

Nr 11 (94) Rok IV

DEKADA Literacka

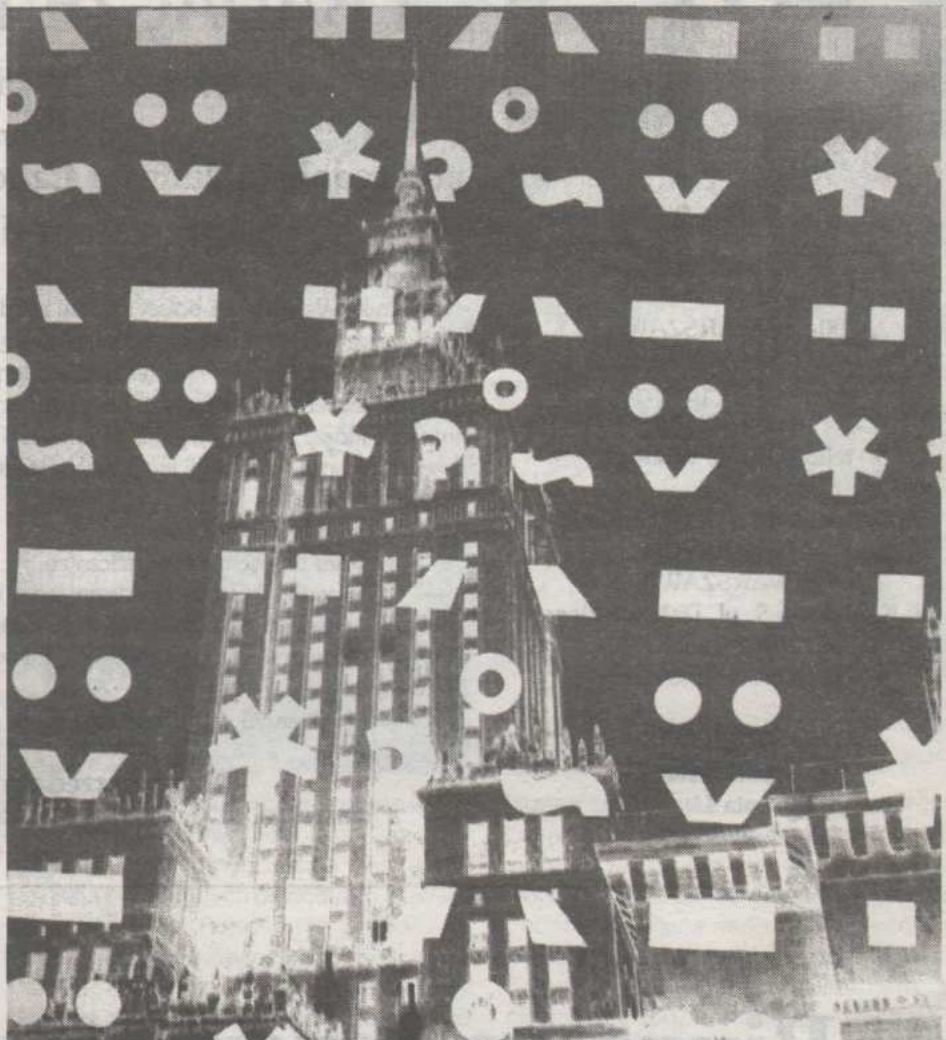
15 VI 1994 Kraków
Dwutygodnik
Nr indeksu 356-875

Maria Niemojowska: O angielskich nagrodach literackich ■ Rekomendacja: Antonio Muñoz Molina: Zimą w Lizbonie
■ Debiut Anny Kwietniewskiej ■ Małgorzata Ruda o Bałtyckim Teatrze Dramatycznym ■ Felieton Maciąga



Mikolaj Rej w pracowni, drzeworyt, XVI w.

Mapa. XVI w.



Dieter Rehm, Warszawa, 1986, emulsja światłoczuła na płótnie

Teresa Walas

Czesław Miłosz jako historyk literatury polskiej

Niewielu jest poetów, którzy swoją literacką aktywność ograniczają do pisania wierszy. Większość zajmuje się krytyką literacką i uprawia eseistykę, wybierając jej tematy zgodnie z własnym upodobaniem czy wykształceniem. Niekiedy poeci trudnią się nauczaniem literatury, co zdarzało się i w przeszłości, a dziś przybiera postać zjawiska coraz powszechniejszego, tak że niebawem ze świecą przyjdzie szukać poety, który nie byłby profesorem, uniwersytetu lub bodaj doktorem nauk humanistycznych. Mimo wszystko wszakże rzadko się trafia, by poeta, i to poeta wybitny, napisał podręcznik historii literatury. A tak właśnie, jak wiadomo, rzecz się miała z Czesławem Miłoszem.

Oczywiście, niemałą rolę odegrał tu przypadek: takie a nie inne koleje losu, który zaprowadził go do Ameryki i uczynił profesorem amerykańskiego uniwersytetu, gdzie jednym z wykładanych przedmiotów był „Przegląd literatury polskiej”. Wykorzystując gotowe notatki Miłosz podyktował swoje wykłady (opracowanie stylistyczne pozostawiając swojej studentce, Catherine S. Leach) i tak powstała książka, wydana po raz pierwszy po angielsku w r. 1969, po polsku — w 1993 z pominięciem partii końcowej, omawiającej literaturę po r. 1939 *. Nie wydaje się jednak, by zewnętrzne okoliczności były dostatecznym powodem pojawienia się tej książki. Można na zamówienie wykonać niejedną pracę, jeśli się jej jednak nie lubi, żadna skrętność i przywiązanie do wytworów własnego umysłu nie będą dość głębokie, by zajęcie to powtarzać i nadawać mu trwałą postać. Miłosz

wszakże — jak sam przyznaje — bawił się raczej niż mozolił przygotowując swoje wykłady, co pozwala mniemać, że sama idea „historii literatury” natrafiła w nim na jakąś naturalną dyspozycję, nawet jeśli kłóciła się ona z innymi jego przeświadczeniami na temat literackiej twórczości. I każdy czytelnik eseistyki Miłosza bez trudu dyspozycję tę znajduje: Miłosz toczy nieustający dialog z tradycją literacką i lubi przemierzać duże jej obszary, intryguje go logika rozwoju literatury, ma wyraźną skłonność do korygowania map sporządzonych przez jej historyków — przemieszczą pisarzy, przewartościowuje zjawiska. Widać te upodobania już we wczesnych powojennych esejach zebranych w tomie *Kontynenty*; z wyjątkową wyrazistością tendencja ta przejawia się w *Prywatnych obowiązkach* i obecna jest we wszystkich prawie późniejszych książkach eseistycznych z *Rokiem myśliwego* włącznie. Sądzić więc wolno, że poeta z własnej woli i bez przymusu potrafi wcielić się w historyka literatury, choć niektóre obowiązki i nawyki z profesją tą związane budzą niekiedy jego zastrzeżenia. Trzeba jednak jasno powiedzieć, że nie wszystko, co wie i spostrzeża Miłosz — historyk literatury, może spożytkować Miłosz — autor podręcznika dla cudzoziemców, że więc mamy do czynienia z dwiema postaciami współzyskującymi w jednym umyśle, których drogi od czasu do czasu jedynie przecinają się i schodzą. Zacniemy od szkicowego portretu Miłosza — historyka, by zobaczyć, jak z tego

DOKOŃCZENIE NA STR. 8, 9, 10

Wiesław

Kulikowski

Drugi świat dawnych obrazów

Jest ciepło, bardzo ciepło na dnie kartki
Jest prawie cicho, prawie spokojnie.
Nie wołam ze wzgórza.
A śnieg tak pada,
że nie słyhać — i nie można ani spać,
ani iść.

Tak padają obrazy dawnych zabaw.
Już nie mam dawnych tyżew,
dawnej brązowej kurtki,
dawnych obrazów,
które mnie otaczały.
Zasypane są drogi do nas.
Idziemy na ślizgawkę Bruegla.
Jest wieczór dookoła.
Wieziemy sankami drzewo z lasu.
Zasypiamy w śniegu
bez kurtek. Budzą się zabici,
zasypani węglem. — Przyszli.
Wieziemy do Bośni
ze snów choinki.

Krótką historia pewnego wydawnictwa

25 maja odbyła się w Krakowie konferencja prasowa największej oficyny wydawniczej w Polsce — Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych. Choć nie wszyscy natychmiast rozpoznają ich skróconą nazwę — WSiP, początkami swymi sięgają one roku 1945, kiedy to powstały Państwowe

Zakłady Wydawnictw Szkolnych, połączone w 1974 r. z Państwowymi Wydawnictwami Szkolnictwa Zawodowego — i od tej chwili występujące jako Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. W rankingu pięciuset najbogatszych polskich przedsiębiorstw, jaki opublikowała ostatnio „Polityka” (nr 22

z 28.05.) WSiP pod względem osiąganego zysku zajmuje 41 miejsce. Nie ubiega go żadne z wydawnictw, a jedynie polscy znani od lat giganci — Telekomunikacja czy CPN.

Na konferencji prasowej inaugurującej nowy sezon podręcznikowy, wydawnictwo reprezentowali m.in. Ewa NIEZGODA

— redaktor Naczelny Wydawnictw Ogólnokształcących, red. Dorota DULEBA — z pionu Wydawnictw Zawodowych, Wojciech KRASUSKI — dyrektor handlowy.

Obecnie na polskim rynku książki działa ok. 200 wydawców edukacyjnych. WSiP jest nadal monopolistą jeśli chodzi o podręczniki (85%), natomiast proporcje zmieniają się nieco w przypadku zeszytów ćwiczeń (dogodniejsze w wydaniu, co wykorzystują wydawnictwa konkurencyjne).

Na początku był „Elementarz” Mariana Falskiego, do dziś zresztą wznawiany, obok serii nowych opracowanych m.in. przez Marię Lorek („Elementarz pierwszej klasy”, „Ele-mele”, itp.). Doskonale pamiętamy zasłużone serie wydawnicze: Bibliotekę Analiz Literackich (BAL), Bibliotekę Polonisty (BP), Bibliotekę Historyczną (BH), czy Miniatury Atlasy Botaniczne.

Obecnie WSiP wydaje ok. 500 tytułów rocznie. Najwyższe nakłady osiągają pozycje do nauczania początkowego (kl. 0 — 3). Oficyna nie posiada własnej bazy poligraficznej. Współpracuje z ok. 30 drukarniami z całej Polski. Ośmiu dystrybutorów wydawnictwa dysponuje siecią 30 magazynów regionalnych hurtowni. Blisko 50-letnia obecność WSiP-u na rynku polskim utrwaliła kontakty oficyny z kuratoriami, ośrodkami metodycznymi, szkołami, placówkami oświatowymi.

Przebojami wydawniczymi ubiegłego roku były: „Encyklopedia Szkolna. Historia” — 100 tysięcy sprzedanych egzemplarzy w ciągu niecałego roku — oraz pięknie wydane albumy — poradniki z zakresu historii sztuki i rzemiosła plastycznego J. M. Parramona — „Rysunek artystyczny” i „Perspektywa w malarstwie”.

W tym roku szykuje się nowy przebój: „Historia Europy” — stworzona przez dwunastu historyków różnych narodowości dla młodych Europejczyków — prawdziwy Europodręcznik.

A. K.



WSiP

00-950 WARSZAWA
Plac Dąbrowskiego 8,
tel. 26-54-51 (centrala),
fax 27-92-80
telex 816132 WSiP pl.

ZAPRASZAMY DO KSIĘGARNI
FIRMOWYCH
w WARSZAWIE
ul. Kredytowa 9, 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

WSPÓLCZEŚNI POLSCY PISARZE I BADACZE LITERATURY

słownik biobibliograficzny

opracował zespół

pod redakcją Jadwigi Czachowskiej i Alicji Szalagan
tom II (C-F)

Słownik „Współcześni polscy pisarze i badacze literatury” jest wydawnictwem skierowanym do grona czytelników zainteresowanych literaturą, zwłaszcza badaczy, krytyków, wydawców, nauczycieli, bibliotekarzy, studentów.

Słownik zawiera pełne i aktualne informacje dotyczące życia i twórczości około 1800 autorów, którzy rozwijali twórczość po 1918 r. w kraju i na emigracji: poetów, prozaików, dramatopisarzy, krytyków literackich i teatralnych, eseistów, reportażystów, tłumaczy, a także historyków i teoretyków literatury.

Na każde hasło składa się:

- biogram w ujęciu faktograficznym,
- zestawienie twórczości informujące o utworach opublikowanych w postaci książek, sztukach wystawianych na scenie, widowiskach i sluchowiskach radiowych,
- wykaz ważniejszych studiów, artykułów i recenzji poświęconych twórczości autora hasłowego.

Kolejny tom (litery G—J) ukaże się jeszcze w 1994 roku.

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

Biura ogłoszeń „Gazety Krakowskiej”

KRAKÓW

ul. Starowiślna 2
tel. (0-12) 22 20 12
fax 22 06 03

Dział akwizycji:
tel. 22 65 48
22 75 88 w. 168

Bielsko-Biała

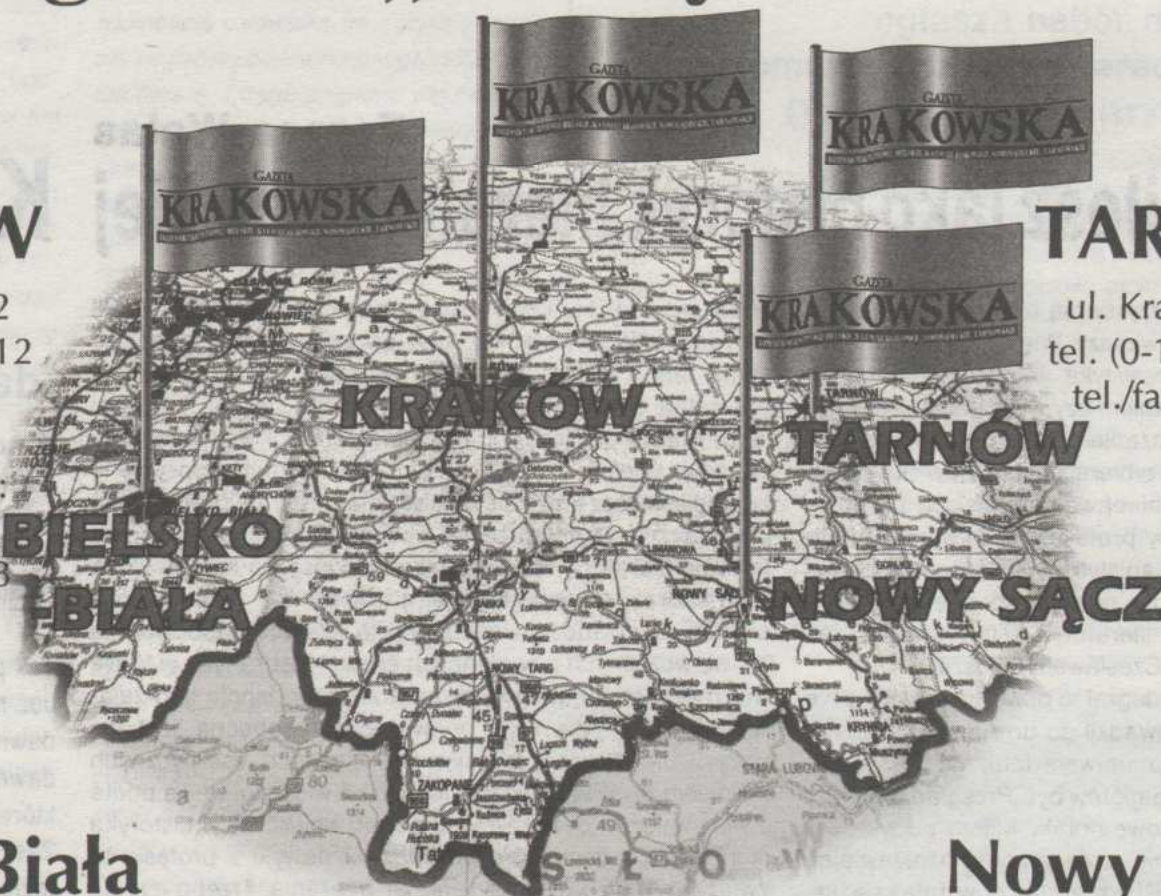
ul. Krasińskiego 5a
tel. (0-30) 224 35
tel./fax 250 60

TARNÓW

ul. Krakowska 12
tel. (0-14) 21 56 50
tel./fax 21 61 56

Nowy Sącz

ul. Narutowicza 6
tel. (0-18) 42 03 34, 42 15
32
tel./fax 42 03 54



La Suisse n'existe pas

rozmowa ze Stefanem Buszem,
dyrektorem krakowskiego ośrodka
Szwajcarskiej Fundacji Kulturalnej
Pro Helvetia

A. Jodlińska: *Czy zechciałby Pan krótko przedstawić historię Pro Helvetii? W jaki sposób pojawiła się w Polsce?*

Stefan Busz: *Pro Helvetia* powstała w 1939 roku. Ma swą siedzibę w Zurychu, jest przede wszystkim Fundacją proszwajcarską i jej działalność ogranicza się do terenu Szwajcarii. Ale posiada też swoje ośrodki w Paryżu, Nowym Jorku. Od 1992 roku istniejemy w Europie środkowej i wschodniej, co jest związane ściśle z przyznaniem w 1990 r. przez państwo szwajcarskie kredytu dla tej części Europy. Stworzono biura informacyjne i koordynujące: w Budapeszcie i Pescu, Bratysławie, Krakowie i Pradze.

Czy można mówić o jakimś programie, którego celem byłoby pokazanie Szwajcarii w Polsce? Jest to przecież kraj, o którym niewiele się wie: „demokracja przykładowa”, kraj azylu dla artystów i idei, uczestniczący w burzy kulturalnej w Europie. Szwajcaria uniknęła procesu scalania narodowościowego, centralizacji administracyjnej, jest wielonarodowościowa, wielojęzyczna, wieloreligijna. Jak przekazać takie doświadczenia Polakom czy innym nacjom?

