultanicznie na język pierwszy, tak że można by sprawdzić, czy rzeczywiście mówimy to, co się mówi w danym momencie na sali. Ale w tym wypadku byłby potrzebny trzeci tłumacz tak samo zaopatrzony w odpowiednie aparaty, który z kolei kontrolowałby drugiego i odtwarzał jego słowa, i może czwarty, żeby pilnował trzeciego i tak, obawiam się, ad infinitum, tłumacze drudzy kontrolujący pierwszych i siódmi szóstych, tłumacze naukowcy kontrolujący technicznych i naukowo-technicznych kontrolujący tłumaczy słowa żywego, konferencyjno-konsekutywni symultaniczni, symultaniczni konferencyjno-konsekutywnych, referujący kongresmeni kongresmenów słuchających, stenografowie mówców, tłumacze — przedstawiciele najwyższych władz, woźni sądowi — tłumacze przysięgłych. Wszyscy pilnowaliby wszystkich, a nikt by nie słuchał i nie przekazywał niczego. Lepiej jest więc, w związku z tym, podejmować ryzyko i dopuszczać wpadki (czasem poważne) i nieporozumienia (czasem długo skutkoobrzemienne), które w sposób nieunikniony zdarzają się z powodu braku precyzji przekładu i ewentualnych żartów, na które (wprawdzie nieczęsto: ryzykujemy stanowiskiem) sobie pozwalamy.

Zdarza się jednak, że w sytuacjach specjalnych, od których zależą ważne uzgodnienia handlowe, pakt o nieagresji, konspiracje przeciw trzecim a nawet wypowiedzenia wojny czy ogłoszenie rozejmu, podejmuje się większą kontrolę przekładu poprzez wprowadzenie drugiego tłumacza, który oczywiście nie dokonuje retradukcji (mogłoby powstać dyplomatyczne zagmatwanie), ale ma słuchać uważnie pierwszego, czuwać nad tym, co mówi i stwierdzić, że tłumaczył właściwie lub nie. W ten właśnie sposób poznałem Luisę, która z jakiegoś powodu była uważana za bardziej poważną, bardziej godną zaufania i lojalną, niż ja i została wybrana jako tłumacz kontrolny (inne stosowane terminy to: tłumacz asekurujący, weryfikujący, lub po prostu weryfikator), żeby zatwierdzać moje słowa lub im zaprzeczać w czasie spotkania na wysokim szczeblu, jakie odbyło się w naszym kraju przed niespełna dwoma laty między naszymi przedstawicielami i przedstawicielami Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii.

Skrupulatność tego rodzaju nie ma zbyt wielkiego sensu, gdyż, de facto, im wyższe stanowiska zajmują osoby, które się spotykają na rozmowie, mniej wagi nabiera to, co mówią między sobą i ewentualny błąd czy potknięcie z naszej strony nie są tak poważne. Przypuszczam, że podejmuje się te środki ostrożności, żeby zachować pozory i żeby na zdjęciach prasowych i w ujęciach telewizyjnych można było zobaczyć zawsze indywidua siedzące sztywno na niewygodnych krzesłach między dwiema osobistościami, które zazwyczaj zajmują kanapy lub miękkie fotele. Jest faktem, że biorące udział w tych wizytach osobistości wysokiej rangi podróżują w towarzystwie całej grupy urzędników, ekspertów, naukowców i specjalistów (bez wątpienia tych samych, co piszą im przemówienia, które oni wygłaszają, a my tłumaczymy). Prawie niewidoczni dla prasy, spotykają się za kulisami ze swymi kolegami ekspertami z wizytowanego kraju. To oni dyskutują i decydują i wiedzą, redagują bilateralne uzgodnienia, ustalają zakresy współpracy, grożą sobie w sposób zawołany lub otwarcie, roztrząsają sporne sprawy, szantażują się nawzajem i starają się wyciągnąć jak najwięcej korzyści dla swych krajów (zazwyczaj mówią językami, są zjadliwie przebiegli i czasem w ogóle nas nie potrzebują). Osobistości wysoko postawione nie mają najmniejszego pojęcia o tych knowaniach albo dowiadują się już po ich zakończeniu. Używają jedynie swoich twarzy do fotografii i ujęć telewizyjnych, biorą udział w uroczystej kolacji czy balu galowym i składają podpisy na dokumentach, które im podsuwają ich urzędnicy w końcowym momencie wizyty. Cokolwiek mówią więc między sobą, nie ma to prawie nigdy najmniejszego znaczenia, choć najbardziej kłopotliwe jest to, że często nie mają sobie nic do powiedzenia.

Wysokiej rangi osobistość hiszpańska była rodzaju męskiego, a wysokiej rangi brytyjska — żeńskiego, w związku z czym widocznie uznano za słuszne, żeby pierwszy tłumacz był rodzaju męskiego, a drugi czyli „weryfikator” — żeńskiego, tak by mogła zapanować atmosfera współpartnerska i seksualnie wyrównana. Ja siedziałem na swoim krześle tortur między dwójkiem przywódców, a Luisa na swoim krześle umartwień nieco z lewej, to znaczy między przywódczynią i mną, bardziej z boku, jako groźny superrewizor, który nie może mi spuścić oczu z karku, a którego ja mogłem (ledwo) dostrzegać kąciem lewego oka (widziałem natomiast doskonale jej nogi, założone jedna na drugą, bardzo długie oraz nowe buty marki Prada, najbliższa mojemu wzroku była właśnie ta marka). Nie będę zaprzeczał, że się przypatrywałem (mimowolnie) Luisie wchodząc do tej małej salki, kiedy mi ją przedstawiono i zanim usiedliśmy, kiedy fotografowie robili zdjęcia i dwie wysoko postawione osobistości udawały, że mówią do siebie przed kamerami telewizyjnymi: udawały, gdyż ani nasza wysoko postawiona osobistość nie знаła słowa po angielsku (no, przy pożegnaniu odważył się na *Good luck*), ani wysoko postawiona osobistość brytyjska ani słowa w naszym języku (choć powiedziała do mnie *Dobry dzień*, ściskając mi twardo rękę). Tak, że podczas gdy on mruczał po hiszpańsku wyrazy niesłyszalne dla kamer i fotografów, zupełnie bez związku, nie przestając patrzeć na swojego gościa z szerokim uśmiechem, jakby jej potakując słuchał (dla mnie były one jednak słyszalne: o ile sobie dobrze przypominam, powtarzał „raz, dwa, trzy, cztery, jakie dobre te numery”), ona mamrotała bezsensy w swoim języku, przewyższając go wspaniałością uśmiechu („Cheese, cheese”, mówiła, tak jak w anglosaksońskim świecie radzi się mówić osobom fotografowanym, a potem onomatopeiczne nieprzetłumaczalne zbitki, coś jak „Tweedle tweedle, biddle diddle, twit and fiddle, twiddle twang”).

Muszę przyznać, że ja także, ze swej strony, uśmiechałem się, mimowolnie, do Luisy podczas tych prolegomenów, przy których nasza interwencja nie była jeszcze potrzebna (odpłacała mi ledwie półuśmiechami, w końcu była tam, żeby mnie kontrolować). Mówiąc prawdę, niezbędność naszego współudziału odwlekała się jeszcze trochę, gdyż jak tylko dziennikarze otrzymali napomnienie, żeby się wycofać i zostaliśmy we czworo, gotowi do prześwietlonej rozmowy, ja ze swoim blokiem do notatek i Luisa ze swoim na kolanach, zapanowała gwałtowna cisza, zupełnie nieprzewidziana i coraz bardziej kłopotliwa. Moja misja należała do superdelikatnych i uszy moje były w stanie absolutnej gotowości w oczekiwaniu pierwszych ważkich słów, które podałyby mi ton i które powinienem przetłumaczyć natychmiast. Spojrzałem na naszego dostojnika, spojrzałem na dostojniczkę i znów na niego. On oglądała sobie paznokcie z niepewnym wyrazem twarzy, przypatrując się swym kremowym palcom z pewnej odległości. On obmacywał sobie kieszenie marynarki i spodni, nie jak ktoś komu nie udaje się znaleźć tego, czego szuka, lecz jak ktoś, kto udaje, że nie znajduje, żeby zyskać na czasie (na przykład bilet, o który konduktor w pociągu prosi podróżnego jadącego na gapę). Miałem uczucie, że jestem w poczekalni u dentysty. Odważyłem się odwrócić głowę w stronę Luisy uniósłszy brwi w znaku zapytania, lecz ona zrobiła ruch ręką (nie surowy) zalecający cierpliwość. Wreszcie dostojnik hiszpański wyciągnął z kieszonki dziesięć już razy obmacywanej metalową papierosnicę (nieco pretensjonalną) i spytał swą koleżankę:

— Przepraszam, nie będzie pani przeszkadzać, jeśli zapalę?

Pospieszyłem z przekładem:

— Do you mind if I smoke, Madam?

— Nie, jeśli będzie pan wypuszczał dym w górę, gdyby panu to nie sprawiało kłopotu — odpowiedziała ważna osobistość brytyjska, przestawszy oglądać sobie paznokcie i wyglądającą spódnicę.

Wysoki dostojnik zapalił papierosa, pociągnął kilka razy i starannie wypuścił dym ku sufitowi, który jak zobaczyłem, miał płamy. Zapanowało znów milczenie. Po chwili wstał ze swego obszernego fotela, podszedł do stolika, na którym była przesadna ilość

butelek, zrobił sobie whisky z lodem (zdziwiło mnie, że nie podał mu jej wcześniej jakiś kelner lub mistrz ceremonii) i spytał:

— Pani nie pije, prawda?

Przetłumaczyłem pytanie, dodając jednakże ponownie „madam” na końcu zdania, jak również odpowiedź.

— O tej porze nie, jeśli nie będzie panu przeszkadzało, że nie będę mu towarzyszyć.

