

DEKADA Literacka

Spotkanie ze Zbigniewem Herbertem ■ Ciąg dalszy malej antologii poezji współczesnej ■ Alicja Helman o sztuce filmowej Jamesa Ivory'ego ■ Henryk Markiewicz o Wydawnictwie Literackim ■ Dwugłos o Szłosarku

Wisława Szymborska czyli Pytanie w Odpowiedzi na Pytanie

Stanisław Balbus

Pisać analitycznie o poezji Szymborskiej* i nie uronić tego, co w niej poetycko najistotniejsze, można by na dobrą sprawę tylko językiem poezji Szymborskiej. Krytycznoliteracka egzegeza jest tu — że użyję metafory wymyślonej niegdyś na inną literacką okazję przez Teresę Walas — jak wyjmowanie mieniących się tęczowo kamyków z górskiego potoku, żeby się im „bliżej przyjrzeć”: bierzesz do ręki — i zostaje ci szarość. Nasuwająca się teraz automatycznie druga metafora — o strumieniu poezji opływającym świat — jest zanadto patetyczna i nie byłaby w gęście Szymborskiej. A poza tym, jak każde patetyczne wyrażenie, byłaby nieprawdziwa.

Szymborska nigdy nie narzuca „obmyślanemu” ze wszech stron światu wykreowanych w swym wnętrzu „sensów lirycznych” (chyba, że ironizuje, jak w wierszu, który właśnie wywołałem, czy, jeszcze wyraźniej, w nieco późniejszym, *Radość pisania*). Ona — dzięki przenikliwości poetyckiego widzenia i precyzji poświadczającego je słowa — te sensory ze zdarzeń i rzeczy wyłuskuje; odkrywa w świecie to, czego on sam w sobie nigdy by się nie domyślał — by sparafrazować tym razem Rilkego.

Ta iskrząca się dowcipem, wibrująca różnorodnymi rezonansami znaczeniowymi poezja — niemal w całości „zrobiona jest” z szarych kamyków zupełnie zwykłej, codziennej rzeczywistości (postaci niezwykle — jakiś Yeti, prehistoryczne zwierzę, jakaś Kasandra, także Troja, Atlantyda, Bizancjum, Heraklit, Mann, Rubens, rzadziej doniosłe wydarzenia historyczne — pojawiają się tu jakby na prawach gości i pochodzą zresztą z lektur, które wszak także należą do ulubionych „codziennych”, „zwykłych” zajęć poetki). Prawie każdy jej najbardziej wyrafinowany dowcip (a to niemal główny środek artystyczny tych wierszy) pozostaje zanurzony w żywiole mowy potocznej i z niej czerpie pokarm; z jej kolokwializmów, zautomatyzowanych zbitek słownych i wytartych zwrotów codzienności językowej.

Odpowiedź na pytanie, jak to się dzieje, że przetwarzając na swój poetycki ład taki właśnie materiał, takie właśnie wyjściowe instrumentarium językowe i takie obrazy rzeczywistości, potrafi poetka tak precyzyjnie, a z tak Mozartowskim wręcz wdziękiem odsłaniać i komunikować najbardziej zagmatwane, stojące zgoła na granicy wyrażalności problemy ludzkiej egzystencji w świecie ludzkim i pozaludzkim, taka odpowiedź pozostaje ciągle (a nawet coraz bardziej) pytaniem i tajemnicą; tajemnicą rzekomo także dla samej poetki. Bo sama wciąż powiada: „...co to takiego poezja?” — Niektórzy podobno wiedzą, „a ja nie

wiem i nie wiem, i trzymam się tego / jak zbawiennej poręczy” (*Niektórzy lubią poezję*).

Tak, poezja, według Szymborskiej, jest poza definicją poezji. Wszelkie definicje dotyczą jedynie jej artystyczno-technicznej powierzchni. Podobnie jak teoretyczno-filozoficzne ujęcia tych samych problemów, które poezji udaje się jeśli nie nazwać, to przynajmniej „ukazać” w prześwitach przestrzeni słownej wiersza — dotyczą w istocie jedynie abstrakcji wytworzonych przez teoretyczny umysł i pozostają poza faktycznym życiem, choć właśnie owo życie podejmują się objaśnić. Teoretyczny umysł tak czy owak tworzy ostatecznie różnego rodzaju „utopie” intelektualne, których o wiele lepszą alternatywą jest „utopienie się” w morzu „życia nie do pojęcia” (zob. *Utopia, Wielka liczbą*), zaś spójność i niesprzeczność takich utopii, a więc i objaśniających zagadkę świata systemów filozoficznych, mają dla poetki wartość „idiotyzmu doskonałości” takiego „niesprzecznego bytu”, jak na przykład cebula (pamiętamy: to wiersz o tym tytule z *Wielkiej liczby*). Ten „idiotyzm doskonałości [...] jest nam odmówiony”. Ostatecznie i nieodwołalnie. Na szczęście i niestety zarazem. Człowiek jest bytem wielorako sprzecznym i to stanowi (niestety i na szczęście) o jego człowieczeństwie (z którym nb. sam ma „sto pociągów”). W przeciwieństwie do cebuli, która „składa się wyłącznie z cebuli”, jego wnętrze jest inne niż zewnętrzność; góra ciała chce czego innego niż dół (zob. np. *Komedijki*); ciało czego innego niż dusza, która może zresztą być tylko Niczym, poza ścisłym rejestrem darów Bytu (zob. *Nic darowane*).

Na wszystkie zatem strony jest rozdarty. Tragicznie i równocześnie groteskowo. Toteż — podobnie jak tworzona przezeń sztuka, jak poezja — pozostaje niedefiniowalny. I ostatecznie tajemniczy. Nie można go w sposób niesprzeczny określić; językowo (czyli pojęciowo) ująć w jego istocie. Można jedynie wskazać, ujawnić wrywkowo niektóre zakamarki tej tajemnicy. Co więcej — taki sam musi pozostać (na szczęście i niestety) widziany z człowieczej perspektywy świat zewnętrzny, Wszechświat cały, o ile ma pozostać światem, nie zaś utopijną czy abstrakcyjną konstrukcją. Tomik *Koniec i początek* zamyka wiersz, w którym cytowane już zdanie z jednego z wierszy początkowych, dotyczące poezji — odnosi się do świata: „Wielkie to szczęście / nie wiedzieć dokładnie, / na jakim żyje się świecie” (*Wielkie to szczęście*).

Nie, nie dlatego, że oszczędzone nam są

DOKOŃCZENIE NA STR. 415



Wisława Szymborska

Elizabeth
Bishop

SNY PRZEZ NICH ZAPOMNIANE

Spadały martwe ptaki; skąd? — nikt nie był pewien, nikt ich nie widział w locie. Czarne, z zamkniętymi oczami; nikt ich nie znał, ale każdy trzymał w dłoni, wpatrzony w nowy lej otwarty w niebie. Spadały także czarne krople. Ich nawisły nocą z okapów ciemny ciężar, kształt wezbrany na suficie w sypialniach ponad ich głowami, ciekł im teraz przez palce tak jak rosa z liści. Gdzie widzieli jagody tak na wskroś, do głębi czarne, tak lśniące rankiem? gdzie mroczna przynęta tkwiła, pod jakim listkiem? Czy z myślą „Pamiętaj — trucizna!” poniechali ich, czy skosztowali? Jakim kwiatom w rozmiary nasion zbiec się dano? Lecz ich sny tracą wszelki sens przed ósmą rano.

1933

tłumaczył Stanisław Barańczak

CO NOWEGO W PRASIE

... w *Katedrze Etnologii UJ* okres przed-
świąteczny wyróżnia się zwiększoną ilością tele-
fonów od dziennikarzy, natarciwie domagają-
cych się, by ktoś z Katedry opowiedział o daw-
nych świątach. W prośbach tych nieodmiennie
dominuje oczekiwanie, że powie się coś lekkiego,
wyliczy dwanaście wigilijnych potraw, wymieni
obyczajowe ciekawostki pochodzące z kultury
staropolskiej i zabiegi magiczne znane z kultury
ludowej (...). Następnie (...) asy dziennikarstwa
wszystko to przemieszają to i wyliczą, pozba-
wiając kontekstu, ram czasowych i przestrzen-
nych, tworząc papkę ciekawostek o obyczajach,
co były od zawsze i były takie swojskie (...)
Święta Noc rozplynie się w czekoladzie.

Ta recepta, skreślona przez Czesława Robo-
tyckiego w „Apokryfie”, dodatku do świątecz-
nego „TYGODNIKA POWSZECHNEGO”,
trafnie charakteryzuje bożonarodzeniowe nu-
mery polskiej prasy — zarówno wydawane
przed, jak i po 1989 r. Pewnie, że za „minione-
go reżimu” tradycję starano się maksymalnie
złacyzować, ukazać w fałszywym cepeliows-
kim kostiumie, teraz zaś niezmiernie jest
pobożnie i sarmacko, ale wciąż ostatni lub
przedostatni w roku numer każdego niemal
tygodnika (nie mówiąc już o dziennikach)
„rozplywa się w czekoladzie”, ale i ta czekola-
da jak kiedyś tak i dziś nieraz smakuje czekola-
dopodobnie, choć niewątpliwie z innych suro-
wów ją sporządzają.

Rzeczywistość skrzeczy jednak nawet
w święta, więc w czasopismach jak zawsze
polityka krajowa i zagraniczna, Bośnia i Ro-
sja, podatki, prywatyzacja, trochę filmu, tro-
chę telewizji, z rzadka jakaś recenzja. A i w od-
świętnej słodczy i w przebijającym spod niej
zgiełku pospiesznej codzienności trudno od-
szukać to, co dziś dla ludzi kultury może
najważniejsze: poważną, szczerą refleksję nad
stanem samoświadomości obywateli wykształ-
conych, myślących i proponujących innym
kierunki myślenia.

Refleksję taką prezentuje Czesław Miłosz
we wspomnianym świątecznym numerze „TY-
GODNIKA POWSZECHNEGO”, w bardzo
osobistym szkicu „Pesymizm — optymizm”.
Kulturę XIX i XX wieku ukazuje poprzez
wzajemne relacje tych dwóch tytułowych po-
staw. Rozważania historyczne i własne wspo-
mnienia doprowadzają noblistę do myśli, że *te
zderzenia optymizmu z pesymizmem mogłyby
przydać się w domu kiedy próbujemy zgadnąć,
jak myśli dzisiaj w Polsce znaczna część „kasty
wiednej”. Dostała niezłe bicie, jednak pode-
jrzewam, że trwa w niej substrat sprzed drugiej
wojny, czyli orientacja laicka, antyklerykalna,
„naukościowa” tudzież pochopna do awangar-
dyzowania (dziś postmodernizmowania). Sądząc
po pewnych objawach zaryzykuję twierdzenie,
że ten substrat okazał się silniejszy niż kolejne
religijno-patriotyczne fazy. W takim razie jed-
nak coś powinno być zrobione dla uzyskania
samoświadomości. Przez dziesiątki lat pozyty-
wów dostarczała oficjalna retoryka PRL, opór
wobec niej wystarczał za światopogląd, ale co się
dzieje, kiedy samemu jakieś pozytywne trzeba
wynaleźć? (...) To jednak nie jest normalne, że
tak długo trwa stan zawieszania dyskusji zasad-
niczych. Gdzie jesteście racjonalni, logiczni,
jasno myślący, wierni światopoglądowi nauko-
wemu?*

To o sprawach zasadniczych. Nie łatwiej
o „pozytywa” w życiu codziennym. W nume-
rze 297 „GAZETY WYBORCZEJ” Agnieszka
Dajbor przedstawia sprzeczności interesów
i stanowisk — jak się zdaje nie do pogodze-
nia — wszystkich uczestników procesu po-
stawiania i sprzedaży książki: pisarzy, wyda-
wców, drukarzy, księgarzy — nie mówiąc już
o czytelnikach, płacących za wszystko. Tu
tylko jeden segment tej kwadratury koła: pisa-
rze walczą, by nowe prawo autorskie gwaran-
towało istnienie tzw. Funduszu Promocji Twó-
rczości, wpływałaby nań część zysków z wydań
dzieł o wygasłych prawach autorskich (a więc
głównie dobrze sprzedającej się klasyki). Fun-
dusz miałby pokrywać koszty publikacji litera-
tury ambitnej, debiutów, stypendiów itp. Prze-
ciwko temu protestują wydawcy, lękając się
znacznego uszczuplenia swych z trudem wy-
pracowanych zysków. Argumentują, że wyda-
wanie klasyki przestanie się w takich warun-
kach opłacać. Nie pierwsza to i nie ostatnia
pułapka, zastawiana na kulturę przez wolny
rynek.

J. L.



Pojechaliśmy do Warszawy, aby wręczyć
Zbigniewowi Herbertowi nagrodę im. Kazi-
mierza Wyki (za *Martwą naturę z wędzidłem*).
Oczekiwaliśmy go w Krakowie, lecz przyjazd
wciąż nie mógł dojść do skutku. Czas uciekał
i podjęliśmy decyzję podróży odwrotnej. Tro-
chę niespokojni, jak to wszystko wypadnie,
dotarliśmy do domu poety.

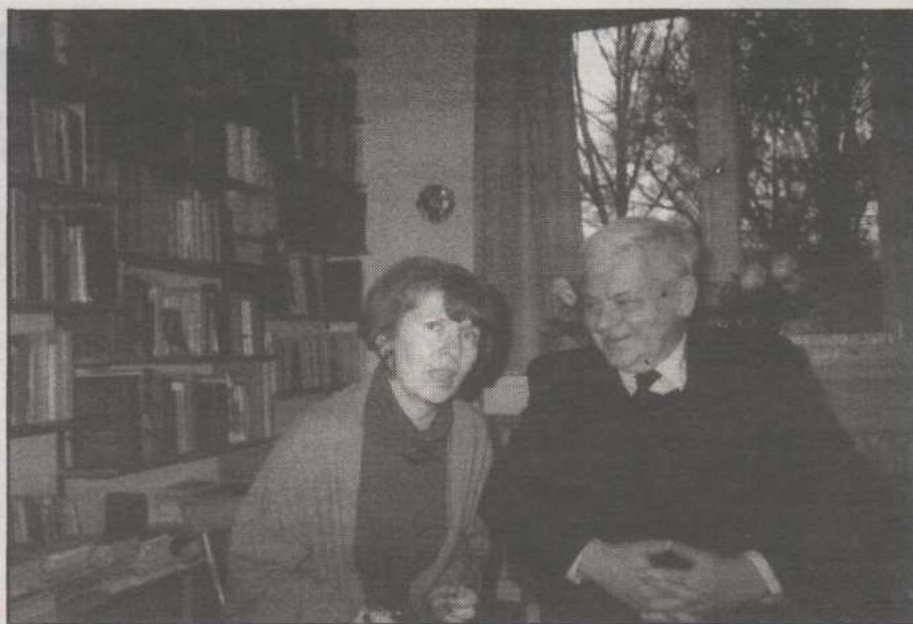
Nie miałam nigdy przyjemności poznać oso-
biście Zbigniewa Herberta. Wysłałam z tego
spotkania zniewolona jego urokiem, ironicz-
nym błyskiem konwersacji i całą tą wspaniałą
aurą, która otacza nieprzeciętne indywidual-
ności. Zaś tego dnia aura okazała się ludzom
przyjazna, więc wszyscy pławiliśmy się w jej
cieple i magii. Było to naprawdę książęce
spotkanie.

Marta Wyka

PS. My to znaczy: Jan Józef Szczepański, Jerzy
Jarzębski, Krzysztof Gierat, Stanisław Dzie-
dzic oraz pisząca te słowa.

Fot. Marta Wyka, Jerzy Jarzębski.

Spotkanie z Herbertem



Marta Wyka i Zbigniew Herbert



Zbigniew Herbert, Jan Józef Szczepański i Stanisław Dziedzic



Janowi Józefowi Szczepańskiemu
w 75. rocznicę urodzin
najszybsze i najlepsze życzenia

składa Redakcja

VARIA

Otrzymałmy z Chicago czwarty już numer
pisma „Dwa Końce Języka” pod red. Adama
Lizakowskiego. W nrze m.in. zabawny wste-
pniak redaktora naczelnego, spory blok po-
ezji krajowej i emigracyjnej (Arnolda War-
chała, Adriana Wiśnickiego, Józefa Kuryła-
ka i in.), fragment najnowszej sztuki teatral-
nej Kazimierza Brauna pt. *Wieczorne Prze-
słuchania* oraz proza Dariusza Wiśniewskie-
go *Przerwy obiadowe*.

Petar Vujičić

1924 — 1993

Zmarł jeden z najbardziej zasłużonych
ludzi dla polskiej literatury. Wybitny
tłumacz na język serbskochorwacki, który
pozostawił po sobie grubo ponad sto prze-
łożonych książek. Z pochodzenia Serb wiele
lat spędził w Nowym Sadzie, gdzie pracował
w bibliotece Serbskiej Maticy, potem osied-
lił się w Belgradzie, utrzymując się już tylko
z pracy translatorskiej. Był niezwykle ak-
tywny w popularyzowaniu współczesnej
prozy i poezji polskiej. Uważał literaturę
polską nie tylko za swoją pierwszą miłość,
ale za jedną z najważniejszych literatur
świata, czemu dawał wyraz nie tylko w roz-
mowach prywatnych, ale także w swojej
działalności wydawniczej. Umiał przekony-
wać wydawców i redaktorów w całej Jugo-
sławii. Przekłady Różewicza, Przybosa,
Miłosza, Gombrowicza, Herberta, Szym-
borskiej, Filipowicza, Gałczyńskiego, Bień-
kowskiego, Mrożka, Iwaszkiewicza, And-
rzejewskiego i wielu innych ukazywały się
w wysokich nakładach, zawsze w aurze
wydarzenia kulturalnego. Z wieloma pisa-
rzami serdecznie się przyjaźnił, z radością
przyjmował ich u siebie w belgradzkim
mieszkanie. Prowadził z tłumaczonymi
przez siebie autorami obfita koresponden-
cja. Rzadko pisał o sobie, o swojej pracy,
oczekując raczej wieści z naszego kraju. Był
niezwykle spragniony wszelkich informacji
z życia literackiego, nie wystarczyły mu
gazety i czasopisma, których był namięt-
nym czytelnikiem. Wiem o tym, bo przez
ostatnich dwadzieścia lat wymieniałem z Pio-
trem kilkadziesiąt listów. Pytał o nowości
i zasięgał opinii, prosił o książki i kontakt
z młodymi, których dostrzegał w polskiej
prasie. Był autorytetem dla wielu serbskich
pisarzy i nauczycielem dla młodego pokole-
nia tłumaczy, spośród których Biserka Raj-
čić i Ljubica Rosić mają za sobą już olbr-
zymie dokonania. Piotr nie ustawał w pra-
cy: zasypywał czasopisma jugosłowiańskie
przekładami wierszy, prozy i eseistyki, czę-
sto bardzo kompetentnie komentując twór-
czość polskich, ale również rosyjskich, a od
czasu do czasu i innych europejskich auto-
rów, których tłumaczył. Umiał się cieszyć
sukcesami innych, zwłaszcza spośród grona
swoich licznych przyjaciół. Pamiętam, z ja-
ką dumą opowiadał mi o młodym tłumaczu
z języka niemieckiego, swoim wychowanku,
któremu pomógł w promocji książek. Podo-
bnie było z młodymi serbskimi poetami,
którzy szukali w Vujičiću wsparcia duchow-
ego, ale także, co tu ukrywać, finansowe-
go. Przyciągał wszystkich i pracowitością,
i wiedzą o polskiej kulturze, i osobistą
godnością. W morzu beznadziejności, głup-
stwa i zaciętrzewienia jego mała garsoniera
wyłożona od podłogi po sufit tysiącami
książek i czasopism była wyspą spokoju. Do
każdego nowego przekładu przygotowywał
się bardzo starannie, zbierając materiały,
prowadząc korespondencję z autorem, bądź
wydawcą. Kiedy przygotowywał do druku
wybór moich wierszy, chciał wiedzieć jak
najwięcej o genezie utworów, pytał o te
fragmenty, których nie był pewien od strony
językowej. Jego postawie do tej książki,
mówię to bez przesady, świadczy o znako-
mitem orientacji we współczesnej polskiej
poezji (a świetnie tłumaczył moich rówieś-
ników: Lipską, Zagajewskiego, Barańczaka
i Krynickiego). Nie był tylko tłumaczem.
Był Kimś Ważnym. Dla Jugosłowian i Pola-
ków. Wystarczy zacytować Zbigniewa Her-
berta, który w wierszu *Do Piotra Vujičića*
napisał: „przez pół wieku znalazłeś lepiej moje
myśli / niż ja sam / tłumaczyłeś je cierpliwie
/ przy ulicy Čika Ljubina / w białym Grodzie
/ nad rzeką, która znowu krwawi / roz-
mawialiśmy długo / przez Alpy Karpaty
Dolomity”. Rozmawialiśmy długo z Tobą,
Piotrze, i rozmawiać będziemy stale.