Nie jest moim obowiązkiem propagowanie w Polsce szwajcarskiej kultury. *Pro Helvetia* ma inne założenia programowe niż np. Konsulat Austriacki czy Instytut Goethego. Mogę wspierać projekty, które nie ze Szwajcarią nie mają wspólnego. Taki stosunek do mecenatu czy pobudzania kulturalnych działań wiąże się ze szwajcarską filozofią. Szwajcarzy boją się jak diabła propagowania szwajcarskiej kultury.

Czy mógłby Pan wymienić jakieś przedsięwzięcia Fundacji w Polsce?

W Warszawie, dając pierwszeństwo Polsce przed Zurychem, przygotowano dużą wystawę obrazów Dürrenmatta. Warto wspomnieć o cyklu koncertów Regameya, pochodzącego z Rosji, osiadłego w Szwajcarii, profesora slawistyki i kompozytora, zorganizowanych w Zakopanem, Sanoku, Warszawie. Przygotowaliśmy we Wrocławiu wystawę pt.: „Sztuka książki w Szwajcarii”.

Więc jednak jest to dość tradycyjna działalność „na ziemi obcej”.

Tak. Ale to tylko część tej działalności. Moim zdaniem najważniejsze są kontakty osobiste. Staramy się wspierać działania autentyczne. Nie zawsze wymagają one dużych nakładów finansowych, ale zawsze dużego nakładu pomysłów. Powstała w Krakowie sieć pracowni, do których przyjeżdżają szwajcarscy artyści, by pracować w tutejszym klimacie, krajobrazie kulturalnym, by uczestniczyć w życiu codziennym.

Jak się Pan czuje na „placówce krakowskiej”? Czy nie cierpi Pan na „maladie suisse”?

Urząduję w krakowskim ośrodku od roku, ale oficjalnego otwarcia biura dokonaliśmy dopiero teraz, w marcu. Dla mnie Polska nie była zupełnie obcym

krajem. Mój pierwszy artykuł naukowy dotyczył relacji Szwajcarów z podróży do Rosji, do Petersburga. Drugi traktował o literackim obrazie polskiej emigracji w Szwajcarii podczas II wojny światowej. Dziesięć lat temu pracowałem w Bibliotece Jagiellońskiej, zbierając materiały do mojej pracy magisterskiej pt.: „Recepcja niemieckojęzycznej literatury szwajcarskiej w Polsce”. Kontynuacją tej pracy jest moja rozprawa doktorska. Badałem związki tych literatur od powojnia. Obecnie przygotowuję się do napisania pracy poświęconej Kazimierzowi Brodzińskiemu i jego przedromantycznym szwajcarskim peregrynacjom. Tak więc jako specjalista od „recepcji” Polskę znam z tej perspektywy dość dobrze. Jeszcze w Zurychu pracowałem w ramach projektu Narodowego Funduszu dotyczącego kontaktów Szwajcarii z Rosją, Polską, Jugosławią.

Myśli Pan, że ważna jest także osobowość prowadzącego dany ośrodek Fundacji?

Zapewne tak. Bardzo pomaga mi temperament dziennikarza. Nie jestem formalistą, nie obawiam się kontaktów z Polakami. Ośrodek jest dostępny dla każdego, jak również znajdująca się w nim biblioteka.

Z której Szwajcarii Pan pochodzi?

Jest takie powiedzenie na temat Szwajcarii: „La Suisse n'existe pas”. Jestem z Zurychu. Studiowałem tam.

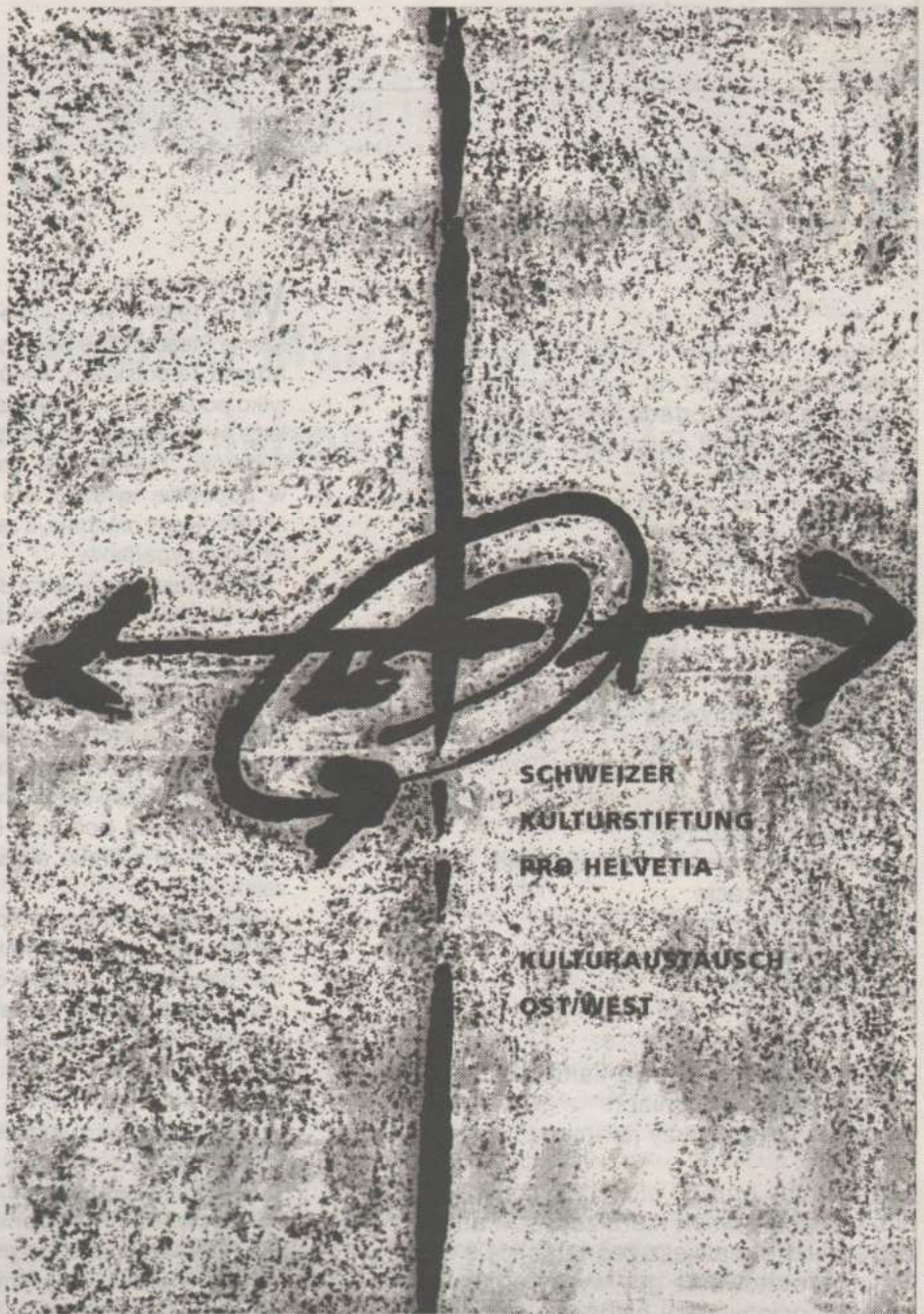
Jak się Pan czuje jako Szwajcar w Szwajcarii, jako Szwajcar w Polsce?

Nie uciekałem ze Szwajcarii, nie będę uciekał z Polski.

Mam tu mieszkanie. Chcę tu trochę pomieszkać. Polska jest zwykłym krajem, który stara się funkcjonować w coraz bardziej normalizujących się warunkach. Zasadniczą różnicą między Polską a Szwajcarią jest pojęcie klatki schodowej. W Szwajcarii każdy mówi na niej — dzień dobry, w Polsce — nie. Obraz Polski w szwajcarskich massmediach utrwała szarą kliszę. Ludzie boją się tu przyjeżdżać, sądzą, że nie ma co jeść, że jest tu niebezpiecznie itd. Ja nie mam polskich problemów w Polsce. Napotykam w niej po prostu problemy, takie jak wszędzie — z którymi muszę się zmierzyć. Nie są to problemy świadczące o złej egzotyce tego kraju. Po prostu inne.

Jest Pan w takim razie wiernym wyznawcą Denisa de Rougemonta — „Europa wartości, Europa ludzi, Europa bez granic”.

Bo jestem Szwajcarem. Boję się powiedzieć, ale słyszy się głosy, iż Szwajcaria jest modelem Europy: cztery kultury, cztery języki, różne wyróżnienia. Naturalnie, że w Szwajcarii musiały pojawić się określone warunki, by zaistniała taka propozycja modelowa. Tego np. nie można by zrobić w Niemczech, we Francji. Ale nawet Szwajcaria ma kłopoty ze swoim stosunkiem do Europy. Nie wstępowała do Wspólnoty Europejskiej, nawet nie do



wspólnego obszaru rynkowego. Nie świadczy to oczywiście o jakimś zacofaniu kraju; kontakty z resztą świata odbywają się na innych poziomach. Zawsze dziwiła mnie w Polsce idea powrotu do Europy. Początkowo będąc tutaj myślałem, że chodzi o powrót rozumiany w kategoriach światowych, powrót do Europy jako powrót do świata, wejście w orbitę wydarzeń, zainteresowań. Dla mnie Europa to nic ciekawego. Nadal myślę, że Gombrowicz miał rację — w Polsce króluje niedojrzałość Polaka. Z jednej strony polski mesjanizm narodowy, z drugiej — potworne kompleksy.

Czytuje Pan Gombrowicza?

Również Witkacego, Schulza...

Jest Pan idealnym odbiorcą polskiej literatury, takim jakiego życzyliby sobie wszyscy jej znawcy i badacze. Wchłania Pan „polski produkt eksportowy” — również w naszym przekonaniu najlepszy. A czy trafia do Pana młoda, współczesna literatura polska. Zna Pan np. „brulion”?

Tak. Coś nieoświecony o nim wiem, ale znam raczej środowisko niż samą literaturę. Z pisarzy starszego pokolenia lubię Iredyńskiego, Hłaskę, nie mam natomiast sentymentu do Miłosza. Ostatnio czytam powieść Szczypiorskiego *Autoportret z kobietą*. Szczypiorski jest w Szwajcarii bardzo popularny, głównie dzięki szwajcarskiemu wydawnictwu, które go wydaje. Po ogromnym sukcesie *Początku*, to również na pewno dobrze się sprzedaje. Jest on u nas postrzegany jako polski liberal.

W Polsce autor ten trochę sobie szkodzi kontrowersyjnymi wypowiedziami, natrętnym moralizowaniem...

W Szwajcarii, w kraju prawie bez wartości, takie moralizowanie jest potrzebne. A poza tym Szczypiorskiemu za granicą pomaga to, że zna on język niemiecki. Bariery językowa w percepcji kultury jest

jednak przeszkodą niedocenianą. Moim zdaniem najlepszym sposobem przekazywania wiedzy jest film. Byłem w stanie wojennym w Krakowie; bardzo chętnie chodziłem do kina na filmy amerykańskie i widziałem reakcję polskiej publiczności. Fabuła schodziła na plan dalszy, najważniejsze były codzienne akcesoria, sztafaż codzienności (ubrania, wyposażenie wnętrz, samochody). Oto cenne wiadomości o kulturze kraju. W ogóle lubię i cenię film. W Szwajcarii byłem krytykiem filmowym, przyjechałem tu i chciałem ustalić jakieś formy współpracy w tej dziedzinie. Dawno temu rozmawiałem z panem Krzysztofem Gieratem, jeszcze gdy był dyrektorem „Graffiti”, ale okazało się, że są jakieś przeszkody prawne i to ze strony szwajcarskiej. Jakies pięć lat temu zdołaliśmy zorganizować w ramach dni szwajcarskich przegląd filmów w krakowskim kinie „Apollo”.

Wracając do problemów komunikacji językowej. Szwajcaria jest również swoim fenomenem i pod tym względem.

Tak. Istnieją cztery oficjalne języki (tj. niemiecki, francuski, włoski, retoromański) ale trzy z nich uważa się za urzędowe (oprócz retoromańskiego). Pisze się po niemiecku (każdy uczy się go w szkole), mówi się w dialektach. *Pro Helvetia* organizuje kurs jednego z takich dialektów. Jest to autorski projekt Jana Goślickiego. Sytuacja w Szwajcarii wygląda inaczej niż np. w Niemczech: gdy tam dialekt świadczy o przynależności do warstwy społecznej, w Szwajcarii nie — dyrektor banku mówi dialektem i mówi nim przeciętny pracownik. Dla Szwajcara język jest bardzo ważny. Znajomość języka oznacza złamanie kulturowego szyfru, otwarcie na inną kulturę.

Dlatego mówi Pan tak dobrze po polsku.

Dziękuję za rozmowę

Agnieszka Jodlińska

Anna Kwietniewska

O angielskich nagrodach

*
nieobecni jak dzieci
ustawiamy szklanki na wystyglm stole
z poręczą na schodach jak z miską morfiny
idziemy jak ślepcy obmacując czas
wysunięci z ciała
czy dojrzymy w oczach ostatnie szaleństwo
co podbije w senność
długie cienie krwi

*
kocham cię jak kocha się
deszcz
szare strugi obmywają ciało
które jeszcze na pokaz
zbuntowane snem
wezbrane jak morze
jak niebo co jeszcze
udaje bezbolesność wycieńczonych gwiazd
Przyboś miał rację
zaświeciłam z ramion
by wygasić na nigdy
cieple noce krwi

*
Kielich i chleb to są dwa kamienie
które ściskam w dłoniach
by rozbić ci na twarzy jak mleko i miód

pójdą suche ogrody otoczone bólem
dmuchawce powiek które zerwał wiatr
jakże bardzo malejesz żegnając się z ciałem
stalowe rusztowanie gdy wycieka dom
don Kichocie w zbroi błędnego cierpienia
nie zostawiaj mi w dłoniach
kamieni twych żrenic
tak bardzo nierealnych
jak wschodzący świt

*
moje Bettlejem
ciężkie strugi farby pękające w dół
cienie wiatru w kwitnących piwoniach
ręce matki jak słomiany stos
góro oliwna która rośniesz we mnie
nie wracaj już nigdy
do tamtego domu
gluchy ból o podłogę
podkopanych stóp

*
byliśmy dziećmi
mama nam śpiewała
nie wiedziałam nawet że to moje życie
umierał król
zastrzelił się paż
królowa oszalała

*
w drewnianym ubraniu
z bandażem na czole
przytwierdzony do ziemi marmurowym snem
stygne w pamięci
jak w półśłodkiej wodzie
a ciągle jeszcze boli betonowa twarz

*
mózg wyje jak morze
tylko szumem fal

piaskiem na sercu
jak na ciężkiej plaży
zrywałam muszle rozcięte na pół
przechodził człowiek
pokurczony w słońcu
z ust zatrzepotał kolorowy szalik
szedł bez odbicia
jakby urwał z ciała
niepotrzebny cień
ręce samotne zostały na twarzy
dwie czarne wstążki
zamiast śladów lez

W jesiennym numerze kwartalnika „The Author” z 1992 r., wydawanego przez tutejsze Stowarzyszenie Pisarzy (The Society of Authors) znajduje się list Adama Zamojskiego, w którym proponuje, by pismo nie tylko podawało nazwiska laureatów nagród literackich, lecz by podawało również zgłoszonych do nich kandydatów. Twierdzi, że sam kilkakrotnie znalazł się w podobnej sytuacji, ale był o tych wyróżnieniach informowany niedbale, a raz nawet dowiedział się o tym dzięki przypadkowi.

„Dla olbrzymiej większości pisarzy — twierdzi — których wysiłki są tak nędźnie wynagradzane, nawet najmniejsze wyróżnienie jest jakąś formą podniesienia na duchu (...) List od jurorów z pełną informacją o wszystkich kandydatach do danej nagrody, lub informacja o tym w dziale traktującym o książkach w gazetach, sprawi tym pisarzom wiele przyjemności i sporo przyniesie satysfakcji”. „The Author” przyrzeka, że postara się podobne listy ogłaszać, zastrzegając zarazem, że z braku miejsca będzie musiał czynić to selektywnie.

Nie wygląda na to, by apel Zamojskiego był skutecznym. Wprawdzie „The Author” rzeczywiście zaczął drukować pewną ilość podobnych informacji, ale nie wzrosło ich upowszechnienie w prasie. Dowodzi tego chociażby niewielka wzmianka w dodatku książkowym „Sunday Timesa” z 15.V.94 r. Gratulując Janice Galloway zdobywcy nagrody E. M. Forstera, przeznaczonej dla „najbardziej obiecującego angielskiego pisarza”, za powieść *Foreign Parts*, równocześnie zauważa kostycznie, że środki masowego przekazu w jej rodzimym Glasgow poświęciły temu wydarzeniu „zdumiewająco mało uwagi”. Nagroda Forstera wynosi 12 500 dolarów.

Jeżeli sobie uświadomimy, że przewiduje się, iż liczba nowych tytułów w samej Wielkiej Brytanii przekroczy w tym roku 100 tysięcy — to zarówno apel Zamojskiego, jak i kąśliwa uwaga „Sunday Timesa” (który mimo przechwałek bynajmniej nie wyróżnia się zbytnio wśród innych gazet swą oświeconą postawą), stają się zupełnie zrozumiałe. Najmniejsza nawet smuga światła, która wylania jakąś książkę z tego zalewu słowa drukowanego, staje się sprawą niezmiernie wagi. Nie wiadomo też, co bardziej należy podziwiać, optymistyczną wytrwałość pisarzy i wydawców, czy też — niesłabnącą popularność, urągającą wszelkim przepowiadaniom i lamentom, tak staroświeckiego środka przekazu, jakim jest książka.

Nie zamierzam jednak snuć tutaj rozważań nad tajemniczością natury ludzkiej, ani kaprysami rynku czytelniczego. Chcę przekazać garść informacji o angielskich nagrodach literackich. Skłoniła mnie do tego niewielka o nich wzmianka w „Dekadzie” z 1.IV.94 r., w której wymieniono ich kilka, ale która w żadnej mierze nie pozwala czytelnikowi domyślić się niebywałej wręcz ich obfitości i różnorodności. „Rocznik literacki i artystyczny” („Writers & Artists Yearbook”) z tego roku wymienia ich ponad 170, a kolejne numery „The Author” stale podają informacje o nowo powstałych.