— I angielska dama wyglądała lekko spódnice już absolutnie wygładzoną.

Zaczęły mnie nudzić długie pauzy i owa mdła pogawędka czy raczej wymiana nie powiązanych z sobą zdań. Nasz dostojnik usiadł znów z whisky w jednej ręce i papierosem w drugiej, wypił łyk, westchnął ciężko, postawił szklankę, spojrzał na zegarek, przyglądał się swojej marynarki, na której przysiadł, znów zaczął szukać po kieszeniach, westchnął i wypuścił więcej dymu, uśmiechnął się z przymusem (przywódczyni brytyjską uśmiechnęła się podobnie z jeszcze większym przymusem i podrapała się po czole długimi paznokciami, którym przypatrywała się przedtem z lekkim zdziwieniem, w powietrzu zastygł na chwilę zapach pudru), i wtedy zrozumiałem, że w ten sposób może minąć przewidziane trzydzieści czy czterdzieści pięć minut, jak w poczekalni, gdzie człowiek patrzy tylko, żeby minął czas i żeby woźny otworzył ponownie drzwi, lub pielęgniarka, która obwieszcza nieprzyjemnym głosem: „Następny”. Zwróciłem się znów w stronę Luisy, ale dostrzegłem, zaskoczony, że podnosi z uśmiechem palec do ust i przytykając go do warg nakazuje mi milczenie. Nigdy nie zapomnę tych uśmiechniętych warg przeciętych palcem, któremu nie udało się zetrzeć uśmiechu. Myślę, że także to zespolenie warg i palca (otwarte wargi i palec wskazujący, który je zapieczętowanie, wygięte wargi i wyprostowany palec, który je rozdziela) dodało mi odwagi, żeby nie być zupełnie dokładnym w tłumaczeniu następującego pytania, jakie w końcu, wyjąwszy z kieszeni breloczek z pękiem kluczy, którymi zaczął się w sposób głośny bawić, postawił nasz dostojnik:

— Proszę mi powiedzieć, czy zamówić dla pani herbatę? — spytał.



Ale ja tego nie przetłumaczyłem, to znaczy to, co po angielsku włożyłem mu w usta, nie było jego, skądinąd grzecznym, pytaniem, lecz innym:

— Proszę mi powiedzieć, czy panią kochają w pani kraju?

Zauważyłem z tyłu osłupienie Luisy, więcej, zobaczyłem, że w zaskoczeniu rozplotła błyskawicznie nogi (nogi, których długość zawsze pozostawała w zasięgu mojego wzroku) i w ciągu kilku sekund, które do krótkich nie należały (poczułem zimny dotyk strachu na karku) oczekiwałem jej interwencji i denuncjacji, jej sprostowania i skarcenia albo natychmiastowego przejęcia translacji, po to była. Ale te sekundy minęły (jedna, dwie, trzy, cztery) i nie powiedziała nic, może (tak wtedy pomyślałem) dlatego, że angielska osobistość nie wyglądała na obrażoną i odpowiadała nie zwlekając, więcej, robiła to z rodzajem powściągliwego ożywienia:

— Bardzo często się nad tym zastanawiam — powiedziała i po raz pierwszy założyła nogę na nogę. — Głosują na człowieka, to prawda, raz i drugi. Wybierają, raz i drugi. A jednak, to dziwne, nie ma się uczucia, że jest się z tego powodu kochanym.

Przetłumaczyłem dokładnie, chociaż tak, żeby z wersji angielskiej zniknęło „nad tym” z pierwszego zdania i wszystko stało się dla naszego dostojnika jakby spontaniczną brytyjską refleksją, powiedzianą tak od niechcenia, która najwyraźniej wzbudziła jego zainteresowanie jako temat konwersacji, gdyż spojrzał na damę prawie bez zaskoczenia, wręcz z sympatią i odpowiedział, nie przerywając wesołego porbrzekiwania ciężkim pękiem kluczy:

— To prawda. Ilość głosów nie jest pod tym względem miarodajna, choćbyśmy się na nią w ten czy inny sposób powoływali. Proszę zwrócić uwagę, ja myślę, że dyktatorzy, ci na których nigdy się nie głosuje, ani których się nie wybiera demokratycznie, są bardziej kochani w swoich krajach. Także bardziej znienawidzeni, oczywiście, ale bardziej kochani przez tych, którzy ich kochają, których ponadto stale przybywa.

Pomyślałem, że ostatnia uwaga, „których ponadto stale przybywa” jest trochę przesadna, jeśli nie fałszywa, dlatego przetłumaczyłem wszystko poprawnie z jej wyjątkiem, oczekując znów reakcji Luisy. Szybkim ruchem założyła ponownie nogę na nogę, ale był to z jej strony jedyny znak zauważenia mojej licencji translatycznej.

Dostojniczka wyraźnie się ożywiła:

— Och, ja też tak myślę — odrzekła. — Ludzie w dużej mierze kochają dlatego, że

się ich zmusza do kochania. Widać to także w stosunkach osobistych, prawda? Ileż to par staje się parą dlatego właśnie, iż jeden partner, tylko jeden, dokonał wysiłków w tym celu i wymógł na drugim miłość wzajemną.

— Wymógł czy nakłonił? — zapytał nasz dostojnik i dostrzegłem, że jest zadowolony ze swego sprecyzowania odcieni, w związku z czym ograniczyłem się do przetłumaczenia dokładnie tak, jak to powiedział. Dostojniczka oglądała swe długie, zadbane paznokcie, teraz bardziej z nieświadomą kokieterią niż z niezadowolaniem czy nieufnością, jak przedtem, kiedy udawała, że odkryła w nich coś interesującego.

— Nie sądzi pan, że to to samo? Różnica tkwi w porządku chronologicznym, co jest pierwsze, co przychodzi najpierw, gdyż pierwsze przekształca się niezawodnie w drugie, a drugie w pierwsze. Ma to coś wspólnego z *faits accomplis*, jak mówią Francuzi. Jeśli w jakimś kraju każe się kochać swoich przywódców, kraj jest w końcu przekonany, że ich kocha, a przynajmniej tak jest łatwiej to osiągnąć. My nie możemy tego nakazać i tu jest problem.

Zawahałem się, czy ostatnia uwaga nie jest przesadna dla demokratycznych uszu naszego dostojnika i zdecydowałem się skreślić „i tu jest problem”. Nogi Luisy nie poruszyły się, lecz zaraz miałem okazję się przekonać, że moje demokratyczne skrupuły były nieuzasadnione, gdyż Hiszpan, uderzwszy zdecydowanie kluczami o blat niskiego stolika, odpowiedział:

— Tu jest problem, tu jest nasz problem: my nigdy nie będziemy mogli tego nakazać. Proszę zauważyć, że ja nie mogę zrobić tego, co robił nasz dyktator, Franco, zwołał ludzi na akt lojalności na Plac Oriente — tu poczułem się zobligowany do przetłumaczenia „na duży plac”, gdyż pomyślałem, że wprowadzenie wyrazu „Oriente” mogłoby zdezorientować angielską damę — żeby nas, gabinet, chciałem powiedzieć, my jesteśmy tylko częścią gabinetu, tak jest, prawda? powołano przez aklamację. On to robił bezkarnie, pod jakimkolwiek pretekstem i mówiło się, że ludzie szli go okłaskiwać zmuszeni. To prawda, ale jest także prawda, że przychodzili tłumnie,



fotografie i kroniki filmowe nie kłamią i nie wszyscy musieli przychodzić pod przymusem, szczególnie w ostatnich latach, kiedy nie było już takich represji albo były tylko dla urzędników państwowych, sankcja, zwolnienie. Wielu ludzi było już przekonanych, że tego chce, a dlaczego? Bo dawniej byli zmuszani, przez dziesięciolecia. Zwyczaj staje się chęcią.

— Och, drogi przyjacielu — wykrzyknęła dostojna angielska osobistość — nawet pan nie wie, jak bardzo pana rozumiem, nawet pan nie wie, ile bym dała za jeden taki akt lojalności. Taki spektakl zjednoczenia narodowego, jak w czasie jakiegoś święta, da się oglądać w moim kraju, niestety, tylko kiedy protestują. To bardzo zniechęcające słyszeć, jak nas znieważają, nie słuchając ani nie czytając naszych ustaw, ustaw całego gabinetu, jak pan słusznie zauważył, te obraźliwe transparenty, to bardzo przygnębiające.

— I to skandowanie. Te rymowanki — włączył się nasz dostojnik. Ale tego nie tłumaczyłem, bo nie wydawało mi się ważne, nie miałem też czasu; angielska dama kontynuowała swój lament, nie zwracając na niego uwagi:

— Czyż nigdy nie mogą nas przyjąć aklamacją? Pytam się: czy nigdy nie robimy niczego tak, jak trzeba? Mnie okłaskują tylko ci z mojej partii, i oczywiście, nie mogę wierzyć całkowicie w ich szczerość. Tylko w czasie wojny się nas popiera, nie wiem, czy pan to wie, tylko kiedy stawiamy kraj w stan wojny, wtedy...

Dostojniczka brytyjska zadumała się, ze słowem zawisłym na wargach, jakby rozpamiętywała wiaty z przeszłości, które już nie powrócą. Opuściła nogę z zażenowaniem, usiadła starannie i jeszcze raz obciągnęła energicznie spódnice. Przestał mi się podobać ten zwrot w rozmowie, jaki nastąpił z mojej winy. Święte nieba, pomyślałem, ci demokratyczni politycy mają dyktatorskie ciążoty, dla nich każde osiągnięcie i każdy konsensus będą zawsze tylko błędą realizacją głęboko totalitarnego pragnienia, pragnienia jedności i powszechnej zgodności i im bardziej się zbliży ta częściowa realizacja do niemożliwej totalności, tym większa będzie ich euforia, chociaż nigdy nie dość satysfakcjonująca; wychwalają rozbieżności, ale tak naprawdę wydają im się tyleż ciężarem, co uprzykrzeniem. Przetłumaczyłem dokładnie wszystko co powiedziała dama z wyjątkiem ostatniej wzmianki o wojnie (nie chciałem sugerować tej koncepcji naszemu dostojnikowi) i zamiast niej włożyłem w jej usta następującą prośbę:

— Przepraszam, czy mógłby pan schować klucze? Dźwięki działają na mnie ostatnio rozstrajająco, będę panu wdzięczna.