Julian Kornhauser

Czym można zaskoczyć miłośników filmów Jamesa Ivory'ego? Jak sądzię informacją, że jest on Amerykaninem. Twórczość Ivory'ego od razu instynktownie lokalizujemy na antypodach tego, co uosabia dla nas kino amerykańskie, choćby w swych ambitnych, dalekich od komercjalizmu, przejawach. Wydaje się kwintesencją naszych wyobrażeń o wartościach kina europejskiego, a przede wszystkim brytyjskiego. Ivory jako reżyser filmowy to stuprocentowy Anglik bardziej angielski niż niektórzy rodowici przedstawiciele tej kinematografii z powodzeniem stylizujący się niekiedy na rdzennych Amerykanów. W dodatku twórca ten chętnie realizuje filmy w Indiach, co stwarza perspektywę podwójnego wyobcowania. Ivory mówi do nas poprzez kultury odrębne w stosunku do jego własnej, które ponadto są radykalnie odmienne wobec siebie. Stwarza też dodatkowy dystans poprzez perspektywę czasową, chętnie lokalizuje akcję swoich filmów w epoce wiktoriańskiej, czasach zakłamej moralności, niepodzielnej władzy konwensu, powściągliwości uczuć.

Pracuje najchętniej z oddaną sobie ekipą: scenarzystką Ruth Prawer-Jhabvala i producentem Ismailem Merchantem, co nie naruszając w niczym ściśle autorskiego sposobu wypowiedzianego przez Ivory'ego przynosi uspołnienie tych wypowiedzi zarówno od strony literackiej, jak i produkcyjnej.

James Ivory nie jest twórcą dobrze znanym w Polsce. Na nasze ekrany trafiły jedynie najgłośniejsze tytuły z ostatniego okresu twórczości: *Pokój z widokiem* i ostatnio *Powrót do Howard's End*. Telewizja udostępniła *Bostończyków* oraz dwukrotnie *Upal i kurz*.

Zrealizował zbyt wiele filmów, by je tu choćby pokrótce omówić. Sygnalizuję jedynie główne, wyróżniające je cechy. Ivory dzieli swoją uwagę między tematy „indyjskie”, a adaptacje literatury bardzo różnej przysławności. Pomostem między tymi czysto umownie rozdzielonymi grupami dzieł jest zainteresowanie dla sztuki. Bohaterami jego utworów są często artyści — pisarze, aktorzy, piosenkarze, bądź po prostu znawcy i miłośnicy sztuki.

W filmach, w których akcja rozgrywa się w Indiach, jak np. *Shakespeare-Wallah*, *Autobiografia księżniczki*, *Bombay Talkie*, *Guru*, utrzymanych w wyrafinowanym, ironicznym stylu, powraca motyw uczuć łączących ludzi różnych ras. Choć nie zawsze ta właśnie różnica jest przyczyną tragicznego bądź melancholijnego końca miłości, nieuchronnie odmiennosć temperamentów, uprzedzenia kulturowe, maskowanie prawdziwych emocji, okoliczności życiowe wreszcie, prowadzą do rozstania.

Ivory adaptował aż trzy powieści Foster'a i dwie Henry'ego Jamesa, co niewątpliwie wskazuje na rodzaj jego literackich preferencji. Według Foster'a zrobił *Pokój z widokiem*, *Maurice'a* i *Howard's End* (polski tytuł powieści — *Domostwo pani Wilcox*), według Jamesa *Bostończyków* i *Europejczyków*. Sięgał też po teksty Evana Connella, Jean Rhys, Tamy Janowitz i oczywiście swojej scenarzystki (*Upal i kurz*).

Nie stronił od amerykańskich bohaterów i scenerii ojczystego kraju, choć poza *Bostończykami*, akurat te jego filmy należą do mniej znanych i rzadziej wspominanych.

Zarówno jego filmy „indyjskie”, „europejskie”, jak i „amerykańskie” łączy podobne zamilowanie do eksploracji kontrastów, ukazywanie ludzi należących

do innych światów, choć żyjących obok siebie.

Wyprawy autora do „innych światów” nie mają w sobie jednak nic z fascynacji ich „egzotyką”. „Obcy” w wiktoriańskiej Anglii, Paryżu szalonych lat dwudziestych, Indiach epoki radżu, jak i dzisiejszych, świecie miłości homoseksualnej — kontempluje je z szacunkiem, znawstwem i miłością.

Uważa obserwacja „inności” nie jest celem samym w sobie. Wydaje się, że sięgając po kontrasty Ivory interesuje się w gruncie rzeczy, tym, co najbardziej uniwersalne: prawdą ludzkich uczuć. Mówiąc o namiętnej pasji w świecie skrępowanym konwencją, o uczuciach piętnowanych jako występne w społeczności, gdzie podlegały one karze, o pragnieniach niemożliwych do zrealizowania, bowiem wykluczonych przez kulturę, Ivory zyskuje dla nich dodatkowe oświetlenie. Bogactwo tła i precyzyjny rysunek szczegółów pozwala ukazać wszelką „inność” z całą jej wielowymiarowością.

W *Pokoju z widokiem*, Lucy, młoda panna, która odebrała wiktoriańskie wychowanie, zaręczona z „odpowiednim” młodym człowiekiem, na wycieczce do Włoch styka się z nieoczekiwanym wybuchem spontanicznego uczucia ze strony nowo poznanego młodzieńca imieniem George. Lucy i George instynktownie lgną do siebie, lecz dzieli ich towarzyski „skandal” i więzy konwensu, które każą dziewczynie traktować rodzące się uczucie jako coś głęboko „niestosownego”, co winno zostać stłumione i zapomniane.

Bohaterka filmu *Upal i kurz*, młoda mężatka Olivia, spragniona czulego i namiętne uczucia, do którego jej chłodny i niepoprawny małżonek w ogóle nie jest zdolny, decyduje się go porzucić dla Hindusa i żyć na odludziu, w związku, który nigdy nie zostanie zalegalizowany. Olivia łamie wiarę małżeńską, lekceważy bariery rasowe i kulturowe, słowem, popełnia wszelkie możliwe „grzechy” przeciw moralności i obyczajom swojego świata, w imię autentyczności uczuć, za które skłonna jest zapłacić każdą cenę.

Bohaterowie filmu *Maurice* to dwaj młodzi chłopcy z dobrych domów, których łączy wysublimowana, platoniczna miłość. Nie odważą się jej zrealizować, a jeden z nich decyduje się na związek małżeński i pełne przystosowanie do obowiązujących norm. Inaczej Maurice. Miłość do młodego chłopca, ogrodnika, początkowo przeraża go, napędza obawą przed skandalem bądź szantażem, lecz poryw uczucia z obu stron jest tak silny, iż bohaterowie decydują się żyć razem.

Już proste przytoczenie osnowy trzech fabuł uświadamia nam, że w każdym przypadku punktem centralnym filmu Ivory'ego jest miłość. Jego bohaterowie uwikłani są często w konwencjonalne związki — zaręczyny bądź małżeństwa zaaranżowane przez rodziny z uwagi na zgodność sfer, interesów, perspektywy kariery. Sami skłonni są akceptować wpojone im wzorce tego, co „godne”, „właściwe”, „stosowne”, przyjmują je, nie jako narzucone z zewnątrz, lecz jako coś naturalnego, jako swoje własne, wewnętrzne uwarunkowanie. Spontaniczność uczuć, szczerą reakcją, poczucie sprawiedliwości domagające się jednakiej miary dla kobiet i mężczyzn w ocenie ich postępów z perspektywy moralnej, w kontekście wiktoriańskiej mentalności, zwyczajów i praw zdają się nosić na sobie znamiona szaleństwa. Helen, młodsza z dwu siostr, w filmie *Howard's End* podejrzewana jest przez rodzinę o obłąd,

Ivory: bardziej angielski niż Anglik

gdyż nie chce żyć wśród nich i zrywa „najświętsze więzy” gardząc okrucieństwem i obłądą otoczenia. Piękna Olivia uchodzi oczywiście za „szaloną”. Żadna „normalna” kobieta nie romansowała by z Hindusem i nie stanęła wobec dylematu czy urodzić dziecko, którego ojcem mógł być każdy z dwu jej mężczyzn. Sam Maurice uważa swój czyn za „niesłychany” i z lekkim myśli o konsekwencjach „występnej” miłości. Ale jego dawny przyjaciel uświadamia sobie cały dojmujący ból straty, gdy Maurice odchodzi na zawsze. Wie, że stracił nie tylko jego, lecz także w pewnym sensie siebie, nie pozwolił bowiem, by doszło do głosu to, co być może było jego pełnym, autentycznym ja. Nawet George, który pozwolił sobie jedynie na to, by pocałować pannę, piętnowany jest jako ktoś „narwany”, „nieodpowiedzialny”, kto naraził na szwank dobre imię Lucy. Osoby, które wiedzą o tym incydencie, skłonne są widzieć dziewczynę jako naznaczoną skazą, kogoś kto winien „przysiąc się” matce i narzeczonymu do popełnienia błędu.

Mechanizm kulturowego i obyczajowego odrzucenia widoczny jest w postaci czystej. To, co nie jest usankcjonowane jako społeczna norma, zostaje wykluczone i napiętnowane jako „grzech”, „obłąd” lub „wina”. Wybory bohaterów sprzeciwiających się pisanemu bądź niepisanemu prawu, dokonywane są zawsze pod silną presją zewnętrzną i wewnętrzną. Jedynie finał *Pokoju z widokiem* jest happy endem w stanie czystym. Lucy może zerwać swoje uprzednie zaręczyny,

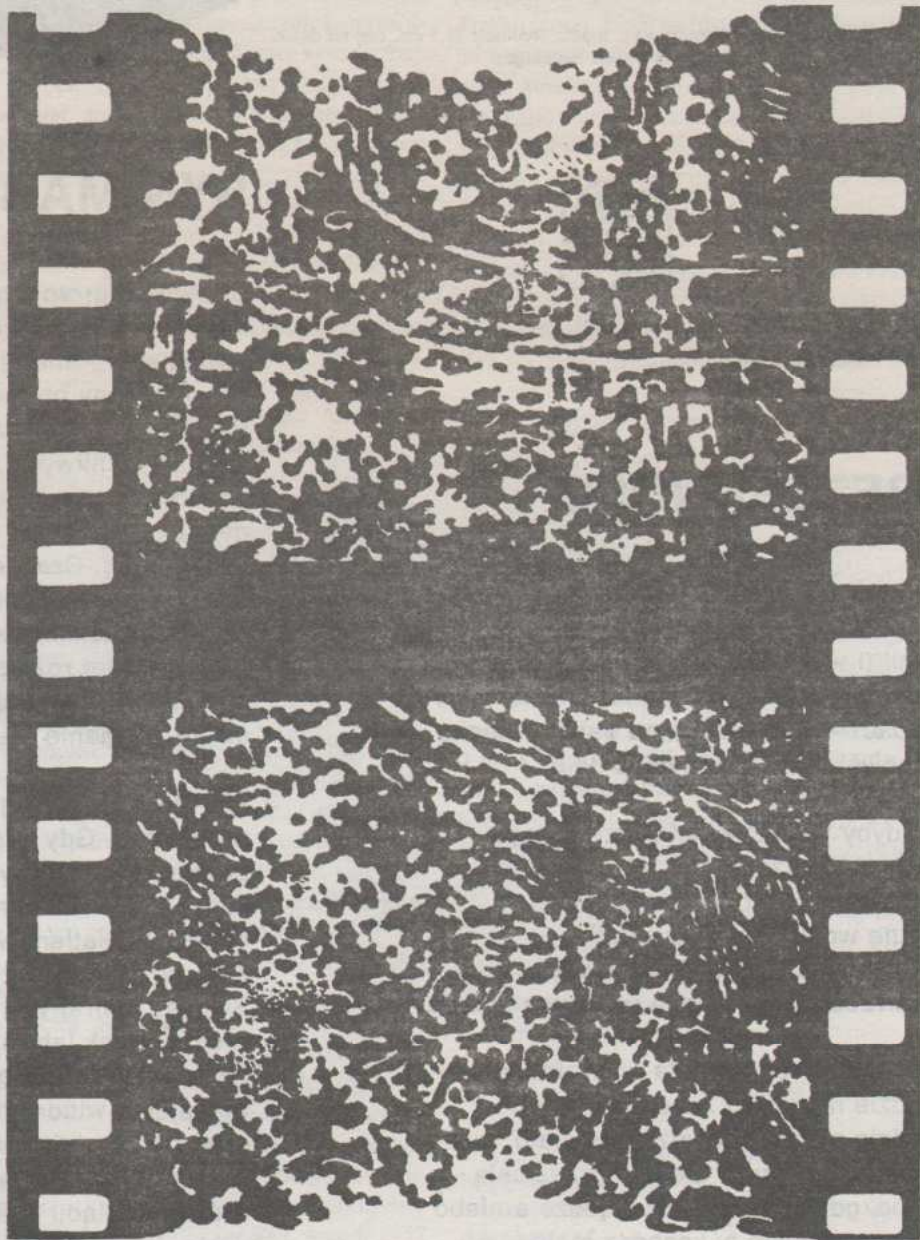
poślubić George'a i uzyskać akceptację otoczenia dla swojego wyboru. Pozostali bohaterowie, gdy wybierają miłość, szczerą, prawdę, w takim lub innym sensie tego słowa — odchodzą. W swoim dotychczasowym świecie nie znajdą żadnego miejsca.

W *Powrocie do Howard's End* spotykają się wątki i motywy całej twórczości Ivory'ego. Świat ludzi bogatych i biednych (jak nieszczęsny urzędnik, podopieczny Helen) dzieli przepaść, która sprawia, że odnoszą się wzajem do siebie jak przedstawiciele różnych gatunków. Ten sam dystans dzieli świat mężczyzn i kobiet. Przypada miłosna mężczyzny może być wybaczona i zapomniana, poryw uczucia ze strony kobiety ściąga na nią potępienie i odrzucenie. Artystyczna wrażliwość Helen, Meg, Leonarda i pani Wilcox czyni z nich istoty z innego świata, które swym przyziemnym bliskim wydają się „nawiedzone”, „szalone” bądź przynajmniej „niemądre”, niegodne, by je traktować serio. Wyrafinowana kultura materialna nie idzie w parze z subtelnością uczuć, a związkami międzyludzkimi steruje pieniądz i przemoc, a nie współczucie i solidarność.

Amerykanin Ivory robi filmy piękne i subtelne, bliskie sercu Europejczyka (także naszej strefy). Rekreuje i halucynuje światy bezpowrotnie minione, w których wrażenie realności jest raczej sprawą stylu niż dokumentalnej wierności.

Alicja Helman

Rys. Aleksander Pieniek



TROUVÉE

P. Wheatonowi Galentine
i p. Haroldowi Leedsowi

Och, czemuż właśnie kure
musiał przejechać samochód
w środku lata oraz ulicy
Czwartej Zachodniej?

Była to biała kura —
teraz biało-czerwona, rzecz jasna.
Skąd się tam wzięła?
Dokąd zmierzała?

Pióra jej skrzydeł płasko
rozpostarte, wprasowane w asfalt,
zapaskudzone, a cienkie
niczym bibułka.

Gołębia, owszem, albo
zwykłego szarego wróbla
taki los miałby prawo spotkać:
nie ją, nieszczęsną.

Chwilę temu wróciłam,
by przyrzeć się na nowo:
nie, nie przyśniło mi się —
jest taka kura,

przemieniona w zmurszałe
ludowe porzekadło
nagryzmolone kredą
(jeśli pominąć dziób).

Hieronim Bosch, *Syn marnotrawny*, tondo, średnica: 71,5 cm, olej na desce, Rotterdam, Muzeum Boymans — van Beuningen.



BEZSENNOŚĆ

Księżyc z lustra nad komodą wybiega
wzrokiem poza nocne miliony
mil (i widzi tam siebie samego,
dumny, choć rzekomo nie olśniony);
spać? — do spania mu bardzo daleko
(pewnie woli przesypiać dnie).

Gdyby Wszechświat porzucił *jego*,
Księżyc kazałby mu iść do diabła
a sam znalazł sobie gościnną
taflę wody albo zwierciadła.
Owiń zatem troski pajęczyną
i wrzuc w głąb, niech ugrzęzną w dnie

studni — tego świata odwrotnego,
gdzie na prawo znaczy na lewo,
gdzie cień to prawdziwsze ciało,
gdzie nie mruży się oka przez całą
noc, gdzie morze jest głębsze a niebo
płytsze, gdzie ty kochasz mnie.