Zdecydowana ich większość została ufundowana przez osoby prywatne, nierzadko pisarzy, aczkolwiek te znaczniejsze, przynajmniej w sensie finansowym, są zwykle tworem rozmaitych przedsiębiorstw. I tak najwyższa w tej chwili nagroda — i to nagroda, która, według mnie, ma wszelkie szanse, że stanie się najpoważniejszą, została ufundowana w ubiegłym roku przez Davida Cohena. Ma być przyznawana za „całokształt dorobku żyjącego pisarza angielskiego” i wysokość jej wynosi 30 000 funtów. Inauguracyjnym laureatem został S. V. Naipaul. Jeżeli następni wyróżnieni będą pisarzami tej samej wagi — spełni się moja przepowiednia. Jest rzeczą znamionną, że nie bardzo wiadomo, kto to jest David Cohen. „Book Trust”, który się przechwala, że „wie wszystko”, nie umiał udzielić mi odpowiedzi na to pytanie: „Nie bardzo wiemy; on sam lub jego ojciec był chyba lekarzem i przeznaczył pewną sumę... postaramy się dowiedzieć, ale to może potrwać”. Podziękowałam, w dowód uznania dla p. Cohena uszanujmy jego anonimowość.

Kolejną co do wartości nagrodą, 25 000 funtów, jest „NCR Ltd. Book Award for Non Fiction”. Jej celem jest upowszechnienie innych form piśmiennictwa niż literatura piękna. W ubiegłym roku laureatem był Peter Hennessy za *Never Again, Britain 1941-1951*. Co to jest

„NCR Ltd” Tutaj „Book Trust” był pomocny. „National Cash Register” — panowie, którzy produkują wszelkiego rodzaju kasy.

Najpopularniejszą nagrodą literacką — choć może nie najważniejszą — jest niewątpliwie „Booker”, która wynosi w tej chwili 20 000 funtów. Jest to jedyna nagroda, o której wiedzą nawet ci, co nie przeczytali w życiu ani jednej książki. Przyczyna jest prosta, jest to również jedyna nagroda, której wręczanie jest nadawane przez telewizję. W ciągu 25 lat jej istnienia udało się sędziom (zmieniającym się co rok) wybrać kilka naprawdę dobrych książek i wylansować kilku pisarzy rzeczywiście tego godnych. Jednak wcale często zdarza się, że wybierane są utwory dość słabe, czasami wręcz dziwaczne, lub też, że nagrodzona zostaje książka pisarza, którego poprzednia była znacznie lepsza, lecz przeoczona przez ówczesne jury. Nagroda ta najbardziej ulega przejściowym literackim modom, wpływom różnych koterii i innym formom nacisku. Skład jury również bywa często dość dziwny. Zdarzają się nominacje wyraźnie polityczne lub oportunistyczne: były minister, jakaś przejściowo sławna lub wpływowa postać, niewiele mająca z literaturą wspólnego. Często są jawne spory w łonie jury, wzajemne obrażanie się i zniewagi, które przedostają się do prasy. Wszystko to wpływa na jej popularność, ale też umniejsza jej wagę.

Obserwując przez lata rozdzielanie nagród literackich doszłam do wniosku, że sędziowie „Whitbread Literary Awards” roztropniej sobie poczynają niż jurorzy „Bookera”. „Booker” jest przeznaczony wyłącznie dla powieściopisarzy. Nagrody Whitbreada, o łącznej wartości 35 000 funtów, obejmują różne gatunki literackie. O ostatnich laureatach informuje artykuł p. Heydel. Booker zaczynał jako młynarz, Whitbread — to chyba browary; pewnie musi minąć trochę czasu nim polscy producenci osiągną podobny stopień oświecenia.

Istnieje kilka nagród ufundowanych przez gazety. Największa z nich to nagroda „Sunday Expressu”. Wynosi 20 000 funtów, czyli tyle co Booker; zaś nagroda „Guardiana” liczy wszystkiego tysiąc funtów. „Sunday Express” jest popularną gazetą niedzielną, „Guardian” ma spore pretensje intelektualne. Jeżeli jednak przyjrzymy się, jak rozdają swe nagrody — musimy przyznać, że smak artystyczny dziennikarzy „Expressu” w niczym nie ustępuje smakowi dziennikarzy „Guardiana”. W ubiegłym roku np. jedna z książek wytypowanych przez „Express” była *Paddy Clarke Ha Ha Ha* Roddy Doye’a, która w końcu dostała Bookera. Jak wątpliwy zaś musi być mój smak świadczyć może to, że nie zdołałam jej przeczytać do końca. Równie prestiżowa jest dawna „John Llewellyn Rhys Prize”, ufundowana przez p. Rhys, której mąż zginął w 41 r. i przejęta w 89 r. przez „Mail on Sunday”, który dołączył jakąś sumę, tak że w tej chwili wysokość jej wynosi 5 000 funtów.

Większość jednak — jak wspominałam — nagród została ufundowana przez osoby prywatne, nierzadko przez pisarzy. Tu często warunki nagrody i obowiązki laureatów są dokładnie określone.

Dochód z fundacji Somerseta Maughama, wynoszący około 15 000 funtów, przeznaczony jest dla pisarzy poniżej lat 35, których utwory cechuje „śmiałość i oryginalność”. Fundator ostrzega jurorów przed „bezpiecznymi wyborami”. Laureaci mają spędzić co najmniej trzy miesiące poza Anglią i Irlandią, nagroda ta bowiem ma im pomóc w rozszerzeniu horyzontów przez zapoznanie się z obyczajami i zwyczajami innych narodów. Podobnie laureat wspomnianej już nagrody E. M. Forstera, ma ją przeznaczyć głównie na pobyt w Stanach Zjednoczonych.

Wymieniłam kilka nagród literackich — ale bynajmniej nie wszystkie — cieszących się znacznym prestiżem. Prestiż ten zasadza się na inteligentnym wyborze kolejnych laureatów.

Ale w rzeczywistości każde wyróżnienie — jak to zauważył Zamojski — a nawet jego cień, jest ważne. Nagroda W. H. Smitha może nie schlebia do tego stopnia modnym snobizmem, jak nagroda Bookera i wynosi połowę jego wartości, ale laureat może być pewny, że Smith z tysiącem swych księgarń rozsianych po całym kraju, zrobi wszystko, by go rozreklamować i sprzedać. Kiedy w 1983 r. nikomu nieznaną Betty Trask ufundowała dwie nagrody i przeznaczyła znaczną

Niemojowska literackich

kwotę „co najmniej 25 000 funtów rocznie” na nagrody dla młodych pisarzy piszących „tradycyjne romanse”, szyderczy śmiech przebiegli przez środowiska literackie, nikt się do podobnego „zacofania” nie chciał przyznać. Jednak kilkadziesiąt, czy chociażby kilkanaście tysięcy funtów nie jest sumą do pogardzenia dla młodego pisarza i nie przypominam sobie, by któryś z kolejnych laureatów z niej zrezygnował. Przeciwnie, dość przemysłnie bronili zarówno samego gatunku, jak i swego utworu. Dopiero dzisiaj, kiedy nie ostała się już żadna świętość, ostatni laureat, Colm Bateman, autor nagrodzonej powieści, *Divorsing Jack*, stwierdził, że nigdy się podobnej nagrody nie spodziewał i przypuszcza, że „Betty Trask przewraca się w grobie”. Książka ta bowiem osadzona w Belfaście i napisana „dosadnym językiem” ma być opowieścią o zdradzie, zbrodni i innych, podobnych „romantycznych” wydarzeniach.

Istnieją nagrody czysto geograficzne. Laureat „McVitie's Prize” musi mieć szkockich rodziców, urodzić się w Szkocji, tam mieszkać i pracować i Szkocję obrać sobie za źródło inspiracji. Laureat „Constable Trophy” musi mieszkać w północnej Anglii, zaś „Angel Literary Award” — we wschodniej. Laureat nagrody Felicji Hemans za poezję liryczną musi być absolwentem lub studentem uniwersytetu w Liverpoolu. Poetycka nagroda imienia Prudence Farmer przeznaczona jest dla autora najlepszego wiersza zamieszczonego w ciągu roku w „New Statesman & Society”.

Inne nagrody przewidziane są dla prac na ściśle określone tematy. „Rose Mary Crawshay Prizes” — to nagrody dla pisarzy zajmujących się głównie Byronem, Shelley'em lub Keatsem. „Calvin and Rose G. Hoffman Prize” przeznaczona jest dla najlepszej niepublikowanej pracy, której tematem musi być życie Christophora'a Marlowe'a i jego stosunków z Szekspirem. Jest to spora nagroda, wynosząca 7 500 funtów, wartość innych waha się między tysiącem a pięcioma tysiącami funtów.

„Deo Gloria Award” może otrzymać jedynie autor, którego utwór pisany jest z chrześcijańskiego punktu widzenia, podobny warunek musi spełniać utwór pisarza obdarowanego nagrodą imienia Collinsa. Wartość obu nagród wynosi po 5 000 funtów. Natomiast skromną nagrodę liczącą sobie sto funtów, imienia Isaaka Deutchera, może otrzymać jedynie pisarz, którego dzieło wierne jest tradycji marksistowskiej. Laureat „Arthur Markman Memorial Prize” musi być byłym lub aktualnym górnikiem. Jest zdumiewająco dużo nagród przeznaczonych dla autorów piszących dla dzieci. Nagradzane są nie tylko wydane już książki, w wielu wypadkach do nagrody kwalifikuje się również maszynopis. Sposób wyboru kandydatów jest różny. Czasami zgłaszają ich wydawcy, czasami sami autorzy, a czasem administratorzy nagrody sami dokonują wyboru.

Skupiłam się tu na nagrodach literackich różnego typu — „Dekada” jest literackim pismem. Jest jednak sporo nagród zawodowych. Istnieją nagrody dla prac z dziedziny medycyny, inżynierii, pedagogiki, ekonomii itp., które niechybnie cieszą się we własnych kręgach takim samym szacunkiem i odgrywają podobną rolę, jak nagrody literackie.

Chciałam tu pokazać zasięg i różnorodność tych nagród w Anglii, by przypomnieć, jak bardzo jest dzisiaj patronat potrzebny sztuce. Demokracja zakłada powszechny współudział w życiu politycznym i społecznym i ten współudział niesie ze sobą pewne obowiązki. Obowiązki te stają się tym większe, im większa jest czyjaś zamożność — demokracja bowiem nie zakłada równości majątkowej. Okrzepłe więc od dawna demokracje kapitalistyczne, takie jak angielska, wypracowały rozmaite formy nacisku i zachęty dla tych, do których (przy pewnej ich pomocy) „uśmiechnął się los”. Zresztą i oni sami po pewnym czasie wylaniają z siebie jednostki, których zainteresowania przekraczają mury fabryki czy banku.

Być może dzisiejsi polscy potentaci nie mają jeszcze czasu, by zajmować się podobnymi drobiazgami i wątplię, czy wielu z nich czyta „Dekadę”. Mogą ją jednak czytać ich dzieci, siostrzeńcy, znajomi. Niech więc oni, pomni na twierdzenie Yeatsa, że „literatura ma największą na świecie moc wychowawczą i jest ostatnią instancją decydującą o kształcie wszystkich norm”, starają się przekonać swych zamożnych rodziców, że najpewniejszą drogą do zapewnienia sobie trwałej sławy, jest hojne fundowanie wszelkiego rodzaju nagród literackich.

REKOMENDACJA

Antonio Muñoz Molina

El invierno en Lisboa (Zimą w Lizbonie)

Literatura hiszpańska na Półwyspie Iberyjskim ma swoją gwiazdę. Jest nią 38-letni Andaluzczyk, Antonio Muñoz Molina. W ciągu siedmiu lat: od 1986 do 1994, opublikował cztery powieści, z których każda stała się w swoim czasie bestsellerem, zyskując zarazem uznanie krytyki, wyrażane w hojnie przyznawanych Muñozowi Molinie nagrodach literackich. A trzeba pamiętać, że niełatwo o nie na rozległym obszarze literatury hiszpańskojęzycznej.

Antonio Muñoz Molina sytuuje się w nurcie „nowej powieści hiszpańskiej”, której najbardziej charakterystyczną cechą jest dążenie do jasności wypowiedzi w celu odzyskania utraconego przez lata kontaktu z czytelnikiem. Trzeba przyznać, że Muñoz Molina w pełni ten cel osiągnął.

Druga jego książka nosi tytuł *Zimą w Lizbonie*; od 1987 roku, kiedy ukazała się po raz pierwszy, wznowiono ją w 24 wydaniach i zrealizowano na jej podstawie film. Ale nie są to jedyne powody, dla których warto zwrócić na nią uwagę polskiego czytelnika. Antonio Muñoz Molina otrzymał za tę książkę Premio Nacional de Literatura i Premio de la Critica — jedne z najbardziej prestiżowych hiszpańskich nagród literackich.

Jest w tej powieści jazz, miłość, alkohol i samotność, duże pieniądze i jeszcze większe podłości. Zupełnie jak w kinie, jak w klasycznym „czarnym” kryminale z lat 40-tych, tyle że rozgrywającym się na Półwyspie Iberyjskim.

San Sebastián i Lizbona zimą! Madryt w deszczowe, grudniowe wieczory! Mało kto udaje się tam o tej porze roku, chyba że podejrzani handlarze dzieł sztuki, kochankowie i muzycy bez złudzeń, nieodgadnione kobiety skazane na samotność u boku mężczyzn, których się boją.

Życie zaczyna się tam po zmroku i toczy w nocnych barach, gdzie pije się burbona i słucha jazzu. Nad ranem zaś zmęczeni alkoholem mężczyźni wracają do swych hotelowych pokoi, gdzie „nikt cię nie oszukuje, nawet ty sam nie masz żadnego usprawiedliwienia, żeby oszukiwać samego siebie”.

W powieści tej nie ukrywa się filmowych inspiracji, wręcz przeciwnie: wszystko sprawia wrażenie, jakby opowiadana historia nie wydarzyła się w czymkolwiek życiu, lecz w kinie: „To wspomnienie, ciężkie od samotności i muzyki, nie należy do mojego życia, jestem pewien, tylko do jakiegoś filmu, który oglądałem może w dzieciństwie i którego tytułu nigdy sobie nie przypomnę”, przyznaje się na wstępie narrator. I świat jest w istocie oglądany okiem kinowego widza. Składa się z obrazów typowych dla „czarnego” kryminału: ulice opustoszałe w nocy, cienie ścigających się mężczyzn w kapeluszach nasuniętych na czoło i w długich płaszczach. Ktoś zza firanki w oknie hotelowego pokoju obserwuje ze strachem faceta z pistoletem, z gazetą pod pachą, „który czeka i stara się ukryć, nie za bardzo, w sam raz na tyle, żeby ten, kto ma go zobaczyć, wiedział, że on tam jest i nie odejdzie”.

Bohaterowie mówią do siebie „zupełnie, jak w kinie”, czasami świadomi swej gry: „Odezwała się: Widziałeś jak pada? Odpowiedziałem jej, że tak pada zawsze na filmach, kiedy ludzie się żegnają. (...) Zapytała mnie, skąd wiem, że to spotkanie jest ostatnie. No z filmów, odpowiedziałem, kiedy tak bardzo pada, to wtedy wiadomo, że ktoś odchodzi na zawsze”.

Ale nie na zgrabnym nawiązaniu do sztuki filmowej polega urok powieści i zasługa pisarska Antonia Muñoz Moliny. Z ogranych motywów udało mu się stworzyć powieść jednak nową, oryginalną i ciekawą, wręcz — pasjonującą.

Jej wielkim bohaterem jest jazz. Santiago Biralbo (którego historię usiłuje zrekonstruować narrator, jego przyjaciel sprzed lat i przypadkowy powiernik) jest pianistą jazzowym, grywającym niegdyś ze słynnym Billy Swannem. Lukrecja — kobieta, którą kocha, nie przypadkiem uwielbia jazz: wyraża on cały jej los — niedookreślony, poszarpany, tragiczny. Taki też jest jej związek z Santiagiem i taka musi być powieść, przez którą, jak w utworze jazzowym, przewijają się wciąż te same tematy: *Lizbona, Burma, All the things you are*.

Santiago nieskory jest do wspomnień, raczej „stara się żyć jak ci bohaterzy filmowi, których biografia zaczyna się w momencie akcji i którzy nie mają przeszłości, tylko mocny charakter”. Pod zmienionym nazwiskiem gra co noc na fortepianie w jednym z madryckich klubów jazzowych. Mieszka samotnie w hotelu pośledniej kategorii, gdzie ukrywa się przed kimś, kto i tak wie o każdym jego kroku. W końcu znika bez śladu...

Skąd w nim ta chęć ucieczki przed przeszłością, przed własnym życiem i osobą? Co takiego mu się przytrafiło? Mówiąc krótko, przytrafiła mu się miłość do kobiety o niezwykle poplątanym losie. W ślad za Lukrecją (i by ją ratować) Biralbo pojechał do Lizbony, gdzie zapuścił się w niebezpieczne, portowe dzielnice. Powrócił stamtąd mroczny i nieodmiennie samotny. Ta samotność jest obok jazzu kolejnym wszechobecnym bohaterem powieści.

Zimą w Lizbonie to powieść z gruntu „sztuczna” (uczeni powiedzieliby — intertekstualna), ułożona z motywów, scen, postaci, tematów muzycznych zapożyczonych z innych powieści, z filmu, z jazzu. Czasami zbliża się do pastiszu, jednak w żadnym momencie nim nie jest. Dzięki temu udaje się zachować jej tożsamość, tak że ci, którzy nie rozpoznają znanych motywów, czytają ją jak „prawdziwą”, ci zaś, dla których są one aż nazbyt znajome, mogą je smakować w niecodziennych kontekstach. Przyjemność, która z całą pewnością towarzyszyła też Muñozowi Molinie, kiedy pisał tę książkę.