Nogi Luisy trwały w swojej pozycji, więc kiedy nasz dostojnik przeprosił rumieniąc się lekko i włożył natychmiast olbrzymi pęk kluczy do kieszeni marynarki, odważyłem się zdradzić go znowu. Mianowicie gdy powiedział:

— Ach, oczywiście, jeśli zrobimy coś dobrze, nikt nie zwojuje manifestacji, by dać nam poznać, że się to spodobało.

Postanowiłem sprowadzić go z kolei na teren bardziej osobisty, który wydawał mi się mniej niebezpieczny, a także bardziej interesujący i kazałem mu powiedzieć w kurtuazyjnym angielskim:

— Mogę spytać, jeśli nie jest to zbyt zuchwałość, czy pani w swoim miłosnym życiu wymogła na kimś, żeby panią kochał?

Zdałem sobie sprawę natychmiast, że pytanie jest zbyt obcesowe, szczególnie że postawione Angielce i tym razem byłem przekonany, że Luisa tego nie przepuści, że „weryfikator” przejmie inicjatywę, że ujawni mnie, wypędzi z pokoju, wzniesie krzyk ku niebu, jak to jest możliwe, ani słowa dalej, fałsz i farsa, to nie zabawa. Karierę swoją widziałem już zrujnowaną. Obserwowałem z uwagą i strachem świetne nogi, nie krępowane spódnicą, które ponadto miały w tej sytuacji czas na refleksję i na reakcję, gdyż tym razem brytyjska dama zastanawiała się moment, zanim zareagowała na pytanie. Spojrzała na naszego dostojnika badawczo, rozchylając usta, a on, wobec tego nowego milczenia, którego nie sprowokował i na pewno nie umiał zinterpretować, wyjął następnego papierosa i zapalił. Boskie nogi Luisy nie poruszyły się, dalej tkwiły założone jedna na drugą, może jedynie się zakołysały. Nie zdradziła mnie, nie zanegowała, nie odezwała się, milczała i pomyślałem, że jeśli pozwala mi na to, mogłaby mi pozwolić na wszystko w całym moim życiu lub w tej połowie życia, która jeszcze jest przede mną.

— Hm. Hm. Zdarzało się, zdarzało się, proszę mi wierzyć — odezwała się wreszcie angielska dostojniczka, i czuło się jakby wahanie odległego wzruszenia w jej ostrym głosie, tak odległego, że chyba już nie do przywołania, jedynie w tej formie, władczy głos, który nagle się zawahał. — Zastanawiam się, czy ktoś kochał mnie kiedyś sam z siebie, to znaczy nie czując się zobligowanym przeze mnie, nawet dzieci, no, dzieci są bardziej zobligowane, niż wszyscy inni. Tak było ze mną zawsze, ale zastanawiam się też, czy jest ktoś taki na świecie, komu by się to nie zdarzyło? Widzi pan, ja nie wierzę w te historie, które opowiada telewizja, osoby, które się spotykają i zakochują tak po prostu, obydwie wolni i gotowi, żadne nie ma wątpliwości ani obaw. Ja nie wierzę, żeby tak się działo, nawet między młodymi. Każda relacja między ludźmi jest zawsze skumulowaniem problemów, sprzeciwów, także uraz i upokorzeń. Wszyscy skłaniają wszystkich, nie tyle do robienia tego, czego nie chcą, co raczej do robienia tego, czego nie wiedzą, czy chcą, gdyż jeśli prawie nikt nie wie, czego nie chce, to tym bardziej, czego chce. Gdyby nikt nigdy nie był obligowany do niczego, świat by się zatrzymał, wszystko pozostawałoby w stanie globalnego i ciągłego wahania. Ludzie chcą tylko spać, paraliżowałyby nas lęki przed przyszłością. Wyobrażanie sobie, co stanie się po czynach jeszcze nie spełnionych zawsze budzi grozę i dlatego my, rządzący, jesteśmy tak nieodczwoni, jesteśmy tu, żeby podejmować decyzje, których inni nigdy by nie podjęli, unieruchomieni przez swoje wątpliwości i brak woli. My słyszymy ich strach. „Śpiący i umarli są jak obrazy”¹, powiedział nasz Szekspir i ja czasem myślę, że wszyscy ludzie to nic innego, jak obrazy, śpiący teraz i w przyszłości umarli. Dlatego na nas głosują i płacą nam, żeby ich budzić, żeby im przypominać, że jeszcze nie nadeszła ich godzina, która nadejdzie, my jednakże jesteśmy tymczasem odpowiedzialni za ich wolę. Ale oczywiście, trzeba to robić w taki sposób, żeby sądzili, że to oni decydują o wyborze, podobnie jak pary, które się łączą, sądząc że wybierają się w pełni świadomie. Czasem tym elementem obligującym jest coś z zewnątrz lub ktoś, kto już nie należy do ich życia, przeszłość.

Tłumaczyłem długą refleksję wysokiego gościa (powstrzymałem się od przekładania „Hm. Hm.” i rozpocząłem od „zastanawiam się, czy ktoś”, co czyniło ich dialog bardziej spójnym), a ona mówiła i nagle przerwała spoglądając na podłogę ze skromnym i nieobecnym uśmiechem, może trochę zawstydzonym, dłonie wsparła na udach, rozwarła, częsty gest u beczynnych kobiet w pewnym wieku, kiedy patrzą, jak mija popołudnie, chociaż ona do beczynnych nie należała, a ponadto było to przedpołudnie. I podczas gdy tłumaczyłem jej słowa prawie symultanicznie i zastanawiałem się, skąd jest ten cytat z Szekspira (*The sleeping, and the dead, are but as pictures* powiedziała i zawahałem się, czy nie powiedzieć raczej „zmarli”² i nie powiedzieć raczej „są obrazkami tylko”³ lub „to tylko obrazy”⁴, lub wprost „Sen i śmierć — malowidła — niezdolne mnie strwożyć”⁵) i zastanawiałem się też, czy całe to rozumowanie nie jest zbyt rozwlekłe, by nasz dostojnik mógł je w pełni zrozumieć, nie zgubić się i znaleźć przyzwoitą odpowiedź, poczułem, że głowa Luisy zbliża się do mojej, do mojej szyi, jak gdyby się posunęła do przodu lub pochyliła trochę, żeby lepiej słyszeć obie czy raczej wszystkie wersje, nie zważając na odległość, to znaczy, na tę małą odległość, jaka ją dzieliła ode mnie i która teraz, przez jej ruch do przodu (przybliżona twarz: nos, oczy i usta; podbródek, czoło i policzki) stała się jeszcze mniejsza, tak iż poczułem delikatnie jej oddech przy moim lewym uchu, jej oddech lekko zmieniony czy przyspieszony przesuwając się teraz musnąwszy mi płat ucha, jak gdyby to był szept tak cichy, że pozbawiony wiadomości czy znaczenia, jak gdyby tylko oddech i akt szeptania były przekazywalne i może lekki ruch piersi, które mnie nie dotykały, lecz ciążyły bardzo blisko.

spolszczyła Jadwiga Konieczna-Twardzikowa

[Serce tak białe]: W. Shakespeare, *Makbet*, akt II, sc. 2. Tłumaczenie Zofii Siwickiej; por.: wersja Macieja Słomczyńskiego *Serce tak blade*.

W wersji A. E. Koźmiana tytuł powieści brzmiałby: *Serce mam czyste*. W wersji J. Kasprzowicza: *Takie serce białe*. W wersji J. S. Sity: *Ale ty serce masz białe. Wstyd!* W wersji S. Barańczaka: (*Lecz*) *twarz nie błędnie mi (ze strachu tak jak twoja)*.

Tytuł oryginału: *Corazón tan blanco*.

¹ Wersja Jana Kasprzowicza i Zofii Siwickiej.

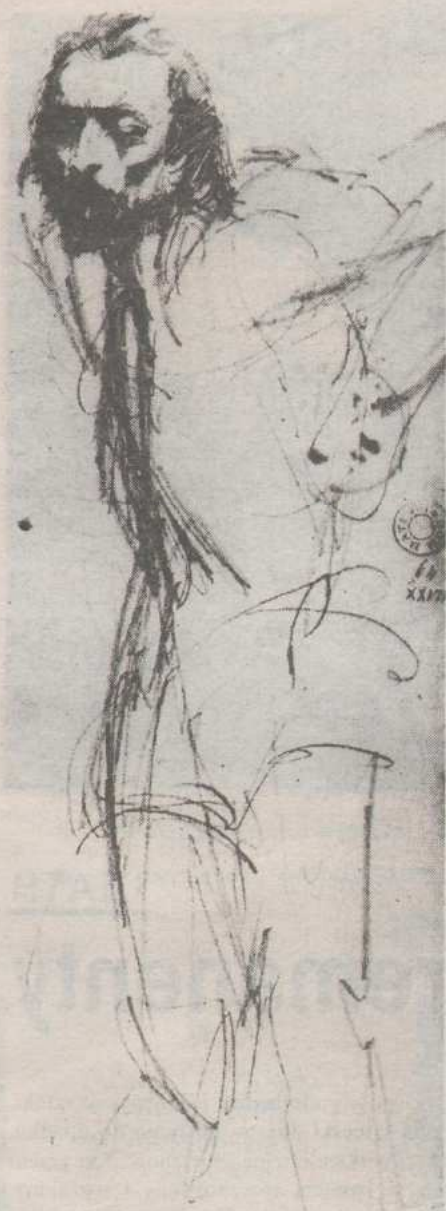
² Wersja Jerzego S. Sity i Macieja Słomczyńskiego.