Elizabeth
Bishop

w tłumaczeniach
Stanisława
Barańczaka



SYN MARNOTRAWNY

Brunatny ogrom smrodu, codzienny jak chleb,
miał zbyt blisko — dyszący, szczeciniasty — aby
wydać sąd. Ponad próchnem desek cały chlew
był oblepiony na metr w górę szklistym gnojem.
Pewne swej jasnorszej racji oczka knurów
sponad ruchliwych ryjów biegły w jego ślady —
wśród nich maciora, która zawsze żarła swoje
młode — aż, bliski mdłości, pochylał się, drapał
ją w ciemię. Czasem jednak, po nocnym picu na umór
(butelki krył za krokwią), poranne kałuże
podwórka szklili czerwono wschód; płomienny zapał
błota i w nim rozniecał otuchę, aż wreszcie
nabierał przekonania, że może i zniesie
swoje wygnanie - jeszcze przez rok albo dłużej.

Ale błysk pierwszej gwiazdy był co wieczór nową
przestrogą. Gdy zapadał zmrok, chłop, u którego
pracował, pędził bydło do obór. Nad głową
konia wzbierała chmura siana. Migające
odbitym światłem widły: rozszczepiony piorun.
Było bezpiecznie, zgodnie jak w arce Noego.
Świnie pochrapywały, wystawiając w przestrzeń
racice. Blask latarni odchodził jak słońce,
co krok kładąc na błocie pieczęć aureoli.
Stąpając z wiadrzem w ręku po oślizłej desce,
czuł, jak chwiejnie zatacza się koło przelotu
nietoperza; i wstrząsał nim pomimo woli
dreszcz wglądu w sedno. Ale upłynęło jeszcze
wiele dni, zanim podjął decyzję powrotu.

wtedy liczne okropieństwa świata poza
nami. Nie chodzi o szczęście strusia. „Do-
kładna wiedza tego rodzaju” groziłaby
człowiekowi utratą czegoś zasadniczego,
sprawiającego, że są „poranki, dla których
warto się zbudzić”, „powaby” równoważą-
ce „straszność” świata (*Rzeczywistość wy-
maga*). Jakaż to mianowicie utrata? A taka
oto: „Z tej perspektywy / żegnajcie na
zawsze / szczegóły i epizody” (*Wielkie to
szczęście*). — Z perspektywy wszystkowie-
dzy o świecie, oczywiście.

Co prawda, „szczegóły i epizody” są
zawsze ułomne, cząstkowe, wyrwykowe,
przypadkowe; są jakby odpadkami Bytu
jako Całości; złomowiskiem metafizycz-
nym; i żadnym fundamentalnym zasadom
tej Całości nie wystawiają dostatecznego
świadczenia, choć o istnieniu takich zasad
jak gdyby niejasno napomykają. — „Po-
wstaje z tego rebusu nie do rozwiązania”
(*Jawa*). Ale jednak rebus, a więc coś, co
ze swej natury do podejmowania prób
rozwiązania prowokuje, aczkolwiek w tym
wypadku optymalne rozwiązanie nie tylko
utrudnia, lecz wręcz uniemożliwia. — „Za-
wily i gesty jest haft okoliczności” (*Może
być bez tytułu*). Tak, gesty. I pełen „nad-
miaru”. A mimo to zawsze niekompletny.
Jeśli zatem każde kolejne, nigdy w pełni nie
zadowolające, rozwiązanie „rebusu” jest
próbą (np. poetyckiej) odpowiedzi na me-
tafizyczną „zaczepkę”, próbą odpowiedzi
na niejasne pytania nieobjętej Całości By-
tu, zadawane za pośrednictwem oderwa-
nych od niej empirycznych „szczegółów
i epizodów”, to każda odpowiedź musi się
składać nie tyle ze zdań twierdzących, co
głównie z kolejnych, jeszcze bardziej
skomplikowanych pytań. I tak w nieskoń-
czoność. Metafizyczny rebus, zbudowany
z namacalnych rzeczy i zdarzeń, jest jak
liczba Pi: nigdy się nie kończy (zob. *Liczba
Pi, Wielka liczba*). I właśnie to jedno jest
w pejzażu ludzkiego świata względnie
wiarygodnym przybliżeniem nieskoń-
czoności metafizycznej, niedostępnej nam
nigdy, bo dostępnej jedynie poza progiem
metafizycznej Nicości (zob. *Rachunek ele-
gijny* a także *Nic darowane*).

Dla poezji jednak bardziej istotne od
złudnej satysfakcji rozwiązania nie-
rozwiązywalnego jest istnienie samych ele-
mentów rebusu. To, że owe „szczegóły
i epizody” są. I że są właśnie tym, czym są,
tu, a nie gdzie indziej, i że jako takie są nam
dostępne bezpośrednio. Każdy z nich sam
przez się zasługuje na to, by pukać do jego
(może w ogóle nie istniejących) drzwi —
jak ów słynny już Kamień, któremu poeta-
ka w tomie *Sól* poświęciła tyle cierpliwości.
Są więc na pewno. Ale (znów: na szczęście
i niestety) pozostają Leibnizowskimi mo-
nadamio zamkniętym dla nas wnętrzu.
Pozwalają jednak się „ogłądać z szczę-
stom naraz” (*Do arki, Ludzie na moście*)
i żywić przecucie, a chwilami i pewność,
że żyjąc wśród nich, człowiek żyje wśród
jakiejś, niedostępnej co prawda jego wła-
dzom poznawczym, „Wszystkości”. Są —
i sprawiają, że Nicość, która jest wobec
Bytu metafizycznie nadrzędna, ponieważ
otacza wszystko, co bytuje, ze wszech
stron, że Nicość owa nie dotyka nas cał-
kiem bezpośrednio; tworzą metafizyczną
osłonę przed nią, choć jej nie likwidują:
„Tak wiele jest Wszystkiego, / że Nic jest
całkiem nieźle zasłonięte. [...] Tyle się
ciągle dzieje, / że musi dziać się wszędzie”.

Owo Nic zatem także „istnieje”. Stano-
wi fundamentalną kategorię metafizyczną.
Jest. Czyha. W każdej chwili. Czai się
w każdym wypadku — we „wszelkim
wypadku”. I w końcu zawsze nas dopada.
A także nas z siebie wyłania. „Przenicowu-
je się dla nas” — i przez nas — w byt
faktyczny, acz chwilowy i „pożyczony”
tylko. To zaś „pożyczone” — wszystko, co

cielesne, materialne i jednostkowe, nasze — odbiera nam w niezapowiedzianym terminie, niczym skrupulatny a złośliwy wierzyciel. Wiersz *Nic darowane*, w którym o tym mowa, jest tutaj negatywną, wręcz autopolemiczną repliką na wiersz *Nicość przenicowała się także i dla mnie* z tomu *Wszelki wypadek*; obydwie od różnych stron — wcześniejszy od strony jasnej: obdarowania, obecny — od ciemnej: rozliczenia wiarygodności, odebrania daru, który okazuje się tylko krótkoterminową pożyczką — potwierdzają metafizyczną prymarność Nicości, jako bytu na opak (a właściwie *in potentia*), jako „minus-bytu”. Nicość „istnieje”, poprzedza i warunkuje wszelki „plus-byt”. Jednakże każda jej chwilowa i minimalna „nieobecność” jest zagwarantowana właśnie i wyłącznie przez „szczegóły i epizody”; małe, ulotne, lecz pewne w swym kruchym istnieniu, a zarazem — w wielkiej liczbie, w nadmiarze, przytłaczającym i oszalamiającym oraz równocześnie zachwycającym (czyli znów: na szczęście i niestety).

Pamiętamy przecież: „*Tyle naraz świata ze wszystkich stron świata [...] Jak ja to ustawię, gdzie ja to położę? [...] Coś jeszcze*

punkt widzenia ziemskich drobiazgów, wydobywa poetka poprzez absurdalny dowcip niezwykłość i cennosc owych drobiazgów; odbiera im „potoczność i naturalność”, czyli nijakość.

To samo powtarza się poniekąd w fabularnym poemacie typu parabolicznej *science-fiction* z metafizycznym tematem świata ziemskiego jako jednego z wielu Leibnizowskich „światów możliwych” (tyle że raczej nie: „najlepszego z możliwych”), a mianowicie w wierszu *Wersja wydarzeń*. Ów temat „światów możliwych” pojawia się zresztą u Szymborskiej wcześniej, że przypomnę tylko *Obmyślam świat* i *Atlantyde* (z *Wolania do Yeti*). Ale to problem na osobne rozważania.

Dramatyzacja wydarzeń zwykłych, powszechnie oswojonych i uznawanych za normalną kolej rzeczy bywa też przez poetkę od dawna osiągnięta poprzez przyjmowanie punktu widzenia istot ziemskich, lecz poza-ludzkich, zwłaszcza zwierząt (np. *Notatki z nie odbytej wyprawy w Himalaje z Wolania do Yeti*, *Malpa z Soli*, *Tarsjusz ze Stupa*, *Autotomia z Wszelkiego wypadku*). W tomiku ostatnim istnieje tylko jeden taki „wiersz zwi-

w zębach / i gapić się na chmury”. — Tzw. wymiar historyczny nie jest zatem żadnym sednem ludzkiej rzeczywistości. Przemaga go zdecydowanie, choć jakby z cicha i ukradkiem, wymiar „nieważnych drobiazgów”. To i tylko to najniewypłiwiej potwierdza nieustanne trwanie Bytu, jego czasową niedefinitywność. Taka jest też ostateczna wymowa całej książki.

Koniec i początek zawiera zaledwie 18 wierszy. Żaden z nich nie popada w tonację dyskursywnych roztrząsań filozoficznych, a jednak każdy posiada pojemność znaczeniową i problemową wagę filozoficznego traktatu, zachowując przy tym stylistyczną lekkość błyskotliwej rozmowy, zwięzłość, celność i finezję aforyzmu, plastyczną wyrazistość miniatury malarskiej. Jednostkami języka „poetyckiej filozofii” Szymborskiej są zmysłowo ujęte konkrety, szczegóły rzeczy poszczególnych. A im szersze, im bardziej człowiekowi obce, im bardziej kosmiczne perspektywy widzenia poetka „eksperymentalnie” w swoich wierszach tworzy, tym — paradoksalnie — te szczegóły wyrazistsze, dobitniejsze, znaczeniowo bogatsze. Intelktualne uogólnienie wyłania, wychyla się z nich i pośród

książkach, niczym w kolejnych partiach ogromnej wielogłosowej fugi — rozmaite ich transpozycje i wariacje tematyczne.

Tomik ten wyróżnia się spośród pozostałych zwłaszcza tym, że ów intrygujący wszystkie „głosy” temat-dux (by pozostać przy muzycznej metaforze), ów nazwany wyżej problem metafizyczny nie tylko stanowi ośrodek przynajmniej pięciu utworów (*Niebo*, *Jawa*, *Rachunek elegijny*, *Nic darowane* i *Wielkie to szczęście*), ale przenika do głębi i niezmiernie wyraźnie wszystkie pozostałe teksty, niezależnie od ich tematów „zewnętrznych”, wyjściowych, które, jak zwykle u Szymborskiej, są nader rozmaite — od rozmyślań o niebie i zagadkach Bytu do monologu osieroconego „kota w pustym mieszkaniu”; od kosmicznych i „metafizycznych” hipotez w typie żartobliwych przypowieści *science-fiction* na temat „możliwych światów” do cudu przypadku (a może konieczności?) „miłości od pierwszego wejrzenia”, niespodzianych spotkań znajomych dawno straconych z oczu i niespodzianych odwiedzin pamięci przez osoby zmarłe; od historycznych katastrof i psychologicznej siły napędowej Historii, uczucia nienawi-

Wisława Szymborska czyli Pytanie w Odpowiedzi na Pytanie

przeoczę, a resztę pomylę [...] Nie zdążyę wszystkiego odróżnić od próżni... (Urodziny, Wszelki wypadek). — Okazuje się jednak po jakimś czasie, że po pierwsze — szczegół i złożone ze szczegółów Wszystko od próżni odróżnić dość łatwo (zob. wiersz *Jawa*); po drugie — że wcale nie trzeba tego wszystkiego „ustawiać”; wystarczy w stałym zdumieniu dla istnienia poszczególnych zjawisk i ich zmysłowego nadmiaru uważnie wpatrywać i wsłuchiwać się w nie, zostawiwszy je tam, gdzie są, i takimi, jak są — jako poświadczenie — że użyję powiedzenia (filozofa jednak!) Martina Heideggera — „tego niebywałego cudu: że Byt jest”. Wisława Szymborska powiedziała to samo po swojemu w wierszu *Jarmark cudów (Ludzie na moście)*, gdzie jedną z opisanych tam niezwykłości świata jest na przykład „*cud pierwszy lepszy: krowy są krowami*”.

W najnowszej książce — z tak typowym dla siebie dowcipem, służącym precyzji i dyscyplinie, z tak znamienym humorem, służącym powadze — powiada, że całe owo metafizyczne złomowisko, wszystkie dostępne naszym zmysłom, przypadkowe w istocie rzeczy i zjawiska, wysypujące się z metafizycznej Nicości, czy też z równie niedostępnej Całości Bytu, aby tu i tam wieść żywot ulotny wprawdzie i krótkotrwały, ale cudownie niewątpliwy — są zapewne w rzeczywistości ludzkiej czymś jedynym, co zdolne jest zafrapować („jeśli są”, oczywiście) Aniołów, czyli rdzennych mieszkańców sfery metafizycznego spełnienia, „*wieczności, bądź co bądź jednostajnej i nie znającej upływu*” (*Wersja wydarzeń*) — tak jak interesują ich wcale nie „*nasze wiersze z pretensjami do świata*”, lecz „*ogładane w przerwach zajęć anielskich czyli nieludzkich [...] nasze komedijki z okresu filmu niemego*” (*Komedijki*).

Tak, bo „komedijki” takie odzwierciedlają właśnie życie w przypadkowo dobranych „szczegółach i epizodach”, drobiazgach (dobrych przypadkowo, a więc śmiesznie; śmiesznie, a więc dziwnie; dziwnie, a więc zastanawiająco, czyli w efekcie odkrywczo, acz żartobliwie — niczym zestawienie dwutlenku węgla ze stonogą w wierszu *Urodziny*). Przyjmując w ramach żartobliwego „eksperymentu” poetyckiego taki hipotetyczny pozaziemski

rzeczy”, ale służy czemu innemu: opanowaniu i wyrażeniu bez lirycznej rozpaczki nieodwracalnego dramatu śmierci, która najboleśniej i bezpośrednio nas dotyka tylko poprzez przeżycie śmierci drugiego, a bliskiego nam człowieka (*Kot w pustym mieszkaniu*). To już dawno (bo w 1970 roku) zauważył Jerzy Kwiakowski: że Szymborska po dowcip, po swoiste gorzkie poczucie humoru sięga zazwyczaj w sytuacjach prawdziwie dla niej bolesnych i dramatycznych.

Owo gruntowne przemieszczenie perspektywy dokonuje się w *Końcu i początku* także inaczej. Poprzez zestawienie zjawisk i zdarzeń drobnych, przypadkowych, wręcz nijakich, przydatnych, „banalnych” z wypadkami nadającymi bieg Historii i postawienie między nimi znaku „metafizycznej równości”: „*Ma bujną przeszłość chwila nawet ulotna. [...] Ma swoje horyzonty równie rzeczywiste / jak w lornecie dowódców. [...] Potrafią być okrągłe nie tylko rocznice powstań. / ale i obchodzone kamyki na brzegu*” (*Może być bez tytułu*). Tu widać jeszcze jedno: w wizji Szymborskiej wszystko się w świecie ze wszystkim łączy, mimo iż całość mechanizmu Bytu pozostaje dla nas niedostępna. Raz jeszcze przypomina się Leibniz ze swoją metafizyką zbudowanego z monad Zegara Wszczęświata.

Bardziej dramatyczne ujęcie jednej z wersji tego wątku przedstawia wiersz tytułowy, który co prawda bezpośrednio eksponuje temat historyczny i mówi o ładzie banalnej codzienności, jaki mimo wszystko następuje zawsze po wszelkich historycznych katastrofach i holocaustach. Jednakże (zwłaszcza we wcześniej zaprezentowanym kontekście, gdyż w tomiku figuruje dopiero jako czwarty) ma on wymowę nie tylko historiozoficzną, ale również metafizyczną; ostatecznie prowadzi bowiem do wniosku, iż — tak jak we wszystkim, co się wyłoniło z nicości, od początku tkwią załazki tejże nicości, końca, tak też na odwrót: każde „unicestwienie”, każdy koniec zawiera i pozostawia po znikającym bycie faktycznym jakieś ziarno nowego, jakiś początek, a sprawdzianem realności i gruntowności owego początku jest właśnie „zwykłość” bytujących drobiazgów, to, że „*w trawie, która porosła / przyczyny i skutki / musi i ktoś sobie leżeć / z kłosem*

nich; myśl jest wtopiona w naoczne zjawiska, przenika je i z nich promieniuje. I właśnie tylko przenikliwie „studia przedmiotów” pozwalają wejść na trop w gruncie rzeczy czysto metafizyczny, tj. „*właściwy sposób myślenia o tej Całości*”, o całości Bytu, bez „*podziałów na ziemię i niebo*” (*Niebo*).

Wiersz o tym tytule otwiera książkę. I sam rozpoczyna od nieba w ujęciu potocznego wzrokowego doświadczenia (a więc jako odległego sklepienia zamykającego „góre” świata), aby naraz zaskakująco (a przy tym jakby nieznanie i „naturalnie”) przejść do perspektywy kosmicznej, w obrębie której cała Ziemia i wszystko, co na niej bytuje, jest integralną częścią Wszczęświata, zbudowaną z tych samych składników, co planety z ich materią stałą, płynną i lotną, co gwiazdy z ich energią cieplną i promieniotwórczą, co kosmiczna „próżnia”, wypełniona szczerlnie kosmiczną energią. „*Podział na ziemię i niebo*” jest z tej perspektywy tylko prowizoryczną i ulotną, potoczną hipotezą poznawczą, którą człowiek sklecił na użytek doraźny, biorąc ją następnie za realną rzeczywistość. Poetka przywraca jej właściwą naturę utopijnej abstrakcji. I wtedy okazuje się, że dopóki jesteśmy fizycznie na ziemi, w ziemskiej doczesności, żyjemy tym samym w niebie i ono nas w całości przenika. A zatem to właśnie życie tutaj, i wyłącznie ono, okazuje się prawdziwym wniebowstąpieniem. Szymborska mówi o tym bardzo zwięźle i prosto: „*Niebo owija mnie szczerlnie / i unosi od spodu. [...] Niebo jest wszechobecne / nawet w ciemnościach pod skórą. / Zjadam niebo, wydalam niebo. / Jestem pulapką w pulapce, / obejmowanym objęciem / pytaniem w odpowiedzi na pytanie*”. Tak właśnie: człowiek jest kosmiczną odpowiedzią i równocześnie kosmicznym znakiem zapytania.

