

Nr 8 (91) Rok IV

DEKADA Literacka

1 V 1994 Kraków
Dwutygodnik

Nr indeksu 356-875

Josif Brodski: *Anno Domini* ■ Henryk Markiewicz o polskich mistyfikacjach literackich ■ Alicja Helman o filmie „Lista Schindlera” ■ Rozmowa z Andrzejem Dziukiem ■ Debiut poetycki Jolanty Stefko



Tadeusz Różewicz



Fot. Adam Hawalej

Jarosław Fazan

„Pośmiertne” życie poezji

Na wklejkach *Płaskorzeźby*, tomu poetyckiego Tadeusza Różewicza z 1991 roku, zostały umieszczone dwa zdjęcia przedstawiające autora. Na pierwszym poeta siedzi przy stole, na którym znajduje się kilka jego książek (między innymi pełne wydanie dramatów) oraz figurka z symbolicznym wieńcem laurowym (jest to być może któraś z nagród literackich). Obok zaś rozpoznajemy Różewicza stojącego na kupie odpadków pomiędzy dwoma kublami, z których wysypują się śmieci. Fotografia ta udostępnia autotematyczny fragment *Opowiadania dydaktycznego* (wydaje się, iż bardzo ważny, przypomina go bowiem Różewicz w późniejszym wierszu *Rocznica*): poeta śmietników jest bliżej prawdy niż poeta chmur. Zamierzony efekt szokującego kontrastu między fotografiami uświadamia dwa zasadnicze nurty myślenia o poezii. W blisko pięćdziesiąt lat po debiucie Różewicz wydaje się z jednej strony kontrowersyjnym, bo posądzanym o nihilizm, ale uznanym klasykiem polskiej poezji współczesnej; z drugiej zaś kimś w rodzaju polskiego Becketta: nie tyle prorokiem końca cywilizacji, co świadkiem różnych faz dziejącego się procesu jej rozkładu. Na okładce najnowszej książki poetyckiej Różewicza — wyboru wierszy *słowo po słowie** znajdujemy fotografię przedstawiającą od tyłu zgarbionego mężczyznę w kapeluszu, idącego leśną alejką w stronę czarnych, gęstniejących zarośli. Postać ta to z całą pewnością Tadeusz Różewicz.

Koncepcja kompozycji *słowo po słowie* nawiązuje do tej, według której powstał wybór sprzed dziesięciu lat (*Na powierzchni poematu i w środku*) i polega na uformowaniu ze starych wierszy wzbogaconych niewielką grupą tekstów drukowanych w książce po raz pierwszy nowej całości. Wydaje się, że jej źródłem jest spojrzenie na utwory wcześniejsze przez pryzmat nastroju i tematyki *Płaskorzeźby*. Prosty i równocześnie wieloznaczny tytuł nowego wyboru wierszy Różewicza potwierdza zainicjowany w niej nurt ostatecznych rozrachunków, dokonywanych przez starego poetę wobec różnych przejawów wszechobecnej śmierci. W nowym wyborze, podobnie jak w *Płaskorzeźbie*, wieloznaczne słowa i obrazy przywołanych utworów układają się w szczególny poetycki szlak. W jednym z ostatnich wierszy z nowego tomu powiada pisarz, przestoczony podczas snu w *mutanta hieny i lisa: biegnę w stronę cmentarza / do grobu*. Wstrząsająca prostota tej wizji przypomina wiersze pochodzące z debiutanckiego tomu *Niepokój*, które otwierają *słowo po słowie*. Jak każdy autorski wybór ten odzwierciedla proces kształtowania się tożsamości pisarza, odsłania te wątki twórczości, które z dzisiejszego punktu widzenia stanowią o jedności przeszło pięćdziesięcioletniego pisarstwa. W przypadku autora *Pematu otwartego* droga twórcza wydaje się nadzwyczaj konsekwentna, a jej schyłek spotyka się z początkiem. Głównym wątkiem rozwarstwowanego w czasie autoportretu poety jest bez wątpienia nieustanna konfrontacja ze śmiercią, doświadczanie życia w jej świetle, lub raczej w jej

cieniu. Można powiedzieć, ryzykując uproszczenie, iż Różewicz stał się poetą w wyniku spotkania ze śmiercią, które przeżył i utrwalił w sobie jako specyficzną matrycę poznawania świata. Radykalnie redukcjonistyczne podejście pisarza do całej tradycji duchowej i artystycznej zaowocowało prostotą, niezmiennie przez Różewicza wyznawaną koncepcją poezji jako sztuki znajdującej się nieustannie w fazie obumierania. W ewolucji polskiej poezji ostatniego półwiecza Różewicz zajmuje dlatego szczególne miejsce, iż — poza epizodem socrealistycznym (którego ślady możemy znaleźć w *słowie po słowie*) — należy do poetów impregnowanych na zewnętrzne prądy, pozostaje wierny indywidualnej obsesji.

Tytuł nowej książki Tadeusza Różewicza bezpośrednio i jednoznacznie odnosi się do ciągle przez poetę wyznawanej niezdołności do pisania innej niż *nieczysta* poezji. Jego *słowo* przychodzi, kiedy prawdziwa poezja nie ma już racji bytu, wraz z religią, filozofią i etyką została bowiem unicestwiona. Powołanie poety jest w związku z tym dla twórcy *Niepokoju* doświadczeniem tragicznym — łączy w sobie konieczność i niemożność. W ostatnich wersach utworu zamykającego *słowo po słowie* Różewicz pisze: *odszedł poeta / a ja zostałem i dopisuję te słowa (Przypomnienie)*. Poezja powstaje jako zapis twórczej niemocy cywilizacji, którą powoduje świadomość wyczerpania wszelkich konwencji kulturowych. Nowe style życia i sposoby mówienia wydają się niedostępne. W wierszu o charakterystycznym tytule *Nie śmiem* poeta wyznaje: *stare wiersze opadają ze / mnie o nowych nie śmiem jeszcze marzyć*. Źródłem takiego stanu rzeczy jest ogłoszony w twórczości Różewicza kres ładu świata ufundowanego na słownie sankcjonowanych kategoriach etycznych i estetycznych. *Przeistoczenie poety w hieno-lisa* poszukującego swego grobu zapisane w późnym wierszu — śnie, nawiązuje do zatarcia różnicy między człowiekiem i zwierzęciem w *Ocalonym*. Wraz z podważeniem religijnego fundamentu ludzkiej egzystencji unieważnieniu ulega świętość słowa gwarantująca sens poezji. Tworzenie poetyckiego obrazu świata w opozycji do metafizycznych reguł uległo w pisarstwie Różewicza swoistej instytucjonalizacji, jego dzieło stało się miejscem szczególnego eksperymentu. Słowo służąc *poezii na śmietniku* świadczy o zniaczeniu świata i człowieka samo zostało wydane na próbę zniaczenia. W rękopisie wiersza o incipicie *Einst hab ich die Muse gefragt...* (z *Płaskorzeźby*) Różewicz umieścił dwuwiersz nieobecny w wersji drukowanej: *wędrowałem przez ruchome piaski / słów na nice wywróconych*.

Tytułowe *słowo* wiąże się z *różą* — innym kluczowym dla nowej książki, a także całej twórczości Różewicza, pojęciem. Sławny wiersz z 1945 roku pod takim właśnie tytułem otwiera najnowszy tom poety. Ten kwiat będzie odtąd jednym z głównych motywów

DOKOŃCZENIE NA STR. 9

CO NOWEGO
W PRASIE

LIST

Jeszcze raz o Tadeuszu Nowaku

Okolonia międzywojenne (a w przypadku Galicji także i wcześniejsze) wychowywano w kulcie narodowego panteonu, w którym obok bohaterów wszystkich powstań i zwycięskich władców poczesne miejsce zajmowali emigracyjni pisarze. Przy czym fakt przebywania na obczyźnie traktowano jako bardzo istotny walor wzbogacający wymiar nawet takich twórców jak wieszczowie. Bo emigracja, stosownie do romantyczno-mesjanistycznych konwencji, oznaczała dobrowolną ofiarę, cierpienie, mekę tęsknoty itd. „Nie tylko Wielkim Poetą, ale i Męczennikiem za Ojczyznę był” — tak mniej więcej nam to wówczas objawiano.

Gdy w czasie ostatniej wojny i bezpośrednio po niej na emigracji znaleźli się pisarze (w większości młodzi) wychowani w takim właśnie kulcie „pielgrzymstwa”, wielu z nich niemal automatycznie przejęło romantyczną tradycję i uznało się za pielgrzymów. Postawa Gombrowicza należała, jak wiadomo, raczej do wyjątków. „Kategoria „pielgrzym” w różnych odmianach (...) długo krążyła w poezjach emigracyjnych. Sledzono jej obecność nie tylko w utworach skamandrytów czy poetów zbliżonych poetyką do Skamandra (Lobodowski, Broniewski i inni) ale i w poezji żołnierzy różnych frontów wojennych. (...) Motyw ten był tak wszechobecny, że uznano go za wspólny mianownik tematyczno-ideowy całej poezji uchodźczej okresu wojennego. I chociaż warunki powojenne częściowo uchylają jego pierwszoplanową pozycję, to przecież nie traci on na znaczeniu, figura symboliczna pielgrzymka podlega jedynie modyfikacjom wtapiającym ją w pomniejszy znaczeniowo wzorzec „człowieka-wędrowca”. (...) Nie trzeba dodawać, że łatwość, z jaką współcześni ujrzeni się w roli nowych „pielgrzymów” dzwigających dziedzictwo romantyków sprzyjało różnego rodzaju iluzjom wieszczym, przecenianiu siebie itp. pisze Janusz Kryszak w artykule *Pielgrzym i pasterz* („WIEŻ” nr 3).

Jak gdyby uzupełnieniem artykułu J. Kryszaka jest ankieta, z jaką „POLITYKA” zwróciła się do — cytujemy — *wybitnych Polaków mieszkających za granicą* pytając ich *czy myśleli Państwo o powrocie do kraju?* Ankietowani, wśród których większość to pisarze, reprezentują wszystkie współczesne fale emigracyjne, od wojny do stanu wojennego, przy czym osiedlenie się za granicą nie zawsze wynikało z powodów politycznych. W nrach 14 i 15 opublikowano wypowiedzi piętnastu osób. Prawie wszystkie posiadają parę elementów wspólnych: należy do nich silnie akcentowane przekonanie, iż „w pewnym sensie” respondenci nigdy nie opuścili kraju, zawsze są w nim duchem, a fakt, gdzie przebywają cieleśnie nie jest istotny. Za typowy można tu uznać fragment wypowiedzi Stanisława Barańczaka: *to, co dla mnie najważniejsze, a mianowicie obecność mojej twórczości w polskich księgarniach i w umysłach polskich czytelników, nie doznało dotąd żadnego ograniczenia czy osłabienia wskutek faktu, że moja cielesna powłoka przebywa w sensie formalno-geograficznym za granicą.*

Równie powszechne są wyjaśnienia, że wszyscy — niezależnie od tego, czy przebywają za granicą lat 50 czy kilkanaście — wrosli w tamtejszą glebę, związali się z nią mnóstwem korzeni, przede wszystkim rodziną, pracą twórczą itd. I wreszcie logiczna konsekwencja obu poprzednich konstatacji: powrót do Polski na stałe w praktyce nie wydaje się już respondentom ani możliwy, ani pożądany — choć oczywiście prawie wszyscy utrzymują z krajem liczne kontakty i w większości często go odwiedzają.

Natomiast romantyczna tradycja „pielgrzym-wygnaniec” została wspomniana — pośrednio — tylko raz i w kontekście z lekka złośliwym. Gustaw Herling-Grudziński pisze: *...moje spojrzenie na emigrację jest zupełnie odmienne od poglądów pojawiających się w szkicu Czesława Miłosza „O wygnaniu”, gdzie Miłosz opisuje emigrację jako ogromne cierpienie. Moim zdaniem w dużym stopniu jest to wypowiedź przesadna, a miejscami nawet historyczna. Wypowiedź Miłosza zaś, najkrótsza z wszystkich w ankiecie, ogranicza się do dwóch zdań: Pytanie jest anachroniczne. Polska nie jest odgradzona murami od świata.*

J. L.

W krakowskiej „Arce” (nr 43/193) ukazał się bardzo niewybredny atak Wiesława Pawła Szymańskiego na nieżyjącego już poetę Tadeusza Nowaka. W artykule *Tadeusz Nowak — chłopska miłość* W.P. Szymański, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, podjął próbę „skompromitowania” wybitnego pisarza w ramach tzw. akcji oczyszczania twórczości literackiej z komunistycznego zła.

O tym jak paradoksalne i z gruntu fałszywe było wystąpienie Szymańskiego (zresztą nie tylko to jedno) możemy się dowiedzieć z polemicznego protestu, jaki zamieścił na łamach „Polityki” Jan Pieszcachowicz (nr 39 z dn. 25 IX 1993) pt. *Czułne oko inkwizytora*. Polemista bez ogródek obnaża obsesyjność, niestosowność a nawet paranoiczność „pseudo-literackiej” krytyki profesora uniwersytetu, usiłującego „wywęszyć szatana nawet w Tadeuszu Nowaku”.

Jednakże Pieszcachowicz w swym znakomitym, ale jednym artykule nie mógł uwzględnić wszystkich aspektów tej „bardzo niemiłej” sprawy — stąd głos trzeci, do czego poniekąd mam moralne prawo, gdyż z Tadeuszem Nowakiem przyjaźniłem się jeszcze w okresie studiów i z biegiem lat przyjaźń ta nigdy nie uległa erozji, a po Jego śmierci mogłem napisać:

„Tadeusz Nowak nie żyje. Odszedł od nas w pełni sił twórczych wielki pisarz. Odszedł też mądry, szlachetny i prawy człowiek oraz, co trzeba z żalem podkreślić, odszedł najlepszy z możliwych przyjaciół”.

Dlatego też nad wyraz małostkowy i wręcz nieprzyzwoity atak W.P. Szymańskiego (do którego także żywiłem wiele podziwu i sympatii) na Przyjaciela, który sam nie może się już bronić, stanowił dla mnie wielki wstrząs i chyba dobrze się stało, że z pewnym opóźnieniem, gdy się wewnętrznie wyciszyłem, zamierzam o tym napisać.

Przede wszystkim starałem się „rozwikłać” uwarunkowania, które skłoniły prof. Szymańskiego do szukania idei nienawiści w fascynującej pięknej baśni o człowieczym losie, jaką stworzył w swej poezji i prozie T. Nowak. Przecież wystarczy poznać Nowakowy *Psalm braterski*, by stwierdzić absurdalność takiego zamysłu:

*Matko Naturo slugo nasza boza
zostaw nam z broni biala broń rozsądku
i spraw, by syn nasz podchodząc do noża
z rzeczy śmiertelnych pierwsze ujrzał jabłko
jako widziano jabłko na początku.*

Na nieszczęście W.P. Szymański jest nie tylko krytykiem i historykiem literatury, ale także pisarzem, autorem kilku pozycji powieściowych — i właśnie zamiar „zdyskredytowania” Tadeusza Nowaka należy chyba odczytać przez pryzmat jego dokonanych prozatorskich, a zwłaszcza utworu *Listy nad wodami* (...).

Trudno się zgodzić z tezą Szymańskiego, że

„na przełomie lat 1949/50, dokonywała się pierwsza klęska uniwersyteckiej humanistyki”. Dabły Bóg zawsze taki kryzys, bo przecież wtedy oprócz „gwiazd pierwszej wielkości” takich jak Stanisław Pigoń, Juliusz Kleiner, Kazimierz Wyka, edukacją przyszłych polonistów zajmowały się takie sławy, jak Kazimierz Nitsch, Zenon Klemensiewicz, Witold Taszycki, Jerzy Kuryłowicz czy Tadeusz Lehr-Sławiński. Wprawdzie były już wtedy czynione próby „upolitycznienia” humanistyki, ale robione na szczęście tak niezdarnie, że efekty z nich znikome.

Należy też wyjaśnić absurdalny zarzut o rzekomej „antyinteligencji” postawie T. Nowaka. Szymański stawia tę tezę, chociaż sam pisarz w rozmowach i wywiadach wielokrotnie ten problem wyjaśniał z wrodzoną sobie szczerością. Już w 1964 poeta mówił:

„Podział na tzw. literaturę wiejską i literaturę to bzdura, jest tylko jedna literatura — dobra lub zła. W Polsce nieszczęście polega na tym, że sam temat wiejski uważa się za gorszy, nie pamiętając o Faulknerze w Ameryce i innych. Jeśli ktoś pochodzi ze wsi, podejmuje tematykę wiejską, bo ją najślisz przeżył. A siła przeżycia na pewno pomaga literaturze”.