³ Wersja Józefa Paszkowskiego.

⁴ Wersja Macieja Słomczyńskiego.

⁵ Wersja Andrzeja Edwarda Koźmiana.

Ilustracje w tekście Aleksander Pieniek



MATEJKO ułaskawiony

Anna Baranowa

co dać mogło: berło sztuki polskiej, uczelnię artystyczną do prywatnej dyspozycji, środki materialne wystarczające do zakupu wsi Krzesławice i kosztownego domu na Floriańskiej, doktorat filozofii honoris causa”.

Matejko „ubóstwiony” i Matejko „pod pręgierzem”: recepcja Matejki, oscylująca pomiędzy apologią a krytyką, w większości przypadków oznaczała manipulację. Śmiałem twierdzić, że dopiero dzisiaj, w sto lat od jego śmierci, mamy warunki, aby go „ułaskawić”, to znaczy ocenić rzeczywistą miarę jego twórczości, bez ideologicznych — politycznych i artystycznych — klisz. To, że manipulowano Matejką ze względów politycznych, było w końcu zrozumiałe. Politycy potrzebowali wsparcia dla swojego „rządu dusz” ze strony kogoś, kto w takim stopniu zawiązał z historią wyobraźnię. Nie dziwi więc Matejko „piśmudczykowski”, czy Matejko — „budowniczy świadomości narodowej” w wydaniu socrealistycznym. Najgorsze bowiem, co może się artyście przydarzyć, to zapoznanie, czy też zanegowanie wartości artystycznej jego dzieła. „Matejko to nie malarz” — ten wyrok artystyczny, utrzymujący się w wieku awangard — możemy cofnąć dopiero dzisiaj.

Oczywiście Matejko sam był sobie w dużej mierze winien. Uznając się za „papieża sztuki”, chciał decydować o wymogach i celach powołania artystycznego w ogóle. Dla nowatorów — począwszy od Witkiewicza-ojca — matejkowski maksymalizm („oddzielać sztuki od miłości Ojczyzny nie wolno”) oznaczał daleko idącą redukcję, ograniczenie. W tym zderzeniu malarstwa pojmowanego jako narodowa misja i malarstwa jako sztuki samej w sobie — to pierwsze, pod naporem nowych prądów musiało zejść do „czyśca”. Były to porządki nie do pogodzenia, choć raz po raz ktoś próbował podać Matejkę rękę, ogłaszając go na przykład prekursorem ekspresjonizmu, czy wręcz futuryzmu (Strzebiński!).

Matejko był bez wątpienia wielkim malarzem, ale w swoim gatunku — w dziedzinie *peinture d'histoire*, tak bujnie rozwijającej się w 2. i 3. ćwierci XIX wieku. Argumentów dla takiej oceny mistrza Jana dostarczyła przede wszystkim międzynarodowa konferencja urządzona w stulecie śmierci artysty przez Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie. Autorzy programu — Piotr Krakowski i Jacek Purchla — założyli ukazanie miejsca Matejki w powszechnej historii sztuki, jakkolwiek tytuł trzydniowych obrad, odbywających się w Sukiennicach w Sali Hołdu Pruskiego (3-5 XI), brzmiał nieco skromniej: *Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie*. I właśnie ten, węższy kontekst Mitteleuropy okazał się dla rozumienia dzieła Matejki najbardziej istotny.

Jak wielokrotnie przypominano, Matejko zaznał ogólnoeuropejskiej renomy, będąc nagradzany na głównych wystawach Paryża (złoty medal za *Kazanie*

Skargi na Salonie 1865, medal dla *Rejtana* na Exposition Universelle 1867), ta dobra passa szybko jednak się odwróciła i malarz z Krakowa popadł w niełaskę krytyki i publiczności. W latach 70. i 80. wielkie „machiny historyczne” stały się w artystycznej metropolii świata po prostu niemożliwe. Dobrze natomiast tłumaczy się właśnie na tle malarstwa monarchijskiego i wiedeńskiego tego czasu: „Pokazani na wystawie światowej w Wiedniu w 1873 roku *Skarga*, *Kopernik*, *Batory* zdają się być »u siebie« w towarzystwie *Katarzyny Cornaro* Makarta i *Thusneldy* w pochodzie tryumfalnym *Germanikusa* Piloty’ego” — wskazywała w znakomitym odczycie *Matejko a akademizm* Maria Poprzeczka. Wielki temat historyczny posiadał w tym kręgu geograficznym wyjątkowo „długie trwanie”, osiągając apogeum, ale i schyłek w dekadentkich płótnach Makarta.

Matejko dzielił wraz z innymi wielkimi malarzami Europy niemieckojęzycznej miano *Kunstfürsta* (u nas zwany był *interrexem*). Jak bardzo jednak odmienne w duchu było jego malarstwo — pomimo wspólnoty historycznego genre’u — pozwala wnioskować towarzysząca konferencji wystawa *W kręgu historyzmu* (Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury), przybliżająca na przykładach płócien Delaroche’a, Piloty’ego, Makarta oraz malarzy węgierskich klimat artystyczny współczesny Matejce.

Duch sztuki matejkowskiej najbardziej przemawiał do tych, którzy podobnie jak Polacy szukali w historii potwierdzenia dla narodowej tożsamości. W tym sensie sprawdza się o wiele późniejsza definicja Milana Kundery, iż Europa Środkowa to wspólnota kultury i losu. W bardzo interesującym referacie *Miroslav Tyrš i Jan Matejko — idea słowiańskiego malarstwa historycznego* Marketa Theinhardt (Paryż—Praga) pokazała znaczenie polskiego wieszcza dla Czechów. Miroslav Tyrš, luminarz kultury czeskiej w XIX wieku, teoretyk sztuki i krytyk, zaangażowany w odnowę życia narodowego, upatruje w Matejce (artykuł z 1873 r. po wystawieniu w Pradze *Batorego pod Pskowem*) czołowego twórcę tamtego czasu, przeciwstawiając go wręcz wszechwładnemu wtedy Makartowi z jego pompacyjnym i nieszczerym stylem, czy też następcy Delaroche’a — Piloty’emu. W sytuacji wyboru „pomiędzy powierzchownym pięknem a głęboką prawdą” to właśnie polski artysta wskazuje prawidłowy kierunek wzrostu od tego, „co prawdziwe i charakterystyczne do tego, co piękne i wzniosłe”. Co więcej, w odróżnieniu od Polaków Tyrš potrafił docenić moralną słuszość i zaangażowanie Matejki, skoro „za przedmiot swoich pierwszych płócien obrał on nie okazy chwały, lecz upadek Polski”. Twórca *Batorego pod Pskowem* urasta do rangi profety „wielkiej słowiańskiej przyszłości”. Ta pansłowiańska tonacja — wzmocniona Herderowską interpretacją historii — zapewne przypadła do gustu mistrzowi Ja-

nowi, w którym odzywało się czeskie pochodzenie i niebezpieczna, w przypadku poddanego Habsburgów, skłonność do panslawizmu.

Dla nas ciekawsze są konstatacje Tyrša na temat czysto artystycznej wartości dzieł malarza, który był dla niego wybitnym kolorystą. „*Dotykamy tutaj — jak pisał — samego jądra twórczości Matejki (...) jak dla każdego wytrawnego mistrza kolor jest zasadniczym środkiem i posiada głęboki sens*”, służąc wiernemu i wyrazistemu oddaniu idei. Sposób interpretacji Tyrša, który potrafił widzieć i obraz, i ideę, okazuje się całkowicie zgodny z postulatem, który sformułował w inauguracyjnym sesję odczycie Mieczysław Porębski. Pytając nie całkiem retorycznie *Czy Matejko był malarzem?*, odpowiadał: „*Bo nie jest jeszcze malarzem ten, kto mniej lub więcej biegle, w taki albo inny sposób, według ustalonych zasad i wzorów, nakłada, albo i nie nakłada, jak to dziś jest w zwyczaju, farby na płótno, malarzem jest ten dopiero, kto potrafi tą drogą przekazać to, co swym wewnętrznym okiem rzeczywiście zobaczył*”.

to jest nasz największy „dług wobec Matejki”; uznać w nim wizjonera i malarza. Dotąd gubiliśmy się w sprzecznościach. Wizjoner, „ostrowidz” w sensie norwidowskim? Ale co zrobić z jego wymierną w dioptriach wadą wzroku? A przecież to właśnie chory wzrok najlepiej wyrabia „wzrok wewnętrzny” (przykłady wybitne: Monet i Czapski). Matejko był jednak malarzem akademickim, który winien się trzymać klasycznych reguł warsztatu — skąd zatem ten natłok postaci w jego obrazach, zredukowanie perspektywy, niespójna kompozycja? No właśnie, tutaj jest klucz do zrozumienia, jak kształtowały się jego wizje. Matejko — jak słusznie wskazał Jacek Woźniakowski — był jak najdalszy od postulatu Delacroix *sur la nécessité des sacrifices* „o konieczności poświęceń”: tak, aby w finalnym efekcie ocalić pierwszy, decydujący zamysł twórczy. Matejce — odwrotnie — właściwa była skłonność do rozbudowywania wizji, *horror vacui*, działanie kolażowe. Ten aspekt formalny — dotąd chyba nie bardzo uświadamiany — świetnie wydobyli autorzy wystawy w Muzeum Czartoryskich *Matejko — rzeczywistość — wizja* (Dorota Dec i Jan Walek), tworząc z „cytatów”, fragmentów różnych obrazów mistrza, właściwych mu rekwizytów syntetyczny, matejkowski *assamblage*. Nasza eklektyczna epoka pozwala być może lepiej docenić taką metodę twórczego działania.