Główne tematy i problemy tej książki łączą ją bardzo ściśle z całą twórczością poetycką Szymborskiej. Są to kolejne — coraz bardziej precyzyjne, coraz głębsze, coraz bardziej szczegółowe i zarazem generalne, coraz jaśniejsze a przecież coraz bardziej złożone — rozwinięcia, wersje i opracowania tematów podstawowych, których ekspozycje wyjściowe znajdziemy już w *Wolaniu do Yeti* i w *Soli*, więc w 1957 i 1962 roku; a potem w czterech kolejnych

książkach, do wypadłych z pamięci całych dni własnego życia, a utrwalonych przez pamięć momentów przeżycia jakiegoś przypadkowego pejzażu.

W porównaniu z tomikiem poprzednim, *Ludzie na moście* (1986), książka ta nie jest ani mniej, ani bardziej „filozoficzna”; mniej ani bardziej „metafizyczna”. O ile jednak tamten zbiór wierszy (powstałych wszak w dramatycznych czasach kryzysu polityczno-społecznego, czasach nagle zbudzonych i nagle okaleczonych nadziei) główny nacisk, gdy chodzi o bezpośredni temat, kładł na historię i cywilizację, historyczno-cywilizacyjne zdarzenia, postaci, procesy, style i sposoby zniewalającego mówienia o rzeczywistości ludzkiej (przynajmniej 13 wierszy, więc przeszło połowę całości, tak można zakwalifikować), o tyle tutaj występuje wyraźne wyciszenie tonu, zewnętrzne zawężenie pola widzenia do rzeczywistości prywatnej, a nieraz wręcz dyskretnie intymnej (tylko trzy, a właściwie tylko dwa wiersze wchodzi na tereny historii; cywilizacja zjawia się raz, a i to w odległej, przypowieściowo żartobliwej perspektywie — *Wersja wydarzeń*).

Panuje tu ogólny nastrój właściwy utworom o tempie i dynamice już nie *allegro ma non troppo* (to zresztą tytuł wiersza Szymborskiej z tomiku *Wszelki wypadek*), ale, powiedzmy, *andante spianato sotto voce*. A w tych wyciszeniach staje się coraz lepiej słyszalna wewnętrzna metafizyczna tonacja tej poezji. Szymborskiej — mówiącej o własnej „radości pisania” z taką nutą cienkiej i wieloznacznej autoironii, pogodnej goryczy nawet; Szymborskiej — od lat tak radośnie smutnej, poważnie żartobliwej, łagodnie ostrej, z rezerwą serdecznej, sceptycznie ufnej, przewartnie prostolinijnej, świetliście prostej i tajemniczo skomplikowanej, „*wzgardliwie dokładnej i kruchej wyniosłość*”. Szymborskiej wciąż pozostającej „*pytaniem w odpowiedzi na pytanie*”.

Stanisław Balbus

* Te spiętrzone w tytule pytania będą dotyczyły głównie najnowszej książki Wisławy Szymborskiej *Koniec i początek*, Poznań 1993, Wydawnictwo a5.

Rys. na str. 1: Aleksander Pieniek

Krzysztof Karasek

WIEK ŻELAZA

Wrzesień powoli zamieniał się w jesień,
nie ma słowików, ucichł gwar słowników,
zabrakło ludzkiej kapeli, która zagrzewała
wiosny i lata, komedia skończona.
Znowu ład wkracza w chaos płaskim butem,
co rozgniała zatarte litery chodnika
lodowcem niepamięci.

Powietrze stygnie. Jak przed wielu laty
wycieka woda z kranów i wycieka krew,
wysycha światło, skrzypią krokwie dachu,
kiedy się wali na nie biała zamieć czasu.

Widma unoszą się ze studni, z domów,
wędrują kominami po drabinie nieba
i błędzą pod księżycem. Kuszą obietnicą
dalekiej drogi, która się nie ziści,
złudzeniem bowiem jest i niczym więcej, zjawą
co korzy się przed własnym odbiciem.

W taki dzień puszczyk śpiewa a wiatr gra na sośnie
kierunki światła, i róże zachodu
rozchodzą się jak klepki beczek w sierpniowym upale,
skrzypi dach z lodu. A pod szklaną szybą
roją się kształty ryb, widma topielców
ukazują swą wiotką postać, smuga cienia
podpisuje cyrograf z siłami natury,
jakby nie znała innej konsystencji
a nasze oczy nam jej odmówiły.

Oto z dalekiej podróży przybyłeś,
sidła i wędkę zostawiłeś w domu,
i na południu, gdzie światła jest dosyć
zastygła w niemym geście twoja ręka.
Zawisła w próżni, w zamachu siekiery
i zatrzymana przepaść ukazuje
pomiędzy błyskiem ostrza a dudnieniem ciosu.

Łuk leży w domu od dawna nietknięty,
zwierzęta w lesie ciebie się nie boją,
cień twojej strzelby zastygł w czyichś oczach
i gdybyś nawet wrócił, nikt w to nie uwierzy.

Więc niedźwiedz w lesie, co u spodu stopy
wbity ma cierń, wydaje ryk śmiertelny
po którym cierpną drzewa, i staje w uskoku,
drgający w słońcu, nad biczem strumienia.

Za szkłem gabloty śpi motyl rozpięty
szpilką, w zielonej kopercie, jak znaczek,
kule śpią w lufie, pszczoły śpią w swych ulach,
śmierć śpi w twym ciele, jutrenka w błękiecie,
i tylko krew upływa z żył
jak rzeka, którą toczy ciemny robak,
śpiewając pieśń, jak ongiś, niewidzialną.

I tak jak dawniej, choć tego nie słycać,
jej kolor rozprzestrzenia się w tobie pożarem.

Wiesław Kulikowski

WIOSNA PSTRĄGA

Odjeżdżaliśmy, wiosenni.
Przyjeżdżaliśmy do siebie na całą wiosnę,
mój pstrągu,
należący już tylko do płynących gałęzi
i porzuconych na dnie kamieni.
Wiem, że nie omijasz tego świata
i już nie płyniesz z prądem.
Widzę ciebie idącego na spacer — już ciebie nie bawi
piosenka przygodnego rybaka.
Słyszę twoje światła.
Idziemy do siebie naprzeciw.
Jesteś w sadzie kwitnącym, w pokoju, za firanką.
Widzę wysokie brzegi,
w ogrodach zielone poręczki,
na stole zostawione, ręce,
gdy płynie gałąź do muzyki najdalszej.
Teraz już na zawsze
należymy do siebie,
do traw,
do tej rzeki.



Kinga Olewicz

KAT

Niewidzialna nić łączy ofiarę z katem.
We śnie czynią gesty odpychania.
Gorzko im w ustach
Ciemno w oczach,

Obojgu kaptur zarzuca,
by nie widzieli kim są,
ani co czynią po omacku,

Choć jeden tylko może uciec
od miejsca przeznaczenia.

Wystarczy tylko jedno słowo.

Wołam cię
z dna, z wnętrza
zatrzymaj rękę.
Powstrzymaj
siebie od spadania.

Pamiętka niepokoju

1 Książkowym debiutem Artura Szlosarka były, wydane w 1991 roku, *Wiersze napisane*. Obecnie w księgarniach znaleźć można drugi zbiór jego utworów — *Wiersze różne*.

Pobieżna nawet lektura pozwala dostrzec podobieństwa między tymi tomami. W *Wierszach różnych* powracają zapisy kruchości świata, doświadczenia niepokoju, świadomość wszechobecnego cierpienia. Zarazem jednak zauważa się dojrzały, bardziej opanowany ton wypowiedzi. Nowe utwory Szlosarka zawierają mniej literackich aluzji i cytatów, są bardziej samodzielne, skupione na osobistym przeżyciu. Co nie znaczy, by było im bliskie liryczne zwierzenie, by dominowała w nich analiza uczuć mówiącego podmiotu. Taka poetyka wydaje się autorowi *Wierszy różnych* zasadniczo obca. Unika on obnażenia siebie; dąży do poznania ogólnego — świata i człowieka.

W nowym zbiorze mniej jest również bezpośrednich zwrotów do Boga, aluzji religijnych, co nie przeszkadza autorowi zadawać pytań o zdecydowanie religijnym charakterze.

2 O debiucie Szlosarka pisał Jan Błoński: „jego wiersze są w ogóle dosyć zdradliwe i odsłaniają się zaślaniając; kilkakrotnie byłem już pewien, że (...) zdołałem (je) mniej więcej przeniknąć... kiedy ponowna lektura podsuwała odmienną interpretację”. Do podobnej konstatacji zmuszają *Wiersze różne*.

W niektórych utworach z tego tomu autor osiąga niesłychaną gęstość znaczeń. Są one (co oczywiście świadczy o ich wysokiej wartości) całkowicie nieredukowalne do prozaicznych wykładni. Zawsze otwierają wielość interpretacji. Gęstość znaczeń łączy się z ironicznym zawieszaniem wypowiedzianych sądów. Zdanie, z którym mówiący zdaje się identyfikować, może zostać po chwili podważone lub skompromitowane. I każda analiza tych wierszy musi być świadoma swej nieostateczności.

3 Dobrym określeniem dla *Wierszy różnych* wydaje się ta „pamiętka niepokoju”, która pojawia się już w pierwszym wierszu tomu. Niepokój wiąże się z obserwacją świata, z dostrzeganiem rozdziewu między pragnieniem, marzeniem a rzeczywistością. Powraca świadomość ułomności świata. Jeden z otwierających tom utworów przynosi opis rzeczywistości, w której *sacrum* jest puste. „Ogon ryby, okruchy chleba i pestki winogron”, nasuwające ewangeliczne skojarzenia, zostają zderzone z „przemysłową czernią”. Jeśli świat jest znakiem, to odsyła tylko do „pożerającej się nicości”, która budzi lęk. „Pustka (...) Jedynie strach się dla mnie uchował”. W wierszach Szlosarka powracają zdania opisujące świat tandetny, trywialny, „gnijący”. Czasem może on przypominać teatralną dekorację, wśród której „wstażki, szminki, lakiery”. Przez dziury w niej widać tylko mijający czas. Upływ czasu, powolna śmierć nie daje się obłąskawić — „ubynam powoli”.

Ułomność jest też cechą mówiącego. Szlosarek wciąż przypomina, że podstawowym doświadczeniem człowieka jest przeżycie Upadku. Tę prawdę potwierdza jednostkowa „biografia”.

*z wiekiem (...)
rozpac ośmiela nowe potęgi
obludy, strachu i milczenia*

Diagnoza, jaką wystawia Szlosarek pełna jest goryczy. W cytowanym powyżej wierszu, podmiot mówi też o „przyjściu królestwa”, ale ta wypowiedź mieści w swej budowie ironię — eschatologiczna perspektywa zostaje nam odebrana. Człowiek, powtarza Szlosarek, bezmyślnie ucieka „w nicość, ludyczność”.

Co nie może uchronić go od cierpienia. W *Wierszach różnych* nadal obecne jest pytanie, które Szlosarek zadał w tomie debiutanckim — „czym pocieszasz siebie?” Poeta robi wrażenie szczególnie uwrażliwionego na ból, który zawsze nam towarzyszy. Człowiek, doznając bólu i ból zadając, włącza się w przenikającą świat cierpienia. Cier-

pienie, którego figurą jest męka niewinnego — Hioba, Chrystusa. To uświadomienie sobie cierpienia świata wydaje się dla Szlosarka doświadczeniem fundamentalnym.

„Nie chcę filozofować. U podstaw mojego myślenia leży pospolite przeżycie: szesnaście lat temu, wracając ze szkoły, widziałem, jak robotnicy ścinają kwitnącą czereśnię. W nocy nie mogłem zasnąć. Do dzisiaj czuję, jak pod ziemią unierają jej korzenie.”

Ból może być przy tym zawarty w samej istocie człowieczeństwa, w tej „sparzonej porami skórze”, która nas przyobleka. Ludzka świadomość niesie w sobie nieznośny ciężar, dlatego podmiot powiada: „podziwiam drzewo”, gdyż ono po prostu jest. Ten ból powoduje błagalny zwrot do Boga:

*odbierz mi siebie, ten bolący
wrzód (...)
spraw, bym bez błędu
powtórzył mógł historię
powrotu marnotrawnego*

Ale zarazem w cytowanej *Modlitwie* pojawia się wyraz „niewola”, który opatruje tę prośbę znakiem zapytania.

4 Dla autora *Wierszy różnych* niesłychanie istotny wydaje się sam status poety. Do niego to odnosi się chyba powracający motyw wykluczenia, owo „nie ty, nie ty, nie ty”. W byciu poetą zawarte jest poczucie inności, odrębności. Jest ono pożądane — trzeba „znaleźć osobność” — czytamy w jednym z wierszy. A zarazem przeciwieństwo ma w sobie coś z błazna, „tygrysa (...) w cyrku”, jest on tym, „który nie ma miejsca na ziemi”. Gdyż miejsce osobne to postawienie się poza rytmem świata, brak bezpośredniej łączności z jego pulsowaniem. W dodatku poeta to tylko naczynie, tylko posłaniec, „to, co osiągnąć może, często go przeraża, przeraża”.

Wyływałyby z tego niechęć do „bycia poetą”. I rzeczywiście taka niechęć jest u Szlosarka widoczna. Charakterystyczne są już tytuły obu jego zbiorów. Dalekie od „poetyczności”, ostentacyjnie „techniczne”. To natwet nie po prostu *Wiersze*. W tych tytułach widać ironiczny dystans wobec własnej twórczości. Podobną rolę pełni świadome użycie konwencjonalnej kliszy — np. liry jako atrybutu poety. W *Wierszach różnych* nie ma krytycznego posłowania, a notka biograficzna jest zastąpiona przez ironiczny wiersz. Autor jakby nie chciał się włączyć do „obiegu” poezji.

Z drugiej jednak strony status poety to status wybranego. „Gdy zmierzch trzęsie skrzydłami bezgłośnie, przyciskam wargi do pnia książki, której litery (święte? poranione wzrokiem? przekłete?) współistnieją.”

To poeta staje wobec przepaści.

Szlosarek na pewno nie zgodziłby się ze stwierdzeniem, że wszystko jest poezją. Przeciwnie. Jego utwory zawierają dążenie do oczyszczenia zmysłowej materii. Jak pisał Błoński, „poważna prostota słownictwa każe również myśleć o rytualnym użyciu języka”. Języka, który uzyskuje zdumiewającą czystość, zwłaszcza w krótkich prozach poetyckich.

W jednym z wierszy pojawia się pytanie: *jakim pysznym obrazem
zamienić ordynarną mowę
w nabrzmiałą harmonią
choral epoki?*

Niepewny status poety znajduje swoje przeciwieństwo w możliwości związku z naturą, którą uosabia ziemia, potężna Terra Mater, napelniająca „ciemnym spokojem lunatyczne doczesności adama”. Ziemia to harmonia ze światem, to osiągnięty spokój.

*bliskie wydają mi się ręce i gniew rolnika
który nigdy nie przeklina słońca i ziemi*
Ale czy to ukojenie jest, dla bohatera wierszy Szlosarka, możliwe? Czy jest zadowalające?

Wiersze różne udzielają raczej odpowiedzi negatywnej. Szlosarek nie proponuje ukojenia. Świat, który przed nami stawia — a jego głos jest na pewno głosem dla współczesnej polskiej poezji znaczącym — przypomina okładkę tej książki. Schody pną się mozolnie w górę, drogę spowija mgła.

Andrzej Franaszek

Dwugłos o Szlosarku



Metafizyczna zupa

W poetyckim autoportrecie Artura Szlosarka ważne miejsce zajmuje jedzenie. Czytelnik *Wierszy różnych* z pewnością zauważy, że Szlosarek degustuje uroki świata siedząc nad talerzem zupy, zapraszając na wspólną herbatę, myśląc o ciastkach, wodzie mineralnej, szklaneczce whisky, „krzępkim seledynie sałaty” czy „słodkiej goryczy migdału”. Ten kulinarny aspekt osobowości poety jest wart uwagi, w moim przekonaniu jest bardzo znamienny dla całego oglądu świata jaki przejawia się w *Wierszach różnych*.

Szlosarek jest przeciwieństwem — smakoszem. Jego utwory są manifestacjami niezwykłego apetytu. Wyostrzone zmysły poety dążą do tego, by rzeczywistość jakoś pochłonąć, połknąć, ugryźć lub — choćby nawet — odcisnąć w niej swój ślad dotykiem lub polizać (*Upodobanie, zadumany...*). Pod spojrzeniem poety świat jakby dążył do tego, by stać się swoistą potrawą pieczołowicie przygotowywaną na literackim stole. W tej poezji bowiem wchłonać rzeczywistość to dotknąć jej słowem tak, aby usłyszeć „zakłętą w rzeczach śpiew”, poznać jej istotę i unieruchomić poetyckim obrazem. Ale otwarciu na rzeczywistość towarzyszy nieustanne rozczarowanie, lęk, przerażenie, a nawet po prostu poczucie bezsilności. Apetyty poety zderzają się przeciwieństwem z żarłocznością samej rzeczywistości. Nie bardzo wiadomo, kto jest tutaj „potrawą”. Nie przypadkiem też w wierszu *Wspomnienie* Szlosarek porówna życie ludzkie do lekkostrawnego śniadania.

Docieramy więc do zasadniczego dramatu, który decyduje o tonacji *Wierszy różnych*. Dramatu zwątpienia w wyjaśniającą i porządkującą moc poezji i kultury, dramatu bezskutecznie podejmowanych prób oswojenia świata, stworzenia poezji ładu w kafonofonicznym świecie współczesności, tandetnej epoki „okropnych rymów”, które z takim zgrzytem, ale i łatwością wdzierają się w kunsztowną frazę wiersza Szlosarka. Konsumpcja rzeczywistości staje się niemożliwa, nawet najprostsze rzeczy i doznania nie mogą zostać „zjedzone”. Poeta odczuwa groźbę rzeczywistości, wkracza w domnę „horror metaphisicus”, jego egzystencja, jego świat pogrąża się w niepewności (zob. *Tożsamość, Prowizorium, Sprawozdanie*).

Filozoficzne wahania i zwątpienia, swe metafizyczne wzruszenia Szlosarek przedstawia w niezwykle kunsztownej formie. Dąży do krystalicznej czystości i prostoty słowa, jest wręcz skłonny do niemal biblijnego patosu. Potrafi też ironicznie zdystansować się od metafizycznego gestu, bawi się rymami, podejmuje próby stylizacji. Jednym słowem — Szlosarek jawi się jako poeta niezwykle pewnie władający słowem, dojrzały przewodnik po krainie Ulro. Tylko

— spytajmy niczym gombrowiczowski Py-laszczkiewicz — czemu podziw nas czasem nudzi, a nawet irytuje. Dlaczego zachwyto-wi nad zręcznością Szlosarka towarzyszy poczucie głębokiej nieufności?