Urszula Kropiwek

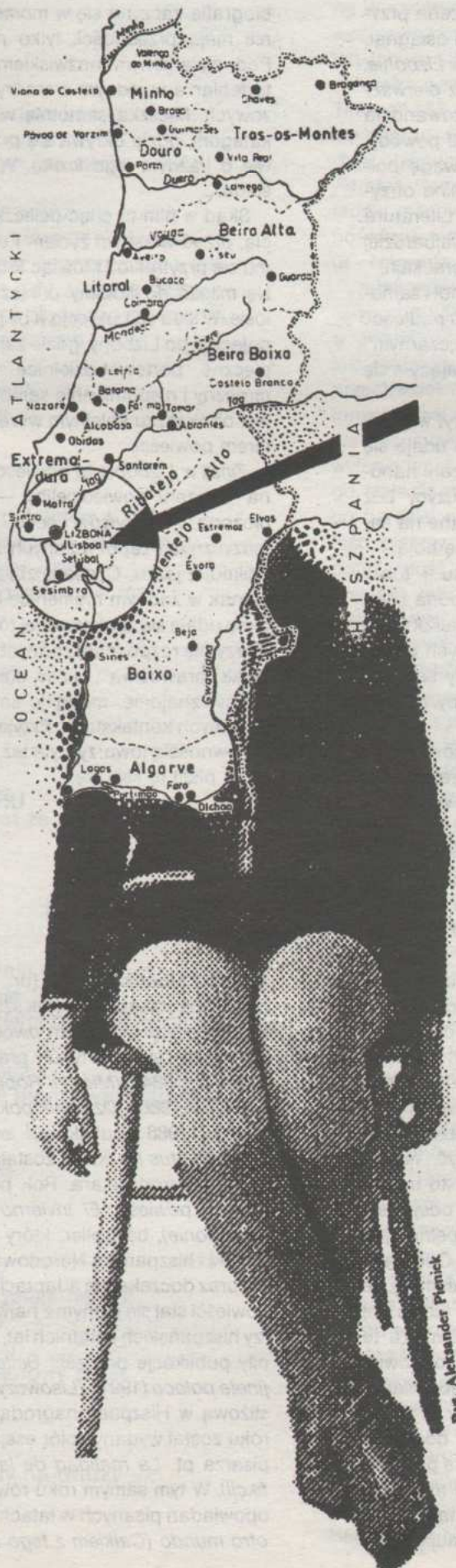
*

Antonio Muñoz Molina (ur. 1956), z wykształcenia dziennikarz i historyk sztuki, karierę literacką rozpoczął wydaniem dwóch książek, w których zebrał swoje artykuły prasowe: *El Robinson urbano* (1984) (*Miejski Robinson*) i *Diario de Nautilus* (1986) (*Dziennik pokładowy Nautilusa*). W roku 1986 opublikował swoją pierwszą powieść *Beatus Ille*, która została wyróżniona Literacką Nagrodą Ikara. Rok później ukazała się kolejna powieść: *El invierno en Lisboa (Zimą w Lizbonie)*, bestseller, który otrzymał Nagrodę Krytyki i hiszpańską Narodową Nagrodę Literacką, oraz doczekał się adaptacji filmowej. Dzięki tej powieści stał się jednym z najwybitniejszych pisarzy hiszpańskich ostatnich lat, a pozycję tę umocniły publikacje powieści *Beltenebros* (1989) i *El jinete polaco* (1991) (*Lisowczyk* nagrodzony prestiżową w Hiszpanii nagrodą Planeta). W 1993 roku został wydany zbiór esejów na temat pracy pisarza pt. *La realidad de la ficción (Realność fikcji)*. W tym samym roku również wyszedł zbiór opowiadań pisanych w latach 1983-93, *Nada del otro mundo (Calkiem z tego świata)*.

Antonio Muñoz Molina

Zimą w Lizbonie

(fragment)



W tej historii prawie jedyne, co się zdarza, to nazwy i imiona: nazwa Lizbony i imię Lukrecji, tytuł tej mglistej piosenki, którą jeszcze słyszę. Imiona i nazwy, jak muzyka, powiedział mi raz Biralbo z mądrością trzeciego albo czwartego ginu, wyrwają czasowi istoty i miejsca, do których się odnoszą, ustanawiają czas terazniejszy posługując się jedynie tajemnicą ich dźwięków. Dlatego mógł skomponować piosenkę, nie będąc nigdy w Lizbonie: miasto istniało, zanim je zobaczył, tak jak istnieje teraz dla mnie, choć nigdy go nie widziałem, w tonacji różu i ochry w południe, lekko przymglone na tle blasku morza, pachnące sylabami, Lizbona, jak mroczny oddech, tonacją imienia Lukrecji. Ale nawet imion trzeba się pozbyć, stwierdził Biralbo, bo także w nich tkwi ukryta możliwość pamięci i trzeba wyrwać ją całą, żeby móc żyć, mówić, żeby wyjść z domu i iść na kawę, jak gdyby się żyło naprawdę.

Ale to było to drugie, czego dopiero zaczął się uczyć po powrocie Lukrecji, po owym powolnym wieczorze słów i alkoholu, w czasie którego nagle zrozumiał, że stracił wszystko, że zostało mu odebrane prawo do zachowania w pamięci tego, co już nie istnieje. Pili w ustronnych barach, w tych samych, gdzie chodzili przed trzema laty, żeby skryć się przed Malcolmem, a gin i białe wino pozwoliły im zagrać na nowo dawną grę udawania i ironii, słów wypowiedzanych, jakby nie zostały wypowiedziane i milczenia, które pękło od jednego tylko spojrzenia albo równocześnie zaistniałego pomysłu, wzbudzając śmiech i wdzięczność Lukrecji, kiedy szła uciepiona prawie małżeńsko ramienia Biralba, albo patrzyła na niego bez słowa, stojąc przy barze. Śmiech ratował ich zawsze: elegancja samobójców, by śmiać się z siebie samych, wzajemna i solidarna maska rozpacz, podwójnego strachu, w którym każde z nich było nieskończenie samo, skazane na przegranie. (...)

(...) — Chodźmy do „Lady Bird”. Chcę, żebyś zagrał tę piosenkę, *Wszystko czym jesteś. All the things you are.*

O drugiej w nocy taksówka zostawiła ich przed drzwiami „Lady Bird”. Było zamknięte, oczywiście, Floro Bloom i ja wyszliśmy o pierwszej, czekając na próżno, że nadejdzie Biralbo. Może także Lukrecja dała się wciągnąć w szantaż czasu. Stała nieruchomo na chodniku i chroniąc się w podniesione kłapy niebieskiej kurtki przed wilgocią i mżawką, prosiła Biralba, żeby przez parę minut trzymał zapalony neon szyldu, który barwił zmieniającymi się kolorami, różowym i niebieskim, mokry chodnik, jej twarz, bledszą w światłach nocy. W ciemności w „Lady Bird” czuć było garażem, piwnicą i dymem papierosowym. Bezkarne przedłużali zabawę w przeszłość jakby na scenie pustego teatru. Biralbo podał whisky, ustawił właściwie światła, popatrzył na Lukrecję z podium, od pianina: jakby oczyszczone z nalotu wspomnień, wszystko toczyło się w sposób konkretny i abstrakcyjny, on miał grać i ona, jak w inne, dawne wieczory, stanęła przy barze, żeby go słuchać, ze szklanką w dłoni, ale nie było nikogo więcej, jak w zniekształconym wspomnieniu sennym. Ponieważ urodzili się, żeby uciekać, zawsze kochali filmy, muzykę, obce miasta. Lukrecja oparła się łokciem o ladę baru, skosztowała whisky i powiedziała, śmiejąc się z samej siebie i z Biralba i z tego, co właśnie miała powiedzieć, i kochając go ponad wszystko.

— *Zagraj jeszcze raz. Zagraj jeszcze raz dla mnie.*

— Sam... — rzekł, balansując na granicy śmiechu, gotów do podjęcia gry. Santiago Biralbo.

Czuł chłód w palcach, wypił tyle, że szybkość muzyki skazywała mu w wyobraźni ręce na odrętwiałość, podobną do strachu. Na klawiaturze, wylaniając się z wypolerowanej czarnej powierzchni, dwie dłonie, same i poruszające się automatycznie, należały do innego, do nikogo. Zaryzykował niepewnie kilka dźwięków, ale nie miał czasu naszkicować całej melodii. Ze szklanką w ręce Lukrecja zbliżyła się do niego, wyższa, idąc wolno na wysokich obcasach.

— Zawsze grałem dla ciebie — rzekł Biralbo. — Nawet wtedy, kiedyśmy się jeszcze nie znali. Także wtedy, kiedy mieszkałaś w Berlinie i byłem pewny, że nie wrócisz. Muzyka, którą gram, nic dla mnie nie znaczy, jeśli ty jej nie słyszysz.

— Takie jest twoje przeznaczenie. — Lukrecja stała przed podium, mocna i daleka, zaledwie krok od Biralba. — Ja jestem tylko pretekstem.

Przymykając oczy, by nie zaakceptować strasznej prawdy, którą ujrzał w jej wzroku, podjął na nowo początek tej melodii *Wszystko czym jesteś*, jakby muzyka mogła go jeszcze ochronić albo ocalić. Ale Lukrecja mówiła dalej, podeszła jeszcze bliżej, poprosiła, żeby chwilę zaczekał. Spokojnym ruchem położyła dłoń na klawiaturze i poprosiła, by na nią spojrział.

— Nie popatrzyłeś na mnie jeszcze — powiedziała. — Nie chcesz jeszcze na mnie popatrzeć.

— Nic innego nie robię, od kiedy do mnie zadzwoniłaś. Zanim cię zobaczyłem, już cię widziałem w wyobraźni.

— Nie chcę, żebyś mnie sobie wyobrażał. — Lukrecja włożyła papierosa do ust i zapaliła go, nie czekając, by jej podał ogień. — Chcę, żebyś mnie zobaczył. Popatrz na mnie: nie jestem ta sama, co wtedy, nie jestem tą, co była w Berlinie i pisała do ciebie listy.

— Podobasz mi się teraz bardziej. Jesteś bardziej prawdziwa niż kiedykolwiek.

— Nie zdajesz sobie sprawy — Lukrecja popatrzyła na niego ze smutkiem, jak się patrzy na chorego. — Nie zdajesz sobie sprawy, że czas mija. Nie tydzień ani miesiąc, całe trzy lata, Santiago, minęły trzy lata, od kiedy wyjechałam. Powiedz mi, ile dni byliśmy razem. Powiedz mi.

— Powiedz mi ty, dlaczego chciałaś, żebyśmy przyszli do „Lady Bird”.

Ale na to pytanie nie dostał odpowiedzi. Lukrecja odwróciła się wolno i podeszła do telefonu z rękami w kieszeniach kurtki, jakby zrobiło się jej zimno. Biralbo słyszał, jak zamawia taksówkę, patrzył na nią, nie ruszając się, gdy mu mówiła *adios* od drzwi „Lady Bird”. Z jednego końca baru na drugi, w przestrzeni między ich dwoma spojrzzeniami, uderzyła go jak wymierzany bardzo wolno policzek, ciemność i pustka przepaści, którą po raz pierwszy był w stanie zmierzyć, której do tej nocy i tej rozmowy nawet nie dostrzegał. Zamknął pianino, wymyślił szklanki, pogasił światła. Kiedy wychodząc na ulicę, opuszczał metalową żaluzję „Lady Bird”, zdziwił się, że jeszcze nie czuje bólu.

Rozdział XIII

Nie pamiętał, ile czasu, ile godzin, ile dni chodził jak lunatyk po ulicach i schodach Lizbony, po brudnych zaułkach i wysokich tarasach, placach z kolumnami i pomnikami króla na koniu, między wielkimi mrocznymi magazynami, śmietnikami portowymi, i dalej po drugiej stronie nie kończącego się czerwonego mostu, który przecinał rzekę podobną do morza, po przedmieściach, gdzie bloki wysokich budynków wznosiły się jak latarnie morskie albo wyspy w środku otwartych przestrzeni, po jakichś stacjach jak przywidzenie w pobliżu miasta, których nazwy czytał, nie mogąc sobie cały czas przypomnieć tej, na której widział Lukrecję. Liczył na przypadek, że się powtórzy to niemożliwe: spoglądał w twarze wszystkim kobietom, które przechodziły przez ulicę, które mijaly go nieruchome za oknami tramwajów lub autobusów, które siedziały w taksówce lub wyglądały przez okno na jakiejś pustej ulicy. Twarze stare, obojętne, banalne, bezczelne, nieskończona ilość gestów i spojrzeń i niebieskich żakietów, które nigdy nie należały do Lukrecji, tak podobne do siebie, jak skrzyżowania, ciemne podcienia, czerwone dachy i płatanina najgorszych ulic Lizbony. Dręcząca nieustępliwość, którą kiedy indziej nazwałby rozpaczą, popychała go jak morze popycha kogoś, kto już nie ma sił płynąć i nawet kiedy sobie pozwalał na chwilę przerwy i wchodził do kawiarni, wybierał stolik, z którego mógł widzieć ulicę, a z taksówki, która o północy zawoziła go z powrotem do hotelu, patrzył na opustoszałe chodniki alei i rogi ulic w świetle neonowych szyldów, gdzie wystawały samotne kobiety z założonymi rękami. Kiedy gasił światło i wyciągał się paląc na łóżku, nie przestawał w półmroku widzieć twarzą, ujęć i tłumów, które przesuwały się przed jego przymkniętymi oczyma z milczącą szybkością, niczym w latarni magicznej i zmęczenie nie pozwoliło mu zasnąć, jak gdyby jego spojrzenie, chciwe szukania, opuszczało ciało leżące nieruchomo na łóżku, pokonane, i wychodziło na miasto, żeby znowu zatracać się w nim do schyłku nocy.

Nie był już pewny, czy naprawdę widział Lukrecję i czy to miłość go zmusza, żeby jej szukać. Do pogrążonego w tym stanie zahipnotyzowania, w jakim się chodzi samemu po obcym mieście, nie docierało już nawet, że jej szuka, wiedział jedynie, że w dzień i w noc spokój nie ma do niego dostępu, że w każdym zaułku, który pnie się po wzgórzach Lizbony albo zapada tak stromo jak wąwóz, tkwi jakieś wezwanie nieustępliwe i sekretne, któremu musi być posłuszny, że być może powinien być i mógł wyjechać, kiedy mu rozkazał Billy Swann, ale już jest za późno, tak jak gdyby stracił ostatni pociąg, żeby opuścić obłąkane miasto.

Rano jeździł do szpitala. Na próżno zabobonnie nie spuszczał wzroku z okien mijanych pociągów i czytał nazwy stacji, aż się ich nauczył na pamięć. Owinięty w szlafrok, za duży dla niego, z kocem na kolanach, Billy Swann spędzał dni patrząc na las i wioskę z okna swego pokoju i prawie cały czas milczał. Nie odwracając się, wyciągał rękę, żeby poprosić o papierosa i potem pozwalał mu się palić, podniósłszy go raz lub dwa razy do ust. Biralbo widział jego plecy na tle szarej jasności okna; nieruchomy i samotny niczym statua na pustym placu. Z długiej i zgiętej ręki, w której trzymał papierosa, dym unosił się pionowo. Ruszał nią lekko, żeby strzepnąć popiół, który spadł obok, zanim wydawał się to zauważyć, ale jeżeli ktoś podchodził bliżej, dostrzegał w jego palcach lekkie drżenie, które nigdy nie ustępowało. Ciepła mgła i wilgoć mżawki zatapiały krajobraz i sprawiały, że miejsca i rzeczy wydawały się bardziej odległe. Biralbo nie przypominał sobie, żeby kiedykolwiek widział Billy'ego Swanna tak spokojnego albo tak łagodnego, tak nie wykazującego zainteresowania niczym, nawet muzyką i alkoholem. Czasem nucił coś bardzo cicho, z miękkością pogrążania się w myślach, wersy dawnych litanii murzyńskich albo piosenki miłosne, zawsze tyłem do innych, przed oknem, łamiącą się nitką głosu, wysuwając potem wargi do przodu, żeby naśladować niedbale dźwięk trąbki. Kiedy Biralbo pierwszego rana wszedł do pokoju, usłyszał, że wymyśla różne wariacje na temat melodii, obcej mu i zarazem bliskiej, *Lizbona*. Stał przy uchylonych drzwiach, ponieważ wydawało mu się, że Billy Swann nie zauważył jego obecności i pomrukuje melodię, jakby był sam, wystukując powoli rytm stopą.

— A więc nie wyjechałeś — powiedział, nie odwracając się w jego stronę, wpatrzony w szybę okienną jak w lustro, gdzie mógłby go dostrzec.

— Widziałem wczoraj wieczorem Lukrecję.

— Kogo? — Teraz Billy Swann się odwrócił. Ogolił się a rzadkie i jeszcze czarne włosy połyskiwały brylantyną. Okulary i szlafrok nadawały mu wygląd łagodnego emeryta. Ale tym pozorom szybko zadaly kłam blask jego oczu i szczególne napięcie kości pod skórą policzków: Biralbowi przemknęła myśl, że tak powinny błyszczeć szczęki nieboszczyka, świeżo ogolonego.

— Lukrecję. Nie chcesz przede mną udawać, że nie wiesz, o kogo chodzi.

— Dziewczyna z Berlina — powiedział Billy Swann tonem ni to ubolewania ni kpiny.

— Jesteś pewien, że nie widziałeś jakiejś zjawy? Zawsze myślałem, że to była zjawa.

— Widziałem ją w pociągu, który jechał w tym kierunku.

— Pytasz mnie, czy przyjechała mnie odwiedzić?

— Byłoby to możliwe.

— Tylko tobie i Oskarowi, nikomu więcej nie przychodzi do głowy przyjeżdżać w takie miejsce jak to. Śmierdzi trupem na korytarzach. Nie zauważyłeś? Śmierdzi alkoholem, chloroformem i kwiatami, jak w zakładach pogrzebowych w Nowym Jorku. Słychać krzyki po nocach. Faceci przywiązani pasami do łóżek, którzy widzą karaluchy, jak im idą po nogach.

— Trwało to krócej niż sekunda.

Biralbo stanął obok Billy'ego Swanna i patrzył na ciemnozielony las w mgłę, na wille rozproszone w dolinie, uwieńczone słupami dymu, na dalekie zabudowania stacji. Dojeżdżał do niej jakiś pociąg, wydawało się, że w całkowitej ciszy. — Miał moment, zanim zdałem sobie sprawę, że ją widzę. Obciąła sobie włosy.

— To twoja wyobraźnia, chłopcze. To jest dziwny kraj. Tutaj wszystko dzieje się inaczej, jakby się zdarzyło dawno temu i teraz się przypominało.