Pozostaje jednak ta „natrętna” pierwszoplanowość, rozpisywanie obrazów „na twarze” — zamiast stopniować i przestrzeń, i efekty. Tutaj mam własny pomysł: Matejko jest z wyboru artystą gotyckim. Jak wiadomo od kolegi z lat młodości, „Ołtarz Mariacki Wita Stwosza był dlań kopalnią na długo”; profesor Sokołowski zastanawiał się natomiast, czy aby Wit Stwosz nie był największym jego nauczycielem? I nie chodzi tu tylko o ten „wiatr gotycki”, który kształtował szaty stwoszowskich apostołów i matejkowskich rycerzy. Bowiem to właśnie przestrzeń budował Matejko — moim zdaniem — na zasadzie gotyckiej ołtarzowej „szafy”. Stąd między innymi dominująca frontalność kompozycji, płytkość otaczającej przestrzeni i skupienie — jak u Stwosza — na postaciach, na twarzach zwłaszcza, ich wyrazistej, ekspresyjnej charakterystyce.

Wyrok na Matejkę ogłaszany był wielokrotnie — za jego życia i po śmierci. On sam naszkicował ironiczno-cierpiętny autoportret pod tym właśnie tytułem: artysta cierpi jak Chrystus, nagie ciało przykute do pręgierza, zboląta twarz zdolna jest przyjąć najgorsze obelgi. Rysunek ten powstał w odpowiedzi na ataki, jakie spotkały niespełna 30-letniego artystę po wystawieniu *Rejtana*. Zarzucano mu bluźnierstwo wobec najświętszych wartości. Siemieński mówił o „eksploatacji historycznego skandalu na korzyść popularności”; Kraszewski wypowie bałamutny morał: „Jest to może piękny obraz, ale zły uczynek. Policzkować trupa matki się nie godzi”.

Nie rozumiano zamysłu Matejki. Nie był on zwykłym *peintre d'histoire*, lecz historiozofem. Dzieje Polski — „świetne i smutne” — widział w kategoriach religijnych: złamanego przymierza i upadku, pokuty i zadośćuczynienia. Dlatego też swój wielki cykl historyczny, zainicjowany w przededniu powstania styczniowego *Kazaniem Skargi*, rozpoczął od wątku ekspiacyjnego. „Zacznę od ran” — taki był jego świadomie przyjęty program.

Czy rzeczywiście jednak w realizacji tego gigantycznego projektu pozostał — jak twierdził Tarnowski — „wielki — natchniony — samotny”? Matejko — typowy urazowiec, podszyty tyleż kompleksem *Minderwertigkeit*, co manią wielkości — przyczynił się z nawiązką do rozpowszechnienia takiego obrazu własnej osoby. Jak słusznie jednak wskazuje w swoim wnikliwym studium Jarosław Krawczyk, ten mit artysty-męczennika przysłonił „historię błyskotliwej i błyskawicznej kariery, jakiej nie znała dotąd historia sztuki polskiej. Rzekomemu „*peintre maudit*” dalo społeczeństwo wszystko,

U góry: Szkic autoportretu do obrazu *Wyrok na Matejkę*, 1867, Muzeum Narodowe w Krakowie, Dom Jana Matejki.

Gdy do tej listy upowszechnianych zarzutów, które okazują się być atutem, a nie słabością mistrza, dodamy jeszcze ten największy: brak historycznej ścisłości — będziemy wówczas u sedna jego wizji. Dopiero dzisiaj bowiem potrafimy docenić znaczenie takich nagannych nieprawidłowości, jak łamanie klasycznej jedności miejsca, czasu i akcji. Wszystkie te — tropione „ze szkiełkiem w oku” — matejkowskie anachronizmy, historyczne nieprawdopodobieństwa, mieszanie postaci żyjących i od dawna zmarłych wynikają z tego, iż — jak dowiódł *brillamment* Mieczysław Porębski — „Matejko nie był trzymającym się po dziewiętnastowiecznemu faktów malarzem historycznym», był mitotwórcą, działającym w pozaczasowym »metahistorycznym« acz wypełnionym zabytkami przeszłości *teraz*”. I dalej, kończąc za Profesorem: „Któż bowiem skłonny jest dzisiaj tak naprawdę uwierzyć, że Skarga nie glosił swych kazań od grobu św. Stanisława, że pod Grunwaldem nie było salwującego się ucieczką, by ratować Zakon, komtura świeckiego von Plauen, że Rejtan na sejmie 1773 roku nie protestował przeciwko Targowicy. (Co nie znaczy przecież, że mity kłamią.) Właściwa im jest (...) pewna szczególna trzecia wartość logiczna, taka mianowicie, która może prawdziwie wynikać z dowolnych, nawet ewidentnie fałszujących rzeczywistość przesłanek, sama atoli, interpretowana właściwie, może prawdziwie implikować — jak mity właśnie — prawdy wyższego niejako rzędu. Że na przykład zdrada zawsze jest zdradą, polityczna nieopatrzność polityczną nieopatrznością, cywilna (i duchowa) odwaga w głoszeniu prawdy — odwagą. Matejkowski mit złotego wieku, wielkości, winy, kary i wielkopostnej pokuty narodu, takie właśnie, proste prawdy nader skutecznie malarskimi środkami uwidaczniał”.

Anna Baranowa



Nigdy koniec ani początek teatralnego sezonu nie wyzwalał we mnie potrzeby ważenia, mierzenia i oceniania. Co innego koniec roku. Chciałoby się wówczas zawrzeć, przynajmniej na chwilę, przymierze ze światem, choćby tak ulotnym i marginalnym jak teatralny. Naprawić własne grzechy lenistwa, szyderstwa i zaniechania. Opisać to, co ze strachu, zniechęcenia i wyrachowania przemilczało się, czego się nie zrecenzowało, bo z różnych powodów tak było wygodniej. Większość moich teatralnych grzechów, przynajmniej tych, które chcę wyznać, dotyczy teatru popularnego. Prawdę powiedziawszy bezpieczniej o nim nie pisać, bo a nuż ujawni się nasz gust pośledni.

Grzech pierwszy — Trędowata, czyli miłość do melodramatu

Od listopada 1992 roku, tzn. od czasu premiery, dręczy mnie pamięć o tym przedstawieniu, ze wszech miar zaskakującym. Szczegółowo dręczy mnie mój strach przed wyznaniem zatajanego podziwu dla niebywalej zręczności i odwagi wszystkich jego twórców (adaptatorki Joanny Olczak-Ronikier, reżysera Włodzimierza Nurkowskiego, scenografa Anny Sekuły i aktorów, zwłaszcza Agaty Jakubik, Tadeusza Szanieckiego i Piotra Urbaniaka). Nie potrafiłam w samym środku batalii o wielką sztukę, jaką staczą zagrożone drapieżnym kapitalizmem teatru, oświadczyć, że wolę dobrze wystawioną *Trędowatą* od nadętej i pretensjonalnej inscenizacji *Wyzwolenia* na scenie. Oczywiście mój wybór estetyczny był wyborem skandalizującym, a nawet „niemoralnym”, dlatego wołałam go zataić. Któż na moim miejscu zechciałby się przyznać, że bardziej wzrusza go Stefcia Rudecka niż Konrad rozszarpany przez aktorów-Erynie. (Na swoje usprawiedliwienie mam tylko jedno — Stefcię i Waldemara słyszałam i rozumiałam, a monologów Konrada zaledwie się domyślałam, bo udający prywatność i naturalność aktor szeptał i wrzeszczał coś tylko do siebie, choć najwyraźniej pod moim, widza, adresem.) Co gorsza, to właśnie kształt inscenizacyjny *Trędowatej*, a nie arcydramatu Wyspiańskiego zaskoczył mnie. Po *Trędowatej* spodziewałam się cudzysłowu, parodii melodramatu, łatwej drwiny z nie tylko stylistycznej naiwności. Tymczasem w Teatrze Ludowym opowiedziano mi zupełnie serio wcale nie tak prostą historię związku dwojga ludzi. Oto Kopciuszek (Stefcia — Agata Jakubik) zażądał od księcia (ordynat — Piotr Urbaniak) książęcego traktowania i jak w baśni pożądanie przemieniło się w uczucie, zaskakując swoją siłą zbyt pewnego siebie mężczyzny i zbyt surową kobietę. Żadnej tu czułości, żadnej drwiny — powaga melodramatu też bywa wzruszająca i odkrywa prawdę, co wykorzystali realizatorzy spektaklu. Ona — jak przystało na współczesnego Kopciuszka — bardzo jest świadoma swego wdzięku i ceny, więc chętnie zagra jeszcze o uczucie. On — jak przystało na współczesnego księcia — dość jest znudzony łatwością życia i chętnie wybierze tę, która zażąda od niego pokonania niejaki

trudności. Wysmakowane scenki obyczajowe, nawet te komiczne, wcale nie naruszają powagi historii i powagi jej opowiadania. Reżyser i scenografka usytuowali ten dramat w wyrafinowanej scenerii modernistycznych, ciężkich salonów i saloników pełnych jakichś zeschłych ziół, w przestrzeni zamykanej i otwieranej szklanymi ścianami. Wokół bohaterki, obcej i „innej”, zacieśnia się symboliczny krąg coraz bardziej złowrogich, groteskowych figur. Świat niszczy miłosne szczęście, ale śmierć unieśmiertelnia uczucie. Reżyser może nieco nadużył symboliki upiornego tańca, ale całe przedstawienie, przemyślane i opracowane w każdym szczególe, sprawia radość swą teatralną sprawnością. Banal został przezwyciężony wrażliwością estetyczną i psychologiczną, nie tak znowu łatwą do osiągnięcia przy inscenizowaniu melodramatu.