Te „złe” uczucia tłumaczą sobie popularnością tzw. nurtu metafizycznego we współczesnej poezji polskiej. Popularność jak wiadomo sprzyja epigonizmowi. Dostarcza gotowego języka i gotowe przeżycia poetyckie. Podobnie jest, jak mi się zdaje, z poezją tendencji metafizycznej. Poeci tego nurtu już dobrze znają repertuar dramy pt. „horror metaphisicus”. Znając jej kluczowe momenty poszukują już tylko odpowiedniej scenarii, w której wywarłaby ona najgłębsze wrażenie na czytelnikach. Mniej pracowici i zdolni mają nawet dostęp do rekwizytów, które nastrój „metafizycznej grozy” usprawiedliwiają — najchętniej więc opiszą drzewo (buk), złocistą cytrynę lub jakieś małe zwierzątko. Wiersz rodzi się tutaj nie tyle z „przerażenia”, ile „oczarowania”. Metafizyka jest pretekstem, ułatwia napisanie ładnego wiersza. Groza, dramat są wkalkulowane i uładzone. Poszukiwany na pozór przez poetę ład schodzi na plan drugi — ważna staje się „ładność”. Gesty poetyckie są dokładnie wystudiowane i obliczone. Uroda „metafizycznego wzruszenia” staje się kokieterią, sposobem podobania się publiczności. Poezja starająca się a priori, uparcie być metafizyczną w każdym spotkaniu ze światem musi stawać się połowiczną, konwencjonalną w swych lękach, musi być banalną i pozorną w swych wstrząsach, zwłaszcza gdy są to wstrząsy kuchennego lub bibliotecznego krzeselka, z którego poeci kontemplują skórki owoców, piórka ptaszków albo zgłębiają ezoteryczne dziełka sprzed stuleci.

Podobną nieufność budziły we mnie niektóre z wierszy Szlosarka (*kamienny... Improwizacja*), jego proza poetycka *Wielkie nic...* oraz bardzo pretensjonalne zdania i uwagi. Poeta jawił się w nich wyraźnie jako dziecko „okropnej epoki”, wyrafinowany dandys, który z lekcji Miłosza i — zwłaszcza — Zagajewskiego wyniósł przekonanie, że najważniejszy jest smak kultury, a w konsekwencji to, czy nasza poezja smakuje sobie i innym. To bardzo ironiczna konsekwencja *Potęgi smaku* Herberta. Sam Szlosarek jakby czuł, że staje się „spręparowanym nudziarzem”, stąd też ucieka od metafizycznej koturnowej urody do ironicznej poezji maski, próbuje igrać ze słowem, jego wiersz przenika nostalgiczny humor (*Sowa*). Nie zmienia to jednak lęku czytelnika, że miast po metafizycznych oceanach żeglujemy strumieniami piękności lub wręcz łatwej ładności.

Maciej Urbanowski

KSIĄŻKI

W pułapce Niewiadomego

Leszek Elektrowicz

Być i nie być

Oficyna Literacka, Kraków 1993.

Czy można jednocześnie być i nie być? Stać się świadkiem własnej nieobecności? — zapytuje narrator (czy bohater?, a może autor?) w zwięzłym tom opowiadaniu *Przed wymarszem*. Pytanie to stanowi centralny problem książki, zadają je sobie wszyscy bohaterowie, poszukujący — na drogach różnych doświadczeń i poprzez rozmaite koleje losu — syntezy istnienia i nieistnienia. Równie ważne okaże się dla nich pytanie o definicję samego „bycia”, „co to znaczy być”? I oczywiście, natychmiast, skoro echem i cieniem bytu jest niebyt, i jego natura staje się przedmiotem dociekań. Nie spodziewajmy się jednak żadnych jednoznacznych odpowiedzi. Te, które padają, są zaledwie przecuciami możliwych rozwiązań. Ich wersji jest wiele i żadna nie posiada rangi ostatecznej prawdziwości. Brak rozstrzygnięć nie jest, broń Boże, zarzutem pod adresem autora. Wprost przeciwnie, stanowi o filozoficznej atrakcyjności rozważań i pokazuje wielowarstwowość zagadnienia.

W polu zainteresowań uczestników opowiadanych wydarzeń pojawi się także, nieodłącznie związany z istnieniem, problem wolności człowieka i jego jednostkowej tożsamości. Podjęta też zostanie próba uzasadnienia faktu istnienia, znalezienia dla jakiejś racji usprawiedliwiającej, próba zakończona fiaskiem, gdyż z pesymistycznego przesłania całości wynika wniosek, iż „nie być” jest o wiele lepiej i wygodniej niż „być”, w tradycyjnym tego słowa rozumieniu, i że to właśnie niebytowi przysługują atrybuty prawdziwego bytu. Czyli — życie zaczyna się, na dobrą sprawę, dopiero po przekroczeniu jego ziemskiej granicy. Być najpełniej to odnaleźć siebie w wieczności, umożliwiającej jednoczesność oraz intensywność trwania we wszystkich naraz czasach i miejscach. Tak w każdym razie zdaje się mniemać zmarła bohaterka *Obcowania*, uczestnicząca w wydarzeniach mających miejsce już po jej śmierci, komentując je, a właściwie ingerująca w ich przebieg oraz dzieląca się swymi doznaniem spoza doczesności. Tak w każdym razie zdaje się mniemać zmarła bohaterka *Obcowania*, uczestnicząca w wydarzeniach mających miejsce już po jej śmierci, komentując je, a właściwie ingerująca w ich przebieg oraz dzieląca się swymi doznaniem spoza doczesności. Tak w każdym razie zdaje się mniemać zmarła bohaterka *Obcowania*, uczestnicząca w wydarzeniach mających miejsce już po jej śmierci, komentując je, a właściwie ingerująca w ich przebieg oraz dzieląca się swymi doznaniem spoza doczesności.

Podobny wątek — bycia jako istnienia w świadomości innych — rozwija, w odmiennych realiach fabularnych, opowiadanie *Ścigany*. Różnica polega na tym, że Downing sam wybiera „bycie kimś innym”, dla Normana natomiast ukrycie się i zamiana siebie w innego jest warunkiem przeżycia. Okazuje się jednak, że nie można być kimś innym niż się jest. Przekonuje się o tym Norman, gdy uświadamia sobie, że on-pra-

wdziwy i jego nie-jego sobowtór są w istocie tą samą osobą i — co ważniejsze — tą samą substancją cielesną.

Ucieczka w cudzą rolę (tym razem ze strachu przed uzyskaniem skończonego kształtu osobowości) okaże się iluzją także w przypadku emerytowanego aktora z *Zaproszenia*, unikającego całe życie konfrontacji z własnym „ja”. Być — to istnieć jako odbicie w cudzej osobowości; tego rodzaju konstatacja doprowadza starego aktora do decyzji o ucieczce od siebie w wyczone role. Manewr ten pozwala też na rozumienie bycia jako „niedokończonego projektu siebie samego”. Istnienie byłoby więc tu pojmowane jako pułapka dla własnego „ja”. „Więzieniem dla siebie jestem ja sam, ale i inni są moim więzieniem”, zdają się mówić bohaterowie Elektrowicza. Można jeszcze próbować zaistnieć poprzez swoją prywatność, gdyż tylko ona wyrwa z anonimowości. Tak postępuje zarówno Don Downing, gdy wybiera ucieczkę od świata, jak i nierozpoznany jako artysta, malarz obrazów spod zamkniętych powiek, dla którego prawdą bytu staje się zniemczenie, uwalniające od rozdarcia pomiędzy siebie rzeczywistego a siebie idealnego, zaprojektowanego w marzeniach. Namiastkę spełnienia i odczucie istoty bytu może przynieść też sztuka. Tak wydawało się i aktorowi z *Zaproszenia*, i adeptowi pióra, Downingowi, wreszcie nieziszczonemu malarzowi „podpowiecznych” pejzaży. Następna definicja „bycia” brzmiałaby więc — „być to być w sztuce”.

Nie koniec to jednak możliwości. W określeniach kolejnych, silniej niż w dotychczasowych, obecny będzie czynnik paradoksu. „Być to szukać nieosiągalnego”, „być to stawać się przez dążenie”, „być to przekraczać siebie”, dowodzi bohater opowiadania *Nieosiągalna*. „Być to przyszłość”, a w skrajnej wersji — „być to czekać na śmierć”, „być to zanikać” (np. przez seksualizm lub przez niewiarę w siebie, niewiarę w siebie — jako coś co unicestwia). Wreszcie — „być — to umrzeć sobie”, wyzwolić się od siebie, by dopiero wtedy naprawdę zaistnieć. Takie rozwiązanie o wyraźnym nacechowaniu religijnym, nawiązującym do znanego ewangelicznego „kto straci swoje życie, ten je zachowa”, objawia się staremu aktorowi z *Zaproszenia*. Miejsce tego opowiadania w całości zbioru nie pozwala jednakże przypisywać jego odkryciu jakiejś szczególnej roli.

Dla innych być oznacza — „istnieć w czymś pragnieniu”. „Stwarza mnie miłość innych, stwarza mnie moja obecność w świadomości tych, którzy mnie kochają”, powie poszukujący przystani zakochany z *Nieosiągalnej*. Potwierdzeniem istnienia mogą stać się także graniczne doznania negatywne. Wtedy formuła bycia dałaby się ująć następująco: „być to odczuwać swoją nieobecność wśród innych” oraz „być to lekać się”. Kartezjańskie „myśle, więc jestem” można by tu zastąpić przez „boję się, więc jestem”. To, czego najbardziej boją się uczestnicy opowiadanych przez Elektoro-

wicza wydarzeń, to wolność. „Wolność jest straszna, bo jest przebudzeniem”, zauważa jeden z nich. Wolność domaga się odpowiedzialności, a jak można być odpowiedzialnym, skoro — na dobrą sprawę — nie wiadomo, kim się jest. Silnie zdeterminowany przez biologizm bohater („spróbuj przez tydzień nie sikać”) nie podąża jednak tropem wniosków płynących z takiej diagnozy i nie opowiada się za immoralizmem, przestając na stworzeniu jeszcze jednej definicji bycia — „być to istnieć w swojej fizjologiczności”: to z jej impulsów idące doznania potwierdzają niezbywalnie istnienie. Dziedzictwo egzystencjalizmu w ujęciu przez Elektrowicza problematyki wolności jest zupełnie oczywiste. Jego bohater jest obcy sobie samemu, odczuwa też dotkliwie swoją obcość w świecie, pośród ludzi i przedmiotów (por. np. *Wirry*). Również i w takiej kreacji postaci odnajduje się typowy wątek egzystencjalistyczny. Nic więc dziwnego, że człowiek z opowiadań dąży do znalezienia takiej formy egzystencji, która uwalniałaby go od bólu. Stąd marzenie o bezosobowym (nirwanicznym, chciałoby się powiedzieć) zaistnieniu w kosmosie poprzez rozplynięcie się we wszechświecie i odczucie jedni wszystkiego jako istoty bytu. Stąd też pragnienie, by być tylko świadkiem, biernym obserwatorem, a nie podmiotem życia. Na egzystencjalistyczne postrzeganie człowieka (człowiek jako byt zdeterminowany i wyalienowany) poszukuje Elektrowicz remedium w propozycjach religijnych, pochodzących z różnych kręgów wyznaniowych. I tak, w myśleniu poszczególnych bohaterów opowiadań odnajdą się, traktowane na równych prawach, elementy koncepcji hinduistycznych oraz chrześcijańskich.

Nieemożności znalezienia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie „co to znaczy być” i kłęse w określeniu przez bohaterów własnej tożsamości odpowiada w planie kompozycyjnym migotliwa pozycja narratora oraz świata przedstawionego, a dokładniej — budujących go — czasu i przestrzeni. Status opowiadacza jest u Elektrowicza niepewny, stale przechodzący od tradycyjnej trzecioosobowej narracji wszechwiedzącej do narracji prowadzonej z pozycji bohatera — bądź w postaci monologu wewnętrznego (pierwszo- lub drugoosobowego), bądź poprzez posłużenie się mową pozornie zależną, przenoszącą oś-

rodek narracji jakby do wnętrza psychiki. Najciekawsze z tego punktu widzenia wydają mi się dwa opowiadania: *Nieosiągalne* oraz *Przed wymarszem*. W pierwszym, zmienny i niewyjaśniony jest status ontyczny opowiadającego. Najpierw przedstawia się jako człowiek, potem — nagle — okazuje się, że to ptak, by w końcu objawić się jako... kamień, co nie pozostaje bez znaczenia dla filozoficznej wymowy opowiadania. Tutaj też, w *Nieosiągalnej*, dochodzi do ciągłego przelamywania się przestrzeni realnej w przestrzeń fantastyczną, stwarzaną aktem wyobraźni przez opowiadacza poszukującego swojej tożsamości i szczęścia. Inną technikę narracji zastosowano w drugim z wymienionych utworów. Przypomina ona perspektywę z lotu ptaka albo chwyt oddalanej kamery. Wyraźnie wyczuwa się nadrzędność instancji narratora, który stojąc w pewnej odległości od miejsca akcji, obserwuje je — odnosząc wrażenie — z wysoka.

Odrębnej wzmianki domaga się, przywoływane już kilkakrotnie w innych kontekstach, opowiadanie *Best writer is a dead writer* i to nie tyle ze względu na narrację, utrzymującą się w ciągłej oscylacji między perspektywą wszechwiedzącego narratora a perspektywą bohatera, ile z uwagi na skomplikowane stosunki czasowe, ewokowane opowieścią pisarza. Początek tekstu operuje czasem przeszłym: „Don Downing był znanym, popularnym pisarzem”, informuje wszechwiedzący narrator. I to w chwili, gdy oś narracji przesuwają się coraz bardziej w stronę bohatera, a więc w chwili przeniesienia opowiadania w horyzont wyobraźni pisarza, dokonuje się w jego myślach antycypacja, projekcja w przyszłość, „myślana” jednakże (przynajmniej w niektórych fragmentach) jako przeszłość, jako coś już dokonanego. Podmiot owego myślenia wykazuje przy tym niemal nieograniczoną inwencję w kreowaniu różnych scenariuszy swego hipotetycznego bytu pośmiertnego.

Bogactwo zabiegów formalnych, ściśle podporządkowanych wiodącej idei opowiadań, dającej się streścić w przeświadczeniu o niepewnym statusie ontologicznym tak istnienia jak i nieistnienia, uatrakcyjnia lekturę, wzmagając element gry. Gry z formą, ale — przede wszystkim — gry z bytem uwięzionym w pułapce Niewiadomego.

Zofia Zarębianka

KSIĄŻKI NADESŁANE

BOGUSŁAW ŻURAKOWSKI: ZNAKI WODNE, Symbol, Kraków 1993.

Nowy tom wierszy poety i eseisty mieszkającego w Krakowie, autora m.in. zbioru *Ciało i światło* oraz esejów pt. *Paradoks poezji*. Tu na szczególną uwagę zasługują wiersze poświęcone przyjaciółom-twórcom: Rodzińskiemu, Czyczowi i innym.

GREGOR STRNIŚA: ODYSEUSZ, Zebra, Kraków 1993.

Niewielki wybór z twórczości jednego z najciekawszych liryków słoweńskich (1930—1987) w przekładach — jak zawsze znakomitych — Katariny Šalamun-Biedrzyckiej. „Jego wielowarstwowe, głębokie, wstrząsające wiersze świadczą o tym, że mamy do czynienia z wielkim poetą nie tylko słoweńskiego, lecz światowego formatu”.

ROZMOWY POPRZEZ CZAS, Oficyna Konfraterni Poetów, Kraków 1993.

Nowy zbiorek-antologia opracowany przez Jacka Lubarta-Krzysię, a gromadzący utwory przygotowane przez znanych i mniej znanych twórców krakowskich i mieszkających za granicą na „VIII Zaduszki Poetów”.

ALICJA ZEMANEK: PODOBNI DO ZAGAJNIKA OLCH, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1993.

Udany czwarty zbiorek bliskiej nam krakowskiej Autorki (niedawno w „DL” publikowaliśmy jej wiersz).

LAWRENCE FERLINGHETTI: WIERSZE, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1993.

Wiersze pomieszczone w tym wyborze pochodzą ze zbioru pt. *Europejskie wiersze i zmiany: Nad tymi wszystkimi plugawymi granicami* z roku 1988, a prezentują inspirowane podróżami po Europie poetyckie refleksje jednego z ciekaw-

szych przedstawicieli nurtu *beat generation*. Przekład jak zwykle niezawodnego Andrzeja Szuby!

NORA JOHNSON: BĘKARTY, tłum. E. Krajewska, Akapit, Katowice 1993.

W książce N. Johnson nie ma płytkiego psychologizowania ani wykorzystywania ograniczonych powieściowych schematów. Jest natomiast wiele ciepła i stara, ale rzadko uznawana prawda, że własne emocje sprawiają ludziom największe niespodzianki.

PAWEŁ KUBIAK: TWARZ Z BIAŁYM CIENIEM, Wydawnictwo Carmelitanum, Poznań 1993.

Druga książka poetycka tego autora w „czarno-białej serii” Carmelitanum.

JOCELYN CHRISTOPHER: SPRZEDAWCY MARZEŃ, Akapit, Katowice 1993.

Niezła powieść obyczajowa: świat producentów filmowych i teatralnych, gwiazdy, intrygi, niespodziewana miłość. Dobra lektura na długie wieczory! Przekład Monika Ruiz.

EWA NOWACKA: MAŁGOSIA KONTRA MAŁGOSIA, Akapit, Katowice 1993.

Wznowienie znanej i poczytnej powieści dla młodzieży.

WITOLD TULIBACKI: WIERSZE DESTRUKCYJNE, Olsztyn 1993.

Wybór wierszy wykładowcy filozofii w Akademii Rolniczo-Technicznej w Olsztynie, laureata wielu konkursów poetyckich.

KRZYSZTOF KRASUSKI: GŁÓWNE TENDENCJE WSPÓŁCZESNEJ POLONISTYKI LITERACKIEJ (1945—1990), Wrocław 1992.

Zadanie, które stawia przed sobą niniejsze opracowanie, mianowicie ogład głównych tendencji i tematów wiedzy o literaturze polskiej w okresie lat 1945—1990, nie ma precedensu

Powieść Manueli Gretkowskiej czyta się z przyjemnością. Powieść Manueli Gretkowskiej jest szaleństwem, wariactwem, materii pomieszaniem.

Te dwa stwierdzenia wcale nie muszą się wykluczać. Co więcej, w świecie kultury lat 90-tych XX wieku wykluczać się nie powinny. Oto bowiem *Tarot paryski* jest książką, która znakomicie się w tę kulturę, w jej specyfikę, wpisuje. W ów paradygmat chaosu, kontrastów, szokujących zestawień estetycznych, antyracjonalizmu i „niepotrzebnej” erudycji. Powieść Gretkowskiej przynależy ściśle do naszej współczesności, pozbawionej jasnych i wyrazistych zasad, czytelnych punktów oparcia. To kultura i poetyka z ducha ta sama, co w powieściach Umberto Eco i Johna Irvinga, w filmach Petera Greenawaya i Davida Lyncha, w teoretycznych rozprawach amerykańskich dekonstrukcjonistów. A jednak interpretacja kontekstu nie wyczerpuje sensów powieści Gretkowskiej. Ma ona bowiem swój styl, swój klimat.