Szymański dwoi się i troi, by znaleźć argumenty mogące potwierdzić tezę o „zakłamaniu” przez Nowaka historii. Zarzuca mu, jakoby w grobach katyńskich znaleźli się oficerowie wyłącznie pochodzenia chłopskiego — „Ci, którzy — pomawia Szymański — nie byłiby zamordowani, wróciliby do chłopskich chat, aby podjąć przerwane na roli prace (...) »wyższe szarże« się uratowały (od kapitana wżwyz), dla »pana« zawsze się znajdzie jakieś wyjście, »panu« pomoże nawet faszysta”. To wielkie oskarżenie, ale jeszcze większe i podle kłamstwo — jak słusznie zauważa J. Pieszcachowicz „karygodne pod piórem autora bądź co bądź z uniwersyteckim tytułem”, bo w powieści zupełnie inaczej: „Najwięcej — pisze Nowak — wynoszono z rowu chorążych, podporuczników i poruczników. Rzadko zdarzała się warstwa wyższa: kapitan, major, pułkownik. Nie mogłem zrozumieć w żaden sposób, czemu w tym wspólnym grobie nie ma szeregowców i podoficerów”. Pozostawiam ten fragment, dowód daltonizmu badawczego, bez komentarza, bo jeśli wśród pomordowanych został rozpoznany jeden porucznik pochodzenia chłopskiego, to jak można z tego faktu wyciągać tak złowrogie wnioski. Jedna „fałszywka” pociąga za sobą dalsze. Szymański nie może darować autorowi *Wniebogłosów* listu, który do Stalina wysyłał dziadek i ojciec bohatera powieści. No cóż — typowa bezradność „naukowca”, który zamiast rzetelnie badać, tylko „węszyć”: „Czy pod tą groteską nie ukrywa się głębszy sens? Zwłaszcza jeżeli przypomnimy sobie twarz Szeli?”. Otóż nic z tych dywagacji, bo przecież Nowak tylko w takiej groteskowej formie mógł zanegować i wręcz skompromitować „czasy stalinowskie”, w których zwykła głupota i polityczny obłęd sięgały zenitu. Sam pamiętam w okresie studiów „jałowe spory” aktywistów, bo jedni

„urzeczeni” byli Leninem a drudzy Stalinem. Dlaczego jednak adwersarz kwestionując wysłany list, nie mówi o tym, że jego autorzy dużo wcześniej przynieśli do domu gipsowe popiersie Stalina i na strychu (bo w mieszkaniu nie mieli na to pozwolenia) urządzili rodzaj „ołtarzyka” i jak ich „działanie” komentuje autor: „Od tej pory nie było już naszego domu w domu (...) Ojciec z dziadkiem z każdym dniem coraz pewniej budowali w słowach tę, jak ją babka nazywała, republikę dziadowską, królestwo żebrackie, ogromne cesarstwo stepowe wpatrzone obłąkanymi oczyma w stalowego moczara”, dla którego „pociągi dniami i nocami wozily dary”. „Nie chciano tylko przyjąć — mruży do nas oko Nowak — ofiarowanej przez głupiego Franka kozy (...) chociaż koza była wykąpana w rzece, uczesana rogowym grzebieniem, a rogi jej świeciły jak słońce natarte złotą farbą”.

Jaka szkoda, że tych słów ktoś nie doczytał lub zapomniał, że śmiech stanowi wielką i jedyne siłę zdolną obalać światy. I pomyśleć, że tą powieścią, jak sugeruje Szymański, Nowak chciał się wkupić w środowisko „warszawskiego salonu”.

Prawda jest inna — Tadeusz Nowak był wielkim moralistą, protestował wobec zła i przewrotności świata, dążył do szczerości, prawdy i prostolinijności, jako jedynych i najwyższych wartości uniwersalnych — od siebie dodam, że nigdy nie było najmniejszego rozdźwięku między tym co głosił, a zasadami, którymi kierował się w życiu oraz jak umiał, chciał służyć swym niezaprzeczonym wielkim talentem nie jednej warstwie chłopskiej, z której wyszedł, ale całemu narodowi, bo tak zawsze pojmował społeczny obowiązek pisarza.

W artykule W.P. Szymańskiego jest o wiele więcej zakłamań — nie sposób z nimi wszystkimi polemizować, dlatego ograniczę się do jeszcze jednego sprostowania. Otóż nie jestem — jak sugeruje w swoim artykule prof. Szymański — jednym z bohaterów powieści pt. *Dwunastu*. Przecież oni wszyscy pochodzą z okolic dolnego biegu Dunajca, z Sikorzyc i okolicznych przysiółków — a ja z Nowego Sącza i z innego środowiska, co jednakże nie stanowiło najmniejszej przeszkody, bym mógł się przyjaźnić i „wtopić” w ich społeczne i kulturowe uwarunkowania, bo jak żartobliwie mówił autor *A jak królem, a jak katem będziesz*: „Łączy nas Dunajec i to co u was najlepsze spływa w nasze nadwiślańsko-dunajeckie strony”. Widocznie „ulepieni” byliśmy z innej gliny i obcy był nam zawsze wszelki koniunkturalizm, o który mógłbym posądzić prof. Szymańskiego, jednego z recenzentów mojej dysertacji doktorskiej poświęconej „Psalmom” T. Nowaka w 1978 r. Wtedy jednak stosunek pracownika naukowego Uniwersytetu Jagiellońskiego był pełen fascynacji i podziwu dla dokonanych twórczych „chłopskiego” pisarza.

Emil Węgrzyn

(List skrócony przez redakcję „Dekady”)

„DEKADA LITERACKA”
w warszawskich
księgarniach:

- księgarnia naukowa im. Bolesława Prusa
- księgarnia „REPRINT”
- w Domu Literatury —

przy Krakowskim
Przedmieściu.

- księgarnia „Czytelnika”
- przy ulicy Wiejskiej

- księgarnia „Literacka”
- przy Rynku Starego Miasta

Redakcja „Czasu Kultury” przyznała po raz drugi
NAGRODĘ LITERACKĄ CZASU KULTURY.

Za najlepszą książkę poetycką roku 1993 uznano „Metaxu” Kazimierza Brakonieckiego (PRZEDŚWIT, Warszawa), a za najciekawszy debiut nagrodę otrzymał Miłosz Biedrzycki (biblioteka, Warszawa-Kraków).

W dziedzinie prozy i krytyki literackiej nagrody za rok 1993 postanowiono nie przyznawać.

Uroczyste wręczenie nagród odbędzie się w Poznaniu dnia 20 maja br.

21 kwietnia 1994 roku

zmarł

Bogdan Wojdowski

wybitny prozaik, eseista, krytyk literatury,
autor znakomitych opowiadań z tomu „Wakacje Hioba”
i wielokrotnie wydawanej powieści „Chleb rzucony umarłym”

Nie mydlić oczu

Rozmowa z Andrzejem Dziukiem — twórcą Teatru im. S. I. Witkiewicza w Zakopanem.

— Recenzencka wrzawa wokół Pana teatru ostatnimi laty jakby przycichła. Media znalazły sobie nowych bohaterów, a krytycy teatralni coraz rzadziej znajdują czas na wyprawę do Zakopanego. Wszystkim jest raczej nie po drodze do sali teatralnej przy Chramcówkach. Jeśli już ktoś się pojawi, to jest to co najmniej wizyta przypadkowa, podczas której nie sposób opisać wszystkich aspektów zjawiska, firmowanego nazwą: Teatr Witkacego. Jak Pan postrzega ową zmianę? Czy ta przedziwna próżnia działa na szkodę teatru?

— Rzeczywiście, stało się coś takiego, co niezmiernie utrudniło dialog artysty teatru z jego publicznością: zabrakło pośrednictwa krytyki, czyli kogoś, kto obserwuje z uwagą wszystko, co dzieje się z daną grupą teatralną, tłumaczy, oprowadza widza po strukturze spektaklu. Pomaga odkryć wszystkie jego warstwy. Na szczęście widzowie pozostali nam wierni. To są przyjaciele, którzy nie zdradzają. Współtworzą teatr, ba — jego klimat na równi z aktorami, reżyserem. Cieszę się, że co roku przybywa ich do mojego teatru coraz więcej. Warto z nimi rozmawiać, spotykać się. Każde przedstawienie Teatru Witkacego przypomina spotkanie z drugim człowiekiem, on słucha, co mamy mu do przekazania, a potem, już po spektaklu nagradza nas oklaskami albo co istotniejsze szczerą dyskusją o tym, co tego wieczoru poruszyło go, zaintrygowało czy zdenerwowało najbardziej.

— A może to teatr powinien się zmienić? Wciąż i wciąż zaskakiwać krytyków kolejną metamorfozą? Włodzimierz Stanisławski z *Gardzienic* uważa, że maksymalna długość istnienia grupy teatralnej powinna wynosić dziesięć lat, po przekroczeniu tej granicy twórcza aktywność zespołu wygasa, mimo że rozwój artystyczny jego członków może trwać nadal. Grupy nieformalne starzeją się szybciej niż ludzie je tworzą. Teatr Witkacego zbliża się już do tej cezurę i dają się zauważyć w nim pewne „pokolenia” zmiany. Nie tak dawno aktorów, którzy odeszli z zespołu, zastąpiła trójka młodych absolwentów krakowskiej PWST. Czy będzie Pan konsekwentnie odmawiał teatr w miarę upływu lat? Czy to pomysł na przyszłość? Co dalej?

— Bóg raczy wiedzieć! Ale mówiąc poważnie: nowi ludzie są zawsze pewną siłą. Czynnikiem twórczym. Ich napływ nie jest jednak zasadą, która będzie obowiązywać w tym teatrze zawsze, to nie będzie się działo permanentnie, regularnie. Cieszę się, że ta część zespołu, która tworzy go od samego początku, wciąż stanowi napędzającą go lokomotywę. Jednak, by utrzymać ów pęd, trzeba wciąż spotykać się z nowymi ludźmi, podglądać, przeczekać na to, co potrafi drugi aktor. Teatr to jest wymiana. W naszej pracy najważniejszym kryterium doboru jest poważny stosunek do samego siebie i teatru. Umawiamy się na wspólnie DOTYKANIE problemów, które powinny być ważne dla każdego z nas. Jako dyrektor Teatru Witkacego otrzymuję sporo ofert od aktorów z całego kraju z propozycją pracy w moim zespole. Większość z nich wpływa jednak z niezrozumienia sposobu w jaki prowadzę ten teatr, jakie stawiam wymagania, czym on dla mnie jest. Młodzi aktorzy, szukający pracy, często sądzą, że ten teatr jest taki jak inne. To duże nieporozumienie. Tutaj nie można się tylko zaangażować na etat, przede wszystkim trzeba utożsamić się z filozofią grupy, z przesłaniem artystycznym, które staramy się wypełniać. Nie jest łatwo się tutaj dostać, ale kiedy już zostanie się aktorem mego teatru, to ponosi się tego konsekwencje, wiąże się z nami na dobre i złe.

— Od jakiegoś czasu znów można odczuć wywieraną zewsząd presję, aby teatr się zmienił, dostosował się do nowych warunków politycznych i ekonomicznych, w których przyszło nam żyć. Oczekuje się nowej poetyki spektakli teatralnych zdolnej konkurować z „kulturą wideoklipu”. Co zmieniło się ostatnio w Teatrze Witkacego? Jak Pan ocenia miniony sezon?

— Naiwnie wyobrażamy sobie, że po 1989 roku w każdym bez wyjątku teatrze powinna

Dokładnie w setną rocznicę urodzin Stanisława Ignacego Witkiewicza Andrzej Dziuk — absolwent Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej PWST zakłada w Zakopanem teatr, który w błyskawicznym tempie staje się ulubieńcem krytyki, skłonnej widzieć w tej inicjatywie teatralny fenomen lat osiemdziesiątych. Od czasu pierwszej premiery Teatru Witkacego (*Autoparodia* — luty 1985) zakopiański zespół proponuje widzom ambitny repertuar złożony nie tylko z dramatów swego patrona, ale i porównywalnych inscenizacji tekstów klasycznych. Na afiszu Teatru Andrzeja Dziuka znalazły się nazwiska Calderona della Barki, Sofoklesa, Szekspira, Wedekindy, Dostojewskiego. Ukoronowaniem działalności „Zakopiańczyków” z ich pierwszego, młodzieńczego okresu była nagroda im. Konrada Swinarskiego przyznana Dziukowi przez redakcję miesięcznika „Teatr” i zaproszenie zespołu na 118 Warszawskie Spotkania Teatralne.

nastąpić jakaś radykalna zmiana wywołana przez prawa ekonomii. Zastanawiamy się, porównujemy, czy jest lepiej czy gorzej. Rozglądamy się, czy narodził się już ten urojony „mowy” teatr czy może jeszcze nie. Odpowiem Panu tak: naturalnie jest INACZEL.

Mieliśmy przez długi czas nadzieję, że w nowej rzeczywistości artysta będzie się żyło lepiej. Tymczasem wiedzie się nam coraz gorzej, ten okres przejściowy niebezpiecznie się wydłuża. A mnie wydawało się zawsze, że rynkiem sztuki winny kierować prawa rozumu i w związku z tym teatr, który ma własną, liczną i wierną publiczność, wystawia regularnie kolejne niedofinansowane premiery powinien być nie to, że dopieszczone, bo tego sobie nigdy nie życzyłem, ale powiedzmy — DOCENIENY za swój upór i konsekwencje, na przykład w postaci dotacji. Okazało się, że było to jeszcze jedno moje złudzenie. Pyta Pan, jak było w ostatnim sezonie. Tak jak i w poprzednim — biednie. Rok temu musiałem dokonać wręcz drastycznych cięć finansowych. W sytuacji, gdy gramy dwa spektakle dziennie, zostałem zmuszony jeszcze obniżyć gage aktorów, a także stawki za jedno przedstawienie, prosząc zespół o akceptację takiego stanu rzeczy.

To było jedyne rozsądne posunięcie, ponieważ w ramach środków, jakimi dysponujemy, po prostu nie da się tego teatru prowadzić. Ale jak długo można oszczędzać na ludziach? Jak długo można się odwoływać do głębszych motywacji aktorów, do idei, do etyki zawodu? Istniejemy już ponad dziewięć lat, bez przerwy zadiskując piersi, przyjmując to, co niezależne od nas, od jakości naszej pracy w pokorze, bo czy artysta może strajkować? Mój teatr nie zmienił się, w naszych przedstawieniach nadal opowiadamy o tym, co dla nas wciąż jest ważne, tak jak to było pięć lub więcej lat temu. Są pewne tematy, które zawsze będą dla mnie naprawdę istotne. Jesteśmy itacy sami, ale zmieniło się to, co dookoła teatru, zmienił się klimat wokół niego.

— Wiem, że kiedy zarzucano panu, że zakopiańskie przedstawienia są eskapistyczne, że ignorują rzeczywistość *DOBRO Teatru*. Podczas gdy inni reżyserzy uprawiali (w najlepszej zapewne intencji) politykę, posługując się do tego celu sceną, w Teatrze Witkacego ukazano nam niezmiennie człowieka postawionego tylko wobec spraw ostatecznych, wobec Boga i zagadki życia, zagadki świata. A jednak dziś ma Pan w repertuarze *Wyzwolenie* — Nowe według dramatu Witkacego, spektakl w jednej ze swoich warstw niemal publicystyczny, „rozrachunkowy”. Przecież to jest zmiana, odbiera Pan zupełnie nowy kurs, paradoksalnie znów na przekór modom. Czy się mylę?

— To kwestia odmiennie niż dotychczas rozłożonych akcentów. Witkacy był doskonałym pretekstem, a ja pierwszy raz miałem ochotę zakpić, zrobić coś przewrotnego. Pościć z tej sztuki, postać Florestana Weźmymorda idealnie, wręcz podstępnie przystaje do wzorca osobowego, który jest dzisiaj w modzie, jest promowany przez media. Zastanawiałem się, co taki człowiek sobą reprezentuje, jak działa, co myśli, kim jest. Zawsze sądziłem, że prototypem bohatera naszych czasów będzie *Kordian*. A jednak tenże *Kordian* z dnia na dzień, niepostępowanie zostaje wicedyrektorem zakładów metalurgicznych, kapitalistą pragmatystą, właśnie jak *Weźmymord* w Witkiewicza.

— Co ma na celu taki komentarz do aktual-

nego stanu polskiej rzeczywistości? Czy warto oglądać się w tył, aby opisać zdarzenia, które dzieją się teraz wokół nas?

— Chciałem tylko pokazać, że żyjemy w Polsce z pewnym defektem świadomości. Nadal tkwimy po uszy, zanurzeni w mitach narodowych, w złudzeniu. Nie możemy nijak się od nich uwolnić. W prologu *Wyzwolenia* a la Witkacy pojawiają się postaci dobrze nam znane: *Stary Wiarus*, *Podchorąży*, *Stańczyk*, *Prymas*, *Karmazyn*. Później jeszcze *Rollisonowa* i *Janko Muzykant*. Figury zapożyczone z teatralnych konwencji, literackich stereotypów, lamusa historii. One ciągle są wśród nas, bez końca się na nie powołujemy, stanowią tematy zastępcze. To takie *NARODOWE MYDLINY* — mój spektakl nie przypadkowo zaczyna się w łaźni. Proszę Pana, czy można normalnie żyć, czując za sobą oddech umarłych ludzi, wymyślonych ludzi? Ściga nas mit i błąd.

— W *Wyzwoleniu* — Nowym nie tylko mity wdzierają się w tkankę przedstawienia. W ostatniej scenie do teatru wkracza „ulica”, z całą woją brutalnością, przemocą. Oglądając spektakl czulem, wybaczy Pan, że jak i inni widzowie przestałem już być w nim bezpieczny... *Dwóch okładających się pięściami skłoniów, agresywny pracownik UOP-u przeszkadzający widzów i zabraniający im się śmiać. A przecież dotąd proponował Pan czysty układ: publiczność jest gościem w teatrze, przyszła tu w odwiedziny, zaufała, nie może więc w takim wypadku spotkać jej nic złego.*

— Rzeczywiście: finałowa scena miała być okrutna, do sali teatralnej pomiędzy widzów powinien wtargnąć tłum ludzi. Napastnicy mieliby dokonać nie tylko aktu morderstwa na bohaterze sztuki, ale wręcz *ZNISZCZENIA TEATRU*. Najchętniej wpuściłbym do sali sto, tysiąc ludzi, z których każdy miałby swoje racje, wykrzykiwałby co innego. Owych intruzów łączyłby tylko sam akt zła, zemsty, zniszczenia. Wejście autentycznych osób, prosto z ulicy, małodowanych agresją zostaje zderzone z konwencją teatralnej gry, z salo- nem, gdzie przebywają wysublimowani bohaterowie dramatów Witkacego. Wynik tej konfrontacji może być tylko jeden. Jest to *LĘK*. Boimy się chodzić po ulicy, przychodzimy do teatru, myśląc, że przynajmniej tu nam nic nie grozi. A figa. W minionych latach lansowałem ideę *TEATRUSCHRONISKA*. Chodziło mi o taki rodzaj kontaktu z widzem, który umożliwiłby zbudowanie *WIEZI*. (Nie, nie, partnerstwa — to nie jest to słowo), tajemniczego, trudnego do zdefiniowania związku między mną, który gram, a tobą, który patrzysz. Związku powstającego wtedy, gdy nikt nie jest do niczego przymuszany, przyszedł do teatru lub gra w nim z własnej woli. Nie mogę udawać, oszukiwać samego siebie czy publiczność Teatru Witkacego, że taka *WIEZ*, odnowione przymierze istnieje nadal.