— Jechała tym pociągiem, Billy, jestem pewny.

— A jakie to może mieć dla ciebie znaczenie. — Billy Swann zdjął wolno okulary: robił to zawsze, kiedy chciał okazać komuś cały bezmiar swojej pogardy. — Wyleczyłeś się, nie? Zawarliśmy umowę. Pamiętasz? Ja przestanę pić, a ty lizać rany jak pies.

— Ty nie przestałeś pić.

— Zrobiłem to teraz. Billy Swann pójdzie do grobu trzeźwiejszy niż mormon.

— Widziałeś Lukrecję?

Billy Swann znowu założył okulary i nie patrzył na niego. Wpatrywał się z wielką uwagą w wieże i kominy pałacu pociemniałe od deszczu, kiedy znowu się odezwał, tonem wystudiowanym i nijakim, jak się mówi do służby, do kogoś, kogo się nie widzi.

— Jeżeli mi nie wierzysz, zapytaj Oskara. On ci nie skłamie. Spytaj go, czy mnie odwiedzało jakieś widmo.

„Ale jedynym widmem byłem ja, nie Lukrecja”, powiedział mi Biralbo ponad rok później, ostatniego wieczoru, kiedyśmy się widzieli. Leżał na łóżku w swoim hotelu w Madrycie, bezwstydnie i pogodnie pijany whisky, tak ostro widzący i tak obcy wszystkiemu, jakby mówił przed lustrem: to on prawie nie istniał, wymazywał się w swojej wędrówce po Lizbonie, jak wspomnienie twarzy, którą się widziało tylko raz. Oskar też zaprzeczał, żeby jakaś kobieta odwiedzała Billy'ego Swanna: z całą pewnością, oświadczył mu, on tu jest zawsze, byłby ją widział, po co miałby go okłamywać. Znowu wszedł sam leśną ścieżką i pił na stacji, oczekując na powrotny pociąg do Lizbony, patrząc w stronę różnych ścian i białych arkad szpitala, myśląc o dziwnym spokoju Billy'ego Swanna, który może dalej tkwi nieruchomo za jednym z okien, prawie czując jego wzrok i jego naganę, równie jak pamiętał sposób, w jaki jego głos nucił piosenkę napisaną przez Biralba na długo przed przyjazdem do Lizbony.

Wrócił do miasta, żeby zatracić się w nim jak w jednym z tych wieczorów muzyki i burbonu, który wydawał się nie mieć końca. Ale teraz zima zamroczyła ulice i mewy latały nad dachami i pomnikami na koniach, jakby szukając schronienia przed burzą morską. Każdego wczesnego zmięzchu była chwila, w której miasto wydawało się ostatecznie zdobyte przez zimę. Znad brzegu rzeki rozciągała się mgła zamazująca horyzont i najwyższe budynki na wzgórzach a czerwone przesła mostu wznoszącego się nad szarymi wodami rozciągały się w pustce. Zaczynały się wtedy zapalać światła, stojące rzędem latarnie wzdłuż alei, ogłoszenia świetlne, które gasły i mrugały tworząc nazwy lub rysunki, przelotne linie neonowe barwiące rytmicznie na różowo, czerwono i niebiesko niskie niebo Lizbony.

Chodził, bezsenny, z podniesionymi kłapami płaszczka, rozpoznając miejsca, przez które przebiegał wiele razy lub gubiąc się, kiedy był najbardziej pewny, że już nauczył się labiryntu miasta. Było to tak, opowiadał mi, jakby pić wolno jeden z tych perfumowanych ginów, które mają przeźroczystość szkła i zimnych poranków grudnia, jakby zaszczerpić sobie zatrutą i słodką substancję, która rozszerza świadomość poza granice rozsądku i strachu. Dostrzegał wszystko z jakąś zimną dokładnością, w której wyraźna zwykłość mogła się łatwo prześlizgnąć w szaleństwo. Nauczył się, że dla kogoś, kto spędza wiele czasu sam w obcym mieście, wszystko może przekształcić się w pierwszy symptom halucynacji: że twarz kelnera, który mu podaje kawę lub recepcjonisty, który mu wręcza klucze od pokoju, jest tak nierealna jak nagle zauważona i zagubiona obecność Lukrecji, jak jego własna twarz w lustrze umywalki.

Nigdy nie przestał jej szukać i prawie nigdy o niej nie myślał. Patrząc na Lizbonę, którą mgła i wody Tagu oddzielały od świata, przekształcając ją nie w jakieś miejsce, lecz w jakiś krajobraz czasu, dostrzegł pierwszy raz w życiu absolutną izolację swoich czynów: stawał się tak obcy swojej własnej przeszłości i swojej przyszłości, jak przedmioty, które go otaczały w nocy w pokoju hotelowym. Może to właśnie w Lizbonie znalazł tego straceńczego i skrytego szczęścia, które odkryłem w nim pierwszego wieczoru, gdy go zobaczyłem przy fortepianie w „Metropolitano”. Pamiętam, co mi raz powiedział: że Lizbona jest ojczyzną jego duszy, jedyną ojczyzną osiągalną dla tych, którzy urodzili się cudzoziemcami.

tłumaczyła

Jadwiga Konieczna-Twardzikowa

Czesław Miłosz jako historyk literatury polskiej

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

wizerunku wylania się Miłosz — autor syntezy.

Oglądając literaturę polską z oddalenia, więc obcym niejako okiem, a zarazem filtrując jej obraz przez pryzmat osobistych wyborów i uprzedzeń Miłosz dokonuje przewartościowania jej obiegowej hierarchii, wedle której miejsce centralne w tradycji przypada romantyzmowi. Na plan pierwszy wysuwa literaturę przedrozbiorową, wysoką wartość przypisując nie tylko Renesansowi, ale i literaturze Baroku. Nie idzie mu zaś o to (czy nie o to jedynie), że literatura polska daje się wówczas mierzyć europejską miarą i stanowi część europejskiej wspólnoty. Raczej ma na uwadze jej osadzenie w rzeczywistości bytu, jej naturalne wynikanie z form życia i bezpośredni z nimi związek, co dla Miłosza jest wartością o charakterze metafizycznym. W eseju zatytułowanym *O historii polskiej literatury, wolnomyślicielach i masonach*, w którym odpowiadał na zarzuty, jakie krytyka emigracyjna postawiła jego *Historii literatury*, a który wszedł później do tomu *Prywatne obowiązki* Miłosz pisze:

„Łatwo jest odnieść się z ironią do sumiastowatych staropolskich żartków, chlepczących swoją polewkę z piwa, ale renesansowy humanizm znalazł w Polsce grunt przygotowany, był niemalże płodem naturalnym, domowym, a to chyba o czymś świadczy. Tutaj bez żadnej megalomanii wypada stwierdzić, że tylko społeczeństwo o mocno zakorzenionych obyczajach civitas mogło wydać literaturę tak ciepłą, tak pełną łagodnego humoru, tak finezyjną nie tylko w paru wyjątkowych jej osiągnięciach, także w anonimowych pieśniach, podaniach i koledach”.

Niemniej już w literaturze staropolskiej widzi Miłosz wyraźną ułomność czy niekompletność. Wiek siedemnasty jest tylko barokowy, brak mu drugiego skrzydła, któremu właściwy był kult nauki, racjonalizm, klasycyzm. Wiek osiemnasty przychodzi z opóźnieniem i także w okaleczonej postaci. Potem jest „zbitka oświeceniowo-romantyczna”, czyli — jak powiada Miłosz — odrabianie zaległości dwóch stuleci. W tym momencie następuje narodowe nieszczęście, utrata niepodległości. W tej chorobliwej sytuacji rodzi się polski romantyzm, który dla autora *Ziemi Ulro* jest równocześnie czymś fascynującym i budzącym abominację. Niekwestionowaną wartość romantyzmu stanowi dochodząca w nim znowu do głosu (po raz drugi od czasów literatury renesansowej) inspiracja metafizyczna, zjawiskiem kłopotliwym, a nawet groźnym jest sprzężenie mistyki i polityki, co daje w rezultacie twór tak dziwaczny jak polski mesjanizm, który wedle Miłosza — zatruł na długo polskie umysły odbierając im poczucie rzeczywistości. W romantyzmie polskim dokonano się też tak stanowcze oddzielenie ducha od materii („w szalach lekceważącego materię ducha polski romantyzm przewyższył jakikolwiek inny”), że musiało ono doprowadzić do zachwiania równowagi w kulturze. Romantyzm grzeszy więc „eterycznością”, i postacią emblematyczną całej tej literatury może być Mickiewiczowska „Zosia pasąca baranki”, „co nie dotknęła ziemi ni razu”. Litującym się nad sobą Polakom Miłosz surowo przypomina, że gdy Towiańczycy zajmowali się liczeniem kolumn duchów, Europa przeżywała bolesne skurcze rodzącego się właśnie kapitalizmu, a związany z tym przyrost cierpienia uchodzi zazwyczaj naszej uwadze.

Skutkiem upadku państwowości polskiej jest „kurczenie się formatu umysłowego literatury” i pojawienie się wyrwy, która nigdy nie została wypełniona: brak polskiego wieku dziewiętnastego. Brak ten rozumie Miłosz dwójako: jako brak prozy, czyli właściwego — jak to nazywa — ustawienia głosu, oraz brak analizy duszy współczesnego człowieka. Kraszewski, Orzeszkowa, Prus, Sienkiewicz, Żeromski mają znaczenie jedynie lokalne. Obciążeni nadmiarem obywatelskimi obowiązkami ugięli się pod

ciężarem, który był — jeśli się można tak oksymoronicznie wyrazić — ciężarem ideowo-pedagogicznych abstrakcji.

Ten nieistniejący, czy też okaleczony wiek XIX wyłonił się nagle w ostatnim swoim dziesięcioleciu i — jak powiada Miłosz — „wraz ze świeżo odkrytym Norwidem i mistycznym Słowackim zwałił się nad głowę pokolenia Młodej Polski”, co przy nieustawnym głosie, czyli braku wyrazistego stylu prozy musiało dać i dało fatalne skutki literackie i zaowocowało „poronnością” geniuszów.

Tu na prawach dygresji warto przypomnieć, jak Miłosz rozumie owo „ustawienie głosu”, którego brak dostrzega w polskiej literaturze. W eseju *Mickiewicz* drukowanym w paryskiej „Kulturze” w r. 1976, a potem zamieszczonym w *Ogrodzie nauk* Miłosz stawia tezę o trójfazowości rozwoju polskiego języka. Faza pierwsza (ok. 1440 r.) tonie w mroku, nie wiemy o niej wiele. Faza druga, to polszczyzna renesansowa — Reja, Górnickiego, Kochanowskiego. Jest klarowna, ale widać w niej już niepokojące zapowiedzi gadulstwa (np. w niektórych poematach opisowych Kochanowskiego). Potem przychodzi faza trzecia, z nią zaś taki ciąg nazwisk: Krasicki, Trembecki, Fredro, Mickiewicz, Prus jako autor *Lalki*. Nie mieści się w niej ani Słowacki (wedle Miłosza wyraźnie cofający się do baroku), ani Krasieński, ani Norwid. Nie znajdzie się miejsce dla Orzeszkowej jako pisarki zbyt staroświeckiej. W wieku XIX powiada Miłosz „przetwała kapryśno-chwiejna linia prozy, pomiędzy gawędą, gadulstwem i stylizacją”. Stylizacją przeżarta była cała literatura modernistyczna, co zadecydowało o jej językowej niemocy i było jedną z przyczyn jej „poronności”. Dwudziestolecie przyniosło zapowiedź wzmocnienia polszczyzny (oczywiście nie w osobie np. Kadena Bandrowskiego), ale we współczesności dostrzega już Miłosz powrót do grzechów saskich: rozlewność, brak dyscypliny, makaronizmy.

Tak wygląda historia w historii, której bieg zatrzymaliśmy na Młodej Polsce. I tu właśnie w tej Młodej Polsce cierpiącej na liczne dolegliwości widzi autor *Prywatnych obowiązków* początek współczesnej literatury polskiej, co nie jest dobrą przepowiednią i nie oznacza łatwego jej losu. Dziś teza ta wydaje się banalna, gdy jednak Miłosz ją stawiał, miała prawo robić wrażenie zaskakującej, a linia Przybyszewski-Witkacy-Gombrowicz, którą zarysował, nie była tak oczywista i tak dobrze widoczna.

Zbliżywszy się do współczesności Miłosz demonstrował mapę poezji dwudziestolecia, choć jej zarysy wydawały się niewzruszone. Zbliża mianowicie do siebie „Skamander” i Awangardę Krakowską, odcina natomiast „Żagary” i inne „głosy prowincjonalne” (wśród nich — Czechowicza). Zabieg ten możliwy jest dzięki zmianie kryteriów: w miejsce wyznaczników formalnych pojawiają się wyznaczniki filozoficzne, granicę zaś wytycza „wejście w nowy wymiar medytacji antropologicznej”.

„Jeżeli za naczelną kryteria przyjmujemy obawę przed dyskursem zatracającym o jakiegokolwiek metafizyczne czy historiozoficzne głębie, a także uwielbienie sztuki poetyckiej odziedziczone po symbolistach, ówczesny kanon poetycki obejmie również dobrze Skamandra jak pierwszą Awangardę” — pisał w szkicu *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej Awangardzie*, drukowanym po raz pierwszy w „Oficynie Poetów” w 1967 roku. I zamykał go propozycją, by „zamiast szukać formalnych wyznaczników przeprowadzić linię podziału w okolicach roku 1930 i do drugiej Awangardy zaliczyć całą poezję powstającą w aurze katastroficznej czy apokaliptycznej. Gdyż różnice poetyk mniej znaczą w miarę upływu czasu niż wspólność tych samych niepokoїв i porażek”. W ten sposób po stronie „Żagarów” znalazłyby się pesymistyczne wiersze Czechowicza, Gałczyńskiego z jego *Balem u Salomona*, „Kwadryga”, medytacje filozoficzne Jastruna,

nawet Ważyk, choć przynależy formalnie do lat dwudziestych.

Tak oto w największym skrócie i w koniecznym uproszczeniu wyglądają dzieje literatury polskiej podług Miłosza — historyka literatury. Teraz pora przyrzeć się książce, którą napisał Miłosz — autor podręcznika, jak i samej jego postaci. Jest on, po pierwsze, w pełni świadomy utopijności zadania, jakie przyszło mu wykonać. (*Wystarczy zastanowić się chwilę, żeby dojść do wniosku, że napisanie literatury polskiej dla cudzoziemców jest przedsięwzięciem niemożliwym*). Jest zaś takim z wielu powodów. Część z nich znana jest każdemu, kto przystępował do pisania podręcznika, lub teoretycznie rozważał taką możliwość. To poczucie braku kompetencji, problem komplikacji metodologicznych, gwałtowny przyrost wiedzy szczegółowej i paraliżujący nadmiar interpretacji. W przypadku adresata-cudzoziemca dochodzi do tego sprawa tak niebagatelna, jak pokonanie progę obcości i zagrażające umysłowemu zdrowiu zanurzenie w zgęszczonym roztworze „pierwotnych danych”. Do tych rutynowych niejako cierpień dodać należy jeszcze fakt, że — jak powiada Miłosz — „dziedziczy się przedsiębiorstwo o zabagnionych interesach”. O literaturze polskiej pisali bowiem dotąd albo nawiedzeni amatorzy, albo wytrawni co prawda — jak ich Miłosz nazywa — szkolarze, ale z niezbyt szczęśliwą ręką.

Przystępując do pisania (kształtowania?) podręcznika Miłosz musiał odpowiedzieć na dwa przede wszystkim pytania: jedno natury moralnej, drugie — metodologicznej. Pierwsze brzmiało: czy szerzenie wiedzy o polskiej literaturze nie jest zajęciem absurdalnym, skoro „(...) przed komisją krajów, które miały „normalną” historię powinny zdać egzamin literatury krajów nienormalnych i wykrzywionych”. Jest to sytuacja w istocie nieprzyzwoita: prosić o współczucie? Żądać zadośćuczynienia? Mścić się na cudzoziemcach każąc im czytać *Pamiętniki Paska*, lub — rzucać ich na kolana przed narodowym cierpieniem? Dlaczego sądzić, że nasza literatura robi wrażenie na normalnych ludziach, którzy nie byli heroldami ani ofiarami żadnej „Sprawy”? Ale nie tłumiąc w sobie tych wątpliwości Miłosz nie daje też przystępu złudzeniu, że świat zachodni „reprezentuje dziś jeszcze jakąkolwiek normalność”. Widzi bowiem, że młode umysły wychowane w wolności i obfitości zarówno dóbr jak i idei bardzo łatwo zadowolają się czerwoną książeczką wodza Mao. „*Wobec tych młodych* — napisze później Miłosz — *czują się zawstydzająco bogaty. (...) Dlatego, że przychodzę stamtąd, gdzie trwanie historyczne jest samą nienormalnością, samą niemożliwością i najwyższym ekwilibrystycznym pokręceniem. Co daje pogląd na dolę człowieczą wręcz odwrotny od tego, do jakiego podstępnie zmuszają zapuszczające wszędzie swoje macki nauki przyrodnicze. Ten twór musi być właśnie powiatowy, związany, naznaczony przez szczególność miejsca i czasu, agonizujący, nielogiczny, patetycznie śmieszny, głupawy, wzniosły równocześnie, jego esencją jest chyba nieprawdopodobieństwo*”. Więc jak zwykle u Miłosza, odpowiedź będzie brzmiała: nie i tak. Nie — celebrować nieszczęścia narodowego, tak — dziwacznemu doświadczeniu ludzkiemu, które nie mieści się w głowie. Tak uporawszy się z dylematem moralnym staje Miłosz przed problemem metodologicznym. Jak uporządkować materiał i uczynić go strawnym dla cudzoziemskich umysłów. Sam nie ma zaufania do kategoryzujących przedsięwzięć, jest sceptyczny wobec wszelkich odmian periodyzacji, widząc, jak wiele w niej arbitralności. Świadom, że podręcznik literatury wywodzi się naprawdę z dziewiętnastowiecznego pozytywizmu, Miłosz decyduje się na formę otwarcie staroświecką i przyznaje, że wzorował się na tradycyjnym podręczniku Lansonona. Od Lansonona zapożyczył Miłosz przede wszystkim swobodę segmentacji, co pozwalała mu sytuować na tym samym poziomie

różnie dobierane całości, ujednoczone przez kompozycyjnie nadrzędny podział na duże rozdziały, których w wydaniu angielskim jest 11, w polskim zaś 10, a które nie charakteryzują się symetrycznością ani rozmiaru ani zawartości. Jedyłą regułą rządzącą wszystkimi rozdziałami jest wprowadzenie na początku każdego z nich wstępnych informacji, zatytułowanych zawsze tak samo: zarys tła. Mają one mniej więcej uzmysłowić czytelnikowi nie znającemu historii Europy, lub znającemu ją słabo, w jakich warunkach kształtowała się literatura. Wiedząc, że zajęcia to nie należy do najwznieśliwszych, Miłosz posługuje się ostrym i wyrazistym skrótem, przedstawiając to jedynie, co uważa za ważne: zajęcia polityczne, przemiany społeczne, niekiedy także np. zmiany rynku czytelniczego.