W dwa lata po debiutanckiej książce *My zdjes' emigranty*, Gretkowska wydaje utwór skonstruowany wedle podobnej metody. Oto codzienne życie młodych artystów i studentów paryskich, nierzadko polskich emigrantów, zderzone zostaje z wątkiem — nazwijmy go — „erudycyjnym” (lub „epistemologicznym”). Równoległe opowiada się zatem dwie historie: banalną, dotyczącą spraw egzystencji, i wyrafinowaną, która ogniskuje się wokół wielkich pasji poznawczych bohaterów. W *My zdjes' emigranty* bohaterka (narrator), zafascynowana postacią Marii Magdaleny, funduje czytelnikowi skomplikowane wywody-świadczenia poszukiwań naukowych. Ich olbrzymi rozmach, erudycyjność, rozległość kontekstowa — od gnozy i kabały po egzegezy biblijne, kontrastuje z ich nieprzydatnością, nieistotnością z punktu widzenia nauki akademickiej. Nie do zaakceptowania przez nią byłby bowiem chaos tych wywodów, którymi nie rządzi żadna zasada.

Podobnie jest w *Tarocie paryskim*. Charlotta, główny bohater i narrator tej powieści, tak jest charakteryzowana przez samą siebie: „Ona się ekscytuje swoim nieudolnym malarstwem, podręczną ezoteryką, pisze bodajże książkę o *Tarocie*. Do Francji wróciła przed maturą, ojciec Francuz, matka Polka”.

Ten krótki portret przypomina bardzo postać narratorki *My zdjes' emigranty*. Można przypuścić, iż obie osoby przemawiające w powieściach Gretkowskiej są porte-parole autorki. Ale nie to jest najistotniejsze. Kluczowe znaczenie mają tu słowa „Tarot” i „ezoteryka”.

Charlotta zamierza napisać książkę o kartach Tarota. Nic więc dziwnego, iż główna

historia powieści przedstawiająca paryskie losy pięciorga bohaterów, jest nieustannie i bogato inkrustowana erudycyjnymi mini-traktatami, dotyczącymi owych tajemniczych kart. Tarot to rodzaj wróżby, to źródło ezoterycznej wiedzy, związanej z kabalistyką, tradycją masonską i gnozą. To przede wszystkim narzędzie poznania, dzięki któremu można wyjaśnić wszystko: mit Edypa, grzech pierworodny, własną przeszłość, a nawet — sens ludzkiego istnienia. Wielka ambicja poznawcza, jaką przypisuje się tu owym 22 kartom, sprawia, że tytułowy *Tarot* można uznać za oś konstrukcyjną powieści. Uniwersalizm figur tarotowych wprowadza jednak pewien — czy zamierzony? — chaos. Bohaterowie żonglują bowiem kartami w sposób zupełnie dowolny, a niektóre konstelacje wpasowują we własne losy. Czy można to brać na serio? Nie do końca, albowiem nawet oni, studiujący owo zagadnienie nad wyraz poważnie, potrafią zdobyć się na ironię wobec kart Tarota. Jest to ślad zamierzonej gry literackiej, w którą wprzęgnięto elementy różnych tradycji: np. biblijnej i antycznej.

Bohaterowie *Tarota paryskiego* są poszukiwaczami sensu na własną rękę. Nie ufają prawdą ogółu, ignorują politykę, trzymają się z dala od zinstytucjonalizowanego Kościoła. Opierają się na własnym, jednostkowym doświadczeniu. Są na swój sposób religijni, a nawet mistycy. Odrzucają bowiem racjonalne zasady, na których zbudowane jest zachodnie społeczeństwo. Można pokusić się o twierdzenie, że podają oni w wątpliwość bogatą, dwustuletnią tradycję europejskiej myśli, wyrosłej z Oświecenia. Stąd tendencje do irracjonalnych zachowań, stąd nawiązania do magii, gnozy, alchemii. Jako naukowcy daleko odchodzą od modelu akademickiej systematyczności i pedanterii, jako mieszkańcy Paryża — od drobnomieszczańskiego stylu życia.

Cała piątka bohaterów jest nietypowa, w pewien sposób nawiedzona. Charlotta podejmuje ambitną egzegezę kart Tarota, prowadząc przy tym życie wzorowej feministki, kobiety wyzwolonej. Xavier, jej kochanek, rzeźbiarz, zarzuca swoje zajęcia, by kopiować komplety Tarota, a równocześnie uwodzi swą 10-letnią kuzynkę. Najbardziej szokuje Gabriela, 70-letnia pisarka, autorka książek o nekrofilii, osoba spijająca z dwudziestokilkulatkiem. Michał, porzucony przez żonę polski emigrant, studiuje z uporem dzieło Kartezjusza, choć sam jest odległy od jakiegokolwiek racjonalizmu. Wreszcie Thomas, młody Szwajcar, religioznawca i ateista, roztrząsający niuanse Tory i innych pism judaizmu. Obaj z Michałem wyjeżdżają do eksperymentalnego klasztoru

w dotychczasowej praktyce krytycznonaukowej. Tytuły poszczególnych części, m.in.: *Warsztat historyków literatury, Konjunktura genealogiczna, W stronę semiotyki, retoryki i intertekstualizmu*.

KAZIMIERZ NOWOSIELSKI: PRZESTRZEŃ OCZEKIWANIA, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993.

Zbiór esejów znanego poety i krytyka literackiego. W szkicu wstępnym pt. *Strojenie instrumentów. Uwagi o poezji i sakralności słowa* autor pisze: „Stale jednak usiłuję poszukiwać tego dźwięku, który organizuje i unosi z sobą ten najbardziej czysty, metafizyczny ton”.

ZBIGNIEW DOMINIAK: ŚWIATŁO ZŁEJ NOCY, Wydawnictwo Biblioteka, Łódź 1993.

Trzeci zbiór wierszy łódzkiego poety i krytyka literackiego.

ADAM CZERNIAWSKI: POEZJE ZEBRANE 1952—1991, Wydawnictwo Biblioteka, Łódź 1993.

Obszerny tom, prezentujący całokształt twórczości poetyckiej jednego z najważniejszych przedstawicieli londyńskiej grupy „Kontynenty”, interesującego liryka, prozaika i eseisty, również zasłużonego dla współczesności tłumacza literatury polskiej (m.in. poezji Różewicza) na język angielski. Zbiór zawiera utwory pomieszczone wcześniej w tomach: *Polowanie na jednorożca, Topografia wnętrza, Sen cytadela gaj, Widok Delft, Wiek złoty, Jesień* (wreszcie w kształcie właściwym — bez ingerencji cenzury) oraz garść wierszy najnowszych.

JACEK KRAKOWSKI: STAN TWORZENIA, Biblioteka Łódzka SPP, Łódź 1993.

Zbiór, na który składają się dwa poematy: *Północ metafizyczna i W południe życia*. Autor uprawia także pisarstwo dla młodzieży, opublikował również 4 powieści.

MIECZYSLAW MICHAŁ SZARGAN: WARSZTATY RODZINNE, Biblioteka Łódzka SPP, Łódź 1993.

Dwunasta książka — tym razem poetycka — znanego łódzkiego autora.

DARIUSZ BUGALSKI: WYLICZANKA, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1993.

Autor (ur. 1961) ukończył kulturoznawstwo na Uniwersytecie Łódzkim. Pracuje w Muzeum Sztuki w Łodzi. Za tom wierszy *Turtle, turtle* (1991) otrzymał główną nagrodę w konkursie PTWK za debiut poetycki 1990—1992. „Świat Bugalskiego jest pełen barw i przygody wyobraźni. Odnajdujemy w nim bliskie sobie przeżycie koloru i natury. Odnajdujemy dramatyczny wymiar losu, który nadaje tym kształtom i barwom, tym przedmiotom i zdarzeniom gorącości” (Krzysztof Karasek).

KRZYSZTOF GĄSIOROWSKI: GEMMY W KOŚCI POLICZKOWEJ, Pracownia Literacka Atut, Piła 1993.

Zbiorek lirycznych drobiazgów, haiku, refleksji, epitaforów jednego z głównych przedstawicieli pokolenia „Orientacji” — oby wszystkim poetom tak sprzyjały Muzy!

ŚLAWOMIR MATUSZ: SZARE MYDŁO, Towarzystwo Zachęty Kultury, Katowice 1993.

Drugi zbiorek — po *Mistyce zimą* — interesującego śląskiego poety, animatora życia artystycznego (m.in. — ostatnio — komisarza bardzo udanego „VIII Mysłowickiego Tygodnia Poezji”).

ALEKSANDRA BURY: EWY ŁUSKINY ŻYWIOT ATLASOWY, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1993.

Historia życia i twórczości Ewy Łuskiny (1877—1942), pisarki, redaktorki „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego”.

JACEK KOZIK: MATKA NOC, W-wa 1993.

Druga propozycja poetycka autora tomu *Tego nie kupisz*, za który poeta otrzymał w roku 1986 Nagrodę im. Stanisława Piętaka.

AGATA TUSZYŃSKA: ZAMIESZKAŁAM

KSIĄŻKI

W tym szaleństwie jest metoda?

Manuela Gretkowska
Tarot paryski
Oficyna Literacka, Kraków 1993.

koedukacyjnego, aby pogłębić swe doświadczenia, a co za tym idzie — lepiej poznać samych siebie.

Świat tych postaci, mieszkających wspólnie (z wyjątkiem Gabrieli) na jednym z paryskich poddaszy, jest obszarem hermetycznym, nie mającym wiele wspólnego z życiem przeciętnego paryżanina. Egzystencję bohaterów wypełniają erudycyjne dyskusje o religii, sztuce, filozofii, przeplatane rozmowami o codziennych problemach finansowych, o kłopotach z pracą, o seksie itd. Ale owe problemy traktowane są przez nich ze swoiście stoickim dystansem.

Życie jest dla bohaterów ciągłą zagadką, którą trzeba zgłębiać w każdej minucie. Jest także ścieżką bez jasnych, z góry założonych drogowskazów. Jest poszukiwaniem sensu i punktu dojścia. Procesem, w którym rzeczy na pozór banalne i błahe mogą zyskać niespodziewanie znaczenie poprzez swą niepowtarzalność, jedyność. Żyjemy po to, by zgłębiać sens tego faktu, a nie, by zdobywać wątpliwą wartość dobrą materialnie — zdają się mówić Charlotta, Xavier, Michał, Thomas i Gabriela.

Tarot paryski — jak już wspomniałem — jest „materii pomieszaniem”. Jest książką o wszystkim. Dowiemy się z niej np. wielu ciekawych rzeczy o religii w Holandii, znaj-

dziemy uwagi o filmach Lyncha, o zasadach New Age, o obrazach Rembrandta, ale i o panseksualizmie, folklorze ulicznym Paryża, kłoszardach. Pojawi się przed naszymi oczami zniszczona twarz Juliette Greco, niegdyś gwiazdy, dziś — barmanki w podłej paryskiej knajpie. Zetkniemy się z maniakami seksualnymi, sekciarzami, wróżbitami, anarchistami. Poznamy — dzięki sugestywnym opisom — geografii artystycznego Paryża. I wreszcie, gdy dojrniemy do końca, przypomnimy sobie, iż całość jest dedykowana przez autorkę „mojemu psu”!

Nasuwa się tu jedno określenie — postmodernizm. Ale niejasny zakres znaczeniowy tego pojęcia nakazuje ostrożność. Wszak postmodernizm to nie tylko szaleńczy eklektyzm intelektualny, nie tylko irracjonalizm, chaos i skandalizowanie, ale i pewne literackie zabiegi, jak eksponowanie fikcyjności, autotelizm, gry z tradycją literacką i gatunkami.

U Gretkowskiej właściwie tego nie znajdziemy. Powieść jest napisana raczej „po bożemu”, nie szokuje eksperymentatorstwem formy, choć można tu dostrzec zabiegi rozbijające tradycyjną narrację pierwszoosobową.

Do 20. strony narratorem jest kobieta; nie znamy jej imienia, ale wiemy, iż interesuje się malarstwem, przyjechała z Polski, jest rozwiązła. Potem jej rolę przejmuje Charlotta, do której poprzednia narratorka zwraca się tymi słowami: „Kochanie, musisz mi pomóc i dojść ze mną do końca, do kropki kończącej zdanie”. Ale po chwili mamy wątpliwość, czy nie jest to jedna i ta sama postać, rozdwojona dla hecy (może Charlotta chce w ten sposób zdystansować się wobec swojej osoby? może to przejaw autoironii? a może chęć ograniczenia nadmiernych kompetencji narratorskich?).

Pod koniec powieści narracja rozbijana jest coraz wyraźniej. Wiąże się to z gwałtowną zmianą tonacji utworu, która zmienia się na pesymistyczną, czy wręcz tragiczną, by znaleźć kulminację w finałowym samobójstwie Michała. Rozpad, kres wspólnoty pięciorga bohaterów, jaki dokonuje się w ostatniej części książki, jest uwypuklony poprzez rozpad narracji — opowiada już nie tylko Charlotta, ale i Thomas, Gabriela, Xavier. Nagle okazuje się, że są oni dekadentami, których los zetknął ze sobą jedynie na chwilę. Ich wspólnota musi się rozpaść — po „wiosnie” przychodzi „jesień”, pora zabójcza dla „schyłkowców”. Miejsce zbiorowego entuzjazmu zajmują indywidualne smutki, żale, melancholie. Xavier ulega prozaicznemu kłopotom finansowym, Thomasa przesładuje niemożność znalezienia Boga, Charlotta nie umie poradzić sobie z własną kobiecością. Ostatecznym ciosem dla wspólnoty staje się samobójstwo Michała, dokonane — jak na postmodernistyczną powieść przystało — w sposób nietypowy, przy użyciu... kuchenki mikrofalowej. Wywołuje to efekt groteski i przelamuje nastrój tragizmu. Zamykając książkę możemy poczuć, że zdrzwiono z nas. Wracamy więc do początku i przypominamy sobie dedykację.

Byłabyż zatem ta powieść kpina, żartem, estetyczną igraszką, pustym katalogiem informacji niepotrzebnych? A Witkacy? Jarry? Irving? Nie sposób chyba odpowiedzieć jednoznacznie. W tym szaleństwie jest jednak metoda. Każdy musi szukać jej na własną rękę.

Marcin Ciupek

Pół miliona lat sztuki w Europie

W berlińskim zamku Charlottenburg otwarta została niedawno interesująca wystawa. Zatytułowana została *Pierwsi Europejczycy — wczesne kultury — nowe wizje* i trwać będzie do końca lutego przyszłego roku. Zgromadzono na niej eksponaty z muzeów Londynu oraz Madrytu, a także zbiory niemieckie. Całość obejmuje dzieje człowieka w Europie w okresie ostatniego pół miliona lat. Starając się odpowiedzieć na pytanie dlaczego nasi przodkowie wygrali rywalizację o przetrwanie z innymi czelkopodobnymi istotami — przede wszystkim z neandertalczykiem — twórcy wystawy wysunęli tezę, że czynnikiem decydującym stała się zdolność wykroczenia poza to, co swego czasu Witkacy nazwał „bepośrednią użytecznością”, a co jeszcze dziś wielu określa jako tworzenie rzeczy niepotrzebnych. Chodzi mianowicie o sztukę — o ozdobne ornamenty na ścianach jaskiń czy przedmiotach praktycznego użycia. Wśród zgromadzonych tu owych dzieł sztuki pierwotnej kilka zadziwia wprost doskonałością rysunku i harmonią wykonania. Tak zapewne też rodziła się — poprzez wydobywanie wspólnych rzeczom widzialnym kształtów i zarysów — zdolność abstrakcyjnego myślenia, która stała się elementem decydującym o dynamice rozwoju kultury europejskiej.

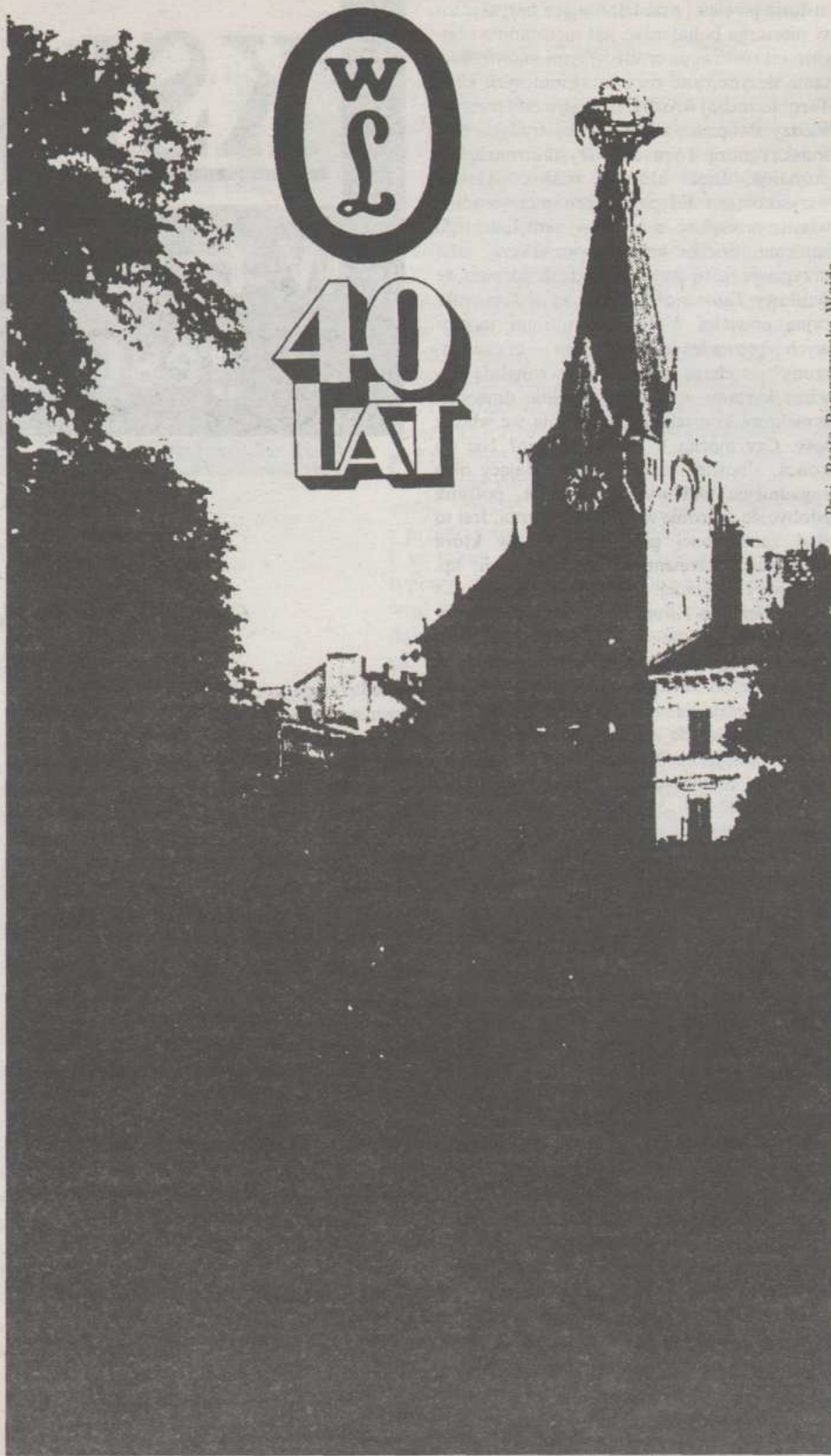
Także kultury współczesnej. Warto bowiem sobie uświadomić, że to, co dzisiaj nazywamy sztuką, jeszcze dwieście lat temu musiało być określane precyzyjnie — w XVIII stuleciu pojęcie sztuki było tożsame z pojęciem umiejętności, zdolności rzemieślniczych i wówczas, chcąc mówić o sztuce w dzisiejszym rozumieniu tego słowa, należało mówić o „sztukach pięknych”. Dopiero w ciągu ostatnich dziesięcioleci — co zresztą pięknie opisuje Hans Georg Gadamer w niedawno wydanej książce *Aktualność piękna — sztuka zyskała status autonomiczny*. Podkreśla: „*Estetyka jako dyscyplina filozoficzna powstała dopiero w XVIII wieku*”. Mamy zatem w ciągu ostatnich dwóch stuleci do czynienia z jakimś przełomem.