Zamiast tego pojawił się strach przed tym drugim człowiekiem, istnieje *ZAGROŻENIE*. W tym tkwi może owa zmiana, której Pan szuka. Przynajmniej się do lęku przed tym co inne, różne. Skąd się wziął ten lęk?

Otóż, *IDEMOKRACJA UWALNIAJĄC DOBRO, UWOLNIŁA I ZŁO*. Ujawnione zostały kompleksy, do których wolelibyśmy się nie przyznawać. Obarczono nas nagle wolnością. „Być wolnym” znaczy być skazanym nie tylko na samego siebie, ale i na ryzyko, odpowiedzialność. A na to brak nam odwagi.

— Zastanawiam się, jak zdefiniowałby Pan sposób, w jaki powinien przemawiać teatr — wierny sobie, jak Teatr Witkacego — do widzów zagubionych w permanentnej zmianie, w rzeczywistości chwilowej, stale przetwarzającej się. Jak brzmi Pańska deklaracja na czas przejściowy?

— Ja wszędzie dostrzegam jego konsekwencje. To okres trudny dla ludzi, którzy teatr tworzą i dla tych, którzy do niego przychodzą. W takim okresie z obu stron ujawnia się i dochodzi do głosu wszystko to, co agresywne, co beczelne, napastliwe i efekciarskie. Z drugiej strony to, co słabe a mądre, wrażliwe i ubogie pozostaje w cieniu niezauważone, przegrywa w konkurencji z tym, co potrafi głośnie krzyczeć, efektywniej się zareklamować. W czasach przejściowych wszystko jest pomieszane, w ruchu. Trudno się obrażać na taką kolej rzeczy. To nieuniknione. Artysta nie jest po to, żeby się dąsać. Problem w tym, czy należy się na to godzić. Wydaje mi się, że trzeba bronić racji, która zwykle w takich razach przegrywa. I to jest najpewniej zadaniem teatru w chwili dzisiejszej, na tym polega rola sztuki. Teatr musi być po stronie tych najbardziej potrzebnych, nieprzystosowanych i pokornych. Warto dla nich i z nimi tworzyć teatr, uprawiać sztukę. Prawdziwa sztuka zawsze ucieka bowiem od cywilizowanego kłamstwa. A widza nie można przeciw oszukiwać, wma- wiać mu, że więcej warte jest kolorowe, atrakcyjne opakowanie, niż jego zawartość. Trzeba opowiadać o tym, co naprawdę ma wartość. Albowiem „nie wszystko co piękne jest dobre, ale wszystko, co dobre jest piękne”. Teatr nie może być po stronie kłamstwa, *NIE MOŻE MYDLIĆ OCZU*.

Niedługo po naszej rozmowie przypuszczam, że Dziuk chce uczynić z sali teatralnej przy Chramcówkach swoiste, współczesne Okopy św. Trójcy, okazały się błędne. Reżyser dostrzegając izolację swojego teatru, enklawy prawdziwej sztuki otoczonej szarą, posezono- wą zakopiańską biedą, miał do wyboru albo zamknąć się, ignorując życie poza teatrem, albo zaakceptować rzeczywistość, w której przyszło mu działać. Andrzej Dziuk znalazł jednak remedium na ów, zdawałoby się, groźny nieuchronną konfrontacją stan. Sztuka teatru, tak jak jest sposobem na życie dla wszystkich tworzących zakopiański zespół, tak teraz posłużyła im także jako środek zaradczy na zakusy ludzi, którzy chcieliby w sali teatralnej (w dawnym zakładzie wodolecznicyzmu dra Chramca) umieścić salon do gry w bingo albo ruletkę.

W sylwestrową noc Teatr Witkacego przygotował niezwykłą premierę „Pokusę” według Calderona i tekstów biblijnych, której najważniejszym przesłaniem było to, że teatr potrafi „kusić”, wcale nie gorzej niż ruletka i w tym tkwi jego szansa. Bodaj po raz pierwszy na zakopiańskiej scenie pojawiło się kilkudziesięciu statystów, ludzi z zewnątrz, może przyjaciół teatru, a może tych, których inwazyjnie jeszcze do niedawna Dziuk mocno się lękał. Teraz wciąż gając ich do wspólnej zabawy, wykorzystując do prostych zadań aktorskich, przekupił ich, skusił, sprawił, że zrozumieli, iż wobec sztuki nie można być obojętnym. Dzieci, licealiści i naprawdę starsi panowie doskonale wpasowali się w rytm, jakim żyje zespół Dziuka. To jeszcze nie aktorzy, ale i nie bierni widzowie; zarażeni teatrem, sceną — wszak granie sprawa im, jak sam widziałem, niezwykłą frajdą. — uwierzą, że sztuka jest kolorem, ucieczką od szarej codzienności.

„Pokusa” to najbardziej optymistyczne w swej wymowie przedstawienie Dziuka od paru dobrych lat. Nieprawda, że Dziuk zgorzkniał, wprost przeciwnie — zdaje się mówić: będzie dobrze.

Teatr Witkacego otworzył się na rzeczywistość, wyszedł ku miastu. Myślę, że nic już nie grozi mu ze strony tutejszych, nie działa bowiem w próżni, stał się nieodzowny dla zakopiańskiego krajobrazu. Jak Giewont.

Rozmawiał Łukasz Drewniak

DEBIUT

Jolanta
Stefko

METODA I

Kiedy przerasta mnie samotność
Wchodzę do kościoła
Zatrzymuję się daleko od ołtarza
Innym razem podchodzę za blisko

Obserwuję:
Wchodzi
Żegna się
Kłęka
Żegna się
Sklada ręce
Potem — to się nazywa modlitwą
Żegna się
Wstaje
Idzie
Żegna się
Wychodzi
..... ładne witraże

METODA II

Kiedy przerasta mnie samotność
Zajmuję się codziennością
Zapominam o swojej pamięci:
Przychodzę do ludzi

Obserwuję:
Mówią Ruszają ustami
Patrzają Zatrzymują powieki
Uśmiechają się

Pijemy kawę herbatę
(filiżanki cukier łyżeczki
ja nie słodzę
tak, wiem)
Oglądamy jakieś filmy
(udaję zainteresowanie: kto
to jest?
— główny bohater)
Słuchamy jakiejś muzyki
(ściszej
przecież wiesz:
nie lubię hałasu)
Rozmawiamy
(nie nie tak
nie kiwnięcie głową)

Milczymy
Osobno.

METODA III

Kiedy przerasta mnie obecność ludzi
Wchodzę do ciemnego pokoju
... odwracam się do ściany ...
Zamykam oczy: liczę ciemność

Porównuję:
Gdyby tak można było
Gdyby tak można było
Skopać świat
kopnąć w niego
kopnąć w niego
tak jak w ciebie
Gdyby tak można było
Gdyby tak można było
Skopać świat

— Często zamykam się w ciemnym
pokoju

W ŚNIEGU

A.N.

Tak. Śnieg. (Śnieg jest chyba
Biały?) Pada gęsty śnieg.
Zakrywając — cały
 ten brud
 (ludzki) brud

I słychać tylko śpiew wron (Daleki?
Bliski?) Zwłoki rozjechanego
Psa? Kota? Dziecka? już za chwilę prze-
staną
Być widoczne. Tak. Śnieg.

W PAŹDZIERNIKU

Otwieram okno:

wpuszczam do środka, po kawałku,
październikową chłodną noc

Wychylam się by dotknąć
liści drzewa, za daleko, nie
dosięgnę, zamykam dłoń pełną
nocy, lekkiej żywej nocy

Potem nad słuchuję, wiem, to tylko
ten szum co zwykle, zwykły szum
(nie mojego?) świata, wtedy:

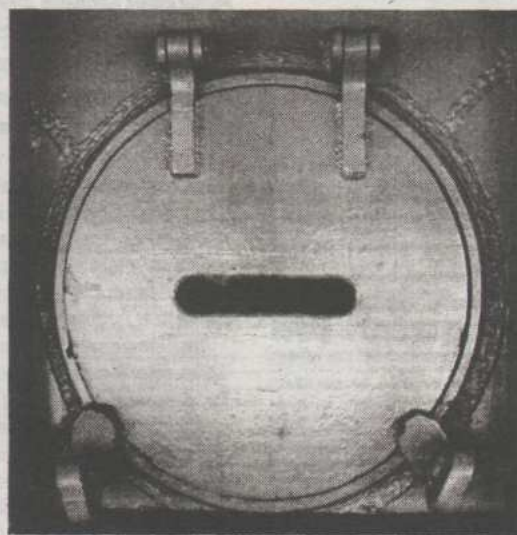
czy to szczekanie psa? i jakieś
dziecięce głosy, niewyraźne

Spróbuję odpowiedzieć na proste pytanie: co zwróciło moją uwagę na te wiersze? Mówi się na ogół przy takiej debiutanckiej okazji: wrażliwość, dojrzałość, poszukiwania... Zapewne bez takich predyspozycji nie sposób w ogóle wiersze układać. I to wszystko w nich było, ale zupełnie inne niż dotąd. Z burzliwych pian pozaliterackich zobowiązań, z otchłani etosu, wyłania się oto nowe pokolenie. Myśli przede wszystkim o sobie; rozmawia ze sobą, dotyka rzeczywistości indywidualnie i bezkompromisowo. Egoiści. Egocentrycy. Poeci.

Buntuje się — „kopnąć ten świat” — to brzmi obrazoburczo, choć trochę dziecinnie. Zainteresowały mnie w tych wierszach ich ciemne przestrzenie wewnętrzne. Smutek i gniew poetki, niespodziewane obrzydzenie światem, młodzieńcze rozpacz, eschatologiczne mdłości wieku dojrzewania, dramatyczne pytania. Ale język jest już dojrzały, precyzyjny, dokładny. I rysuje się konflikt: ten język nie chce, czy nie może, stać się dobrym narzędziem poznania. Zdania nie kończą się. Fraza zamiera w połowie. Znaki zapytania mnożą się.

Nie sposób buntować się bez końca. Myślę, że przed poetką stoi trudne zadanie. Opisawszy labirynt musi z niego wyjść. Przeklinając ten okropny świat, musi nauczyć się z niego — jako twórca — korzystać. Jak to się dalej potoczy? Tego nie wiem i to mnie ciekawi.

Marta Wyka



...BŁOTO

Patrzę w górę patrzę w dół — tam jest niebo
tu jest błoto czy na odwrót? nie wiem może
nie ma niczego więcej oprócz — błota. (Nawet
w ustach mam pełno błota)
Smak?

Wstrętny. Ale, podobno, można się przyzwyczać.
Tak. Można się przyzwyczać. Błoto. Błoto.
Ulepić z błota garnki
wielkie, garnki — do przechowywania błota.

Dla siebie, dla przeszłych pokoleń (nic
nie zmienia się, zawsze jest błoto
błoto) i dla przyszłych pokoleń (nic
nie zmieni się, zawsze jest

Błoto.) Albo ulepić z błota —
jakiegoś?
prometeusza? Niech jeszcze
raz spróbuje. (po co
po co).



Yegya Arman & Christine Hunolds, Videstills, 1992

Henryk Markiewicz

O polskich mistyfikacjach literackich

S ofista Gorgiasz miał — według Plutarcha — mówić o tragedii, że jest „oszukiwaniem”, w którym oszukujący jest uczciwszy od nieoszukującego, a oszukany mędrszy od nieoszukanego.

W powieści Italo Calvino *Jeśli zimową nocą podróżny* (1979) jedna z postaci, przekonuje autora, że „wartość literatury polega na możliwości mistyfikacji i w mistyfikacji właśnie tkwi prawda literatury. Falszyfikat zatem jako mistyfikacja mistyfikacji równa się prawdzie do drugiej potęgi”.

W pewnym sensie więc historię literatury można by opowiedzieć jako historię mistyfikacji, co najwyżej dodając zastrzeżenie, że w mistyfikacji tej uczestniczy dobrowolnie jej odbiorca, dokonując wobec samego siebie — według słynnej a trudnej do przetłumaczenia formuły Coleridge'a „the willing suspension of disbelief” — dobrowolnego zawieszenia swej niewiary.

Ale nie o mistyfikacji w tak szerokim znaczeniu będzie tu mowa. Chodzi tylko o teksty literackie lub paraliterackie, które tak są konstruowane, że mają wprowadzić w błąd odbiorcę co do osoby swego autora, co do czasu i miejsca swego powstania i wydania, co do swej tożsamości oraz trybu dyskursywnego (faktograficznego czy też fikcyjnego). W poszczególnych tekstach cechy te mogą pojawiać się oddzielnie lub w różnych połączeniach.

Od mistyfikacji oddziela się niekiedy jako odrębne zjawisko fałszerstwo literackie. Mówi się o nim zazwyczaj wtedy, gdy istnieje domniemanie złej woli fałszerzki zmierzającego do celów pozaartystycznych, jak zysk, oddziaływanie na poglądy czytelników, kompromitacja przeciwnika. Fałszerstwo literackie jest etycznie nagannym oszustwem, mistyfikacja może być tylko zabawą. Toteż fałszerstwo budzi skojarzenia jednoznacznie negatywne, choć — jak wiadomo — może być dokonane z motywów ideowych, jak np. chęć umocnienia dumy narodowej; znanym przykładem jest *Rękopis Królowy* — rzekomy zabytek literatury starożytnej, sfabrykowany w XIX w. przez Vaclava Hanke. Juliusz Wiktor Gomulicki (*Fałszerstwa i mistyfikacje literackie*, „Prawo i Życie” 1962 nr 2) zaliczał jednak utwory tego rodzaju do mistyfikacji „dobrotliwych” w przeciwieństwie do mistyfikacji „złośliwych”, których przykładem miały być np. rzekome listy Chopina do Delfiny Potockiej. Jak widać, granica byłaby tu płynna i sporna. W szkicu niniejszym nie będziemy jednak zajmować się kwestiami teoretycznymi (rozważała je Dobrosława Świerczyńska w artykule *Mistyfikacje literackie*, „Pamiętnik Literacki” 1989 z.3).

Z braku miejsca pominiemy takie przejawy mistyfikacji literackiej jak plagiat (mowa o nim w szkicu *Z dziejów plagiatu w Polsce w Zabawach literackich*), użycie mylącego pseudonimu (np. gdy Ludwik Szymanowski ogłosił swe utwory pod imieniem żony, Eleonory), zmiana tytułu tego samego dzieła w dalszych jego wydaniach (np. gdy Reymont przemianował swój zbiór nowel *Burza na Ave patria*), fałszywe informacje autorskie o dacie powstania danego tekstu lub jego fragmentów (np. gdy Anatol Stern w powojennym wydaniu poematu *Piłsudski* dopisał rewolucyjne wstawki, pozostawiając datę: 1934), samowolne retusze i skróty dokonywane ze względów politycznych, obyczajowych itp. przez wydawców (np. usunięcie z międzywojennych wydań szkolnych *Wesela* wierszy „Nie polezie orzeł w gówno” i „Bo by się pon usroł na sieni”).

Zajmiemy się tylko centralnym terenem fałszerstw i mistyfikacji literackiej — fabrykowaniem całych utworów z fałszywą atrybucją autorską. Pozostawimy przy tym na boku teksty tłumaczone — a więc apokryfy średniowieczne, przekłady *Pieśni Osjana*, *Rękopisu Królowy*, *Listów zakonnic portugalskiej* czy utworów Prospera Merimée (*Guzla*, *Teatr Klary Gazuli*), choć z góry powiedzieć trzeba, że na gruncie rodzimym tak sławne fałszyfikaty się nie pojawiły.

Znajdujemy je początkowo w dziedzinie tekstów paraliterackich. Tu należy np. list Polowca Iwana Smery do w.ks. Włodzimierza z Aleksandrii, znaleziony rzekomo w roku 1567 przez Andrzeja Kołodzińskiego. W wieku XVIII Przybysław Dyamentowski podrabiał nie tylko wywody genealogiczne, co było wówczas szeroko rozpowszechnione, ale i kroniki historyczne. Rękopisy ich zakupione przez Franciszka Morawskiego i przekazane Niemcewiczowi (oba uwierzyli w ich autentyczność) wydał w roku 1825 Hipolit Kownacki pt. *Kronika polska przez Prokosa w wieku X napisana z dodatkiem z Kroniki Kagnimira, pisanej w w. XI i przypisanymi krytycznymi komentarzami z w. XVIII*. Fałszerstwo wykazał jednak wkrótce w sposób bezsporny Joachim Lelewel (*Biblioteka Polska*, I 1825—1826).