W obrębie poszczególnych rozdziałów Miłosz stosuje technikę, nazywaną przeze mnie techniką (czy zasadą) ekspozycji muzealnej. Wylania i zestawia zjawiska postaciowane w sposób dowolny i kładzie je — jak przedmioty — niejako obok siebie w historycznym horyzoncie. Raz jest to grupa ludzi o podobnym nastawieniu (np. reformatorzy w XVIII w.), raz gatunek literacki czy inna forma wypowiedzi (np. powieściopisarze w pozytywizmie, krytyka i filozofia w Młodej Polsce), innym razem — pisarze o podobnej pozycji w danym okresie (np. inicjatorzy w tejże Młodej Polsce). Te przedmioty wykrawa Miłosz rozmaicie i użyte przez niego „patrony” mogą, ale nie muszą pojawiać się w innych rozdziałach. I tak w rozdziale obejmującym „drugą połowę XVIII wieku — oświecenie” obok podrozdziału „Teatr” mamy podrozdział równorzędny „Literaci” (Krasicki, Trembecki, Naruszewicz), która to nazwa już się nie powtórzy, obok zaś: „Poeci sentymentalni”, „Reformatorzy” i na tym samym poziomie wielkości jedna postać: „Nieprawdopodobny Potocki”. Toteż rola narracyjna, jaką przybiera Miłosz, jest nie tyle rolą fabularyzatora zajęć literackich, opowiadającego, co stało się w literaturze (czy z literaturą), ile rolą przewodnika w literackim muzeum, gromadzącym zarówno rzeczy o wysokiej wartości, jak i przedmioty osobliwe. Ten przewodnik ze szczególnym upodobaniem pokazuje portrety pisarzy i wtedy dopiero, przy portrecie takim się zatrzymawszy daje upust swojej fabułowórczej inwencji i narracyjnej swadzie. *Historia literatury polskiej* jest też w znacznej mierze taką właśnie galerią portretów literackich, gdzie w zminiaturyzowanej formie otrzymujemy tradycyjne „życie i dzieło autora”. Podręcznik Miłosza charakteryzuje się więc „ostrością” montażu — rozdziały i podrozdziały sygnowane zazwyczaj nazwiskami autorów stanowią osobne całości z rzadka jedynie łączone jakąś formą nawiązania. W kompozycyjnym układzie *Historii literatury polskiej* ta ekspozycyjność modelu zostaje w pełni obnażona — słychać niemal odgłos kroków, gdy Miłosz — przewodnik przechodzi od portretu do portretu, od zjawiska do zjawiska, od przedmiotu do przedmiotu i wskazuje: „oto przed nami”, „o tej rzeczy będę opowiadał”, nie troszcząc się szczególnie o historyczny proces, przemiany prądów i ich wzajemne zależności, choć posługuje się powszechnie używanymi kategoriami jak barok, romantyzm, pozytywizm itd.

Nie jest wszakże *Historia literatury polskiej* rozumowanym słownikiem pisarzy w układzie chronologicznym. W podręczniku pojawiają się także inne ośrodki tematyczne, lokalne fabuły, oraz rozbudowane nawiasy. Centra takie tworzy Miłosz na różne sposoby. Po pierwsze — przez podobieństwo przedmiotów: tak np. gdy przedstawia Biernata z Lublina i jego Ezopa, wprowadza inne postaci podobne — Sowidzrzała i Marcholta i nimi bliżej się zajmuje. Po drugie — przez przyległość: omawiając „legion żydowski” Mickiewicza nawiązuje do problemu żydowskiego pochodzenia jego matki, to zaś pozwala mu przedstawić dzieje Żydów w Polsce. Po trzecie wreszcie — stosuje Miłosz rozsunięcie o charakterze szkatułkowym, czyli rozbudowaną dygresję. Przykładem polemiki z Bakwisem na temat dramatu polskiego, jaką wyzwała niewinny zdało by się temat: *Odprawa posłów greckich*. Przykład inny: w rozdziałku zatytułowanym „Cyprian Norwid” mamy opis sytuacji w polskiej poezji, gdy Norwid wkracza na scenę. Ten opis rozwija się w mały traktat na temat ówczesnej wersyfikacji, z niego zaś wylaniają się po kolei trzy sylwetki

„poetów krajowych” — Pola, Ujejskiego i Syrokomli, ukrytych w tym Norwidzie jak baby w babie. Inny rodzaj tematycznego centrum stanowią fabuły lokalne — jaką jest na przykład rozdział „Dzieje jednej rodziny” opowiadający historię rodziny Korzeniowskich.

Urozmaiceniu obrazu służy także zmiana optyki: obok przedmiotów średniej wielkości, za jakie uznać można pisarzy czy duże utwory, pojawiają się niekiedy mikroskopijne przedmiociki i szczegółowe informacje: a to siedem notesów Prusa, a to streszczenie jednej z kolęd Kacpra Twardowskiego, które warto przytoczyć: „*Jedna z nich [kolęd] typowa, opisuje, jak pasterze przychodzą do stajni i widzą aniołki ociosujące kawałek suchego drewna wierzbowego, aby sporządzić kołyskę dla Jezusa; inne zbierają suche gałązki, albo dmuchają w ognisko, suszą mokre pieluszki lub grzeją wodę na kąpiel, podczas gdy księżyc uśmiechając się z nieba, prosi Matkę i dzieciątko o łaski w zamian za swoje usługi*”.

Nie znaczy to, że Miłosz traktuje kategorie periodyzacyjne nazywające okresy czy style jedynie jako rodzaj panneau, na którego tle rozpościera własne malowidła i odgrywa krótkie literackie sceny. Mimo braku zaufania do periodyzacyjnych praktyk sam od czasu do czasu rysuje rozwojowe linie literatury polskiej. Mówi na przykład o żywej i aktywnej linii baroku: od XVII w. przez barok sielankowy, czyli poezję sentymentalną reprezentowaną np. przez Karpińskiego (tu zwraca uwagę na naturalność tej formy wytworzonej samorzutnie przez „środowisko” sarmackiej kultury), po romantyzm (Słowaki), a nawet — współczesność, gdzie przykładem staje się Gałczyński. Widzi też linię społeczną od Kochanowskiego po Norwida. Mimo niechęci do -izmów wprowadza termin „populizm” przy okazji omawiania Orzeszkowej i Konopnickiej. Pokazuje w sposób interesujący, nie dla wszystkich oczywisty współzależność impresjonizmu i naturalizmu, jako wyrosłych ze wspólnego pnia dziewiętnastowiecznej „naukowości”. Podtrzymuje tezę o „niezamknięciu” Młodej Polski, czyli przesuwa granicę współczesności — także dla literatury polskiej — na lata dziewięćdziesiąte ubiegłego stulecia. Zwalcza przesąd o rzekomym przeszczepieniu symbolizmu francuskiego na grunt polski, co uważa za niemożliwe ze względu na inną linię rozwojową wiersza, choć przyznaje, że technika symboliczna pojawia się znacznie wcześniej np. u Słowackiego. Jak więc widać Miłosza — historyka literatury polskiej i Miłosza — autora podręcznika łączy niekiedy wyraźna zbieżność interesów.

Amorficzna nieco postać, jaką mimo zewnętrznych pozorów rygoru przybrała *Historia literatury polskiej*, oraz swoboda a nawet dosadność jej języka pozwoliły pierwszym krytykom tej książki (np. Danilewiczowej) widzieć w niej „szlachecki rozmach i zamaszystość w stylu Mackiewicza”, przeciwko czemu Miłosz słusznie protestował, pisząc, że probierzem dla niego była „zwięzłość, nie rozmach”. I w istocie, choć Miłosz nie stroni od gawędowości, wynikającej z prostego faktu, że *Historia* miała pierwotnie formę ustnego opowiadania, choć nawiązuje bliski kontakt z czytelnikiem osuwając go ze sobą za pomocą familiarnego „my”, choć często wprowadza styl potoczny („Fredro wiódł żywot zdrowego szczeniaka”), jego podręcznik uderza właśnie zwięzłością i ostrością sformułowań — niezależnie od tego, czy mowa o biografii pisarzy, o ich psychice, twórczości, czy też w grę wchodzi charakterystyka epok lub poszczególnych dzieł. Ta żywość języka i dobitność stwierdzeń (któż odważyłby się nazwać Sobańską zwyczajnie kochanką Mickiewicza) a nawet ich szorstka obcesowość (np. o Kasprowiczu: „*Człowiek o wybuchowym temperamencie zarówno w życiu prywatnym jak i zawodowym, żądny wiedzy, walczył z poważnymi przeciwnościami, wiążącymi się z początkowym brakiem oglądy i dosyć późno wszedł na scenę literacką*”), czyni z *Historii literatury* lekturę pasjonującą, zwłaszcza dla czytelnika, którego umysł nawykł do bezbarwności i układowości stylu właściwej polskim podręcznikom, a także do inflacyjnego użycia przymiotnika „wybitny” i zamazywania raczej niż wyostrzania różnic w hierarchii literackiej. Choć rzecz jasna, owe skróty myślowe i nadmierna zwięzłość dają niekiedy efekty komiczne lub czynią obraz niezrozumiałym. Jeśli Miłosz pisze

o Miriamie, że *jako poeta był raczej parnasistą i to naturalnie służyło tylko utwierdzeniu się powszechnej opinii o jego jakby buddyjskiej bierności*, to dla tych, którzy nie znają polemiki Brzozowskiego z Miriamem (czy raczej z proponowanym przez niego wzorcem kultury), gdzie Miriam przedstawiony jest jako porcelanowy Budda stojący na kominku, zdanie takie brzmi dosyć mgliście. Miejsc takich można znaleźć więcej, jeśli czytać Miłosza w złej woli. Nie zmienia to jednak faktu, że właśnie owa obrazowa zwięzłość, nie wolna od ryzyka, przyciąga do podręcznika Miłosza wszystkich, którzy szukają sposobów, by uwolnić swoje myślenie o literaturze od banału i rutyny.

Sprzyja temu i to także, że Miłosz nie tylko nie unika wartościowania, lecz że jego hierarchia wartości odmienna bywa od ogólnie przyjętej i upowszechnianej w pedagogicznych działaniach. W przywoływanym już tutaj eseju *O historii polskiej literatury, wolnomyślicielach i masonach*, Miłosz nie tylko daje upust swojej irytacji wywołanej przez recenzję z książki; przedstawia także problemy związane z przyjęciem postawy historyka i odsłania „wstydlivą dolegliwość historyków jakiegokolwiek literatury” nie mniej — jak się okazuje — bolesną niż słynny paradoks historycznego poznania odkryty przez Lévi-Straussa. Polegać ma ona na tym, że w każdym historyku „antropolog klóci się z obrońcą wiecznych wartości estetycznych”, co inaczej powiedziane znaczy, że doświadczenia ludzkiego ducha zapisane w kulturze nie są tożsame z arcydziełami i że te twory pośledniejszego gatunku nie tylko zasługują na czułe zainteresowanie, ale w istocie budzą je, jak wzbudzają je przegrane bitwy i nieudane wyprawy. Choć myli się zapewne Miłosz sądząc, że spór między antropologiem a obrońcą wiecznych wartości estetycznych toczy się z równą żarliwością w każdym historyku literatury. Większość z nich, dzisiaj przynajmniej, miewa inne zmartwienia. Dręczy ich raczej nieprzystawalność ogromu faktów i pojęciowej siatki, w jaką muszą te fakty ujmować, by uzyskać czytelność obrazu przeszłości, czyli minimum jej zrozumienia. Spór, o którym mówi Miłosz, odzwierciedla w znacznej mierze jego własny wewnętrzny dialog; w nim bowiem wartość estetyczna walczy o lepsze z akceptacją tego, co po prostu rzeczywiste i co samym swoim istnieniem — przypadkowym, ograniczonym i zdumiewającym — zapiera dech. To rozdwojenie poety, skłaniającego się zresztą coraz wyraźniej ku kontemplacji „esse”, przechodzi na historyka, z jednej strony utrudniając mu jego niełatwe zadanie, z drugiej — nadając jego wyborom i diagnozom osobisty i osobliwy charakter. We wstępie do angielskiego wydania *Historii literatury* Miłosz wyznaje otwarcie: „*Literatura przedstawia mi się jako seria chwil w życiu gatunku zatrzymanych w języku, a przez to dostępnych refleksji potomności. Chociaż dla każdego, kto chce zgłębiać dżunglę czasu, niezbędną cechą jest rygorystycznie wnikliwy osąd, głos ludzki, który w tej dżungli słyszymy, zasługuje na szacunek, nawet jeśli jest nieśmiały i niepewny*”. Ten tkliwy antropocentryzm trudno jest pogodzić z profesją historiografa, do którego obowiązków należy właśnie uruchamianie i obsługa wielkiego selekcyjona głośów. I Miłosz — historyk literatury również będzie się musiał poddać temu twardego wymogowi. Ale świadomość napięcia między utworem jako egzystencjalnym wydarzeniem a jego estetyczną udatnością towarzyszyć będzie Miłoszowi — autorowi podręcznika i kształtować jego obraz literackiej przeszłości. Choć oczywiście ten autor podręcznika nie jest jedynie delikatnym antropologiem spierającym się z estetą. Jest pisarzem o zdecydowanych upodobaniach i niechęciach, o wyczuwalnym światopoglądzie i dość dobrze widocznym rodowodzie intelektualnym. To przeciwnik stęzałej we frazes narodowej mitologii i romantycznego urojenia, zwolennik zaś duchowego fermentu i rozszerzających umysł wątpliwości, ale i zespolenia z bytem, które nie jest formą samozadowolenia, lecz kategorią doświadczenia metafizycznego.

Wśród przesunięć, jakich Miłosz dokonał w tradycji, najbardziej po dziś dzień bulwersującym okazało się usytuowanie reformacji wśród zjawisk zdecydowanie pozytywnych, co dla przeciętnego czytelnika trudne jest do pojęcia, co zaś czytelnik wykazujący

skłonność do prawicowego nacjonalizmu odczytuje jako próbę podważenia wartości samego katolicyzmu, a także rdzenności jego związku z dziejami narodu polskiego. Miłosz sam dość dokładnie opisał swoją postawę, nie ma więc powodu wdawać się w szczegółowe rozważania. Przypomnieć jedynie warto dwie sprawy. Po pierwsze: Miłosz, jak tyłu innych poetów, przeciwstawia religijność jej zinstytucjonalizowanym formom, toteż religia jako czynnik aktywny (duchowo, intelektualnie, artystycznie) zespała się u niego częstokroć z nieortodoksyjnością. Stąd sympatie Miłosza dla różnorodnych herezji, w dziejach zaś Polski dla arianizmu i jego reprezentantów. Po drugie: dla Miłosza niepokojącą stroną polskiego katolicyzmu jest jego podatność na działania idei politycznych i łatwe z nimi sojusze. To wywołuje w nim nietajoną niechęć do zbitki Polak-katolik, w której dostrzega wartości dobroczynne i złowrogie. Dobroczynne zawierają się w działaniu, by tak rzec, dośrodkowym, czyli umacnianiu (ale i usztywnianiu) życia duchowego przez konserwowanie najprostszyc, więc najłatwiej przyswajalnych treści narodowo-religijnych. Oblicze negatywne pokazuje ta zbitka w swym działaniu odśrodkowym, gdy skierowana na zewnątrz służy jako narzędzie wykluczania ze wspólnoty i deprecjacji wszystkiego, co nie-polskie i nie-katolickie. Problem „zrostu religijno-prawicowego” podobnie jak problem napięcia między laicką inteligencją wywodzącą się z ducha Oświecenia a narodowym katolicyzmem jest dla Miłosza jednym z ważniejszych czynników dynamizujących polską kulturę. I wbrew temu, co sądzą dzisiejsi prawicowi publicyści Miłosz mimo swojej sympatii dla heretyków i awersji do prawicowo-religijnego zrostu nie zmienia mechanicznie znaków wartości, a jedynie nieco je przesuwają, by naruszyć szczelność stereotypu, który im dłużej spełniał funkcje obronne, tym wyraziściej przekształcał się w skamielinę, co dla każdego żywego organizmu staje się zazwyczaj groźnym obciążeniem.

Ale nie Reformację jedynie przesunął Miłosz na bardziej uprzywilejowane miejsce. Podniósł też, co dziwić może zwolenników prostych opozycji, wartość sarmackiego baroku, jako czegoś trwałego w kulturze polskiej. Obniżył natomiast, o czym już była mowa, rangę romantyzmu, ceniąc go przede wszystkim za jego „metafizyczność”. (Przy czym pamiętać trzeba, że dla Miłosza poematem metafizycznym będzie też *Pan Tadeusz*, o którym napisze w *Ziemi Ulro*, że jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennie otaczającej nas rzeczywistości „ład istnienia” jako obraz czy odbicie w lustrze czystego Bytu). Z dzieł romantycznych najwyższe notowania uzyskały *Dziady* i *Nie-Boska*; *Kordian* w porównaniu z *Dziadami* spadł niżej. Nie jest też Miłosz admiratorem *Króla Duchy* („tylko Polak zafascynowany filozofią historii mógł to napisać”), a zgoła niepocholebnie wyraża się o *Lilli Wenedzie*. Z Norwidem ma sprawę po dzień dzisiejszy, acz w podręczniku stara się oddać mu sprawiedliwość, pokazując równocześnie, że część jego dziwactw da się wytłumaczyć odcięciem od audytorium czytelniczego.