Zdają sobie z tego sprawę autorzy wspomnianej wystawy. Nie przypadkiem od obrazów stylu życia i ilustrujących je eksponatów sprzed dziesiątków tysięcy lat prowadzą widza w przestrzeń eksperymentów sztuki najnowszej, dopiero powstającej. W jednej z takich nisz możemy, wyposażeni w elektroniczne oprzyrządowanie, własnym oddechem regulować rytm i kształty pojawiających się na ekranie obrazów, zaś w innej w lustrzanej przestrzeni odgrywać przed ukrytą kamerą sceny, które po kilkunastu sekundach zostają nam wyświetlone i powtórzone w wielokrotnych odbiciach tak, że twórca, aktor i widz stają się jednością.

Podkreślając rolę sztuki w kształtowaniu naszego życia i zdolności przetrwania oraz wskazując zarazem, że obecne eksperymenty daleko już odbiegają nawet od tych wyobrażeń o działalności artystycznej, jakie tworzyła awangarda początku naszego wieku, autorzy wystawy zdają się pytać o to, dokąd idziemy. Dokąd nas prowadzi ta zdolność, które sprawiły, że wyrwaliśmy się z czysto naturalnego rytmu ewolucji budując przestrzeń cywilizacji europejskiej? Czy są te eksperymenty, których znaczenia często sami twórcy dziś nie potrafili wyjaśnić i które podejmują wiedzę wyłącznie intuicją nakazującą przekraczać zastane wzorce?

To, oczywiście, pytania otwarte. Nie muszą prowadzić do odpowiedzi optymistycznych. Być może, zdają się sugerować autorzy wystawy, znaleźliśmy się obecnie w jakiejś ślepej uliczce. Być może przyspieszenie ostatnich dwóch wieków to pułapka, którą sami sobie zgotowaliśmy. A może przeciwnie — stoimy w obliczu jakiegoś niebывалego przełomu, którego efektów przewidzieć dziś nie sposób. Jedno nie ulega wątpliwości — jest to wystawa, którą z pewnością warto obejrzyć i która zmusza do pogłębionej refleksji nad drogą, którą przebyli Europejczycy, po przybyciu przed pół milionem lat z Afryki na nasz kontynent. Tworzymy nowe światy, w których tylko niewielu z nas czuje się u siebie. Czy wszyscy potrafimy je opanować? Czy media, które stworzyliśmy i którymi posługujemy się często w sposób nieporadny, nie okażą się narzędziami samozniszczenia?

Leszek Szaruga



Na czterdziestolecie Wydawnictwa Literackiego

Czterdzięci lat to dokładnie tyle, ile minęło od ukazania się *Szyfowych prac* do *Ferdynurka*. A więc — cała epoka. Nic dziwnego, że już tylko jak przez mgłę pamiętam to popołudnie, kiedy Aleksander Słapa zaprosił mnie do kawiarni Noworolskiego, by porozmawiać o zamierzeniach i składzie redakcyjnym powstającego wydawnictwa. Od tej chwili — w różnych rolach — jako recenzent, konsultant, edytor, redaktor, członek Rady Programowej, autor wreszcie — w różnych więc rolach byłem obserwatorem, a po trosze i współuczestnikiem tego, co działo się w Wydawnictwie Literackim. Wśród jego pracowników wiele jest moich bliskich koleżanek i kolegów ze studiów, wiele też uczennic i uczniów. Wydawnictwo Literackie więc to także jakaś częśćka mojego życia i ja sam jestem jego częścią. Stąd też i łatwo, i trudno mi o nim mówić. Żartowałem kiedyś z nieodżałowanym Jurkiem Skórnickim, że mógłby zrobić doktorat, pisząc książkę o Jerzym Skórnickim jako dyrektorze i redaktorze naczelnym WL. Dziś — mówiąc serio — zamówienie na monografię Wydawnictwa należałoby skierować do Katedry Bibliotekoznawstwa UJ.

W okolicznościowym przemówieniu nie sposób taką monografię streścić. Trzeba jednak przypomnieć, że utworzenie WL było dużym wydarzeniem, ale i przedsięwzięciem trudnym. Wydawnictwo długo tułało się po obskurnych lokalach, brak było z początku

wykwalfikowanych sił redakcyjnych, działał dokuczliwy system politycznych nakazów i zakazów, który deformował twórczość jednych, zniechęcał i paraliżował innych. Toteż początki były niepozorne: książki o zgrzebnym wyglądzie, na brzydkim papierze i w nieatrakcyjnych okładkach, teksty dziś już staroswieckie, mierne lub skażone wymogami socrealizmu.

Stopniowo jednak i względnie szybko uwyraźniały się zamierzenia Wydawnictwa: przede wszystkim zaktywizować krakowskie środowisko literackie i rozszerzać obszary swobody twórczej dla tych, którzy nie mogli i nie chcieli pomieścić się w doktrynalnych ramach. Oczywiście wydawano sporo książek pogrążonych dziś w słusznym (a czasem w niesłusznym) zapomnieniu. Już jednak w latach 1953—1955 pojawiają się utwory Bunscha, Jalu Kurka, Ożoga, z młodszych trochę — Promińskiego, Filipowicza, Hołuja, z jeszcze młodszych — Mrożka, Nowaka, Harasymowicza. Wydawnictwo zaczyna przyciągać także wybitnych pisarzy pozakrakowskich: tu ukazują się *Profesor Tutka* Szaniawskiego, książki podróżnicze Iwaszkiewicza, *Myśli nieuczesane* Leca. Wraz z rozszerzającą się odwilżą książek tych jest coraz więcej — z WL powiązane są początkowe etapy drogi pisarskiej Jana Józefa Szczepańskiego i Stanisława Lema, Wisławy Szymborskiej i Andrzeja Kijowskiego.

Przerywam to wylczenie, bo dorobek WL to *magna pars* tego, co zachowało trwałą

wartość z literatury tamtej epoki — aż po tomy Lipskiej, Andermana, Zagajewskiego, Kornhausera, Moczulskiego czy Tomasza Jastruna. Równocześnie przywracano czytelnikom twórczość pisarzy w poprzednich latach skazanych na potępienie lub nieobecność, jak Kaden-Bandrowski, Bruno Schulz, czy Krzysztof Kamil Baczyński.

Trzeba było przy tym przewyżczać wiele przeszkód i zakazów. Niewidoczne z zewnątrz zasługi w tym względzie Henryka Voglera, Jerzego Skórnickiego, Andrzeja Kurza trudno przecenić. Nie zawsze wysiłki te uwieńczyło powodzenie; przykładem — skazana na przeżycie książka *Głowa i mur* Flaszera, nieudane próby wydania poezji Miłosa po roku 1956, uwięziony w magazynie tom poezji Mandelsztama, zapis cenzury na recenzje *Lajkonika* Zygmunta Nowakowskiego...

Robiło bowiem Wydawnictwo bardzo wiele starań, by udostępnić czytelnikom pisma autorów emigracyjnych: już po roku 1956 ukazał się *Bakakaj*, w roku 1972 — *Poezje Wierzyńskiego*, w latach osiemdziesiątych — niemal pełne wydanie Gombrowicza i wiersze Miłosa. Godzi się pamiętać, że prawie każda z tych pozycji musiała być w ówczesnych warunkach wywalczona i była dla kierownictwa WL połączona z pewnym ryzykiem politycznym.

Od samego początku WL z rozmachem i znowstwem działało, by utrwalić w druku, czy przypomnieć świadectwa pamiętnikarskie i literackie przeszłości, początkowo głównie krakowskiej, z czasem — ogólnopolskiej m.in. zakopiańskiej. Ilek wspaniałych pamiętników, od Kazimierza Chłędowskiego poczynając, tu się ukazało, ile zawdzięcza swe powstanie inicjatywie i zachęcie ze strony wydawnictwa! A obok tego — krytyczne wydania klasyków — Wyspiańskiego, Kasprzowicza, Irzykowskiego, Peipera, Przybosa — które stały się zarazem klasycznymi osiągnięciami sztuki edytorskiej. Trzeba tu dodać — nie tylko dzięki mistrzostwu uczonych-filologów, ale w znacznej mierze dzięki entuzjazmowi i skrupulatności, cierpliwości i dociekliwości współpracujących z nimi redaktorek i redaktorów WL. Granice te zresztą czasem się zacierają — niektórzy z owych pracowników Wydawnictwa sami stali się z czasem samodzielnymi i znakomitymi edytorami.

Okazały jest dorobek WL w dziedzinie naukowych pracowianów z monumentalnymi *Dziejami Krakowa* na czele. Szczególnie jednak wiele ma do zawdzięczenia Wydawnictwu nauka i krytyka literatury, sztuki i teatru. Zmieniały się zespoły kierownicze WL, ale zrozumienie dla potrzeb w tych dziedzinach pozostawało niezmiennie. Mówię o tym z uczuciem osobistej wdzięczności jako redaktor Biblioteki Studiów Literackich i członek naczelnej redakcji *Obrazu Literatury Polskiej*, także — jako autor własnych, publikowanych tu książek. Ale sądzę, że mam prawo to samo powiedzieć w imieniu humanistów z krakowskich wyższych uczelni. Wiele dali oni Wydawnictwu Literackiemu — wystarczy wymienić tu nazwiska Stanisława Pigionia, czy Kazimierza Wyki, ale również wiele mu zawdzięczali.

Przemówienie nie może być rozumowaną bibliografią, więc tylko jeszcze dwa zdania — jedno o dorobku przekładowym — o dwujęzycznych wydaniach poetów, o Szekspirze w przekładzie Słowczyńskiego, o serii prozy ibero-amerykańskiej. Drugie — o tym, że dzieła te ukazują się w coraz bardziej oryginalnej i atrakcyjnej szacie graficznej.

Ostatnie lata z różnych powodów były dla WL ciężkie. Ale spojrzenie na nowości ostatnich miesięcy, na plan na rok 1994, w którym znajdujemy i dalsze tomy Irzykowskiego, Przybosa i Gombrowicza, i kontynuację Biblioteki Romantycznej, i książki o Słowckim i Eliocie — wszystko to utwierdza w przekonaniu, że WL nie obniżyło swego lotu. W nowych warunkach stał się on zapewne trudniejszy, ale i nieporównanie bardziej swobodny.

W czterdziestą rocznicę powstania należą się więc Wydawnictwu Literackiemu gratulacje, i podziękowania, i życzenia dalszego rozwoju, życzenia równie serdeczne, co wysnute z zasadnego przekonania, że staną się rzeczywistością.

Henryk Markiewicz

Przemówienie wygłoszone na uroczystości 40-lecia powstania Wydawnictwa Literackiego w dniu 15 XII 1993.

Film Julie

Jako licealista uczestniczyłem w obozie filmowym nieopodal Kołobrzegu, gdzie warsztaty filmowe prowadził m.in. Krzysztof Kieślowski. Były to czasy „tłustego” Gierka: darmowy wypoczynek, fundowane przeglądy filmów, spotkania z krytykami, filmowcami. Pojawiał się tam nawet raz wyższej rangi notabl z KC, Wincenty Kraśko, który — jak sobie przypominam — psioczył na partyjnych oszczepieńców, poddając miążdżącej krytyce ezoteryczne dzienniki Jerzego Andrzejewskiego zamieszczane wówczas w „Literaturze”. Nas, żółtodziobów, intrygował Kieślowski: przekorny, ironiczny, delikatnie uśmiechnięty, nieufnie spozierający spoza okularów. Wyraźnie dystansował się od filmowej trupy, mieszkał gdzieś osobno, lubił się z nami spotykać indywidualnie w kawiarni. Wypalając niezliczone ilości „Zefirów”, wykladał nam filozofię swoich filmów, oszczędnych w środkach, dokumentujących „gierkowski” fałsz polityczną błazenadę.

Wróciłem do tych wakacyjnych wspomnień po obejrzeniu ostatniego filmu Kieślowskiego *Niebieski*. Jak to się stało, że reżyser ten wyszedłszy od dokumentu, od czarno-białych etiud politycznych, jest teraz wyrafinowanym artystą o światowym rozgłosie? Wydaje mi się, że dla twórców z jego generacji istniało zawsze niebezpieczeństwo „społecznego ukąszenia”,

epatowania się politycznymi przełomami z historii PRL-u i „Solidarności”. Kieślowskiego ochroniła nieufność i sarkazm, szukanie prawdy nie w zbiorowym bohaterze, narodowych herosach z politycznych barykad, lecz w pojedynczym, często zagubionym człowieku, którego widzimy np. w filmie *Amator*.

Miarę sukcesu Krzysztofa Kieślowskiego mogłem ocenić z perspektywy Berlina. Po otrzymaniu za film *Niebieski* Złotych Lwów na Festiwalu w Wenecji w prasie niemieckiej ukazały się na pierwszych stronach informacje i komentarze o polskim reżyserze, w środku zaś obszernie relacje, wywiady, fotosy. Zwracano uwagę na to, że Kieślowski jest zwiastunem wyjścia z kryzysu europejskiego kina, że jego film pomimo wyszukanego języka może być kasowy, że temat miłości przedstawił w sposób subtelny i zaskakujący.

Julie — znakomicie grana przez Juliette Binoche — jest jedyną osobą ocalałą z wypadku samochodowego, w którym ginie jej sławny mąż kompozytor i 5-letnia córka. W szpitalu próbuje skończyć ze sobą i choć w rezultacie wypływa ukradzione pastylki, to i tak jej następne kroki zmierzają do tego, aby całkowicie odciąć się od minionego życia. Podejmuje decyzję sprzedaży rodzowego domu, gdzie zewsząd czuje obecność męża i córki; z premedytacją wrzuca do samochodu wywołującego śmieci niedokończoną partyturę męża zamówioną na Święto Zjednoczenia Europy (kopistka przewidując jej zamiary robi wcześniej odbitki); powraca do panińskiego nazwiska i wynajmuje w zakątku Paryża anonimowe mieszkanie. Dokonuje jakby psychicz-

nej amputacji, nie potrafi jednak uciec od potrzeby miłości.

Ciąg przypadków przywraca ją życiu. Łącznikiem pomiędzy dwoma brzegami — tajonej rozpacz i pragnienia miłości — jest współpracownik męża i przyjaciel, od dawna w niej zakochany. Po wielu oporach podejmuje się wspólnie z nim dokończenia ocalałej partytury. Filmowa opowieść zamyka się pochwałą miłości (mottem są słowa z listu św. Pawła do Koryntian). Julie wprowadza do rodowej siedziby męża poznaną dopiero teraz jego piękną kochankę. Ten fakt — ujawniony po śmierci męża — oczyszcza ją. Kochanka jest brzemienista, urodzi chłopca, który dzięki wspaniałomyślności Julie odziedziczy arystokratyczne nazwisko i dom kompozytora.

Film jest wyrafinowany artystycznie. Świetne zdjęcia operatora Idziaka, wysublimowane malarsko sekwencje filmowe: wnętrza domu-palacu przypominającego średniowieczny klasztor, paryskie sceny uliczne, jak ta symbolizująca niemożność — gdy zgarbiona staruszka bezskutecznie próbuje włożyć butelkę do ulicznego pojemnika. I wreszcie, kluczowe sceny o znaczeniu katarskim: samotne, długie seanse na basenie, które przynoszą bohaterce filmu ulgę i oczyszczenie — w falach błękitu.

Mam tylko wątpliwości, czy czasami muzyka mistrza Preisnera nie jest zbyt patetyczna i jednoliniowa, jakby pisana w duchu IX Symfonii Beethovena. Nie wiem też, czy należałoby kończyć partyturę na Święto Zjednoczonej Europy? Połączony ideał miłości kontynent to przecież utopia.

Zbig.

CAMERA OBSCURA

Julia Juryś („Zeszyty Literackie”, nr 44, s. 136) przytaczając zdanie „Deux pour cent d'inspiration, quatre-vingt-dix-huit pour cent de transpiration” (Dwa procenty natchnienia, dziewięćdziesiąt osiem wycopenia) przypisuje to zdanie „chyba” Valéry'emu. Powszechnie jednak uważa się, że jest to powiedzenie Edisonsa (w wywiadzie prasowym dla „Life”).

(hm)

W tychże „Zeszytach Literackich” (s. 178) „Kronika” odnotowując 2.500 numer „Przekroju” informuje, że oprawę graficzną pisma stworzył Daniel Mróz. Było inaczej. Oprawę graficzną „Przekroju” stworzył sam Marian Eile, winięte — Janusz Maria Brzeski. Mróz zjawił się w redakcji później, około roku 1950.

(hm)

Robert Terentiew („Tygodnik Solidarność” nr 44) chwali Stefana Kisielewskiego za to, że wymyślił „piękne słowo, wpisane w historię języka” — samodur. W rzeczywistości niczego Kisielewski nie wymyślił: wyraz „samodur” (człowiek, który postępuje samowolnie i kapryśnie, ubliżając innym i ich pouczając) wzięty został z języka rosyjskiego, gdzie jest szeroko rozpowszechniony.