W dobie Oświecenia zaczęły pojawiać się często „rękopisy znalezione w...”. Były one jednak tak ułożone, że ich nieautentyczność stawała się dla czytelników łatwo widoczna. Nie ma np. dowodów na to, by ktokolwiek dał się nabrać na pierwszy polski pastisz, jakim była *Żywila*. *Powiatka z dziejów litewskich*. Wyjątek ze starożytnych rękopisów polskich udzielonych redakcji przez P.S. F.Ż. — młodzieńczy żart Adama Mickiewicza, ogłoszony w „Tygodniku Wileńskim” z roku 1819.

O niewątpliwych intencjach i sukcesach fałszerzki można mówić w przypadku Kazimierza Majeranowskiego, który na łamach „Pszczółki Krakowskiej” (1819—1822) i innych czasopism zamieścił szereg sfabrykowanych przez siebie, rzekomo staropolskich tekstów, np. relację Mikołaja Przonki o święconym u Michała Chrobrowskiego z drugiej połowy XVI wieku, korespondencję dwóch pańien na temat mody z roku 1648, czy opis wesela mieszczaka z roku 1725. Mimo jaskrawych anachronizmów i w realiach, i w stylizacji językowej Majeranowski zwiódł wielu swoich współczesnych. Z podobnym sukcesem uprawiał w intencjach patriotycznych swe fałszerstwa Teodor Narbutt, publikując rzekome *Źródła do historii Litwy*.

Na ogół z biegiem czasu wzrastał krytycyzm i nieufność fachowców, czasami stawały się one nawet nadmierne: po ukazaniu się *Pamiętników* Paska powątpiewano o ich autentyczności! Ale niektóre mistyfikacje nadal się udawały: *Reszty pamiętników Macieja Rogowskiego rotmistrza Konfederacji barskiej* (1847) ułożone przez Konstantego Gaszyńskiego uznane zostały jako źródło historyczne przez badacza tej miary co Tadeusz Korzon. *Pamiętniki Bartłomieja Michałowskiego* (1856—1857) pióra Henryka Rzewuskiego podobnie potraktował Władysław Konopczyński.

D ziedziną obfitującą w różne mistyfikacje były w pierwszej połowie XIX w. publikacje folklorystyczne. Podtytuł „z podań gminnych” figurujący w wielu opowiadaniach był często bezpodstawny. Antoni Józef Gliński włączył do swego *Bazaru polskiego* (1853) przeróbki utworów Puszkina i Żukowskiego. Michał Czajkowski zaprezentował własne opowiadanie *Marta Momicca* (*Kozaczyzna w Turcji 1857*) jako balladę bułgarską, to samo uczynił potem Karol Brzozowski ze swym wierszem *Złota lutnia* (*Poezje* 1899). Znawcy mogliby zapewne dostarczyć znacznie więcej przykładów.

W wieku XIX szczególnie liczne były utwory przypisywane Mickiewiczowi. W czasie Powstania Listopadowego ukazała się w Warszawie książeczka *Chwile zemsty*. Wiersz Adama Mickiewicza w *Rękopisie oryginalnym z Paryża nadesłanym*. Rzeczywistym autorem tego patriotycznego, ale zdecydowanie nieudolnego utworu był Józef Godebski. Wiersz ukazał się bez jego wiedzy i w dodatku w postaci zniekształconej. Autor zresztą wkrótce sprawę tę w prasie wyjaśnił („Kurier Polski” 1831 nr 451). Nie wiadomo skąd w „Noworoczniku Litewskim na rok 1831” Hipolita Klimaszewskiego znalazł się wiersz *Do...* (zaczynający się od słów „Gdybym się zmienił w wstęgę złocistą” i *Dziewica na rozdrożu* z podpisem Mickiewicza).

W roku 1887 do redakcji warszawskiego „Tygodnika Powszechnego” nadeszła przesyłka z prowincji, zawierająca rzekomy autograf nieznanego wiersza Mickiewicza *Mazur* znaleziony wśród papierów na strychu. Utwór ten, ogłoszony w „Tygodniku” i powtórzony w „Pamiętniku Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” pojawił się potem w wielu wydaniach zbiorowych. Dopiero w r. 1963 Alfred Zejman ogłosił w „Zeszytach Naukowych UJ” (Prace historycznoliterackie z. 5) rozprawkę zatytułowaną dosadnie *Pseudo-Mickiewicz*. Wyświetlenie jednej oszłamki literackiej. Analizując zachowaną w Ossolineum fotokopię pierwszej strony rękopisu, doszedł do wniosku, że pismo tylko na pierwszy rzut oka wydaje się podobne do Mickiewiczowskiego. „Przy bliższym obejrzeniu okazuje się, że w wyglądzie niektórych liter występują znamienne różnice, piszący zapewne starał się naśladować pismo Mickiewicza, ale czynił to nie dość starannie i konsekwentnie”. Przeciw autentyczności utworu przemawiają też — zdaniem Zejmana — anachronizmy w słownictwie, a zwłaszcza w realiach: stroje tu opisywane odpowiadają modzie w ostatniej ćwierci XIX wieku.

Do wydań zbiorowych nigdy nie trafił inny fałszyfikat: *Spotkanie pana Tadeusza z Telimeną w Świątyni Dumania i zgoda ułatwiona za pośrednictwem mrówek*. Frywolny ten utwór pojawił się najpierw pod nazwiskiem Mickiewicza w warszawskim piśmie humorystycznym „Mucha” z 9 XII 1915, potem w osobnej książeczce z fałszywym miejscem i rokiem druku: Lipsk 1902. Ci co w autorstwo Mickiewicza nie uwierzyli, przypuszczali, że sprawcą był Władysław Buchner (redaktor „Muchy”), Stanisław Rossowski, a nawet Aleksander Fredro. Rzeczywistego autora zdradził już w r. 1916 Andrzej Niemojewski („Myśl Niepodległa” nr 357), ale demaskację tę odnalazł i upowszechnił — idąc za wskazówką Juliusza Wiktora Gomulickiego — dopiero Roman Kaleta w *Sensacjach z dawnych lat* (1974): autorem tym okazał się warszawski humorysta Antoni Orłowski (Krogulec).

Mazur i *Spotkanie pana Tadeusza z Telimeną* to wyraźne fałszerstwa literackie. W okresie dwudziestolecia spotykamy raczej mistyfikacje

DOKOŃCZENIE NA STR. 11

Józef Baran

Kobieta czeka na swego kolumba

pierwszy przepłynął obok
niczym błękitny obłok
ach serce jej urosło
gdy omusnęła ją miłością

drugi przemknął po niej
z gwałtownością gradu
rozmawiali na migi
nie zostawił po sobie śladu

trzeci podrzucił jej
zgrzyot na odchodne
sam o mało się nie rozbił
o jej rafy podwodne

a czwarty
wziął ją we mgle
za kogoś innego
ponadał fałszywe imiona
musiała się na nowo odnajdywać

tylko raz rozbiegana
i wciąż nieodkryta
na swego kolumba
czeka kobieta

i coraz częściej
czuje się
skalistą
tonącą w osamotnieniu wyspą
do której nikt już
poza Bogiem nie zawinie

Sztokholm 1992

Starzy Szwedzi na Drottningholm

nic tak nie pokrzepia
jak widok starych Szwedów
mocnych jak królewskie dęby
pośród których przechadzają się
niedzielnie

czas długo nie potrafi
sobie z nimi poradzić
zanim oblamie konary i koronę
powali pień na ziemię
gdzie długo jeszcze
bronią się w popiołowisku
zwęglone korzenie

ich twarze znieruchomiałe
podobne stawom
powleczonym siatką zmarszczek
w których odbija się
spokój cienistych lasów
i skał przypieczętowanych
moc trwania

twarze tchnące sagą
o wielowiekowym życiu bez wojen
w zgodzie z naturą
którą udało się dobrze wydać
za cywilizację



Mikołaj Rej

collage Aleksander Pieniek



Martin Kasimir, 1991 (fragment)

Josif Brodski *Anno Domini*

Prowincja świętuje Boże Narodzenie.
Pałac Namiestnika w girlandach z jemioly.
Póchnodnie i znicze dymią na krużganku.
A w zaułkach rwetes, burdy, zawodzenie.
Na tyłach pałacu brudny i wesoly
tłum się wije, tłoczy, kłębi bez ustanku.

Namiestnik choruje. W łozu jest przykryty
szalem, który zdobył kiedyś w Alkazarze,
gdzie pełnił był służbę. Rozmyśla na temat
gości, których właśnie teraz pewnie wita
w salonie na dole żona z sekretarzem.
Może to i zazdrość. Dla niego nic nie ma

ważnego prócz chorób, zamknięcia się w swoich
snach i perspektywy oddelegowania
na służbę w stolicy (awans zasłużony)
bo wie, że dla tłumu, by mógł zaspokoić
właściwy ludowi instynkt świętowania
nie trzeba wolności; i dlatego żonie

pozwała się zdradzać. Jakież by miał inne
myśli, gdyby go nie zżerały ataki
choroby i tęsknota? Gdyby kochał mocniej?
Odruchowo ręką, w obronie przed zimnem,
ruszając odpędza męczące majaki.
...Zabawa w salonie hamuje emocje,

ale ich nie gasi. Pijany już cały
tłum. Wodzowie plemion szklanymi oczami
patrzą, czy się zjawi wróg nieistniejący.
Obnażone zęby, co gniew wyrażały,
jak koło ściśnięte mocno hamulcami,
zastygły w uśmiechu. Tymczasem służący

wnosi jadło. Jakiś człowiek — kupiec może —
krzyczy przez sen. Słysząc, jak gdzieś gra muzyka.
Żona Namiestnika z sekretarzem zmierza
do parku. Na ścianie imperialny orzeł,
który już wątrobę swego Namiestnika
wydziobał — podobny jest do nietoperza.

I tak to ja, pisarz, który świat zobaczył
przecinając równik na ośle, ponadto
zerkając przez okno na wzgórza, myślałem
o dziwnej zbieżności naszych bied, rozpaczy:
Namiestnika nie chce widzieć Imperator,
mnie — mój syn i Cyntia. Zginiemy tu całkiem.

Gorzkiej i złej doli pycha nie ma siły
podwyższyć do rangi dowodu przewiny,
żeśmy od obrazu Stwórcy tak odeszli.
Równi będą wszyscy złożeni w mogiły.
Dobrze, że za życia jeszcze się różnimy.
Dlaczego więc rwać się gdzieś z pałacu, jeśli

nie możemy sądzić ojczyzny. Miecz sądu
pograży się w naszym zdeptanym honorze.
Następcy i władza są dziś w obcych rękach...
Jak dobrze, że łodzie mijają te lądy.
Jak dobrze, że tutaj zamarznęte morze
i że ptaki w chmurach nie muszą się lękać,

tak subtelne wobec ich cielsk ocieężałych.
Ale to nie może stanowić zarzutu,
chyba, żeby się te ptasie głosy w jakimś
stosunku do naszej wagi znaleźć miały.
Niech lecą do kraju niosąc swoje nuty.
Niech w naszym imieniu krzyczą chociaż ptaki.

Kraj... Obcy panowie (nieznajome twarze)
w gościnie u Cyntii nad dziecka kołyską
nisko pochyleni niby mędracy nowi.
Dzieciątko zasypia. A gwiazda się jarzy,
jak żar pod ostygłą chrzcielnicą rozbłyska.
Owi goście nawet nie dotknąwszy głowy

pragną nimb zamienić w kłamstwa aureolę,
a Niepokalane Poczęcie na plotkę,
milcząc o ojcostwie — nie dając wyjaśnień.
Pałac pustoszeje. I piętra powoli
gasną. Jedno. Drugie. Po bokach i środkiem.
Tylko dwa ostatnie okna płoną jaśniej:

moje, gdzie do świecy tyłem odwrócony
patrzę, jak się księżyc po leśnym sklepieniu
prześlizguje, widzę Cyntię, śniegi w dali;
i okno Namiestnika, który z drugiej strony
ściany walczy z bólem całą noc w milczeniu
i aby rozpoznać wroga, światło pali.

Wróg się wycofuje. Płynne światło zorzy
penetruje z lekka peryferie świata.
Wpełza w okno, aby swych sposobów użyć
na sprawdzenie wnętrza, a gdy na nie spojrzy,
resztki uczyły ostrym promieniem omiata
i waha się, lecz nie przerywa podróży.
Styczeń 1968 Połaga

Stefan Lenkiewicz W kamieniołomie



Henryk Siemiradzki, *Scena mitologiczna*, 1881 (fragment)

Doroczne nagrody poetyckie im. Georga Trakla

Nagrody te ufundowane przez Generalny Konsulat Austrii w Krakowie podtrzymują tradycję związków kulturalnych polsko-austriackich, których świadectwem są niektóre inspiracje zmarłego w Krakowie w 1914 wybitnego poety austriackiego. Przyznawane są w tym roku po raz trzeci. Pięćosobowe Jury pod przewodnictwem Macieja Słomczyńskiego przyznało je za rok 1993:

KRZYSZTOFOWI ŚLIWCE

za tom poezji *Rajska rzeźnia i inne wiersze* (Dzierżoniów 1993).

Nagrodę promocyjną za nadesłane 3 wiersze otrzymała

JOANNA WICHOWSKA z Jeleniej Góry

Krzysztof Śliwka (ur. 1967) debiutował w 1989 tomikiem *Spokojne miasto*. Wiersze jego wyróżniają się bardzo silnym ładunkiem dramatycznego, gwałtownego, jakby agresywnego liryzmu. Utrzymane w konwencji rytmizowanego wiersza wolnego uderzają czytelnika ostrością widzenia, gdzie spiętrzone, jakby w stanie „przed wybuchem”, wizje poetyckie zawierają spętany pierwiastek zmysłowości.

Nagrodzone wiersze Joanny Wichowskiej, nawiązujące do tonacji i „kroku poetyckiego” Trakla, są wyznaniem o stanach wewnętrznego rozdarcia pomiędzy pragnieniem miłości i jej nieosiągalnością.

(Mag.)

Krzysztof Śliwka

Portret prowincjonalny

Ten człowiek na drugim brzegu podróżujący bez ważnego biletu z zapalnikami nerwów z niezbyt ciekawym planem na przyszłość mógłby teraz leżeć u twojego wezgowia. Ale nie. On biegnie w sporanym śpiewie klaksonów ulicami gdzie nie brakuje rozpiętych ramion mężczyzn nainnych kobiet i lśniących karoserii aut wie że życie cuchnie jak grafomański wiersz lub ciało w początkowym stadium rozkładu zdaje sobie sprawę z konsekwencji zbyt szybko postawionych definicji dlatego między gwałtownym skurczem serca a głębokim oddechem jest jeszcze chwila zastanowienia. Chwila w której żyje najpełniej

Tak to prawda. Nie szukamy już lirycznych porównań. Obezwładnił nas spazm dojrzałych kobiet bezkres autostrad i rytmiczny takt pociągów. Nie piszemy już wierszy. Stajemy przy otwartym oknie i jak nigdy przedtem miasto oddycha naszymi ustami. Życie jak wypłoszony z klatki gołąb ulatuje spod stóp (powiedz: czy pomyślał o tym Jan Lechoń wyskakując z okna hotelu „Hudson” na pięćdziesiątej siódmej ulicy w Nowym Jorku powiedz: czy pomyślał o tym)

— Dobrze... dobrze. Dzisiaj zabicie człowieka to nie problem etyczny. Co to w ogóle znaczy ta etyka? Tysiące ludzi ginie w wojnach i nikt nie sądzi morderców. To zwykły zbieg okoliczności, kiedy ktoś ginie.

„Stary” był znudzony tą perswazją. Oni nazwali go „starym”, chociaż miał trochę powyżej trzydziści, ale żaden z nich nie przekroczył dwadzieścia trzy.

Mewy jak niesione wiatrem kawałki papieru kołysały się nad kamieniołomem odlatując co chwila w stronę morza.

— Tak, ale... — wymruczał szczupły wyrosnięty chłopak o twarzy otoczonej aureolą czarnych pokręconych włosów.

— Co „ale”? Oni tam mówią: terroryzm. Co to w ogóle znaczy tak, jak ta ich etyka? Strzelasz, bo ucieka, bo wyszedł właśnie zza węgla. W Bejrucie, w San Sebastian czy w Belfaście — bez różnicy strzelasz do nieznanych ci ludzi, króży tobie w niczym nie zawinił. Nawet ich może nigdy nie widziałeś. Anonimowe cele, jak te na strzelnicy. Przypadkowi przechodnie, pasażerowie samolotu, staruszkowie, dzieci. Oni i tak kiedyś umrą, ale to ci nie sprawi przyjemności — szpital, albo łóżko w domu obstawione świecami, rodziną, znajomymi, którzy zniecierpliwieni, bo spieszą się do swoich spraw, a tu trzeba z dziesięć minut... Nuda. A jak ty tak stoisz i celujesz w faceta, a potem widzisz jak zwija się, łamie w pół, i wiesz już, żeś trafił, bez pudła, że z twojej woli i dzięki twojej umiejętności obchodzenia się z bronią... jakbyś jednym dmuchnięciem zgasił świeczkę. A to, że ich nie znasz? Nic do nich nie masz? — to lepiej. To nie odpłata jakaś, albo nienawiść od lat; żadna prywatna sprawa. Muchy też nie znasz, a ją rozgniatasz. Albo do sarny strzelasz i co?

— Jak jest winien, to ma zginąć. Jasne — odpowiedział chłopak — ale tak w ciemno, w byle kogo, to mnie nie bawi, bo nie mam nienawiści. A radość, że trafiłem? Pewnie, ale to tak, jakbym do garnka na płocie. Szkoda naboja na taką radość.

— Ty głupi — jak strzelasz, tamci się boją. Muszą się bać, cholera, inaczej niczego nie osiągniemy.

— Co nam to da, powiedz.

— Ani moja, ani twoja rzecz. Polityka; oni tam wiedzą. Jak powiedzieli, że trzeba tamtych postrzyc, powiedzieli nawet, że ma być co najmniej dwa trupy, co n a j m n i e j! rozumiesz? To twoja rzecz sprawę załatwić.