Wśród pozytywistów Miłosz najwyżej ceni Prusa (choć wytyka mu brak wiedzy o kobietach), przypominając, że *Faraon* jest jedyną na świecie powieścią o państwie. Sienkiewicza stara się przedstawić obiektywnie, ale, co zrozumiale, nie jest jego entuzjastą. Pilny czytelnik Brzozowskiego i Stempowskiego, Orzeszkową ceni za miłość do ludzi, jaką przeniknięta jest jej twórczość, acz uważa ją za pisarkę staroświecką. Z Młodej Polski wybiera przede wszystkim Przybyszewskiego, choć świadom jest jego językowej porażki; także — Leśmiana i Brzozowskiego, nie tylko jako myśliciela i krytyka, ale też jako autora powieści *Sam wśród ludzi*. Innym — jak Tetmajerowi czy Kasprovczowi oddaje podług zasług, ale ocenia ich trzeźwo.

Tu też od razu trzeba powiedzieć, że Miłosz stosuje dwa systemy ocen: historyczny (czym był pisarz w danej epoce) i współczesny, który sprowadza się do pytania: co pisarz ma do powiedzenia dzisiejszemu czytelnikowi i o ile da się go czytać z przyjemnością. Na przykład Karpiński — powie Miłosz, „wciąż przyjemna lektura”.

Jedną też z tajemnic podręcznika Miłosza jest zadziwiające połączenie dwu perspektyw: perspek-

tywy obcości, polegającej na wycofaniu utożsamienia się z polskością a wprowadzeniu w to miejsce postawy zewnętrznej, obserwacyjnej (np. sformułowania: „typowa dla Polski postawa”, „chorobliwe skoncentrowanie się Polaków na własnym męczeństwie”) oraz perspektywy intymnego życia się z przedmiotem, jakim jest los pojedynczego pisarza, jego zmaganie się z własnym życiem, z narzuconą mu sytuacją literacką, z brakiem talentu czy niszczącymi zbiegami okoliczności. Stąd też dwa różne tony splatające się ze sobą i wzajemnie się przenikające: z jednej strony szorstkość, zniecierpliwienie, gniewność, bezapelacyjność sądów i wyroków, z drugiej — czułość, liryczne i dramatyzujące wstawki, braterskie współczucie i żartobliwa ironia (sylwetka Książka, Fredry, historia rodziny Korzeniowskich). Ta zmienność uczuciowego klimatu utrzymuje czytelnika w napięciu i jemu samemu stwarza poczucie niepewności i zagrożenia, co neutralizuje niebezpieczny komfort „postawy historycznej”.

Po Miłoszu — autorze podręcznika dla cudzoziemców mamy prawo spodziewać się komparatystycznego odchylenia, nie jest to wszakże ani odchylenie trwałe ani usystematyzowane. Raczej mamy do czynienia z kapryśną linią erudycyjnych lub zwyczajnie czytelniczych skojarzeń, nieraz dość nieoczekiwanych. To, że przy okazji omawiania *Odprawy posłów greckich* Miłosz wprowadza tragedię włoską, nie budzi niczyjzego zdziwienia. Ale już *Nie-Boska* wywołuje skojarzenie z *Doktorem Faustusem* (demoniczna strona poezji uosobiona w *Dziwicy* i w *Esmeraldzie*) i z poematem Błoka *Dwunastu*. Norwid kojarzy się „historycznie” — z Emersonem i Melvillem, ale i „strukturalnie” — z T. S. Eliotem i Laforgue’em — ze względu na rolę ironii w ich utworach. *Michałko*

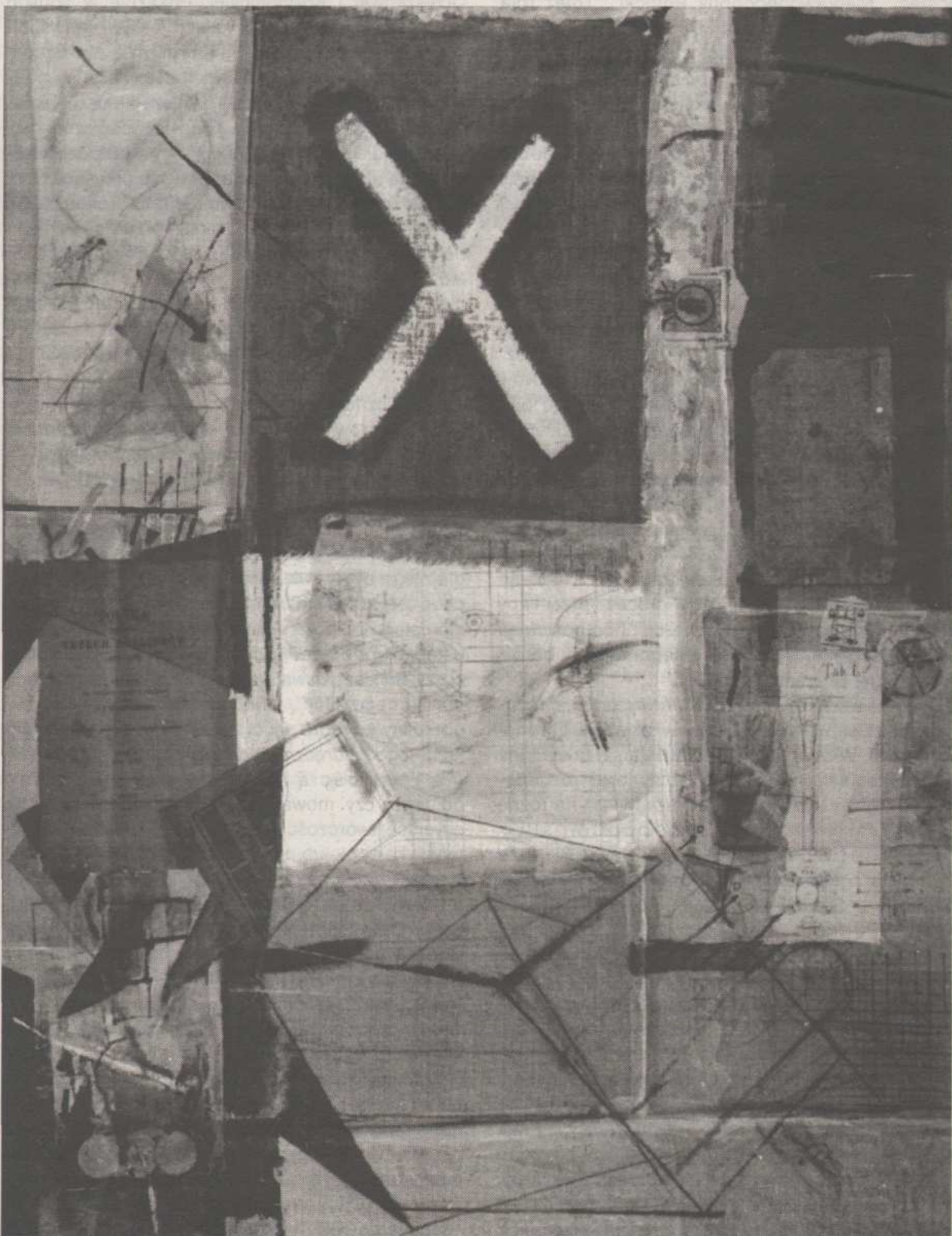
naprowadza nas na Steinbecka, w *Faraonie* słyszy Miłosz echo *Historii Telemaka* Fénelona, ale włącza go też w naturalny kontekst nazwisk Balzaka, Flauberta, a nawet Zoli. Poprzez ojca Giawę *Sam wśród ludzi* kojarzy się z *Czarodziejską górą* Manna. Niewątpliwie, amerykański student ma prawo dostać od tego silnego zawrotu głowy, Miłosz jednak, o czym świadczy zawartość książki, liczy wyraźnie na jego odporność. Co studenci amerykańscy pisali na marginesach *Historii literatury polskiej*, na razie pozostaje tajemnicą.

Książka Miłosza jest w pewnej jedynie mierze historią literatury polskiej. W jej podręcznikową ramę wtopione bowiem zostały małe rozprawy przedmiotowe, eseje o pisarzach, rozważania na temat polskich problemów i traktaciki o wersyfikacji. Tak oto pozytywistyczne opakowanie kryje w sobie postmodernistyczną niemal zawartość. Serio zaś mówiąc: Miłosz przedstawia nie tyle dzieje polskiej literatury, ile to, co go naprawdę interesuje: jak pisali i myśleli tamci ludzie — oddaleni w czasie i bliscy dzięki słowu, którym się posługiwali. To zainteresowanie łączy Miłosza z większością jego czytelników, dla których tradycyjny podręcznik bywa rzeczą martwą i nieprzyjazną.

Szkic ten nie miał na celu krytycznej lektury; nie analiza sądów szczegółowych, ani nie polemika z głównymi tezami była jego celem, lecz danie sobie odpowiedzi na proste, choć nie tak łatwe, jak się to na pozór wydaje, pytanie: jak jest zrobiona ta *Historia literatury polskiej*?

Teresa Walas

* Czesław Miłosz: *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Przełożyła Maria Tarnowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1993.



Grażyna Borowik, *Obraz XIII*, 1986, olej na płótnie

Pisanie o teatrze działającym na prowincji jest zawsze zadaniem trudnym. Pisanie o teatrze terenowym obchodzącym jubileusz to zajęcie nie tylko trudne, lecz wręcz karkołomne. Zasługi jubilejści lubią wszak komplementy i uznanie. Czas jubileuszu winien być raczej czasem komplementów niż diagnoz. Kłopoty zaczynają się już wówczas, gdy recenzent próbuje eufemistycznie określić sytuację jubilatów. Piszemy: teatr w mieście monoteatralnym lub teatr w małym mieście, byleby tylko nie używać obraźliwego określenia teatr prowincjonalny.

Nazwijmy więc obchodzący jubileusz czterdziestolecia Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie „teatrem dalekim”. Z perspektywy krakowskiej jest to określenie bynajmniej niepoetyckie. Przypomina o realnym trudzie wielogodzinnej podróży na trasie Kraków — Koszalin. Sygnalizuje prostą prawdę, że nawet gdyby na koszalińskiej scenie recenzent zobaczył arcydzieło, małe miałby szanse spowodować gremialny zjazd krakowskich teatromanów do Koszalina. Teatr daleki jest teatrem do pewnego stopnia samotnym, skazanym tylko na własną publiczność. Może ją wychowywać, ale musi ją rozumieć. Grozą mu niewątpliwie dwie choroby: pokusa awangardy za wszelką cenę lub rezygnacja. W tym ostatnim wypadku wybierze los belfra, który od 11 do 13 katuje licealistów teatrem lektur szkolnych, a od święta gra dla wszystkich coś w miarę bulwersującego i lekkiego, broń Boże nie awangardowego. Jakieś „Czego nie widać”, w ostateczności Woody Allena.

W małym tekście recenzentem nie sposób przypomnieć wszystkich najwybitniejszych twórców koszalińskiego teatru i wszystkich słynnych lub dobrych przedstawień. Pierwszym dyrektorem artystycznym była Irena Górską-Damięcka. Warto też mieć w pamięci dyrektorkę Tadeusza Aleksandrowicza, Jana Maciejowskiego, Lecha Komarnickiego, Andrzeja Ziębińskiego, Andrzeja Rozhina, Andrzeja Marii Marczewskiego, Ryszarda Majora. Na koszalińskiej scenie reżyserowali m.in. Jan Maciejewski, Roman Korzyński, Maciej Prus, Ryszard Major. Teatr zdobywał laury na festiwalach: Teatrów Polski Północnej, Kaliskich Spotkaniach Teatralnych, Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich. Prezentowało jego spektakle w ramach II Ogólnopolskiego Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Dramatycznych i w czasie Warszawskich Spotkań Teatralnych. O spektaklach koszalińskich pisali m.in. Marta Fik, Marta Piwińska, Andrzej Władysław Kral, Stanisław Hebanowski. Cała Polska mówiła o *Kordianie* Maciejowskiego, *Janie Macieju Karolu Wściekłym* i *Edwardzie II* Prusa. To były ważne przedstawienia i ciekawy teatr. Kultura po Jałcie dała prowincji prawo do własnego Słowackiego i własnego Majakowskiego. Dała budynki teatralne i roznieciła ambicje. Nie tylko indoktrynowała, także uczciwie budowała wrażliwość teatralną, dawała szansę spotkania ze światem sztuki ludzkiej, którzy wcześniej do niej nie mieli dostępu. Widownię zapelniali nie tylko szkoły aktywu partyjnego i karne oddziały wojska. Dla równowagi alicji przypomnijmy o tzw. „organizacji widowni” wspomaganą z urzędu przez związki zawodowe, o ścisłej zależności teatru od komitetów, które zgodnie z ideologicznym widzimisię przebiegały w dyrektorskich kadrach i rządziły repertuarem. Jubileusz koszalińskiego teatru jest jednym z pierwszych jubileuszów teatrów stworzonych przez PRL. Recenzent obli-

ny jest więc właściwie do rozwiązania kwadratury koła, opisu zjawiska bardzo niejednoznacznego, wymierzenia sprawiedliwości doktrynie, która pod strzechy sprowadzała nie tylko *Pana Tadeusza*, ale i Melpomenę.

Zagrożony dziś ekonomicznie teatr — nie tylko prowincjonalny — wspomina często i z rozrzuwaniem czasu komunistycznej prosperity, zapominając, że były one dość ściśle związane z kłamstwem ideologicznym i estetycznym. Mimo to osiągnięcia teatralne ośrodków regionalnych nie podlegają dyskusji i Koszalin jest tego przykładem bodajże czy nie najbardziej spektakularnym. Dzień dzisiejszy Bałtyckiego Teatru Dramatycznego nie jest aż tak efektowny, mimo że jubileuszowy repertuar, jaki zaproponowali twórcy teatru jest imponujący: *Sluga dwóch panów* Goldoniego (reż. J. Skwark), *Iwona księżniczka Burgunda* Witolda Gombrowicza (reż. J. Maciejewski), *Aktor* Bogusława Schaeffera (reż. i scen. Adam Orzechowski). Kiedyś uznano by tę propozycję repertuarową za podejrzaną ideologicznie. Zbyt formalistyczną i intelektualną. Dziś pytamy tylko trywialnie: „czy ludzie to kupią i czy teatr ma dość sił, aby zagrać te właśnie sztuki?” Jeśli dzień dzisiejszy teatru koszalińskiego nie jest tak świetny jak przeszłość, to głównie dlatego, że brak w zespole młodych aktorów.

W wypadku *Slugi dwóch panów*, wystawionego w dwóchsetlecie śmierci Goldoniego, zapomina się jednak o trudnościach kadrowych teatru. Dyrektor Józef Skwark stworzył wraz z zespołem przedstawienie znakomite, prościutkie, pełne wdzięku i teatralnej urody. Spektakl ma oszałamiające tempo. Wśród prospektów i kurtyn na pustej scenie królują aktorzy. Rytm ich działaniom dyktuje muzyka Rossiniego. Truffaldino Z. Kułagowskiego jest nieomal tancerzem — jego ręce, nogi, usta, oczy są w nieustannym ruchu, gonitwie, drzeniu. Wykonuje w masce tysiące pas, przegięć, skłonów, skoków, skinień, mrugnięć, a przecież wciąż czujnie słucha swoich partnerów. Ma się wrażenie, że wszystkie jego pomysły wynikające z chęci sprostania karkołomnej posadzie slugi dwóch panów są improwizowane, że sam siebie tymi pomysłami zaskakuje. Zręcznie niezręczny, zabawny do łez, kocha swą Smeraldinę miłością śmieszna i wzruszającą. Małgorzata Urbańska (pamiętam ją ze znakomitego molierowskiego przedstawienia dyplomowego w krakowskiej PWST) jest Smeraldiną, która nie tylko zauroczyła Truffaldina, ale i całą widownię, rzadką u młodych umiejętnością rozmowy z widzem, kokieterią wyrafinowaną i naturalną. Pantalone Romualda Michalewskiego rozpada się ze złości, zręczności i podejrzliwości. Magdalena Ostroch (Beatrycze), zdziwiona i rozbawiona swym męskim przebraniem, chętnie i z humorem demonstruje pomysłowość i wyższość nad parą nieco stetryczalych, sztywnych kochanków, których nieporadność bawi widownię (Bożena Borek i Piotr Krótki). Taki teatr zmusza do śmiechu, szczerego i radosnego. Zadziwia świeżością i sprawnością. Stara forma commedia dell'arte wciąż jeszcze zachwyca jeśli wypełnia ją żywe aktorstwo.

Specjalnie przygotowana na jubileusz *Iwona Gombrowicza* nie jest już przedstawieniem tak jednolitym i udanym aktorsko. Zbyt otwarcie — mimo formalnych wysiłków — stacza się w mieszczańską farsę o strasznych mieszczań-

którzy w niepojęty sposób znaleźli się na dworze. Strzyżone żywopty-parawany, spoza których widoczny jest tajemniczy, nieco baśniowy balon, są jedynymi elementami każącymi kojarzyć tragifarsę Gombrowicza z przemocą wyższej, choć zagrożonej niższością czy naturalnością, formy. Jeśli jesteśmy na dworze, to rządzi nim królowa, upiorna pani Dulka i damy, które się „zjuliasiewiczowiły”. Król jest wprawdzie nieco bardziej gadatliwy niż Felician Dulski, ale równie głupi i obojętny. Z tonacji mieszczańskich farsy usiłuje Maciejewski wyrwać zbuntowanego księcia Filipa i jego przyjaciela, płacząc ich w skomplikowane gry-inscenizacje. Iwona Urbańskiej, nie wiem, na ile świadomie, jest jedyną żywą i prawdziwie cierpiącą istotą w tym świecie chamstwa (dwór) i gry (książę, przyjaciel). Jej pogarda dla Boga skazującego na brzydotę i cierpienie, jej ból i upokorzenie stają się tematem jeśli nie całego przedstawienia, to na pewno jego finału. Ta Iwona umiera długo i okrutnie, a książę powtarza gesty męki, nie wiadomo czy je przedrzeźniając, czy cierpiąc rzeczywistości. Nigdy, w żadnej *Iwonie*, nie słyszałam tak wyraźnego końcowego „Kłęknij, Filipie”. Finał staje się ponurym, obłudnym obrzędem religijnym. „Kłęknięcie” jest jedyną formą wysoką, jaka pozostaje temu spałemu dworowi, może temu światu.