(hm)

Janusz Tazbir w interesującym jak zawsze szkicu *A Papkina mi jednak zał...* („Polityka” nr 47) powiada, że „swego czasu Jan Kott nosił się z zamiarem napisania współczesnej wersji *Świętoszka*. Realia tej sztuki miały być przeniesione w rzeczywistość powojennej Polski, takiej, jaką ona była zaraz po roku 1945”. Ależ nie tylko nosił się z tym zamiarem, ale go zrealizował! Była to sztuka *Nowy Świętoszek* grana we Wrocławiu w r. 1949 i wydana w roku następnym.

(hm)

LIST DO REDAKCJI

Jak zwykle z dużą przyjemnością kupiłam i czytałam „Dekadę Literacką” z 1.XII.1993 r. Jednak mały (a raczej duży) błąd zakłócił sielskość mojego popołudnia.

W Camera Obscura (sic!) jest uwaga na temat szkicu (w „Nowych Książkach” nr 7) o Wieniawie-Długoszkowskim, pod adresem autora Z. Florczaka. (HM) pisze, że gdzie jak gdzie, ale w „Nowych Książkach” należało wspomnieć dwie pozycje o Wieniawie: „Ulubieniec Cezarej” i „Wieniawa, szyderca na Pegazie”.

Chciałabym zauważyć, że nigdy nie ukazały się takie książki. J. M. Majchrowski nie napisał „Ulubienca Cezarej” lecz „Ulubienca Cezara”, a tytuł książki M. Urbanka nie brzmi „Wieniawa, szyderca na Pegazie” lecz „Wieniawa, szwoleżer na pegazie” (na dodatek PEGAZ — małą literą). Czyżby nie było różnicy?!

Skoro wysuwa się te pozycje, jako przykłady, o których wspomnieć należy, to myślę, że nie powinno obok nich zabraknąć najpiękniejszego i najcieplejszego, a co najważniejsze pierwszego prawdziwego tekstu o Długoszkowskim — czyli rozdziału z „Wysp bezludnych” Waldemara Łysiaka.

Gdzie jak gdzie, ale w Camera Obscura (sic!) nie wolno popępiać takiego błędu.

Magdalena Kurzag

Leszno, 10.XII.1993 r.

Jako człowiek staroświecki oddaję swoje teksty w rękopisie nie zawsze czytelnym, stąd błędne niekiedy odczytania (dotyczy to dwu pierwszych błędów w tytułach wykrytych przez Czytelniczkę, za co wszystkim — Autora i Czytelników serdecznie przepraszamy. Red.). Szkicu Łysiaka niestety nie znam, natomiast chciałabym dodać, że ukazała się trzecia monografia Wieniawy pióra Witolda Dworzyńskiego.

(hm)

Tadeusz Drewnowski
„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 przybliży 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.



WSiP

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 Szybowska
„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.

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

Warunki prenumeraty na rok 1994: kwartalna wynosi 60.000 zł, półroczna 120.000 zł, a roczna 240.000 zł; za granicą kwartalna wynosi (licząc w dolarach USA) 10\$, półroczna 20\$, a roczna 30\$. Wpłaty prosimy dokonywać na: Krakowska Fundacja Kultury, Bank Przemysłowo-Handlowy, IV Oddz. w Krakowie — nr 323415-709987-132-3 ISSN 0867-4094

120 godzin w Moskwie

Jerzy Korczak

Kiedy w telefonicznej słuchawce odezwał się miły sopranik oznajmiający, że mówi Moskwa, popatrzyłem szybko na ścienny kalendarz. Nie, to jednak nie *prima aprilis*, lecz środek srogiej listopadowej zimy. Następną myślą była prognoza pogody; właśnie przed chwilą pani Dymeczka zapowiedziała w telewizji, że tam u nich ponad dwadzieścia stopni i prognoza, że w najbliższych dniach będzie jeszcze mocniej.

Trwało to krótką chwilę i zaraz wszystko stało się jasne. Sopran zamienił się w baryton Rafała Marszałka, wybitnego krytyka filmowego, reżydującego chwilowo w potężnej wschodniej stolicy na stanowisku szefa tamtejszego Ośrodka Kultury przy naszej Ambasadzie.

I tak zostałem zaproszony na spotkanie autorskie, na którym miałem promować swoje dwie ostatnio wydane książki. Decyzję trzeba było podjąć od razu. Pokusa duża, nieznaną mi Moskwę pachniała literacką przygodą, intrygowało zderzenie z rosyjskim czytelnikiem. Który autor zdoła się temu oprzeć?

Sala w moskiewskim Ośrodku Kultury ma funkcjonalny wystrój, świetną akustykę i ponad dwieście miejsc. Przede mną była tu cała plejada wybitnych kolegów po piórze: J. J. Szczepański, Konwicki, Rymkiewicz, Nowakowski, Terlecki, Drawicz, Błoński, Orłoś, Kąkolewski i długi szereg innych prozaików, poetów, krytyków i eselistów. I nie mniej świetnych aktorów, polityków, uczonych, działaczy na różnych polach i z różnych dziedzin. Tu dyskutowało się o teatrze Kantora i Grotowskiego równie twórczo jak w Krakowie czy w Warszawie, tu Zapasiewicz demonstrował przed oczarowaną publicznością wspaniałego *Pana Cogito*, tu zajadło dialogowali z publicznością Michnik i Romaszewski, Modzelewski i książd Maliński. Do tego jeszcze liczne sympozja i cykle wykładów: „Judaica polskie”, „Dekada kultury chrześcijańskiej”, pokazy najlepszych naszych filmów z udziałem ich twórców — Wajda, Zanussi, Kutz, Majewski, Marczewski.

Różnorodność działań budzi podziw i refleksje: jak wiele można zdziałać poprzez mądre promowanie kultury, poprzez osobiste kontakty ciekawych ludzi ze świata nauki, sztuki, polityki z chłoną moskiewską publicznością, która tłumnie nawiedza ten świetnie prowadzony Ośrodek.

Rzeczywistość przemawia do mnie w postaci około setki osób, z których większość zna nasz język tylko piąte przez dziesiątę, stąd tłumaczka z mojej jednej strony, a uważnie obserwującą reakcję sali radca-minister Marszałek z drugiej.

Mówię o pracy nad książką *Misja ostatniej nadziei*, o Janie Karskim i jego biciu głową o mur obojętności świata wobec sprawy polskiej, wobec Holocaustu; krętaćta i zakłamanie zachodnich aliantów, perfidia Sowietów, szukających tylko pretekstu, aby zerwać stosunki dyplomatyczne z rządem polskim w Londynie, wreszcie Katyń.

Na sali coraz ciszej. Próbuje delikatnie zmienić temat i przejść do mojej najnowszej pozycji, którą też mam przecież promować. Ciepły jeszcze egzemplarz, niemal wprost z drukarni, trzymam w ręku. To kaliber znacznie lżejszy, czysta beletrystyka, opowiadania, w których nie o wojnie, większość to tematyka z życia teatru, historyjki raczej wesołe z pogranicza czarnego humoru. No i tytuł: *Pogrzeb z gramofonem*, który próbuje po autorsku interpretować.

Kontakt ze słuchaczami świetny, ale czuję, że większość woli, abym wrócił na arenę polityczną. Cofam się więc znowu do wojennych dziejów Karskiego, legendarnego emisariusza Polski Podziemnej, relacjonując jego rozmowy z Edenem, Rooseveltem, prominentnymi politykami w Anglii i Stanach, nie oszczędzam tak hołubionego wtedy przez zachodnich mężów stanu wuja Joe, czyli Józefa Wissarionowicza.

A potem pytają pytania. Niekończąca się ilość pytań. Mój Boże, wydawało mi się, że po dziesiątkach lat autorskiego treningu, po spotkaniach z czytelnikami w dużych miastach, małych miasteczkach, odległych wioskach, nie będzie dla mnie trudne i skomplikowane. A tu tymczasem: Dlaczego stosunki pomiędzy Armią Krajową a wkraczającą na ziemie polskie Armią Czerwoną były tak wrogie? Dlaczego polskie podziemie nie chciało współpracy z komunistami; przeciw we Francji współdziałanie układało się harmonijnie? Czy Karski wiedział o misji Wallenberga?

To tylko pierwsze z brzegu zagadnienia, które interesowały zróżnicowaną zapewne w poglądach publiczność. Odpowiadam cierpliwie, próbuję rozjaśniać mroczne fakty sprzed pół wieku. Perfekcyjna tłumaczka szybko i dokładnie przekazuje każde zdanie, ale czas spotkania wydłuża się w nieskończoność.

A za oknami wiatr duje, okna skute mrozem, noc się zbliża.

Trzeba tu trochę pobyc, aby wdrzeć się do wnętrza tego tajemniczego miasta, w którym aż kipi od politycznych namietności, pokątnego handlu, tajemniczych interesów. Jest brudno i niebotycznie drogo. Ta naskurkowa uwaga narzuca się każdemu. Większość nielicznych sklepów jest prawie niewidoczna za zabloconymi witrynami. Za to na ulicy można w tysiącach rozrzuconych wszędzie budkach i u handlarzy, przycupniętych w każdym kącie, kupić niemal wszystko. Ceny wielokrotnie wyższe niż u nas. No i naciąg można się potężnie; whisky może być zmieszana z herbatą, wódka z wodą, a każdy żywnościowy rarytas dokładnie i zmyślnie sfałszowany. Pensa przeciętna w Moskwie — około sześćdziesiąt dolarów.

Jak więc tu ludzie żyją? Na pewno źle i nędźnie. Ale za szybami zachodnich samochodów migają raz po raz zadbane figurantki z nienagannym makijażem, w norkach i popielicach, a w GUM-ie, reprezentacyjnym domu towarowym przy Placu Czerwonym, od nadmiaru różnorodnego towaru aż się przelewa; przed filią paryskiego Lafayette'a długa kolejka. Chyba i to normalne w dziewięciomilionowej metropolii.

A tych, którzy bardziej dogłębnie chcą poznać sekrety stolicy Imperium, odsyłam do licznych publikacji Drawicza, Kapuścińskiego, Mroziwicza, Sielskiego. Oni zagląдают tu częściej i na dłużej.

Ja jednak opowiem o czymś, czego żaden z nich dotąd nie zauważył, a jeśli zauważył, to nie opisał.

Otóż pierwszego dnia po przyjeździe gospodarze zawieźli mnie na Cmentarz Wadański, gdzie pochowani są legendarny pieśniarz i aktor Władimir Wysocki, słynny bramkarz Jaszyn, trzech młodych bohaterów puczu 1991 roku i zamordowany w czasie występów na estradzie moskiewski trubadur Igor Talkow. Wszędzie mnóstwo kwiatów i zapalonych świec. Przeglądaliśmy się w mroku jak liczna publiczność — miejscowym obyczajem — przepija z kieliszków i prosto z butelek do tych, co pod ziemią, a których wizerunki utrwały fotografie i mniej lub bardziej udane pomniki.

Wreszcie Rafał Marszałek z tajemniczą miną odciąga mnie na bok i mówi krótko: „A teraz ci coś pokażę”.

Idziemy na kraniec cmentarza do skromnego kamiennego grobu. W górnej części pionowej płyty, nad nazwiskiem: KIRA GRIGORIEWNA CZESNAKOWA, fotografia kobiety w średnim wieku. Data urodzenia i śmierci: 1928 — 1984. A pod spodem napis: JEJ ZAWDZIĘCZA POLSKA REPUBLIKA LUDOWA WPROWADZENIE STANU WOJENNEGO 13 GRUDNIA 1981 ROKU.

Przecieram oczy — sen czy jawa? Ale to jednak jawa. Tajemnicza, intrygująca. Ponoć nauczycielka, ponoć mąż nie chce z nikim rozmawiać. I to wszystko.

Kim była naprawdę?

Zbliżał się czas odjazdu. Jak tu nie pospacerować po Kremlu, nie zwiedzić jego skarbow, jak nie obrzucić wzrokiem ogromnego placu, gdzie przez dziesiątki lat sam wielki Józef, a potem jego następcy, odbierali manifestacje siły i potęgi Imperium.

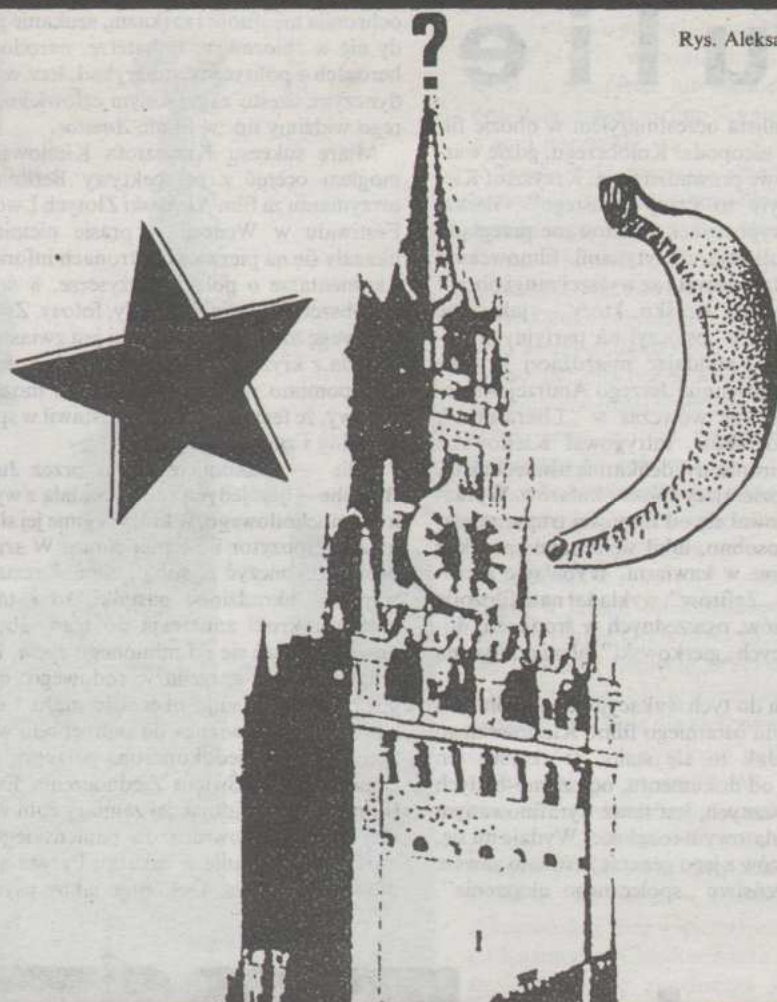
Tuż przed wejściem na Plac Czerwony, przed ceglany budynkiem, zagroził nam drogę kłębiący się tłum. Ponad głowami wyrastał las transparentów, czerwonych sztandarów i wielki wybijający się napis: „Brudne ręce precz od Lenina”. Dudniły głośniki, zaciśnięte pięści groziły wrogom, którzy zamknęli muzeum wodza rewolucji. Wśród tłumy rażno uwijała się starszyzna obojga płci z ulotkami w ręku. Nie byłbym sobą, gdyby ciekawość nie wpełnęła mnie w sam środek manifestantów. U przemarznętej babuszki, marmoczącej coś nienawistnie, kupiłem broszurę zatytułowaną: „Prawda o rozstrzelaniu narodu rosyjskiego 3 i 4 października 1993 roku”. I zaraz wyciągnąłem rękę po druczek na zgrzebnym papierze — deklaracja wstąpienia do partii komunistycznej. Uniosłem oczy w górę. Biała tektura w dłoniach czerstwego siedemdziesięciolatka kołysała się lekko na wietrze. Napis głosił: TYLKO PRZY POMOCY NIESŁYCHANEGO TERORU MOŻNA RZĄDZIĆ MASAMI.

Poczułem przyspieszone bicie serca, mdłości podeszły mi pod gardło. Nagle zapisały opony samochodu. Dwóch brodatych młodzieńców z telewizyjnymi kamerami rozpoczęło pracę.

Jednym skokiem znalazłem się za węglem domu, gdzie stała załęczona żona. Biegliśmy przed siebie, byle dalej, byle dalej...

TEATRZYK RYSUNKOWY

Rys. Aleksander Pieniek



HYDE PARK Czytelników

Tym razem pragniemy przypomnieć poetkę debiutującą u nas w lipcu ubiegłego roku. Pani KRYSZYNA OLSZANOWSKA z Kalisza nadesłała nam cykl wierszy pt. *Marto, troszczysz się o wiele...*, z którego wybieramy — z przyjemnością — utwór wstępny.

Krystyna Olszanowska

Ryszardowi Perytowi

Uwikłana w prozę życia
Marto,
przecież czasem wybierasz
„lepszą częśćkę”:
modlitwę,
pieśń,
obraz,
wiersz
— spotkanie z Bogiem
albo człowiekiem
obdarowanym przez Boga.

Wracasz lepsza
w szarą codzienność.
I piękniejecie obie.
Na chwilę.

VARIA

W Muzeum Sztuki w Łodzi w dniach 25 listopada 1993 — 16 stycznia 1994 odbywała się jubileuszowa wystawa dzieł WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO (ur. 21.XI.1893 — zm. 26.XII.1952, Łódź), jednego z najwybitniejszych przedstawicieli sztuki awangardowej XX wieku, organizowana w setną rocznicę urodzin artysty.

Strzeziński, oficer saperów okaleczony ciężko podczas walk I wojny światowej, później uczestnik ruchu awangardy w Rosji, odebrał krótkie, intensywne wykształcenie w moskiewskich Wolnych Pracowniach w latach 1918—1919. Od 1922 roku żył i tworzył w Polsce. Pozostawał w dyskusji z Kazimierzem Malewiczem, którego współpracownikiem był w Rosji. Jest twórcą unizmu, koncepcji obrazu integralnego, autonomicznego, wywiedzionego z praw widzenia i rozwoju obrazowania w sztuce. Był współzałożycielem grup polskich konstruktywistów *Blok* w 1924 roku, *Praesens* w 1926 roku, grupy *a.r.* w 1929 roku. Należał też do międzynarodowej grupy *Abstraction-Creation*. Z jego inicjatywy powstała Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczes-

nej w 1931 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi. Autor opracowań graficznych biblioteki *a.r.* i zasad druku funkcjonalnego. Współorganizator i profesor (od 1945 roku) Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, opracował model zintegrowanego kształcenia artysty-projektanta. Usunięty z uczelni w 1950 roku za nauczanie niezgodne z doktryną socrealizmu.

Obecna ekspozycja w Muzeum Sztuki obejmowała ok. 200 z 563 dzieł odnotowanych w przygotowanym z okazji wystawy katalogu dzieła Strzezińskiego, towarzyszyły im teksty wybrane z pism artysty — autokomentarze wobec twórczości.

W dniach 26 i 27 XI 1993 r. miała miejsce sesja naukowa poświęcona osobie Władysława Strzezińskiego, dziełu artysty oraz jego recepcji, a także konsekwencjom programu oraz dokonani twórcy unizmu.

Komisarzami wystawy byli: Jaromir Jedliński, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi oraz kustosz Muzeum — Janina Ładnowska i Zeno-bia Karnicka.

(opr. kl)