— Dobra, ale ja jeszcze nigdy...

— A ze mną jak było? Kiedyś trzeba zacząć. Ja kolegę z ławki uniwersyteckiej sprzątnąłem, bo gadał przeciw nam. Pistolet to najlepszy argument. Ha, ha, ha!

— Tak sobie myślę...

— Znowu zaczynasz! Tu nic nie trzeba myśleć. Musisz wreszcie spróbować. Każdy ma swój pierwszy raz; tak jak z dziewczyną.

Milczenie. Siedzieli na odlupanych głazach w starym kamieniołomie. Szum morza sączył się do uszu, a krążek słońca rosnąc obniżał się wolno ku falom na horyzoncie. Mewy drobiąc po piasku ocierały się o siebie, jak kochankowie.

— Mówisz, że kolegę trzepnąłeś, potem już ci to szło bez oporów?

— Zdenerwował mnie i to mnie przełamało. Najlepiej przyjaciela rąbnąć; potem już obcych łatwo.

Odwrocił głowę i zapatrzył się w słońce, które wtoczyło się już na wodę. Ogromne, i teraz śmiesznie podskakiwało na falach. Chłopak podniósł się wolno i odszedł trzy kroki. Stał teraz nieco bokiem na szeroko rozstawionych nogach i patrzył na „starego”. Ten siedział bez ruchu, chyba wypatrzył coś daleko na szarym, pomarszczonym dziś morzu. Charakterystyczne siwe pasmo włosów ciągnęło się od tyłu jego głowy aż nad czoło. Chłopakowi przypominało ono autostradę przecinającą ciemne lasy tak, jak ją kiedyś widział z okna schodzącego do lądowania samolotu. Siwy pas — być może tamten jemu też zawdzięczał owo „stary” — zaczynał się dokładnie między dwoma napiętymi teraz ścięgnami na karku. Z tej odległości widział pojedyncze włosy obrastające podgolony kiedyś kark i jakiś brunatny pieprz, albo krost po jego lewej stronie. A dalej wystawała małżowina jednego ucha, drugie nie było stąd widoczne.

Obok zaszeleścił piasek zawirowany przez lekki powiew wiatru. Chłopak wydobyl spod kurtki powoli rewolwer i odbezpieczył go. Starannie umieścił kolbę w dłoni objąwszy ją kciukiem, a wskazujący palec położył na języczku spustu. Wydawało mu się, że stoi już tak bardzo długo — Na co ten stary tak się gapi? No, odwróć się! No, powiedz coś! — ponaglał go w myśli. Ale tamten milczał i siedział bez ruchu, tylko ścięgną na karku nieco mu zwiotczały, może trochę uniół głowę, a może przeciwnie — lekko mu opadła i przysnęła? Uniół rękę z rewolwerem i starannie wycelował w to siwe pasmo trochę powyżej karku. — Garnek na płocie — pomyślał.

Rewolwer był zimny i gniótł mu dłoń. Ręka obniżyła się nieco pod jego ciężarem. — Jak odwróci głowę udam, że mierzę w ten karłowaty krzak nad nim lub w mewę. Potem schowam tę pukawkę. Dlaczego on tak siedzi bez ruchu? — W myśli wymuszał na nim zmianę pozycji, obejrzenia się. — No, już! Szybciej! A może on już nie żyje? Bzdura. Przecież gadał przed chwilą. — Chłopak zastanawiał się, czy może starego uważać za przyjaciela. Stary nosił w sobie jakąś tajemnicę. Nawet z początku nie darzono go ufnością i poddawano różnym próbom, ale po pewnym czasie przyjęto go do sprzysiężenia. Zawsze był bardzo zdyscyplinowany i nigdy nie odmówił wykonania zadania. Ma swój ukochany pistolet z długą lufą, na którą czasem zakłada tłumik. Zawsze nosi go przy sobie i jest szybki jak filmowi kowboje.

Chłopak pomyślał, że gdyby on zobaczył wycelowany w siebie rewolwer, to... — Tak; ktoś musi być pierwszy, przyjaciel albo nie. Obojętnie.

Powoli wzrastał nacisk zimnego spustu na zginający się palec. Potem palec wyprostował się jakby dla odpoczynku i znów ten rosnący nacisk. — Czemu, u diabła, nie odwróci głowy, nie wstanie. Dlaczego nic nie mówi? — Chciał tego, modlił się do swego zapomnianego już Boga. — Czy to stary, czy... garnek na płocie? — Ból w palcu stał się nieznośny, ale ręka pozostała wyprostowana. Nagle nacisk ustąpił gwałtownie, odczuł lekkie szarpnięcie w wyciągniętej ręce, ale przecież w ogóle nie usłyszał strzału. Nie, to niemożliwe! Zauważył tylko, że mewy poderwały się w górę. Szybko odwrócił głowę. Nie chciał nic widzieć!

Wolnym krokiem oddalał się ku wydomom oświetlonym teraz czerwono przez zachodzące słońce.

Miał to już za sobą.

Był zadowolony.

Kiedyś trzeba zacząć, jak powiedział „stary”.

Paryż, Kraków, 1989.

KSIĄŻKI

Prostota
absurdu

John Steinbeck

Krótkie panowanie Pepina IV

tłumaczyły Danuta Dowjat i Anna Maria Nowak
Wydawnictwo Da Capo, Warszawa 1994

Zyjący z dochodów dzierzawy winnicy pięćdziesięcioczworoletni Pepin Arnulf Héristal, potomek średniowiecznej dynastii Karolingów, nie poświęca uwagi francuskiemu „kryzysowi i kryzysowi kryzysu”. Zbyt pochłania go deszcz meteorów i problem jak kupić lepszy teleskop, skoro nie chce nań wyasygnować funduszy trzymająca kasę małżonka. Teleskop zostaje kupiony w sekrecie, dzięki pomocy wuja, właściciela galerii sztuki i antykwarium, który co prawda nie podziela pasji krewnego, lecz „popiera wszelkie namietności, niezależnie od ich obiektu”. Uszczęśliwiony Pepin oddaje się nocnym obserwacjom nieba, nawet własną córkę zauważając jedynie wtedy, gdy istnieje ryzyko, że może ona wpaść na bezcenny teleskop. Zmuszony jest wrócić na ziemię, kiedy nieoczekiwanie staje przed nim delegacja Senatu i Zgromadzenia Narodowego, tryumfalnie oznajmiając, iż wola narodu jest przywrócenie monarchii, zaś korona

(chwilowo jeszcze nie sporządzona) ma spocząć na skroniach Héristala. Rzecz dzieje się w Paryżu w roku 19...

Czym właściwie jest ta, niewielka objętościowo i nie zajmująca poczesnego miejsca w bogatym dorobku Steinbecka książka? Satory społeczno-polityczną? W pewnym sensie. Charakteryzuje ją jednak łagodna wyrozumiałość w stosunku do ludzi — tak typowa dla opowiadań tego amerykańskiego pisarza — przy jednoczesnym ukazaniu sprzeczności charakterów ludzkich i absurdalności ich poczynań. Nie znaczy to, że pisarz nie bywa zjadliwy. Świetną jest scena opisująca choćby naradę przedstawicieli partii komunistycznej w łazience, kiedy to wylania się trudność natury protokołarnej: które miejsce jest bardziej zaszczytne — na sedesie czy na bidencie? które powinien zająć rzeczywisty, a które formalny przywódca partii? Całość jednak tekstu, będącego właściwie ciągiem mniej lub bar-

dziej komicznych scen, chwilami niemal skępczy, pozbawiona jest gorczy typowej częstość dla pełnych pasji naprawiaczy świata. Steinbeck propnuje, byśmy przyjrzeni się sobie i światu mniej na serio, z przymrużeniem oka, pozwalającym dostrzec rzeczy umykające uwadze najbardziej choćby godnych szacunku ponuraków.

Perypetie sympatycznych postaci — wśród których poza świeżo upieczoną rodziną królewską nie sposób pominąć Charlesa Martela, królewskiego wuja, bon vivanta i spryciarza, Toda Johnosona, ukochanego córki Pepina Clotilde, potomka i spadkobiercy amerykańskiego „króla niosek”, a także siostry Hiacynty — przyjaciółki z lat szkolnych madame Héristal, zakonnicy i byłej tancerki z Folies Bergere — bawią się nie wywołując jednocześnie poczucia pogardy dla bohaterów. Najniemilosiejniej zostają potraktowani odgrywający rolę drugoplanowe oficjele i politycy wszelkiej maści. Trochę dostaje się też naturze ludzkiej, która potrafi radzić sobie w tarapatkach, gdyż uważa je za coś normalnego, nieufnie podchodząc do wydarzeń pomyślnych — traktując je albo jako pozory pomyślności albo jako zapowiedź czegoś szczególnie nieprzyjemnego; i ściągając przez to kłopoty na siebie. („(...)Nasz gatunek jest bezbronny tylko wobec pomyślnych obrotów fortuny (...)” O ile jednak natura człowieka w ogóle — zwłaszcza jako bytu społecznego — budzi pewne zastrzeżenia, o tyle w wypadku poszczególnej istoty ludzkiej jest swoistym ratunkiem i drogowskazem: „(...)to, co człowiek czyni, zależy od tego, kim jest. Najpierw trzeba ustalić, kim jest człowiek, a potem zostaje niewielkie pole manewru dla tego, co może zrobić (...)”

Pośród postaci drugoplanowych uwagę zwraca szczególnie staruszek wyciągający z wody wrzucane w nią posągi — spokojnie, bez utyskiwania, nie potrafiąc nawet wytłumaczyć dlaczego to robi: „(...)Są ludzie, którzy wyciągają rzeczy, są i już. Widać ja do takich należą (...)”. Jest on postacią istniejącą niejako poza absurdalnym światem kłębiącym się wokół Pepina IV, rodem z opowiadań Steinbecka o zwykłych ludziach z małych miasteczek.

Pośród absurdów i codziennej egzystencji on jeden jest prawdziwy, a prawda tej postaci zyskuje wymiar pokrewny symbolicznemu — właśnie dzięki swojej pozornie prostej oczywistości.

Ludzie u Steinbecka są samotni, lecz nie jest to samotność tragiczna, wynika z ich natury jako odrębnych bytów; nie wywołuje buntu, a zarazem nie jest równoznaczna z niemożliwością porozumienia czy istotnego emocjonalnego związku. Tak po prostu jest. Znajduje to wyraz w prośbie ojca do ukochanego córki: „(...)Zaopiekuj się nią. Na tyle, na ile można się zaopiekować innym człowiekiem (...)”.

Książkę czyta się dobrze — i warto ją przeczytać, choćby dla odprężenia, które nie będzie równoznaczne z bezmyślnością. Poza tym może przyczyni się ona — zupełnie nie chcący — do sprostowania wyobrażeń o kolejności dwóch dość istotnych wydarzeń historycznych: amerykańskiej wojny o niepodległość i rewolucji francuskiej. Stawianie tej drugiej na pierwszym miejscu należy do ulubionych polskich błędów historycznych, nawet wśród ludzi niewątpliwie wykształconych. Warto przypomnieć pomoc udzieloną Amerykanom przez Koronę francuską. Historia — nie tylko Pepina IV — jest niewyczerpaną kopalnią absurdów — i nie może chyba być inaczej, o ile nie zastąpimy jej tokowaniem głuszcza, co bywa, niestety, zajęciem cenionym przez autorów podręczników.

Skoro już mowa o ulubionych błędach — przekład, w sumie poprawny i dobrze się czytający, nie uniknął chwilami niezręczności stylistycznych (np. „zajmują niezmienną opinię jedynie w kwestii” czy komiczne „mój czas jest krótki”, a co gorsza użycia biernika zamiast dopełniacza; „Nie mieli prawa obierać Waszą Wysokość królem”. Powszechność tego ostatniego błędu jest zastanawiająca. Co prawda, jesteśmy dość biernym społeczeństwem (nie licząc dziedziny narzekań, w której potrafimy, zaiste, bić rekordy), lecz czy musimy koniecznie podkreślać to nawet w sferze językowej?

Justyna Zarzycka

Coraz częściej pojawia się w publicystyce, na rozmaitych sesjach, a także w potocznym życiu pytanie: czy historia jest Polakom potrzebna? i Oczywiście, niemal zawsze pada odpowiedź twierdząca. Bo też, zdawałoby się, jest to oczywistość nie podlegająca dyskusji. A jednak fakty temu przeczą — rozchwytywane dawniej książki o bliższej i dalszej przeszłości leżą dziś na księgarskich ładach, a ilość czytelników łaknących wiedzy o dziejach kraju nad Wartą i Wisłą kurczy się niepokojąco.

Wiem: od raz padnie stwierdzenie, którego zbić się nie da, że to brak pieniędzy, że to wina ogólnej walki o przetrwanie. Ale czy tylko to?

Bywa też jeszcze inaczej: ważnej i ciekawej książki o takiej tematyce po prostu nigdzie nie ma, ot, rozplynęła się gdzieś w kolportażowym bałaganie.

Taki właśnie los spotkał pamiętniki Józefa Garlińskiego, zatytułowane *Świat mojej pamięci*, które przed paru miesiącami wydała oficyna „VOLUMEN”, ale szukać ich trzeba niestety z przysłowiową świecą. Ten jednak kto wreszcie zdobędzie tę pozycję pochłonie ją błyskawicznie. Bo też trudno się oderwać od szerokiej panoramy dziejów, w której opisy najrozmaitszych wydarzeń ukazanych na tle społecznych i obyczajowych przemian minionego półwiecza przeplatają się z dynamiką wojennych przeżyć prominentnego konspiratora Polski Podziemnej.

Rzecz obejmuje życiową wędrówkę autora, urodzonego tuż przed pierwszą wojną w Kijowie, poprzez jego dzieje w II Rzeczypospolitej, kampanię wrześniową w barwach szwoleżerskiego pułku, pod-

ziemnie w Armii Krajowej, wreszcie Pawiak, Oświęcim i wyzwolenie z finalną pointą w Londynie, gdzie Garliński zamieszkał po wojnie.

Jest to ten typ książki, w której, obok wartkiej akcji, każdy znajdzie coś dla siebie: badacz życia gospodarczego dowie się o koniunkturach i kryzysach, amator sportu przeżyje emocje lekkoatletyczne i tenisowe, w których Garliński uczestniczył jako czynny zawodnik. To samo dotyczy stosunków w przedwojennym wojsku. A wszystko to na tle wyraźnie zarysowanych różnic w stosunkach na ziemiach trzech zaborów.

No i wreszcie wojna, ta najważniejsza próba charakteru, której poddany był każdy. Nie taję, że te właśnie rozdziały zafrapowały mnie szczególnie. Dziś gdy wszelka kombatancka działalność przyjmowana jest z reguły przez młodych ze sceptycyzmem i ironią, wiarygodny i sugestywny przekaz motywacji, dlaczego ówczesni Polacy jak jeden mąż stawali do walki z najeźdźcą, nabiera szczególnej wagi. Zwłaszcza, gdy dotyczy tak wciąż mało odkrytych kart okupacji jak kontrwywiad Komendy Głównej AK, a zwłaszcza jego komórki wywiadu więziennego.

A tym właśnie odcinkiem kierował Józef Garliński.

Przewija się więc przed czytelnikiem skomplikowany obraz konspiracyjnej dżungli, ten wieczny taniec na linie, w którym jeden nieopaczny krok, jedno nieostrożnie wypowiedziane zdanie, groziło torturami i śmiercią dziesiątków, a często setek ludzi.

Widzimy „Laseczniaka” — taki pseudonim przybrał Garliński — jak w pogoni za najrozmaitszymi kontaktami przemierza stolicę wszędy i wzdłuż. Dociera do rodaków różnego wieku, różnego wykształcenia, z różnych środowisk społecznych, ale niemal nigdy nie napotyka na obojętność. Szuka do współpracy przede wszystkim tych, którzy mogli być najbardziej użyteczni, a więc lekarzy, strażników i personelu więziennego wszystkich szczebli, a także każdego kto mógł do takich ludzi dotrzeć. Cel był jeden: nawiązanie łączności i pomoc więźniom.

Na tym jednak nie kończył się zakres obowiązków „Laseczniaka”. Należało tworzyć sekcje, która będzie oczyszczać spalone lokale, ostrzegać zagrożonych, przeprowadzać inwigilacje. W związku z taką działalnością nasuwa się także

konieczność rozpracowywania i przygotowania spraw dla Wojskowych Sądów Specjalnych. A więc wszystko to zadania kontrwywiadowcze, związane z aresztowaniami, donosami, ogrom najrozmaitszych mętnych spraw.

Podziemne państwo funkcjonujące w niezwykle trudnych warunkach odżywało już wielokrotnie pod piórem mniej lub bardziej wiarygodnych autorów. A jednak wciąż wylaniają się nowe fakty, których przeoczyć nie wolno. Zwłaszcza, że zaledwie dopiero od kilku lat relacje przekazywane są pełnym głosem, a świadków historii ubywa z każdym dniem.

Garliński walczył w pierwszej, najbardziej zagrożonej linii. Toteż wyzywanie losu nie mogło trwać w nieskończoność: w kwietniu 1943 roku wpadł w ręce Gestapo. Rozpoczęła się straszliwa więzienna i obozowa gehenna, która poprzez aleje Szucha i Pawiak doprowadziła go do Oświęcimia.

Po latach pobyt w oświęcimskiej kaźni zaowocuje dziełem niezwykłym: już w Londynie na emigracji powstał *Oświęcim walczący*, książka o jedynej w swoim rodzaju konspiracji, prowadzonej w cieniu krematoryjnych kominów.