Grzech drugi — Mieszczanin szlachcicem, czyli miłość do farsy przeszkadza krytykowi znaleźć winnego

Łatwiej przyznać się do zachwyty nad Molierowską farsą niż do zachwyty nad Mniszkówną. Tym łatwiej, że pamiętam żywiłową owację widowni Teatru Ludowego, która wita ulubionego aktora, a potem kwituje wszystkie



TEATR

Świąteczne remanenty

jego popisy nękanym aplauzem. Stuhr — aktor komekdiowy — jest z pewnością ulubieńcem publiczności. Zażądała autentycznej radości grania, łatwo więc krytykowi ulec presji tego zachwyty. Tym bardziej że aktor buduje rolę ciekawie. Nie stylizuje swego bohatera, choć jako reżyser stara się narzucić światu, w którym go umieszcza, formę czytelną stylizacji: jest nią teatr w teatrze. W reżyserkich rękach Stuhra molierowsko-dworska uroczystość nabiera rubasznosci i prymitywizmu. Duża scena Teatru Ludowego mieści w sobie trzy małe scenki wędrownego trupy teatralnej. Swoje sceniczne miejsce ma żona i córka Jourdaina, tancerze i śpiewacy. Osoba marzącego o szlachectwie Jourdaina światy te łączy, on jest ich animatorem i ofiarą, widzom i aktorem. Z małych scenek na dużą scenę wypadają komiczne intermedia taneczne, wokalne i... małżeńskie. Na moniec wytacza się turecka uroczystość, wyniesiona po to, aby oszukać głupiego Jourdaina i zmusić go do rezygnacji z ambicji, z udawania tego, kim nie jest, a kim tylko chciałby być. Farsowa turecka heca przekształca się w komedio-opero-balet narodów, krzykliwy i trochę nudny.

W zgodzie z tym farsowym rozgardiaszem Stuhr gra Jourdaina ostro, czasem groteskowo. Prowadzi dialog bardziej z publicznością niż z partnerami na scenie. To jej — publiczności, nie zaś swoim nauczycielom śpiewu, tańca, fechtunku i filozofii chce się podobać za wszelką cenę. Zdobywa więc widownię podkreślając ekspansywność, pewność siebie, cwaniactwo i grubiaństwo postaci. Pan Jourdain Stuhra jest dość długo tylko chłamek z pretensjami w niewyobrażalnie śmieszno-brzydkich kostiumach. To raczej głupiec pewny siebie niż naiwny prostaczek wykorzystywany przez arystokratycznych i artystycznych naciągaczy. Aliści w trakcie komicznego procesu zdobywania szlacheckiego sznytu ten mieszczanin jakby rzeczywiście uległ sublimacji. Po pierwsze jak dziecko bawi się i cieszy wiedzą o artykulacji samogłosek, nową umiejętnością, która go od plebsu, jak mniema, różni. Rzeczywiście z rozkoszą dowiaduje się, iż mówi prozą, i rzeczywiście tę wiedzę w sobie pieści i pielęgnuje. Ma zresztą świadomość czynionych postępów i przynajmniej jako zalotnik Markizy w istocie szybko się edukuje. Nowy świat ceremonii, niepojętej etykiety i zadziwiających umiejętności jest przedmiotem jego rzeczywistych pragnień. Daremnie chciałby w tym zgłębić form towarzyskich i pseudoartystycznych zaprezentować swe umiejętności. Jego beczący głos, jego kobza, jego muzyczne upodobania nie interesują nikogo. Pan Jourdain Stuhra stracił władzę i pewność siebie wraz ze skórą chamowatego dorobkiewicza.

Z pewnością nie będzie już wspierać sztuki, której sztuczki doprowadziły go do upadku, naraziły na śmiertelną śmieszność. Jest przeto nowym światem rozczarowany i rozżalony. Obawiam się, że współczesny pan Jourdain doświadczony teatralnego oszustwa, nie doceniony jako amant, ojciec i artysta nigdy już o szlachectwie marzyć nie będzie, nigdy niczego w sobie nie zmieni, ufając już tylko sile własnych pieniędzy, a nie zwodniczemu urokowi oglady.

Komponując wesołe i udane widowisko Stuhr-reżyser nie dość wyraziście wyznaczył zadania aktorskie. Zespół świetnie spisuje się w trudnych scenach tanecznych i wokalnych. Przedstawienie pozbawione jest niestety ról aktorskich. Wszystko to, co zdarza się poza śpiewem i tańcem jest blade, przypadkowe, bez wyrazu. Jedynie scena pobicia filozofa przez krewkich artystów tańca, śpiewu i fechtunku ma wdzięk i tempo dzięki ślamazarno-zawadiackiemu uporowi znakomitego filozofa (Sławomir Sośnierz). Jednak pani Jourdain niczym nie różni się od córki Lucylli, Lucylla od służącej Michasi, a służąca Michasia od pani Jourdain. Markiza (M. Krzysica) i jej zalotnik Hrabia są nudni i tak pozbawieni dystynkcji, że trudno przypuścić, aby kiedykolwiek otarli się o arystokratyczne salony. Nawet dowcip służącego aranżującego tureckie oszustwa wydaje się nieco wymuszony. To, co było siłą *Poskromienia złośnicy* — znakomicie wymyślone i zagrane epizody aktorskie, w *Mieszczaninie szlachcicem* nie istnieje. Reżyser zbyt zaufał poetyce farsy, uwierzył, że zespołowość gry zorganizowanej śpiewem i tańcem wystarczy, aby ożywić postacie. Niestety nie wystarczyła, a krytyk nigdy nie dowie się, kto właściwie zawinił: reżyser, który nie dał szansy aktorom Teatru Ludowego i pozwolił im z wdziękiem grać tylko postaci z chóru, czy też aktorzy Teatru, nie umiejący z epizodów uczynić wyrazistych ról. Na Moliera winy zrzucać nie wypada, więc łatwiej przemilczeć pytanie, zwłaszcza że spektakl jest śmieszny i miły, a publiczność klaszcze.

Małgorzata Ruda

Helena Mniszkówna, *Trędowata*. Adaptacja Joanna Olczak-Ronikier, reż. Włodzimierz Nurkowski, scen. Anna Sekuła, muz. Andrzej Zarycki. Teatr Ludowy, premiera listopad 1992.

Molier, *Mieszczanin szlachcicem*. Przekład T. Żeleński, reż. Jerzy Stuhr, scen. Elżbieta Krywska, muz. Jolanta Szczerba, choreografia Agnieszka Łaska. Teatr Ludowy, premiera czerwiec 1993.

U góry: Agata Jakubik i Piotr Urbaniak w *Trędowatej* Heleny Mniszkówny, Teatr Ludowy. Fot. Zbigniew Łagocki

KONKURS LITERACKI

Austriacki Konsulat Generalny w Krakowie przyzna po raz trzeci LITERACKĄ NAGRODĘ GEORGA TRAKLA '93 w wysokości 30.000.000 zł za tomik poezji nawiązującej do twórczości Trakla — opublikowany po raz pierwszy w roku 1993.

W konkursie mogą wziąć udział wszyscy polscy poeci.

Tomiki (3 egzemplarze: 1 oryginał, pozostałe mogą być w kserokopiach) należy nadsyłać do 31 stycznia 1994 (decyduje data stempla pocztowego) na adres:

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

- Ponadto przyznana zostanie również NAGRODA PROMOCYJNA w wysokości 15.000.000 zł za wiersze (maksymalnie 3, po 5 kserokopii) napisane specjalnie na konkurs oraz w sposób twórczy nawiązujące do poezji Trakla. W tej części konkursu mogą wziąć udział polscy poeci do 35 roku życia, którzy mają za sobą debiut prasowy.
- Ponieważ konkurs o nagrodę promocyjną jest anonimowy, utwory należy opatrzyć godłem, a w załączonej kopercie przesłać na w/w adres swoje dane.
- Wszystkich uczestników konkursu prosimy o przesłanie następujących danych: dokładny adres, nr telefonu (własny lub grzecznościowy), data urodzenia.
- O przyznaniu obu nagród zadecyduje powołane przez konsulat JURY PROFESJONALNE.
- Wyniki konkursu zostaną opublikowane w prasie.
- Rozdanie nagród odbędzie się w lutym/marcu 1994 r. w Krakowie.

Tadeusz Dręwnowski
„NOCE I DNIE”
Marii Dąbrowskiej
cena 25.000 zł.

Autor dokonuje wieloaspektowej analizy słynnej powieści, omawia jej genezę, kompozycję, wątki tematyczne oraz percepcję dzieła aż po dzień dzisiejszy (łącznie z adaptacją filmową). Część druga składa się z wypowiedzi krytyków i historyków literatury na temat „Nocy i dni”. Całość uzupełnia bibliografia.

Mieczysław Inglot
„KORDIAN”
Juliusza Słowackiego
cena 22.000 zł.

Autor przybliża czytelnikom problematykę polityczną, moralną i literacką wielkiego dramatu Słowackiego. Charakteryzuje głównego bohatera, omawia dylematy pokolenia, które spowodowało wybuch powstania listopadowego. Sporo uwagi poświęca właściwościom dramaturgii „Kordiana” i jego dziejom scenicznym. W „Materiałach” zamieszczono wypowiedzi historyków literatury oraz teoretyków literatury i teatru, ułatwiające interpretację tekstu i uświadamiające jego znaczenie dla polskiej literatury.