Najoporniejszym materiałem teatralnym okazał się *Aktor* Schaeffera. Reżyser i scenograf odwrócił na chwilę teatralną sytuację: widownię posadził na scenie, a aktora (Kazimierz Tałaj) na widowni. Później scena staje się miejscem gry i widownią, miejscem obserwacji. Od widowni prawdziwej odetnie ją kurtyna, stwarzając świat zamknięty. Mamy w nim raz jeszcze myśleć i gadać daremnie o istocie sztuki teatru. Gadanie to niebywale jest nudne, choć absurdalnie śmieszne. „Aktor” Tałaja jest kabotynem, strojącym miny, mądrzącym się i nadymającym. Zewsząd, zamiast dywagacji o życiu i sztuce, wзира gruba farsa o głupawych artystach i tępowych ludziach, bawiących się do znudzenia wyliczankami. Absurd zamieniono w rodzajowość. Tylko dziewczyna Katarzyny Łukaszyńskiej, ta która rozdaje autografy, ma w sobie taką teatralną naturalność, która pozwala grać Schaefferowskie żarty poważniej, jako paradoks o absurdzie sztuki życia. Schaeffer wymaga takiej sprawności technicznej, wyobraźni i poczucia umowności sztuki jak commedia dell'arte. Inaczej zostaje z niego skecz z „Podwieczorku przy mikrofonie” lub tłusty dowcip.

Trzy przedstawienia, które z powodu jubileuszu Teatru Bałtyckiego oglądałam, są chyba dość zwyczajnym obrazem „teatru dalekiego”, mimo jubileuszowej fety. Kontrowersyjna, choć ciekawa *Iwona* i zdecydowanie chybiony *Aktor* świadczą o ambicjach zespołu, zaś jego wcale nie tak małe możliwości wyznaczają dobry *Sluga dwóch panów*, mądre i twórczo odwołujące się do tradycji. Dwa pierwsze spektakle przerastają chyba siły zespołu i, choć w nierównym stopniu, mają symptomy nowej choroby: chorują „na awangardę oswojoną”, przykrojoną na miarę uczciwej rodzajowej farsy, tak aby się podobała publiczności.

Małgorzata Ruda

Carlo Goldoni, *Sluga dwóch panów*, reż. Józef Skwark, scen. Sławomir J. Lewandowski, premiera 23 listopada 1993.

Witold Gombrowicz, *Iwona Księżniczka Burgunda*, reż. Jan Maciejewski, scen. Barbara Zawada, premiera 19 lutego 1994.

Bogusław Schaeffer, *Aktor*, reż. i scen. Adam Orzechowski, premiera 3 grudnia 1993.

„Dialog” (nr 4) w swej kronice pt. „Mussolini — dramaturg” streszcza obszernie tytuł szwedzkiego krytyka z kwartalnika „Entre” informujący o sztuce Mussoliniego i Forzano o Napoleonie pt. „Campo di Maggio” (granej w Sztokholmie w r. 1934 pt. „Sto dni”). Dla polskiego czytelnika zainteresowanego trochę historią teatru, wiadomość ta nie jest żadną nowością. W r. 1932, a więc wcześniej niż teatr sztokholmski, wystawił tę sztukę, także pod tytułem „Sto dni”, warszawski Teatr Narodowy w reżyserii Solskiego. Recenzję znaleźć można choćby w tomie Boya Zelenkiego „Okno na życie” (hm)

W książce (świetnej!) „Wspomnień ciąg dalszy” Monika Żeromska opowiada o wizycie dwóch panów z UB w pierwszych latach powojennych — że »przestała się ich bać, kiedy powiedzieli: „Myżemy przysli, bo szef powiedział” — i tak dalej. Ach wy, pomyślałam „myżemy”? Nie mogę się bać dwóch — ćwierćinteligentów» (s. 288). Dawne to czasy — jak wielu dziś intelektualistów — pisarzy, publicystów, reżyserów mówi: „myżemy”... (hm)

Coś się jednak pani Monice Żeromskiej pomyliło, gdy pisze w tejże książce (s. 81), że do nielicznych pisarzy-kolaborantów w czasie II wojny światowej należał Jeske-Choński. Teodor Jeske-Choński zmarł w r. 1920. (hm)

„Gdy chodzę dziś po Lwowie czy Wilnie — dywaguje Ryszard Kapuściński ((Polityka nr 20) — to ze zdumieniem stwierdzam, że były to najbardziej polskie miasta — nie Warszawa, która na początku naszego wieku miała wiele elementów rosyjskiego miasta gubernialnego, ale właśnie kresowe Wilno czy Lwów — to widać po stylu architektury”. Krakowa na mapie Polski Ryszard Kapuściński jakoś nie zauważył. (hm)

Wydawnictwo „Arka” na okładce miesięcznika „Arka” poleca książkę Wiesława Pawła Szymańskiego „Uroki dworu” słowami: „Szkice, które wzbudziły popłoch i oburzenie w literackim salonie III RP (RL)”. Kamerzysta nie jest bywalcem literackich salonów, ale sądząc z publikacji prasowych — popłochu nie zauważył. (hm)

Ks. biskup prof. Józef Życiński w wywiadzie udzielonym „Rzeczpospolitej” (Plus-minus nr 17) określa hasła: „take it easy” i „keep smiling” jako postmodernistyczne. Tymczasem „keep smiling” rozpowszechnione było w USA (a także w Polsce) już w okresie międzywojennym, a zwrot „take it easy” jest chyba jeszcze dawniejszy. (hm)

W związku z wystawieniem „Kościuszki pod Racławicami” W. L. Anczyca w Teatrze na Woli w Warszawie Janusz R. Kowalczyk („Rzeczpospolita” nr 103) pisze, że sztuka ta nie była grana w czasach PRL ze względów cenzuralnych i jako próbka tekstu podaje wiersze: „Kto powiada, że Moskale braćmi są Lechitów, temu w lew wypalę przed klasztorem Karmelitów”. Tymczasem — popularnej tej zwrotki (w podanej tu zresztą wersji trochę zniekształconej) nie ma w oryginalnym tekście Anczyca (być może wstawił ją reżyser obecnego przedstawienia). Pochodzi ona z „Poloneza” (1831) pióra Rajnolda Suchodolskiego. (hm)

W noc z 22 na 23 maja od godz. 1.20 do 1.50 I program telewizji polskiej prezentował poznańskie czasopismo „Czas Kultury”. Na palcach można chyba policzyć osoby zainteresowane tym tematem, które dotwały do tak późnej godziny. Emisja programu kulturalnego o tej porze — czy to bezmyślność, czy też pozorowanie, że dba się o sprawę kultury? (hm)

Ludwik Stomma („Polityka” nr 22) opowiada, że przed kilku laty zorganizował w Paryżu spotkanie gen. Kuropieski z „równą mu mniej więcej latami, wielce mądrą i zasłużoną córką prof. Ludwika Krzywickiego”. Ale Krzywicki żadnej córki nie miał, więc była to chyba jego synowa, Irena Krzywicka. (hm)

Jak się te lata mylą... KTT („Wiadomości Kulturalne” nr 1, witamy w naszej rubryce) pisze: „Nową Kulturę” stwarzano jako pismo „słuszne” przeciw „niesłusznemu”, „Przeglądowi” (Kulturalnemu). W rzeczywistości było zupełnie inaczej — „Nową Kulturę” stworzono w r. 1950 jako pismo „słuszne” po zlikwidowaniu „Odrodzenia” i „Kuźnicy”. „Przegląd Kulturalny” powstał dopiero w dwa lata później, jako pismo też „słuszne”, ale trochę bardziej liberalne od ortodoksyjnej wtedy jeszcze „Nowej Kultury”. (hm)

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), Bogdan Rogatko, Dorota Terakowska, Teresa Walas (sekretarz redakcji). Współpracują: Danuta Abrahamowicz, Stanisław Balbus, Anna Baranowa, Wacław Iwaniuk (Kanada), Julian Kornhauser, Stanisław Lem, Jerzy Lohman, Leszek A. Moczulski, Maria Niemcowska (Londyn), Tadeusz Nyczek, Leszek Polony, Stanisław Rodziński, Małgorzata Ruda, Jan Józef Szczepański, Witold Turdza. Skład i łamanie: ARTA WYDAWNICTWO, Kraków, Rynek Gł. 6, tel. (0-12) 21-18-14, fax (0-12) 21-13-08. 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

Słodkie kłamstwa o nas samych

Włodzimierz Maciąg

Telewizja bardzo nas drażni i gniewa, na dziesiątki sposobów określamy jej prostactwo, kiczowatość czy zgoła chałmuś, ale wiemy równocześnie, że bez niej ciężko byłoby. W całym tym bezładzie informacji, jakimi nas częstuje od rana do nocy, zdarza się raz po raz coś ciekawego czy bulwersującego, czego nie doświadczylibyśmy w żaden inny sposób. I prawie każdy pozostaje pod urokiem, a co najmniej sugestią jakiegoś programu. I ja także nerwowo reaguję na pewien rodzaj informacji, która bez telewizji byłaby niemożliwa do przekazania, a mianowicie na zdjęcia twarzy ludzi w okolicznościach duchowego napięcia, kiedy to w spojrzeniach, skrzywieniach czy grymasach dostrzec można jakieś treści, jakieś stany wewnętrzne ukrywane zazwyczaj w słowach, czyli niedostępne inaczej. Odczuć wtedy mogę, w pewnym przynajmniej stopniu, co się dzieje w ich duszach i czego nigdy by chyba nie chcieli powiedzieć.

Takie dziwne spojrzenia, zmarszczone brwi i zaciśnięte usta śledzę w migawkach dziennika przekazującego wiadomość o kolejnej manifestacji ludzi wiernych komunizmowi, Leninowi i Stalinowi — w Moskwie, na placu, który dawniej nazywał się Czerwony (albo w jakimś innym miejscu). Wyborem tych twarzy przez kamerzystę telewizyjnego kieruje jakaś intencja, to oczywiste. Mam jednak prawo zakładać, że te twarze są prawdziwe, wybrane z tłumu, ale jednak autentyczne. Twarze niemłode i nie debilowate, poryte zmarszczkami, twarze ludzi niewątpliwie doświadczonych, wiedzących, co nędza i co cierpienie. Mających z pewnością niemałą wiedzę o czystkach, procesach politycznych i łagrach, o dziesiątkach lat strachu, niedostatku i upokorzeń. To nie są twarze szaleńców ani nawiedzonych. Widać i takich na manifestacjach, ale nie te twarze mnie interesują. Urzekają mnie oblicza opanowane, zamknięte jakoś do wewnątrz, w których nie widać głupoty ani strachu, widać natomiast nieprzejednanie. Czuje się, że słowo rozumnej perswazji odpadłoby od uszu tych ludzi jak od ściany. Daremne dyskusje i daremne argumenty. Oni chcą myśleć jak myśleli zapewne ich ojcowie, chcą wierzyć i chcą dotrzymać tej wiary. Wszystkie naoczne, najwymowniejsze wydarzenia, wszystkie dotykane fakty — nie mają dla nich znaczenia. I nie chodzi o to, ilu jest takich, sto tysięcy czy dwa miliony. Niechby ich było dwudziestu, zaślepionych w swojej wierności, budzą oni we mnie jakiś dreszcz nie dającej się pojąć tajemnicy.

Mówią mi, że utrzymuje ich w tym stanie lęk przed nieobliczalnością tego, co nadchodzi. Lęk przed utratą swego miejsca na ziemi, pozycji socjalnej, zawodu, mieszkania, rozmaitych zabezpieczeń. Trzeba przygotować się do zmiany świadomości, jakby do zdrady siebie samego. Niektórzy zapewne boją się utraty jakichś przywilejów. Nie, mnie ta argumentacja nie wystarcza, w podniosłym języku mo-

ralistyki ujęta, czy w „zobiektywizowanej” wersji socjologów, czy wreszcie w prostym rachunku doraźnych korzyści — nie objaśnia ona czegoś, nie dociera do czegoś, co ukrywają, co zdają się ukrywać.

Jest to mianowicie przyrodzona człowiekowi, niezniszczalna potrzeba iluzji. Bez iluzji, że możliwy jest świat piękniejszy od istniejącego, że przyszłość jest tego obietnicą, że kiedyś będziemy lepsi niż dzisiaj, że przygotowano nam dostatek, pokój i szczęście, które to dary możliwe są (jeśli tylko w nie nie zwątpimy) do zdobycia, bez iluzji, że świat zmierza ku sprawiedliwości — nasze życie zdaje się tracić sens. Komunizm tą właśnie, głęboko ludzką, potrzebą posługiwał się jako drogą zjednywania i tumaniania umysłów, komunizm okłamywał ludzi, że rozmaite iluzje realizuje i przyspiesza, że jest zdolny zamieniać je w rzeczywistość, że ma skuteczne do tego narzędzia. I nagle trzeba się było tego wszystkiego wyrzec i przez pokolenia podtrzymywane iluzje trzeba było wyśmiać. Trzeba się było pogodzić, że droga prowadzi na pustynię. Nie! — mówi w tym momencie umysł, bo jest to taki instrument, który nie pozwala człowiekowi godzić się na świat, jaki jest.

Kłopot na tym polega, że świat, jaki wylania się na naszych oczach w Rosji, ale i u nas także, żadnych zbiorowych iluzji nie podtrzymuje. Trzeba przyjąć do wiadomości, że nie będzie ani powszechnego dostatku, ani powszechnej sprawiedliwości, ani równości w dostępie do wszelakich dóbr. Trzeba pogodzić się z obojętnością bytu, z okrucieństwem praw przyrody, a przede wszystkim z niezdolnością człowieka do bezpiecznego, czy po prostu do „normalnego” urzędowania świata. Trzeba pogodzić się z wilczą naturą człowieka i wyrzec się wiary, że tę naturę można odmienić. Zdobywanie podobnej świadomości musi prowadzić do rozpaczki. Komunizm podtrzymywał w ludziach ich dziecięcość, teraz trzeba się zdobyć na dojrzałość. Taki proces jest zawsze głęboko dramatyczny.

I proszę mi nie mówić, że ja pomijam i fałszuję różne rzeczy, bo ja wiem doskonale, co pomijam i w ten sposób niekształcam. Rodzenie się nowych, kolejnych iluzji w Rosji, u nas i gdzie indziej jest tak samo nieuniknione, jak nieuniknione są wszystkie ludzkie zabiegi na rzecz lepszej przyszłości. Do jakich iluzji, do jakich idealizacji zdolny okaże się świat kolejnego tysiąclecia? Czy można rodzić i wychowywać dzieci niczego im nie obiecując? Czy można podtrzymywać cywilizację na przeświadczeniu, że świat jest padłem cierpienia i taki będzie zawsze? Czy więc skazani jesteśmy na samookłamywanie się? Jeden z najwybitniejszych wizjonerów przyszłości powtarza od lat, że stopień samouludy będzie wzrastał w miarę postępu techniki. Że będziemy coraz skuteczniej szerzyć kłamstwo o samych sobie. W tym sensie twarze ludzi z manifestacji moskiewskiej doprawdy zasługują na uwagę.

BAWIĄC SIĘ PIÓRKIEM

Władysław Stróżewski

Teresie jako podpowiedź czwartego wykładu habilitacyjnego

Stracą sporą część pracy
I dużą część radości
Przyszli historycy literatury

Nie będzie pokreślonych na krzyż rękopisów
Słów piętrzących się czarną drabinką
Gdzie każde następne spycha poprzednika
W atramentową szczelinę niebytu

Nie będzie można postawić pytania
Dlaczego poeta wybrał to sformułowanie
Podczas gdy odrzucone było naszym zdaniem lepsze
Albo dlaczego dwukropek nagle zastąpił myślnik

Komputer załatwi wszystko
Dokładnie zatrze ślady
Męki szukania wyborów namysłu
Nawet niecierpliwość palca
Uderzającego w klawisz
Nie będzie uratowana

Zostanie druk bezbłędny jak nuty Mozarta
Sterylny
Owoc ostatni
Bez kwiatu liści wiatru bez słońca
Które go pieściło

(Chyba że w głębi harddisku
Komputer czytaj komputer
Zapamiętał i to co ostatecznie
Do ostatniej kropki
Miało być deleted czyli wymazane
A bystry programista odkryje skopiuje
I za ciężki pieniąż sprzedą badaczowi
O jakież to będzie odkrycie
O jakie wielkie
O jakie
O!)

Instytut Filologii Polskiej UJ ogłasza nabór na Podyplomowe Studium Literacko-Artystyczne (Szkoła Pisarzy i Krytyków)

Studia będą trwały dwa lata. Program obejmuje zajęcia warsztatowe w zakresie sztuki pisania w różnych gatunkach literackich (poezja, proza, reportaż, scenariusz filmowy, krytyka literacka, teatralna, filmowa) oraz wykłady dotyczące najnowszych zjawisk współczesnej kultury, prawa autorskiego itp.

Zajęcia prowadzone będą przez poetów, pisarzy, krytyków i najlepszych specjalistów w poszczególnych dziedzinach i odbywać się będą w piątki i soboty.

Koszt roczny studiów wynosi 14 mln zł.

O przyjęcie na studia starać się mogą — na razie absolwenci szkół wyższych (wszystkich kierunków i specjalizacji).

Warunkiem przyjęcia jest złożenie w IFP UJ do dnia 10 września br. pracy pisemnej (poezja, fragment prozy, recenzja, itp.) w objętości nie przekraczającej 4 str. maszynopisu oraz odbycie rozmowy kwalifikacyjnej (27 września br.).

Szczegółowych informacji udziela Sekretariat IFP UJ:

31-007 Kraków, ul. Gołębia 16, tel. 22-05-54; 22-10-33 w. 334.

Krakowska Fundacja Kultury
Redakcja „Dekady Literackiej”

bardzo dziękują

Ministerstwu Kultury i Sztuki

za dofinansowanie wydania
kilku numerów

„Dekady Literackiej”