Świat mojej pamięci zaopatrzył wstępem Edward Raczyński, który rekomenduje książkę Garlińskiego szczególnie gorąco. Był to zapewne jeden z ostatnich tekstów, który napisał ponad stuletni Prezydent.

Jerzy Korczak

Świat ocalonej pamięci

Józef Garliński

Świat mojej pamięci,

Oficyna Wydawnicza „Volumen”, Warszawa 1993.

„Pośmiertne” życie poezji

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

symbolicznych i obrazowych liryki Różewicza. Znaczenie róży dla konstrukcji autoportretu poety zostało we wczesnym tekście wyłożone dosłownie i oznacza imię nieosiągalnego: *Róża to kwiat / albo imię umarłej dziewczyny*. Roślinna vegetacja kwiatu — wspaniały znak bujnego życia — należy do obcego i obojętnego świata, istniejącego obok ludzkiej rzeczywistości. Śmierć człowieka to bezwzględny i bezsensowny kres, zapadnięcie się w nicłość. Imię skazanej na zapomnienie umarłej przejmując z różanej semantyki to, co znamionuje kruchość i nietrwałość ludzkiej egzystencji.

W późniejszych wierszach róża wiąże się z tajemnicą pogranicza życia i śmierci, jest znakiem cielesnego istnienia skazanego na zagładę. W symbolice chrześcijańskiej róża oznacza, między innymi, niewinne męczeństwo Jezusa Chrystusa, po którym następuje triumf zmartwychwstania. Różewicz nawiązuje prawie wyłącznie do pierwszej fazy tego procesu, która stanowi dla niego po prostu symbol ludzkiego cierpienia. Raz tylko, w stosunkowo późnym, pochodzącym z lat siedemdziesiątych wierszu *Róża* pojawia się nieco inny akcent. Mistyczna róża pasji Zbawiciela objawia się poecie przez pryzmat dzieła sztuki — *Ołtarza z Isenheim* Mathiasa Grünewalda. Wiersz ten wprowadza zdumiewający u Różewicza motyw naśladowania Chrystusa. Jest ono co prawda rezultatem *przypadkowego draśnięcia*, niemniej jednak skaleczony bohater utworu, w nocy, a więc w oderwaniu od normy dnia, przeżywa rozkwit tytułowej róży:

*czerwona powoli
rozkwita do żywego
mięsa słowa
mięsożerna czarna
Isenheimer Altar
eksplozja boga
słońca
żółta Grünewald*

Pośrednictwo obrazu niemieckiego mistrza wyznacza pewien dystans: sytuuje niezwykle, *mistyczne* doświadczenie nocnego objawienia poza sferą rzeczywistości. W jej *twardym rzeczowym / świetle* słońce to pogański *wóz ognisty / w zadymionym niebie* nowoczesnego świata, gdzie w oparach moczu szepci pijanych prostytutek przypomina błuźniczo, a zarazem bezradnie ostatnie słowa Jezusa na krzyżu. Różewicz podejmuje niezwykle drastycznie średniowieczny wątek symboliczny, według którego rozkwitanie róży oznacza również narodziny Jezusa. Syn dziewicy jest bowiem równocześnie *żywym mięsem* czyli dla Różewicza po prostu człowiekiem — i *słowem*. *Róża mięsożerna i czarna* oraz nieomal ekstatyczny obraz zmartwychwstania stanowią wierne nawiązanie do fragmentów ołtarza Grünewalda. Niezwykle wydaje się, iż skaleczenie przeistacza się w znak więzi człowieka z Bogiem, ponieważ w symbolicznym skrócie uświadamia jedność i jednoczesność najważniejszych faz historii Jezusa: narodzin poprzez słowo w ludzkiej postaci, upokarzającej śmierci i cudownego zmartwychwstania.

B rutalna — „pogańska” — rzeczywistość, z którą poeta konfrontuje zapośredniczoną przez malarza wizję, posiada jednak jeszcze inny wymiar. W mikroscence z prostytutkami na dworcu odsłania się taki obraz człowieka, który konkretyzuje stan głębokiego upadku; używając języka obcego poezji Różewicza — poważne skażenie grzechem. Zdeprawowane i pijane kobiety mogą stanowić ucieleśnienie męki Jezusa na krzyżu, jego niewinne cierpienie jest bowiem kwintesencją cierpienia upadłego człowieka. Ich szepci *mistrzowi* wydaje się kierować do enigmatycznego bohatera utworu, którego tożsamość wyjaśnia się w ostatnim wersie, dopisanym po latach na użytek wznowienia wiersza w *słowie po słowie*: *na mnie już czas*. W tej prostej, choć wieloznacznej, formule pożegnania rozpoznać można głos poety, co sprawia, iż „przypadkowo” uruchomione naśladowanie Chrystusa zmienia charakter. Różewicz zupełnie niespodziewanie odkrywa istotę tajemniczej więzi poety i Boga: obaj są depozytariuszami twórczego słowa, kreacja artysty stanowi odległe i nieudolne powtarzanie działania bożego. Według autora *Plaskorzeźby* współcześnie twórczość poety jest udziałem w nieustannym *pogrzebie poezji*. Wydaje się, że taka postawa stała się zasadniczym powodem posądzania poety o nihilizm, o wyrzeczenie się wszelkich wartości. Nietrudno jednakże dostrzec kryjący się w takiej postawie maksymalizm:

*słowa moje pragną
wiecznego spoczynku
chcą wrócić
do POCZĄTKU*

*wyjawilem Ci tajemnicę
wcielonego słowa
ale Ty nie dosłyszałeś
akurat odwróciłeś głowę*

(Do Piotra z tomu *Plaskorzeźba*)

W reprodukcji rękopisu po wersie *wyjawilem Ci tajemnicę* następuje: *wcielenia słowa i śmierci poezji*. Pragnienie spoczynku, powrotu do początku i świadomość pisania dzieła poezji „pośmiertnej” opisują doświadczenie wielkiej przepaści rozdzielającej słowo ułomnego artysty od tego, które powoduje *wcielenie słowa*. Pisanie poezji w XX wieku *po odejściu bogów* (z wiersza *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*) jest w gruncie rzeczy dla Różewicza celebrowaniem „uroczystości żałobnych” cywilizacji; skoro nie można ani kreować, ani afirmować świata, *należy dawać świadectwo jego rozpadu*. Świadectwem ostatecznym staje się opis indywidualnego doświadczenia rozkładu języka. Osiągnięcie granicy milczenia oznajmił poeta już w *Plaskorzeźbie*: *jałowa siła zacienia / obszary języka* (z wiersza *więć jednak żyje się pisząc wiersze za długo?*). Myślenie o powrocie do POCZĄTKU wiąże się z utopijnym marzeniem o prawdziwej poezji:

*Droga Powrotna
do bycia poetą
po opuszczeniu świata
po odejściu
jakaż to beznadziejna wędrówka*

(wienć jednak żyje się pisząc wiersze za długo?)

Wiersze najnowsze, zamykające *słowo po słowie*, potwierdzają niewiarę w sens poszukiwań mitycznego początku; dowodzą, iż *nową poezję* odnalazł poeta w ciszy, poza tajemnicą słowa:

*stają się poetą
kiedy odkładam pióro
patrzę w okno
zamykam oczy*

Różewicz próbuje znaleźć swoje właściwe miejsce poza wszystkimi problemami obsesyjnie powtarzającymi we wcześniejszych wierszach. Dwa spośród nowych utworów opisują konfrontację poety z malarzami. W wierszu *Zwierciadło* pojawia się nawet nuta żalu — *czemu nie zostałeś / niemową malarzem*. Sędziwy poeta kontempluje w tym utworze autoportret starego Rembrandta i odkrywa w nim siebie — u kresu przewyższa oczywistość konwencjonalnej samoświadomości poety: *cisza jest zwierciadłem / moich wierszy / ich odbicia milczą*. W *patyczku*, czyli *Krakowskim wierszu dla Zosi i Jerzego Nowosielskich*, oglądamy Różewicza odwiedzającego Kraków — miasto młodości. Jego wizyta znamionuje domykanie się twórczości, spotkani przyjaciele doradzają poecie, aby dla relaksu napisał beztroski, *grafomański wierszyk*... Jego odpowiedzią jest gorzki utwór o konieczności mówienia *o czym mówić nie można*, czyli o śmierci znajomych artystów (których imiona i nazwiska przytacza) i pisaniu, które staje się formą milczenia:

jestem coraz lżejszy

*siadam do stołu
pióro odlatuje z dłoni
piórko kolysze się*

*na papierze leży
czarny suchy
patyczek*

piszę

Jarosław Fazan

* Tadeusz Różewicz, *słowo po słowie*. Nowy wybór wierszy, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, 1994.

Yegya Arman & Christine Hunolds, *Videstills*, 1992

PRETEKSTY

Człowiek
nieświadomy

Moje życie jest historią samourzeczywistnienia się nieświadomości. Tymi słowami, przewrotnymi, zważywszy obszar i istotę jego dzieła, rozpoczął osiemdziesięcioletni Carl Gustav Jung zbiór ostatnich wspomnień, motatek dotyczących duchowego testamentu, snów i życiowych podsumowań. W tymie tym, pisanym przez jednego z najwybitniejszych psychiatrów współczesnych, niepokojące pojęcie nieświadomości przewija się obsesyjnie i stanowi zasadniczy temat ku któremu dążą jego myśli. „Termin nieświadomość (przedkładam ponad wszystko inne...), pisze w kończącym wspomnienia rozdziale *Różne myśli*, jednym ze swych ostatnich tekstów. Stwierdzenie to, zanotowane przez członka, który całe twórcze życie poświęcił badaniu psychiki człowieka, jest w kontekście całości jego poglądów wyznaniem paradoksalnie świadomym.

Pochodził ze starej, szwajcarskiej rodziny teologów i lekarzy, i już od wczesnej młodości jego zainteresowania biegły w obu tych kierunkach. Połączył je ze sobą, wybierając jako specjalność psychiatrię, która przeżywała właśnie jedną z największych w swej historii rewolucji. Gdy neurolog, Zygmunt Freud, zajął się w roku 1882, za namową przyjaciela, terapią jego trudnej, historycznej pacjentki ukrytej pod kryptonimem Anna O., nikt nie mógł przewidzieć, że w dziedzinie nowoczesnej psychologii jego wnioski da się porównać z odkryciem Ameryki. Ta psychologiczna Ameryka stała się właśnie nieświadomości, tkwiąca w duszy ludzkiej jako jej część integralna i sprawcza przynajmniej w tym samym stopniu co świadomości, a w przypadkach zaburzeń neurotycznych znacznie silniej od świadomości wpływająca na zachowanie i wewnętrzne konflikty człowieka. Freud w swych badaniach dowodził znaczenia nieświadomej warstwy psychiki, przenikającej do świadomości w postaci snów i czynności pomysłowych, ale tłumaczył ją swą teorią seksualną, nadającą szczególne znaczenie wypartym i nieakceptowanym popędom i pragnieniom. Początkowo traktowany przez środowiska naukowe z niechęcią, znalazł jednak kilku wybitnych uczniów, gotowych do podjęcia wspólnych badań nad istotą nerwic. Jung stał się wybranym i wyróżnianym przez Freuda uczniem, a jednak wkrótce opuścił go dla własnych, oryginalnych koncepcji, co Freud tak skomentował w liście z 16.04.1909: „... jest rzeczą godną uwagi że tego samego wieczora, kiedy formalnie adoptowałem Pana jako najstarszego syna, gdy namaściłem Pana na następcę tronu i spał kobiecę korony, o toż tego samego wieczora odał mi Pan z godnością ojcowiskiej, w czym zdawał się Pan znajdował równo ukontentowanie, co ja w namaszczeniu Pana...”

Rozdźwięk okazał się głęboki i trwały, i choć Junga również uważa się za współtwórcę psychoanalizy, drogi mistrza i ucznia rozeszły się na zawsze. Jung poświęcił się własnej teorii nieświadomości, w której dostrzegał nie tyle stłumioną seksualność, co pierwiastki irracjonalnie duchowe i dziedziniczne z pokolenia na pokolenie ślady minionych warstw cywilizacji (teoria archetypów). Świadom zasług Freuda dla rozwoju wiedzy o duszy ludzkiej, tak podsumował swój własny z nim kontakt: „Najwspanialszym dokonaniem Freuda było to, że poważnie traktował on neurotycznych pacjentów i że poświęcił całą swoją uwagę temu, co w ich psychologii indywidualne i szczególne. Miał odwagę, by dopuścić do głosu kazuistykę i w ten sposób przeniknąć do indywidualnej psychologii pacjenta. Patrzył oczyma pacjenta, osiągnął w ten sposób głębsze rozumienie istoty choroby — głębsze niż to dotychczas było możliwe”.

Po odejściu od Freuda, Jung podążył swą własną, budzącą tak podziw jak i kontrowersję, drogą. Wspomnienia dają obraz człowieka wyjątkowej, wewnętrznej wrażliwości, jkaka doprowadzała go do granic głęboko zmienionych stanów świadomości. Nie tracąc całkowicie kontroli nad własną percepcją, chętnie wchodził w hermetyczny i gęstszy teren alchemii i parapsychologii, odnajdował lub sądził tylko, że odnajduje, porozumienie ze

Skuteczni filmu Stevena Spielberga, jego wyróżnieniem, reklamie, aplauzowi i towarzyszy jednak pewien odcień zażenowania, pewien rodzaj wątpliwości i wahań. Można by je streścić zdaniem — *Lista Schindlera* to świetny (ewentualnie doskonały, bardzo dobry lub co najmniej dobry) film, ale... Spróbujmy zastanowić się nad tym, co takiego kryje ów wielokropek.

Listę Schindlera zrobił Spielberg, a uroczystą premierę tego filmu-zdarzenia wyprzedziła o kilka miesięcy inna premiera, może jeszcze bardziej uroczysta i solenna — pokaz *Parku Jurajskiego*. Gdy Spielberg, twórca najbardziej kasowych filmów świata, który cofnął kino do fazy jego dziecięcego infantylizmu, robi film „dla dorosłych”, to ten fakt budzi zaskoczenie. Czy można (i w jaki sposób?) robić z równym powodzeniem filmy o dinozaurach, czarnych feministkach (w *Kolorze lila*) i o holokauście? Jest w tym coś z lekką szokującą. Naszemu zaskoczeniu towarzyszy niewerbalizowane przekonanie, że pewne tematy winny być *ex definitione* zarezerwowane dla określonych reżyserów, których całą twórczość znamionuje powaga, poczucie moralnej odpowiedzialności, społeczne zaangażowanie i którzy nigdy nie parali się realizacją rozrywkowych widowisk. Taki artysta może czasem dla relaksu czy pieniędzy zrobić film lżejszego kalibru i to nie budzi wątpliwości. Czemu sytuacja odwrotna zawsze wydaje się cokolwiek podejrzana? Gdy już ochłonniemy z tego oszołomienia i przyznamy, że hollywoodzki reżyser zrobił wszystko co potrafił, by zrealizować artystyczny film europejski, natychmiast pojawia się nowa wątpliwość, związana z zakazem „czynienia obrazu”. Czy holokaust może być tematem na film fabularny? Oczywiście może, ponieważ *Lista Schindlera* nie jest pierwszym tego rodzaju filmem, który budzi podobnej natury wątpliwości. Ale co to znaczy zrobić świetny film o holokauście? Film to znaczy widowisko, spektakl, obraz, a więc spektakularyzacja holokaustu, martyrologii, cierpienia?

Wątpliwości te były udziałem samego Spielberga i powodem niecodziennej decyzji, by zrealizować ten film na taśmie czarno-białej, w konwencji paradowalnej, z jednym jedynym barwnym akcentem czerwonego płaszczyka dziecka szukającego schronienia w dniach zagłady getta (aluzja do czerwonej flagi — jedyne barwne akcentu w *Pancerniku Potiomkinie*). Stuprocentowa perfekcja realizacji obnaża konwencję, a przeświadczenie, że mamy do czynienia z kinem fabularnym, z bezbłędnie wyreżyserowanym widowiskiem, nie opuszcza widzów, nawet tych najbardziej wzruszonych, przejętych, wstrząśniętych. I prawdopodobnie ta szczelina jaka otwiera się między światem emocji, które film budzi w sposób niekwestionowany, i świadomością uczestniczenia w spektaklu jest źródłem tej szczególnej konfuzji, która towarzyszy odbiorowi *Listy Schindlera*.

Film został zrealizowany na podstawie bestselleru napisanego przez Australijczyka, Thomasa Keneally'ego, który utrzymał swoją opowieść w konwencji powieści, gdyż — jak sam wyznaje — tej jedynej techniki zdolał się wyuczyć. Zarazem uznał, że tylko powieść może oddać wieloznaczność samej postaci Schindlera. Scenariusz wydobyl na plan pierwszy ten właśnie rys relacji Keneally'ego i dodatkowo wzmocnił i rozbudował to wszystko, co nadawało się do fabularyzacji. Melodramatyczny finał nie pochodzi z powieści, pożegnanie Schindlera z żydowskimi robotnikami (Brünnlitz kończy się włożeniem na palec pierścienia. W filmie rozbudowane to zostaje do rozmiarów wielkiej sceny, historycznego wybuchu wyrzutów sumienia bohatera, który szlochając, że nie uczynił więcej dla ratowania swych bliźnich. To zakończenie wbrew duchowi filmu, rodem z innej konwencji, zostaje w pamięci jako ostatni „mocny” akcent i ono jest w pierwszej kolejności odpowiedzialne za pomieszenie, z jakim ostatecznie opuszczamy kino po projekcji.