W S i P

LIDER NA RYNKU EDUKACYJNYM

Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne

POLECAJĄ KSIĄŻKI Z SERII
Biblioteka Analiz Literackich

00-950 Warszawa, pl. Dąbrowskiego 8
tel. cent. 26-54-51 (5), fax 27-92-80,
tlx 816132 WSiP pl

Zapraszamy do księgarni firmowych:

w Warszawie, ul. Kredytowa 9
i pl. Dąbrowskiego 8
(tel. 26-54-51 w. 170, 26-75-70, 26-01-76)

w Krakowie, ul. Sławkowska 11
Księgarnia Literacka, tel. 22-47-73

Dział Sprzedaży Hurtowej WSiP
Warszawa, ul. Grochowska 21
(tel. 610-69-06, tel./fax 610-67-95)

Bożena Chrzastowska
POEZJE
CZESŁAWA MIŁOSZA
cena 35.000 zł.

Książka poświęcona Miłoszowi — poecie. W pierwszej części autorka podejmuje próbę ukazania jego poetyckiej drogi twórczej, ewolucji, jaka dokonała się w jego światopoglądzie, a w ślad za tym w poezji będącej wyrazem tych przemian. W części drugiej są zamieszczone interpretacje dziewięciu wierszy (m.in. „Ars poetica”, „Piosenka o końcu świata”, „Campo di Fiori”) znaczących dla dorobku poetyckiego Miłosza. W „Materiałach” prócz kalendarium życia i twórczości poety znalazły się głosy znanych krytyków literackich.

Irena Szypowska
„PRZEDWIOŚNIE”
Stefana Żeromskiego
cena 20.000 zł.

Pierwszą część książki stanowi esej — nowa propozycja odczytania „Przedwiośnia” jako powieści przede wszystkim psychologicznej. W części drugiej autorka zamieściła teksty, które dają orientację, jak odczytywały tę powieść różne pokolenia Polaków, z jak różnych pozycji, a także jak interpretował „Przedwiośnie” sam Żeromski.

NOTATNIK DYLETANTA

Wiele hałasu o nic. Tytuł znanej sztuki Szekspira oddaje świetnie to, czym ekscytował się artystyczny podwawelski gród na przełomie października i listopada. Kraków jest miastem sennym, nie tylko z powodu zatrucia powietrza, które skutecznie przytłacza umysły jego mieszkańców, ale także z powodu ustalonej środowiskowej hierarchii, według której rozdziela się prestiż, tytuły do sławy i wpływy. Dlatego też każde w tym mieście wydarzenie naruszające zastale układy bulwersuje, co niektórych osobliwie obraża.

Tylko w Krakowie mogło się to stać! Z prawdziwego zdarzenia „galerzysta”, Andrzej Starmach — spec od handlu sztuką, który głosi bezwstydną pochwałę zysku w sztuce — naraził się tutejszemu Związkowi Artystów Plastyków. Cała afera wybuchła wokół zasad wyprzedaży (wątpliwej) kolekcji dzieł sztuki zgromadzonej w piwnicach krakowskiego BWA w czasach, gdy instytucja ta była narzędziem sprawowania mecenatu państwowego. Starmach podpisał umowę prawną przeprowadzenia aukcji, którą na kilka dni przed ustalonym pół roku wcześniej terminem odwołano decyzją wojewody — pod naciskiem Związku. W końcu aukcja się odbyła, gdyż na szczęście przeważało prawo i zdrowy rozsądek. W tym czasie przez prasę krakowską przeleżała się fala żenujących polemik, listów otwartych, komentarzy; było dużo kadydła, hipokryzji i rwania szat. Przy czym — jak za dobrych, znanych nam czasów — w zależności od zmiany koniunktury usłużni dziennikarze zmieniali poglądy i preferencje.

Temat jest wdzięczny, ale raczej dla boyowskiego kabaretu „Zielony Balonik”. Można wymyślić nową szopkę: *Z życia wyższych sfer artystycznych*. Skala dokonanej przez Andrzeja Starmacha obrazy i profanacji sztuki jest przecież niewybaczalna: ustalił on cenę wywoławczą dzieł sztuki na 1 mln złotych polskich, licytował w zawrotnym tempie 1 minuty, doprowadzając do sprzedaży za grube miliony obrazy tych, których chce się kupować. Bez podkreślania tytułów i pozaartystycznych zasług licytowanych autorów. Związek — jako ostoję wyższej moralności i obrońcę praw artystów — interesowało od początku przeznaczenie zysków z aukcji obrazów, które notabene były wyłączną własnością BWA. Obrazy zostały już raz sprzedane i zgodnie z prawem ich autorzy utracili do nich roszczenia. Podważony został między innymi punkt, w którym mowa o wykorzystaniu zysków z aukcji na remont ubikacji w budynku BWA. Tak jakby akurat artyści nie posiadali potrzeb fizjologicznych, a zachowanie higieny w przybytku sztuki należało do rzeczy wstydlivych i niegodnych. Przypomina się przedwojenny czterowiersz: *Są dwa powody, dla których Polska mi zbrzydła. / Za dużo święconej wody, / za mało zwykłego mydła*. Jak przystało na konserwatywno-katolicki Kraków, Związek rzucił klątwę na galerię Starmacha, ogłaszając publiczny bojkot. Niestety, Bóg nie wysłuchał lamentów gorliwych związkowców. Po incydencie na wernisażu w galerii ich adwersarza było nadzwyczaj tłoczno, a wśród gości można było dojrzeć samego Jacka Woźniakowskiego.

Koniec wieńczy dzieło. Okrutny galernik i handlarz przestraszył się jednak siły rzuconej klątwy i wszedł na drogę ekspiacji. Sumę zagwarantowanego mu z przeprowadzonej aukcji zysku przeznaczył na biedne i chore dzieci. W bezwzględny kapitaliście odezwała się dusza Brata Alberta — patrona krakowskich artystów i ubogich.

Zbig.

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 Baranowa, Wacław Iwaniuk (Kanada), Julian Kornhauser, Stanisław Lem, Jerzy Lohman, Leszek A. Moczulski, Maria Niemojowska (Londyn), Tadeusz Nyczek, Leszek Polony, Stanisław Rodziński, Małgorzata Ruda, Jan Józef Szczepański, Witold Turdza. Skład i łamanie: ARTA WYDAWNICTWO, Kraków, Rynek Gł. 30, tel. (0-12) 22-95-98, 22-97-71, fax (0-12) 22-58-70. Druk: Drukarnia ASSICO, 90-532 Łódź, ul. ks. Skorupki 17/19. Redakcja nie zwraca materiałów nie zamówionych i zastrzega sobie prawo do skrótów.

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

Nasz styl

Marta Wyka

Mówimy „styl romantyczny” — i co właściwie widzimy w tym momencie? Delfinę Potocką w czarnej sukni z koronkowym kołnierzem? Chopina w żabotach? Słowackiego w ekstrawaganckich przebraniach służących mu podczas wycieczek alpejskich lub też w dandysowych strojach? Migają nam w oczach pamięci litewsko-paryskie stoły (styl romantyczno-kosmopolityczny), ponadczasowe stylowe salony wielkich dam i ciasne mansardy kandydatów na wieszczów. To oczywiście nasz romantyzm, wyzwalający określony stereotyp. Styl następnej epoki obejmuje, jak się zdaje, węższe tereny: jest prowincjonalny w swojskim sensie, zaczyna być miejski. Trąbią polowania Weysenhoffa i wciąga nas w swoją orbitę odnawiający się rok myśliwego. W kresowych dworach muślinowo lub czarno odziane kobiety głaszczą po główkach wiewiórkę dziatwę bądź wypatrują widma narzeczonego-powstańca. Ten ostatni spiskuje najpierw w ciemnej izbie, przedziera się przez śnieżną równinę (saniami z wiernym sługą) i osiąga syberyjską izdebkę (jeśli nie pada po drodze pod ciosami wichury). Jest nostalgicznie, jest absurdalnie, jest bardzo po polsku. Ale już lokatorzy mansard dają z powrotem znać o sobie, narzucają peleryny i wychodzą przeklinać ulice mieszczańskich metropolii utylani w błocie (jak w Krakowie) bądź w rozpuście (jak u Zoli). Spotykają się wszyscy na koniec w tingel-tangu lub kabarecie, żeby kpić z establishmentu.

Establishment tymczasem siedzi w ciepłych mieszkaniach, a ponieważ nudzi się ze sobą, wypuszcza do salonu awangardowego artystę. Ten zostawia pelerynę w antyszambrach, powstrzymuje odgłosy pustego żołądka i zabiera się do uwodzenia damskiej arystokracji. Zapach świeżych kwiatów przypiętych do dekoltu wyzwoli później w artyście buntownicze deklaracje. Póki co propaguje styl prerafaelski. Szumi secesja.

Kiedy widzimy suknie zaledwie do kolan (czasem z pająkami), wiemy, że to już po wojnie. Walczące ludy dokonały różnych aktów sprawiedliwości, cesarze zostali ostatecznie wykończeni, zaś na pobojuwisku objawiła się wyzwolona kobieta we właściwym sobie stroju. Bardzo lubię styl Art-Deco. Jest z przeszłości, ale też trochę z teraźniejszości. W domu były tonetowskie krzesła, huculskie oraz stryjskie kilimy, maszyna do pisania Underwood, patefon na korbkę, góralka Wodzinowskiego (malowana) i serwis z kolorowego fajansu. Podniesione do rangi stylistycznej tworzą wyobrażenie o dekoracjach międzywojennej epoki, w których żyli nasi dziadkowie i młodzi rodzice. I chociaż oni sami nie mieli jeszcze poczucia istnienia w określonym stylu, to my już, z perspektywy czasu, pewność odróżniania ich życiowej formy jako odrębnej, posiadamy.