Gdyby *Lista Schindlera* była filmem czystej fabularnej fikcji z pewnością ściągłaby na siebie zarzut daleko idącego nieprawdopodobieństwa. Łatwo sobie wyobrazić, z jaką werwą donoszono by, że zdarzenia żadną miarą nie mogły się tak rozwijać, a jeśli pojawiali się „dobrzy Niemcy”, to nie mogli być tacy jak Oskar Schindler. Gdy pociąg z uratowanymi kobietami żydowskimi rusza z Oświęcimia do Brünnlitz, trudno uwierzyć do końca, że rozwiązanie to poddyktowało samo życie, a nie hollywoodzka reguła obowiązkowego happyendu. Historia Oskara Schindlera jest jak żywcem przeniesiona z powieści czy z filmu. Bardziej przypomina jakieś *Działa Nawarony* niż samo życie czy historyczną prawdę.

Nie miejsce tu na dyskusję czy powieść Keneally'ego i film Spielberga pokazały historię Schindlera prawdziwie. Nikt i nic

Alicja Helman

À propos *Listy Schindlera*

nie pozwoli precyzyjnie rozróżnić rzeczywistości i zmyślenia. W jakiś sposób fikcja na swój paradoksalny sposób służy prawdzie, a prawda domaga się fikcji, by w ogóle mogła zostać ujawniona.

Schindler nie był jedynym niemieckim przemysłowcem, który nie znechał się nad przymusowymi robotnikami i zapewniał im godziwe traktowanie. Świadkowie nie mieliby powodów, by obciążać niekorzystnymi zeznaniami np. Titscha czy Madritscha, ale — jak pisze Keneally — nie byli oni ludźmi, wokół których powstają legendy. Natomiast takim człowiekiem był Schindler, a opowieści o nim funkcjonowały wśród ocalałych „z niespożyta siła mitu”.

„W miecie bowiem sprawa nie polega na tym, czy jest prawdziwy, czy nie — pisze Keneally — ani czy powinien być prawdziwy, ale że jest on w jakiś sposób prawdziwszy niż sama prawda. Tego rodzaju opowieści pokazały, że o ile Titsch był dla piaszowiaków dobrym pustelnikiem, to Oskar stał się bożkiem wybawienia: dwutwarzowym — w greckim stylu — jak każdy pomniejszy bóg wyposażony w ludzkie wady, wielokim, obdarzonym pewną siłą, zdolnym do bezinteresownej pomocy”.

Ta „niespożyta siła mitu” kreuje film Spielberga na równi z samym Spielbergiem. W opowieści o Schindlerze, właśnie dlatego, że był postacią tak kontrowersyjną (czy raczej stał się nią w rezultacie dociekań nad motywami jego postępowania) nie podobną do bohaterów pozytywnych innych tego rodzaju historii, jest coś krzepiącego, podnoszącego na duchu, optymistycznego, co afirmuje naturę ludzką, jako zasadniczo skłaniającą się w stronę dobra, a nie zła.

Spielberg nie ukrywa faktów utrudniających jednoznaczność akceptacji i apoteozę bohatera, który był członkiem partii nazistowskiej, agentem Abwehry, człowiekiem dążącym do wzbogacenia się w sposób bezwzględny. Nie mógł kandydować do nagrody cnoty — w jego życiu było wiele kobiet równocześnie, pił ponad miarę, hulał, szastał pieniędzmi. Ale nawet najbardziej surowe oceny jego postaw i zachowań, przypisywanie im mało chwalebnych motywów nie przekreślają faktu, że setkom ludzi uratował życie. Przeciwnicy „legandy Schindlera” (przede wszystkim Stanisław Dobrowski, szef krakowskiej Żegoty) będą podkreślali, że zrobił majątek na ich niewolniczej pracy, a świadczenia na ich rzecz tłumaczył chęcią „asekurowania się na czasy powojenne”. Schindler i inni mieliby więc być „dobroczyńcami ze strachu” o własną skórę (przycyżam za Marianem Turskim, *Prawda przeciw prawdzie*, „Polityka” nr 10, 1994), a nie z jakichkolwiek pobudek humanistycznych.

Film Spielberga ukazuje wprawdzie wieloznaczność postaci Schindlera, ale podporządkowuje ją wymogom dramaturgii filmowej. Jego Schindler nie przybywa do Polski, by pomagać Żydom, lecz powodowany interesem własnym i swego kraju. To rozwój wydarzeń sprawia, że zaczyna czuć, myśleć i działać z innymi pobudek niż te, które powodowały nim początkowo. Film pokazuje Schindlera porażonego absurdalnością działania systemu, który tak gigantyczny potencjał przeznaczony na realizację zbrodniczego planu zagłady narodu. Nie może się identyfikować z tym systemem. Jako człowiek prywatny zdaje sobie sprawę z tego, że wojna wyzwała w istocie ludzką złość, które inaczej nigdy nie ujawniłoby swego oblicza. Tak widzi untersturmführera Götza, patologicznego sadystę, którego skłonności nie przekroczyłyby progu alkowy, gdyby nie wojna sankcjonująca czynienie zła, uwalniająca od odpowiedzialności i kary.

Historia i legenda Schindlera zamykają się w tych kilku latach wojny. To one, wbrew zasadzie, iż wojna wyzwała tylko zło, uczyniły go „Sprawiedliwym wśród narodów świata”. Przedtem i potem nie zrobił nic niezwykłego i nie był nikim wyjątkowym — jak to podsumuje po latach jego żona. Ci, których uratował, nie opuścili go do końca, wspomagali jego powojenne nieudane przedsięwzięcia, jak hodowla nutrii w Argentynie i cementownia w Niemczech, stali się z czasem jedyną jego rodziną. Pochowano go na katolickim cmentarzu w Jerozolimie.

Fakt, że człowiek, który nie był ani bohaterem ani świętym, był jak wielu innych kimś pełnym wad i przywar, ratował życie ludzkie narażając własne, jest źródłem tej krzepiącej refleksji, pięknego moralnego przesłania, które niesie *Lista Schindlera*.

W cytowanym artykule *Prawda przeciw prawdzie* Turski zestawil legendę Schindlera ze świadectwami, które ją dezauduują. Przyznając się do niechęci, jaką budził w nim przypadek Schindlera, kończy ten tekst kwestią — „trudno zaprzeczyć, że Schindler zasłużył na miano Sprawiedliwego”. Wiele można by przytoczyć argumentów przemawiających przeciw filmowi Spielberga, ale trudno przeczyć jego oczywistym wartościom.

O polskich mistyfikacjach literackich

PRETEKSTY

DOKOŃCZENIE ZE STR. 5

sporządzone dla żartu i niekiedy nawet naprowadzające czytelnika na trop właściwy. Pozycją najbardziej zabawną jest tu *Niam-niam. Antologia poezji murzyńskiej*, ogłoszona w roku 1923 w Wadowicach przez Edwarda Kozikowskiego i Emila Zegadłowicza. Rzekomi tłumacze objaśniali, że „Niam-niam” to nazwa „plemienia murzyńskiego (znane go również pod nazwą Sandeh) — niezwykle żartocznego, po dziś dzień ludzerczego”. Dyskutowano o tej książce na serio w roku 1924 w Polskim Klubie Artystycznym w Warszawie pod przewodnictwem Stanisława Adamczewskiego. Autorzy wysłali też egzemplarze swej antologii luminarom ówczesnej humanistyki, m.in. Brücknerowi, Łosiovi, Kalenbachowi i Kleinerowi. Wszyscy odpowiedzieli słowami uznania. Tylko Tadeusz Sinko w felietonie *Murzyn pod Giewontem* („Czas” 1923, nr 179) wyraził przypuszczenie, że jest to mistyfikacja Zegadłowicza i Kozikowskiego, którzy pragną w ten sposób „wydrwić negromanie futurystów”.

Nie wyjaśnioną do końca pozostaje sprawa chińskich, japońskich i innych dalekowschodnich aforyzmów popularyzowanych w wierszowanej parafrazie przez Remigiusza Kwiatkowskiego. W związku z przygotowaniem słownika *Skrzydlate słowa* zwracałem się do kilku specjalistów z prośbą o lokalizację powieści: „Parasol nos i przy pogodzie” i „Kobiety nie bij nawet kwiatem”. Odpowiedzi nie było. Jedynie od prof. Mieczysława Jerzego Künstlera otrzymałem (w liście z 28.II.1992) następujące informacje:

„W klasycznej kulturze chińskiej nie używano parasola przeciw deszczowi, lecz 1. jako oznaki godności (co się oczywiście nie wiązało w ogóle z pogodą), 2. jako ochrony przed słońcem, a więc noszono go właśnie przy pogodzie. Postulat, by parasol nosić także przy pogodzie jest z chińskiego punktu widzenia absurdalny i niezrozumiały. (...) Publikacje Kwiatkowskiego są stylizacją podszywaną się pod Orient i nie mają pierwowzorów chińskich”.

Ustny tylko charakter miała mistyfikacja Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, który w czasie warszawskich studiów anglistycznych wygłosił w Kole Literackim referat o poecie szkockim XV wieku, nazwiskiem Morris Gordon Cheats, zawierający fragmenty jego utworów i ich analizę. W ten sam sposób zabawiał się Leon Kaltenbergh, podobno przed wojną przygotował w radio lwowskim audycję o fikcyjnym wielkim czeskim poecie, z przytoczeniem jego wierszy i opinii krytycznych o jego twórczości. Mistyfikacyjne upodobania Kaltenbergha nie wygasły i później: w roku 1954 sam słyszałem przez radio jego felietony o przyjaźni Żeromskiego i Gorkiego z rewelacyjnymi fragmentami listów autora *Na dnie* do pisarza polskiego. Kaltenbergh podawał nawet adres bibliograficzny rosyjskiego pierwodruku, ale nie znalazłem ich we wskazanym piśmie. Pracując wówczas w „Życiu Literackim” napisałem do Kaltenbergha list z propozycją opublikowania jego felietonów. Autor wyraził zgodę i tekst nadesłał, kiedy jednak upomniałem się o dokładniejszą lokalizację bibliograficzną, informując że poprzednio podana okazała się mylną, odpowiedzi już nie otrzymałem — i na tym korespondencja się urwała.

Publikując *Nieznaną list Jana III do królowej Marysieńki* („Wiadomości Literackie” 1935, nr 8), rzekomo znaleziony w arkuszu korektorskim dołączonym do ostatniego numeru „Pszczółki Krakowskiej” (co już było mrugnięciem do świadomego rzeczy czytelnika) — Adolf Nowaczyński nikogo zmylił nie chciał i zapewne nie zmylił. Inaczej stało się z *Nieznanym listem Juliusza Słowackiego*, ogłoszonym przez Krystynę Grzybowską najpierw w „Czasie” (1933, nr 154), a potem w oddzielnej broszurze *Na marginesie dwóch dramatów Słowackiego* (1933): włączył go Tadeusz Pini do nowego wydania zbiorowego *Dzieł Słowackiego*.

Najgłośniejszym fałszerstwem literackim po wojnie były fragmenty listów Fryderyka Chopina do Delfiny Potockiej, sfabrykowane czy może tylko usilnie kolportowane od roku 1945 przez Paulinę Czernicką, osobę psychicznie nie zrównoważoną, nie wiadomo — w jakim stopniu mitomanekę, w jakim oszustkę. (Nigdy nie okazała ona ani autografów, ani fotokopii tych listów). Znalazły się tu rewelacyjnie ważne wypowiedzi Chopina o muzyce i kompozytorach, o kontaktach z Mickiewiczem i Norwidem, a także spora porcja rubasznych wyznań o charakterze intymnym. Rozpoczęła się trzydziestoletnia polemika, której dokładne zreferowanie musiałoby zająć całą książkę. Ale książka taka istnieje — jest to *Spór o „Listy” Chopina do Delfiny Potockiej* (1967, wyd. II uzupełnione 1976), autorstwa przedwcześnie zmarłego krakowskiego polonisty, Jerzego Marii Smotera. Nie trzeba więc tutaj historii tej raz jeszcze szczegółowo przedstawiać, wystarczy powiedzieć, że powołana została specjalna komisja fachowców, która w roku 1961 wydała opinię, iż nie ma żadnych podstaw do uznania tych tekstów za autentyczne listy Chopina, a przeciwnie — wiele względów merytorycznych przemawia za tym, że są one apokryfami. Nie na tym jednak koniec: w roku 1973 Adam Harasowski opublikował w Anglii artykuł *Fact and Forgery*, zawierający fotokopie autografów szeregu tekstów ze zbioru Czernickiej, które miał dostać od Stanisławy Szeligowskiej, wdowy po znanym kompozytorze. Zwolennicy autentyczności triumfowali, tym bardziej, że znalazła ona potwierdzenie w ekspertyzie Pracowni Kryminalistyki Instytutu Prawa Karnego UW. Wówczas jednak Towarzystwo im. Fryderyka Chopina zwróciło się o drugą ekspertyzę do Zakładu Kryminalistyki Komendy Głównej Milicji Obywatelskiej. Jego pracownicy orzekli w bardzo starannie przygotowanej opinii, że sporne listy „zostały spreparowane drogą fotomontażu z fotografii fragmentów autentycznych listów Fryderyka Chopina reprodukowanych drukiem w wydaniu książkowym lub dostępnych w innej postaci”. Rada naukowa Towarzystwa im. Chopina uznała słuszność tej drugiej ekspertyzy i wydała

komunikat do prasy, tym sposobem długoletni spór się zakończył.

W przeciwieństwie do tego fałszerstwa niewinną zabawą literacką były chętnie kiedyś czytane *Stenogramy Anny Jambor* (1958—1960) — dzienniki dziewczyny z pomorskiej rodziny kupieckiej lat międzywojennych. Część recenzentów dała się wywieść w pole, inni mistyfikację rozpoznali, przyznając jednak, że autor — Kazimierz Bieroński, uniknął jakichkolwiek niekonsekwencji czy anachronizmów. Mniej rozgłosu miały rzekome pamiętniki młodej aktorki *Jestem jaka jestem* („Przekrój” 1962—1963), sygnowane: „Anna Tarczyńska”, a w rzeczywistości napisane przez Stanisława Dygata.

Pozostaje jeszcze do omówienia jedna charakterystyczna i ważna w obecnej sytuacji literatury dziedzinie mistyfikacji — zmyślenie występujące w takich gatunkach piśmiennictwa jak relacja historyczna czy reportaż, w których obowiązuje — by uogólnić termin Philippe Lejeune’a — „pakt faktograficzny” między tekstem a czytelnikiem.

Wbrew temu paktowi w literaturze współczesnej pojawiła się oscylacja między tym, co autor podaje jako fakt czy wyraz swych przekonań, a zmyśleniem w takich utworach, które opatrzone są jego nazwiskiem i zatytułowane jako „dzienniki” lub przynajmniej utrzymane w formie dziennika czy wspomnienia. Za Jerzym Jarzębskim (*Kariera „autentyku” w: Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984), zacytujmy: „Gombrowicz wypiera się »szczerości«, Konwicki swój utwór nazywa »łże-dziennikiem«, Kazimierz Brandys pisze wręcz o »rzekomości autentyku«. Pisze także (*Rynek*, Warszawa 1972): »Coraz częściej chwytam się tego sposobu: udawania, że nie udaję«. Ale można by dodać, że często pisarz »udaje, że (tylko) udaje, że nie udaje« — czyli prościej: pozorując fikcję pozwala sobie na powiedzenie prawdy, której by bez takiej osłony nie zaryzykował.

Fikcjonalizacja służy także innym celom. Jan Kott w wywiadzie na temat swego *Przyczynku do biografii* („Przebieg Literacki” 1993 nr 2), zapytany, jak to było w latach 50-tych z ową „młodziczką M”, która pocalunkiem gratulowała mu romantycznej ironii, po tym jak demonstracyjnie stał z tablicy „burżuazyjny wykład Ingardena” — odpowiedział, że to wszystko „czysta imaginacja literacka”:

„Nic takiego się nie zdarzyło. (...) Ja po prostu pisząc o szaleństwach chińskich hunwejbiniów, pomyślałem sobie przez chwilę, że myśmy byli bardzo bliscy tego obłędu i tej brutalności, więc z punktu widzenia literackiego najbardziej przekonywujące będzie, jeśli ja pojawię się jako bohater tej sceny na takiej samej zasadzie, jak Tadeusz Borowski ukazywał się w Oświęcimiu jako kapo”.

W tym konkretnym przypadku sprawa zresztą przedstawia się trochę inaczej, niż w sprostowaniu Kotta: rzeczywiście odbyła się — jak pamiętam — dyskusja Kotta z Ingardenem, i rzeczywiście stał on jego rysunek z tablicy, tyle że — działo się to wcześniej, w Krakowie, w znacznie bardziej kameralnej i spokojnej atmosferze, bez asysty partyjnych dygnitarzy — na zjeździe młodych polonistów w roku 1947... Reakcji hipotetycznej M. — nie pamiętam. Ona sama zaprzecza...

Mniejsza o pocalunek M. W *Przyczynku do biografii* Kott opowiada także jak to w roku 1940 miał być wraz z Boyem-Zeleńskim wywieziony ze Lwowa, i jak wyciągnięta ich obu już z wagonu Wanda Wasilewska — a to już sprawa nie błaża. Gdy z prośbą o bliższe dane w tej sprawie zwrócił się do Kotta bratanek Boya, Władysław Żeleński, otrzymał odpowiedź, że autor „nie jest pewny swej pamięci”. Jak to było z samym Kottem — nie wiadomo, ale co do Boya, można ze znacznym stopniem pewnością odrzucić prawdziwość tej historii. Tymczasem — coraz częściej wspomina się o niej jako o fakcie autentycznym w artykułach o lwowskim okresie Boya.

Łamanie paktu faktograficznego pojawiło się także w innych gatunkach piśmiennictwa. Jarosław Marek Rymkiewicz otwarcie przyznaje, że powoduje nim zarówno „dociekliwość filologa”, jak i „imaginacja powieściopisarza” (*Zmut*, Paryż 1987).

Stanisław Lem ogłosił w „Odrze” (1980 nr 7/8) esej — recenzję z nieistniejącej książki nieistniejącego uczonego niemieckiego Horsta Aspernicusa o ludobójstwie; wywołała ona podobno potępiające listy czytelników do redakcji.

Szczególnie jaskrawy przypadek to quasi-recenzja Witolda Kuli z opowiadania Romana Brandstaettera *Ja jestem Żyd z „Wesela”* („Nowe Książki” 1981 nr 21). Autor zastanawia się tu najpierw, czy to prawda historyczna, czy zmyślenie — po czym snuje historię o romansie Piłsudskiego z „Rachelą” i ich nieślubnym potomku... Dopiero w jednym z dalszych numerów („Nowe Książki” 1982 nr 3), redakcja informowała w porozumieniu z autorem, że „tekst ten zawierał po prostu pewien pomysł literacki i tak właśnie, w poetyce fantazji należy go czytać”. Mimo to Kazimierz Brandys (*Zapamiętane*, „Zeszyty Literackie” 1992 nr 41, s. 21) podejrzewa, że historyk napisał prawdę, a wycofał się tylko dlatego, że nie mógł powołać się na żadne dokumenty.

Z przykładów tych widać, jakie kłopoty sprawia fikcjonalizacja w gatunkach przynależnych do tzw. literatury faktu i z tej racji traktowanych jako źródła informacji. W nowej sytuacji należałoby może w ogóle z terminu „literatura faktu” zrezygnować. Gdy zawrzemy z nią nowy pakt (Jak go nazwać? Pakt dyskursywnej labilności?) — znika tu samo pojęcie, a tym bardziej zarzut mistyfikacji. Pozostaje tylko kłopot dla badaczy. Ale przecież literatura podobno nie dla nich istnieje.

Henryk Markiewicz

Skrócony tekst szkicu, który w całości ukaże się wkrótce w wyd. 2 zbioru *Zabawy literackie*; tamże znajdują się pominięte tu przypisy bibliograficzne.

DOKOŃCZENIE ZE STR. 10

światem duchów i zmarłym, doświadczał zagadkowej zdolności jasnowidzenia. Doświadczenie duchowe jakie Jung pozostawił we *Wspomnieniach*, obszernym testamencie, mającym niezaprzeczną wartość literacką, stawa się czytelnika w wyjątkowo trudnej sytuacji. Z jednej strony, jego sławny dorobek naukowy opiera się na rzetelnym warsztacie badawczym uczonego, wzbudzając zaufanie zdolnością dystansowania się wobec opisywanych przez autora fenomenów. Z drugiej zaś strony, przeżycia najściślej osobiste, pisane w ostatnich tekstach, bliższe są przeżyciom mistycznym, niż temu, co w życiu ludzkim poddaje się rozumowej analizie. Jung-człowiek wymyka się więc samemu sobie i być może właśnie sobie-uczonemu sprawia największy kłopot. W tym znaczeniu podchwytliwe powoływanie się na własną nieświadomość, traci swój dwuznaczny sens i staje się po prostu tym, za co czytelnik skłonny jest je uznać po przeczytaniu *Wspomnień* — za ostatnie wyznanie umysłu, który w drodze samorozumienia znalazł się tam, gdzie ludzkie poznanie dochodzi do swego kresu.

Nieświadomość poznawał Jung przede wszystkim poprzez sny. Tu odsłania się kolejny, niezwykle fragment jego biografii. Jung śnił nieustannie, intensywnie, barwnie, śnił w sposób godny zazdrości, burzliwy, niemal perwersyjny. *Wspomnienia* pęcznią od opisów snów, niemal każda strona książki przywołuje relację z marzenia sennego, które z kolei, biegiem wolnych skojarzeń i obrazowych fantazji, buduje oniryczny pomost pomiędzy jego nieświadomością a treścią naukowych planów i prac, a nawet strukturą i sposobem prowadzenia sesji terapeutycznych. „Sny wywierały na mnie silne wrażenie” pisał szczerze, a w wielu miejscach przyznawał, że sny niejako wyprzedzały w nim najważniejsze doświadczenia egzystencjalne, a ich analiza pozwalała lepiej zrozumieć coś, co nieświadomość już wcześniej wniosła w jego świat wewnętrzny. „Z przeżyciem snu wiązało się dla mnie przeczucie czegoś ostatecznego...”. „Zanim odkryłem alchemię, miałem powtarzające się sny w których powtarzał się stale ten sam motyw (...) średniowiecznej kolekcji druków alchemicznych z XVI w...”. „Prawie wszystkim kwestiom, które mnie zajmowały jako człowieka lub jako uczonego, towarzyszyły sny i sny też zwiastowały problemy”. Snom poświęcił Jung osobne prace, ale osobiste relacje o znaczeniu snów w jego własnym życiu duchowym mają we wspomnieniach miejsce szczególne.

Sen nie ma granic, tak jak nie ma jej nieświadomość i ukryty sens życia. Jung jako człowiek głęboko, choć nieortodoksyjnie wierzący, religii i Absolutowi poświęcił ostatnie rozdziały wspomnień. *Późne myśli i Rzut oka wstecz* to już prawdziwy, duchowy testament. Jung, mieszkający pod koniec życia w posiadłości, którą kazał zbudować w kształcie wieży, spędzając czas na zajęciach symbolicznych, jak kucie w kamieniu, podsumował doświadczenia własnego życia w słowach godnych arcydzieła gatunku dziennika intymnego. Ostatnie rozdziały *Wspomnień* urzekają literacką urodą i trudno oprzeć się myśli, że mogłoby je napisać ci z wielkich pisarzy wszystkich epok, którzy odkryli i opisali nieświadomość wcześniej niż została ona określona i zaakceptowana naukowo. Po prawie trzydziestu latach od ich powstania, słowa kończące *Wspomnienia* Junga czyta się tak, jakby one same stały się mitem: „*Archetyp Starca, który już dość napatrzył się życia, jest wiecznie prawdziwy. Taka jest starość, czyli ograniczenie. A przecież tyle jest we mnie: rośliny, zwierzęta, obłoki, dzień i noc, i to co wieczne w człowieku. Im bardziej staję się niepewny siebie samego, tym większe mam poczucie pokrewieństwa z tymi wszystkimi rzeczami. O, tak, to tak, jakby poczucie obcości, które długo dzieliło mnie od świata, zostało przeniesione w mój świat wewnętrzny i objawiło mi wymiar, którego nie znałem i który był dla mnie nieoczekiwanym objawieniem*”.

Anna Potoczek

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 Niemowska (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

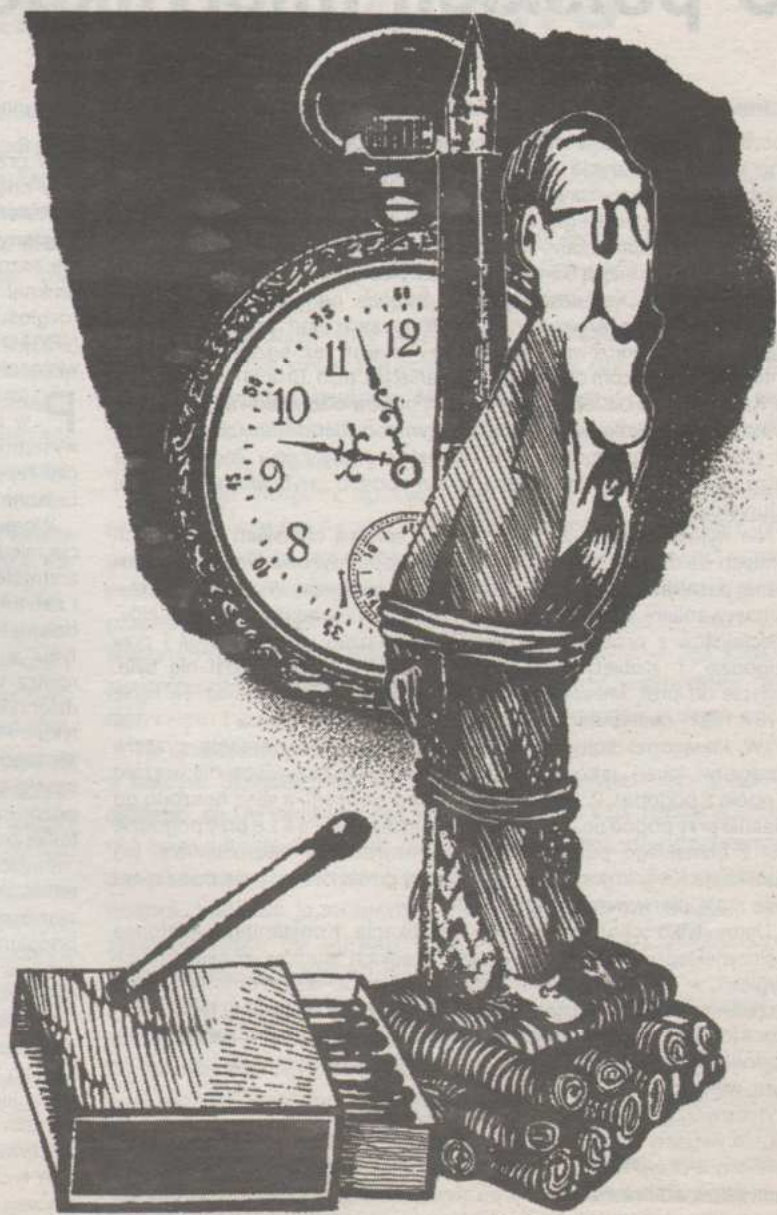
Marta Wyka Następcy

O powiem tutaj pewną historię, która wiele mnie nauczyła. Działo się to wszystko zupełnie niedawno, w okolicznościach nie nazbyt oryginalnych, pośród osób takich sobie, zwyczajnych na oko, choć wewnętrznie bardziej niż zwykły śmiertelnik rozbudowanych: słowem, miejscem akcji jest wieczór autorski kolegi pisarza. Wieczór zapowiadał się kontrowersyjnie, ponieważ kolega-pisarz wydał na świat dzieło niedorobione, ale za to krzykliwe, nieduże, ale niesforne, belkotliwe nieco, lecz domagające się ubóstwienia. Uciążliwe to niemowlę aż się prosiło o stanowcze klapsy w miejsce, gdzie na ogół klepie się ośeski, jednakowoż kierowana wzniosłą intencją postanowiłam przemówić raczej do głowy. Przygotowałam się merytorycznie, wypracowałam w sobie stosowny dystans, który chroniłby autora przed moją ingerencją personalną w jego personalia, gdy będę chłostać książeczkę świeżo narodzoną. Uczono mnie bowiem pewnych konwenansów, a czasem tłumaczono, co to są imponderabilia, bo kodeks Boziewiczza dawno przestarzały, zaś niemowląt i tak nie tyczy.

Wystąpiłam zatem. Wypunktowałam. Co nieco nawet udowodniłam palcem w rękawiczkę wskazując miejsca niestosowne. Zapadła cisza. Autor patrzył na mnie z politowaniem istoty wyższej i nic nie mówił sensownego. I wtedy wstał młodzieniec niestary, choć trochę lysawy i przemówił. Również spojrzął na mnie

z politowaniem. Bezsporne prawdy dzieła podnosząc i jego walor edukacyjny pieszcząc, rzekł mimochodem: Ta pani, co przede mną mówiła... I tutaj rozdarła się w mojej głowie płachta niewiedzy i błyskawica rozświetliła mrok. Jestem gorsza, bo byłam wcześniej! Jestem głupsza, choć mądrze mówię, bo jestem starsza! Jestem naznaczona moją metryką! To, co wiem, to jakbym nic nie wiedziała! Pośród huków tego poznawczego gromu poznałam grubą prawdę o walce pokoleń i jako przeżytek spoczęłam pośród przedmiotów niepotrzebnych.

Autor promieniał. Jego siwizna szlachetniała wyższą racją, policzek rumienił się wesolo i zdrowo. Nieduże ciało rosło w siłę ducha. I zwrócił się na koniec do mnie. Literatura to nie są sztuczki estetyczne — powiedział twardo. My, którzy walczyliśmy, którzy wdeptujemy obcasem, którzy mówimy prawdę, skończymy z estetyką. Coś zaświtało w moim umyśle. Czyżbym już kiedyś słyszała takie pogróżki? Skąd ja to znam? Kto to mówił o kanarku w klatce, który niepotrzebnie śpiewa, a więc można mu ukreślić głowę? Dawne czasy przyplęły wielką falą, zdrząłam i zrozumiałam. Echo potyczek w imię prawdy jedynie słusznym zahuczało złowrogo. A za oknem zapadał piękny mrok, absolutnie estetyczny, zupełnie niepolityczny. Autor nie zwracał nań uwagi. Męskim krokiem opuszczał salę, w domu czekał zapewne rozpoczęty manuskrypt.



HYDE PARK Czytelników

Dziś prezentujemy jeden z wierszy zestawu nadesłanego przez MIROSLAWA STOCZKIEWICZA z Kielc. Podoba nam się ta zwięzłość, umiejętność operowania obrazem, notowanie wrażeń elementarnych. Cieszy nas, że „DL” dociera do Kielc, dziękujemy za miłe słowa pod naszym adresem.

Wiatr

Wiatr
obija się
o szyby
jak pijany
podróżnik

a przecież
to jedynie wynik
różnicy ciśnień

Miejska noc

czerni
poprzetykana
światłkami

latarnie nanizane
na nitki ulic

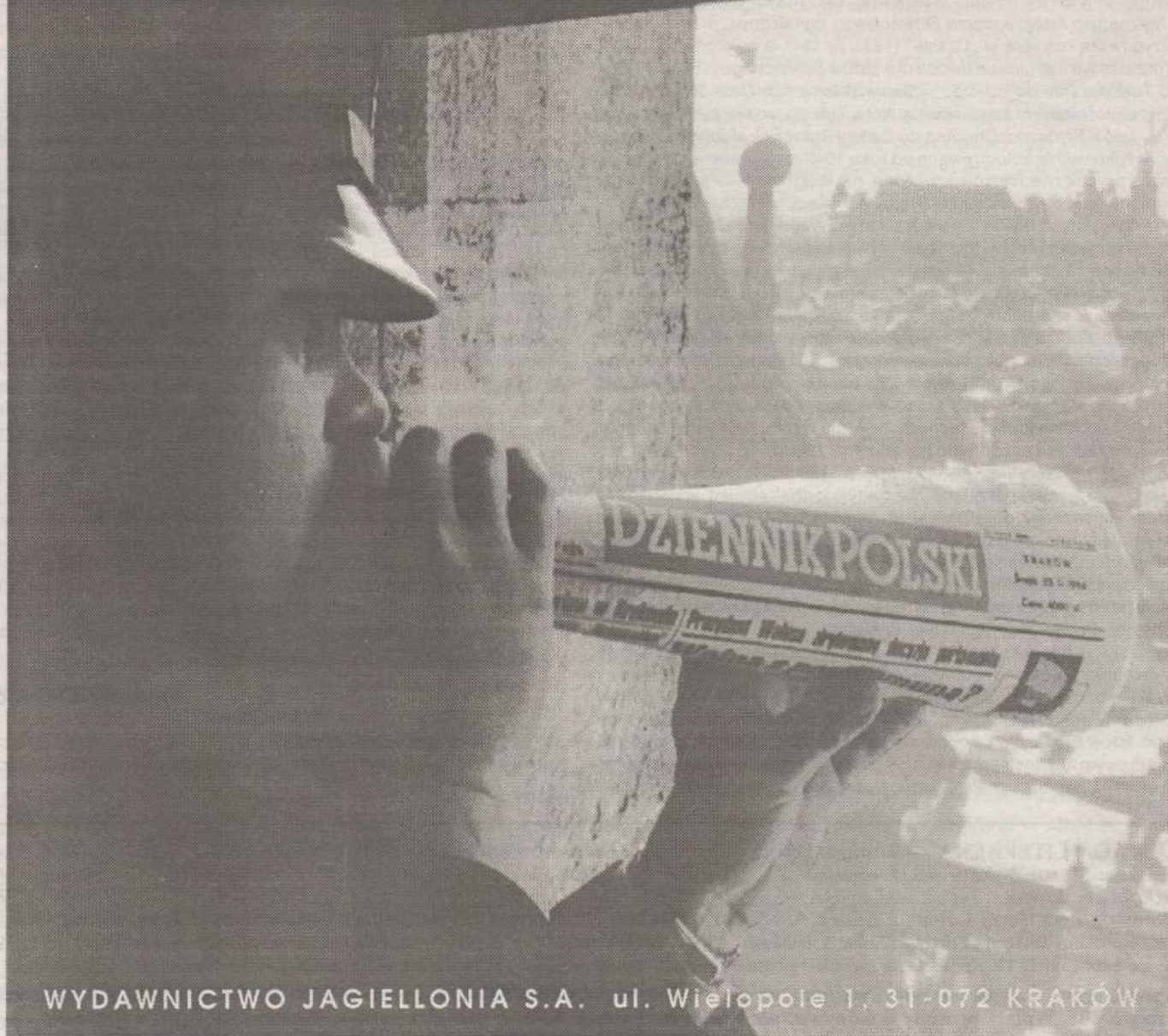
benzynowe świetliki
suną po asfalcie

hipnotyzujące barwy
sygnalizacji skrzyżowań
znużone zmiennością

w taksówce gada
kierowca i radio

placę za kurs

Codziennie...



WYDAWNICTWO JAGIELLONIA S.A. ul. Wielopole 1, 31-072 KRAKÓW