Zastanawiam się więc, co też za lat, powiedzmy, pięćdziesiąt, wyodrębni się

z nas, jako styl. Prawdawcą naszego stylu współczesnego jest, rzecz jasna, pismo „Twój Styl”. Wiedzioną przemożną żądzą identyfikacji z tytułem periodyku, staram się stanąć na wysokości zadania. Kogo mam naśladować? A może oni mnie naśladować powinni? Taka postawa świadczy bez wątpienia o pysze i zarozumialstwie, więc wyrzekam się jej i przechodzę w regiminy świętego obiektywizmu. „Twój Styl” to kopalnia złudzeń, majstersztyk wmówienia, apoteoza sukcesu i pochwała obrotności. Pisarze są szczęśliwi i bogaci, uczeni porwają wiedzę, kobiety posiadają nie tylko urodę, lecz, jako oczywistą gratyfikację, pieniądze, stroje i parantele.

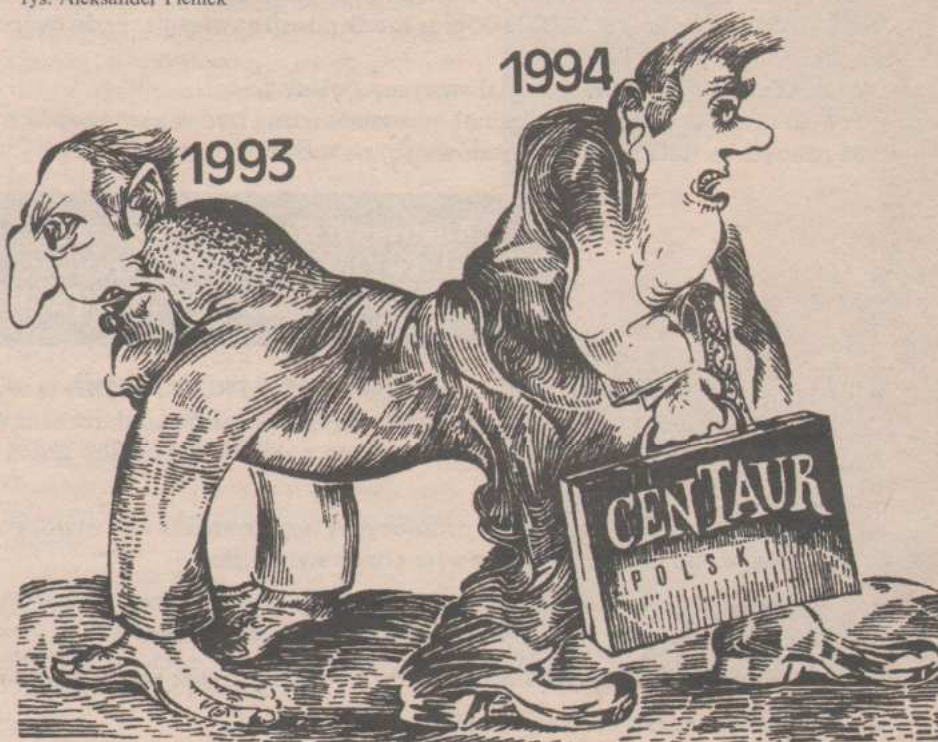
Ogrody zawsze kwitną, płaszcze są zawsze z czystej wełny, zmarszczki znikają, a świat się, oczywiście, śmieje. Aby jednak nie popaść w pułapkę czystego hedonizmu, trzeba zbudować universum ducha i wyższej emocjonalności. Więc szefowa banku pobożnością wspiera i uzasadnia swoje profesjonalne działania, ktoś inny czasem potknie się na skądinąd prostej ścieżce. Jeśli rzeczywistość posiada jakieś rysy, które ją szpecą, to na pewno można je poprawić. Dydaktyzm ukierunkowany jest dosyć szczególnie: udoskonala to, co i tak zdaje się niezłe, niebrydkie, fortunate. Wychowuje ku wyższemu celom. Takie nasze uniwersytety.

Ku czemu więc mam zmierzać ja, istota, która chce osiągnąć styl? Jaki konterfekt możnaby wypracować, aby przyszłe pokolenia mogły powiedzieć stanowczo: oto styl początków III Rzeczypospolitej. Próbuje więc sobie wyobrazić rok 2050, chłopaka lub dziewczynę, uczniów komputerowej szkoły, dobywających z odpowiedniego zbioru dyskiety zawierającą „ostatnie lata XX stulecia” podpunkt: „osobowość i styl życia Europy wschodniej, wczesny postkomunizm”. Opis pojawiający się na ekranie monitora głosi co następuje. Wbrew pozorom, a nawet niektórym historycznym dowodom, życie, w szczególności warstw dorabiających się, szybko osiągnęło wysoki poziom. Należący do elity zamieszkali w pięknych rezydencjach i zajęli się kolekcjonowaniem mebli i obrazów, polowaniami, podróżami i stosowną lekturą. Kobiety były wyjątkowo piękne, ale też stanowcze i władcze. Wszystko zapowiadało erę matriarchatu, która faktycznie nastąpiła w przeciągu kolejnych dwudziestu lat. Wychowaniem emocjonalnym społeczeństwa i budowaniem systemu wzorów do naśladowania zajęła się damska redakcja pisma „Twój Styl”. Pismo szybko przekształciło się w Katedrę Studiów Wyższych Nad Stosunkami Międzynarodowymi we wschodnim kapitalizmie. Adeptki sięgnęły po władzę i bez trudu ją zdobyły. Zmierzch ich panowania, który niestety nastąpił, oznaczał jednocześnie utratę społecznych kwalifikacji do istnienia. Era następna okazała się zupełnie bezstylowa.

I co, czyż nie żyjemy w pięknych czasach?

TEATRZYK RYSUNKOWY

rys. Aleksander Pieniek



HYDE PARK Czytelników

Dziś publikujemy jeden z wierszy p. SŁAWKA ROKICKIEGO z Unisławia. Wreszcie pojawił się w tej rubryce humor, poetycki żart — może nie wszyscy akceptują ten rodzaj dowcipu, ale niewątpliwie coś w tym jest!

PARĘ PROPOZYCJI NA TĘ OBY JAK NAJRZADZIEJ
DOPADAJĄCĄ LUDZI PRZYKRĄ OKOLICZNOŚĆ
(psychotest)

oczywiście Blond Ani

kiedy zaręczyny zostają zerwane
co robią
narzeczone z zaręczynowymi
pierscionkami

sfrustrowana
wiesza nad łóżkiem
i jego wahanie
kołysze ją do snu

oszolomiona
jeszcze nosi
by czar nie przysł

romantyczka
wkłada do książki
i zasusza

ostrożna
razem z sercem zamraża
żeby drugi raz
nie dać się zwariować
neofeministka
ciska za półkę z książkami
i przysięga zemstę

zapobiegliwa
odkłada w pończochę
i idzie na nową randkę

estetka
nosi
bo przecież całkiem ładny

praktyczna
kupuje zań pół litra
i paczkę always'ów

Stanisław Balbus

LIMERYK JUBILEUSZOWY

Z powodu Rocznicy (już trzeciej) „Dekady”
Redakcja stanowczo zażądała porady.

Zebrali się współpracownicy:

Panowie — na lwów kształt, Panie — na kształt lwicy
i zgodnie orzekli: Bez wady!

PS. (Głos z sali)

E... nudne — wtrąciła Dorota,
ale Dorota ma kota.

Stanisław Barańczak

DRAMASZCZENIA

Noc listopadowa
Podchorąży: Do broni!
Pallas: po parku goni.
Wielki Książę: azjatycki sznit.
Finał: liście szit... szit...

Wesele
Miejsce akcji: izba.
Temat: naród i zba-
Wienie Polski. Złoty róg: sposób.
Finał: w tańcu drzemie wiele osób.

Wyzwolenie
Konrad:
Ton rad
Wzniosły stroi lecz precz ginie
Poezja. Finał: Erynie.

Legenda
Wanda: skandal! nieskora!
Rytgier: wzór agresora.
W boju: pada woj po woju.
Po namyśle finał: w Wiśle.

Bolesław Śmiały
Judzi: królów brat.
Król: kat. Biskup: padł.
Król: nie chciał ale wszczynął
Birnamską trumna: finał.

Warszawianka
Dekoracja: cała biała.
Generalicja: skarłata.
Wiarus: Solski najlepszy.
Finał: znowu się pieprzy.

WITOLD TURDZA prezentuje:

Jak wieść niesie wielki mistrz translatorstwa, Stanisław Barańczak, pracuje intensywnie nad przekładem wszystkich dzieł S. Wyspiańskiego na język angielski. Wiadomo, iż poeta posługuje się w pracy komputerem. Określenie „posługuje się” jednakże zaczyna szybko tracić sens i bardziej właściwe byłoby chyba nazwać te relacje między człowiekiem (niewątpliwie), a maszyną (w tym właśnie problem) „korzystaniem z usług”. Bowiem to, co dotąd zdawało się być sprzętem, nabiera cech istoty jeśli jeszcze nie żywej, to w każdym razie wysoce rozwiniętej i — o zgrozo spełniających się przepowiedni! — myślącej.

Jakże wymowną ilustracją tego perwer-

syjnie fascynującego i równocześnie, co tu ukrywać, niepokojącego zjawiska są zamieszczone poniżej utwory, a jeszcze bardziej sposób, w jaki zostały napisane.

Pewnego razu komputer, zadomowiony już w myślowym bogactwie, stylistycznych i językowych osobliwościach Wyspiańskiego, mając w pamięci to, co sam Barańczak wyprawiał kiedyś z twórczością Szekspira, zaczął i on bawić się w podobny sposób. A godzi się podkreślić, że wcześniej przyswoił sobie, niełatwy przecież, język oryginałów. I w nim właśnie, jakby dla popisania się, stworzył krótkie wierszyki dowodzące nie tylko inteligencji, ale i talentu. Pytanie tylko: czyjego? Poety czy jego pomocnika? Rodzi się problem natury prawniczej, podobny do tych jakie wywołuje inżynieria genetyczna. Nie rozstrzygając go zobaczmy, co też oni (może on, ale który?) zmajstrowali.