

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

DEKADA Literacka

Nr 3 (115) Rok VI
31 III 1996 Kraków
Cena 1,5 zł (15 000 zł)

Wywiad ze Stasiukiem ■ Julia Hartwig: Książki dzieciństwa ■ Dwugłos o książce Jerzego Kwiatkowskiego
Proza Anny Burzyńskiej ■ Krytycy polecają: Wojtek Szumowski ■ Rodziński o polskich kolorystach

Stanisław Balbus **Miłość niemożliwa**

Wisława Szymborska napisała niewiele wierszy, w których miłość jest głównym tematem, a już tradycyjnie rozumiane erotyki należą u niej do wyjątków. Mimo to miłość zajmuje w jej świecie poetyckim miejsce ważne. Może najważniejsze. I stanowi bodaj najbardziej skomplikowany problem tego świata — bo jak soczewka ogniskuje i uwypukla różnorakie nierozwiązywalne sprzeczności, wręcz „niemożliwości” ludzkiego życia.

Pierwszą z nich dało by się zawrzeć w zdaniu, że potęgę miłości kryje w sobie jej krucha delikatność. W znanym wierszu *Obmyślam świat* z tomu *Wołanie do Yeti* * tworzy poetka, jak pamiętamy, taki projekt — nader umiarkowanej — utopii, w której czas nadal zachowuje nieutopijne prawo wtrącania się we wszystko, nadal więc kruszy góry, oceany przesuwają i obecny jest przy gwiazdach krążeniu, jednakże — nie będzie mieć najmniejszej władzy nad kochankami. Zaskakującym — jedynym — argumentem dla takiego zdumiewającego ograniczenia okazuje się bezbronność owych kochanków: *bo zbyt nadzy, / bo zbyt objęci, z nastroszoną / duszą jak wróblem na ramieniu*. Jak widać, są oni w swej obopólnej nagości, obnażeniu, bezosłonności wobec zewnętrznego świata — nie tylko *nastroszeni*, zjeżeni przeciw niemu i zamknięci w sobie; są także najwyraźniej nim zastraszeni, „z duszą na ramieniu”.

Nagość — jako nieodłączna okoliczność miłości cielesnej, ale także w ogóle znak wzajemnego odsłonięcia, wyzbycia się wzajemnych barier zarówno cielesnych, jak i duchowych — zawiera więc oczywistą wewnętrzną sprzeczność. Oznacza maksymalną („nadmierną”, zbyt) bezbronność, ale i maksymalną, niezwykłą odwagę wzajemnej ufności, powierzenia się sobie dwóch całkowicie odrębnych istnień i ich zespolenia w wyzwaniu wobec owej zbyt (aż absurdalnie zbyt) potężnej reszty wszechświata, będącego mimo to igraszką czasu, który wszakże zdwojoną nagość omija czemuś z daleka.

Jako naczelny temat, nagość pojawia się w obrębie tego samego zbioru jeszcze w erotyku *Jawność*. Tutaj także okazuje się i przejawem, oznaką pełni miłosnego związku, i swoistą manifestacją odcięcia się (już nie „nastroszonych”) kochanków od całej reszty przyodzianego świata ludzkiego — pod paradoksalną osłoną bezosłonności:

Oto my, nadzy kochankowie,
piękni dla siebie — a to dosyć —
odziani tylko w listki powiek
leżymy wśród głębokiej nocy

Jedynymi, i przychylnymi, świadkami takiego nagiego — tajnego w swej jawności — zespolenia są tutaj „innobyty”, byty pozaludzkie: sprzęty i naczynia domowe, niedoczytana książka, ptaki, drzewa, wiatr za oknem, wlatujące przez okno owady, ciągnące najwidoczniej do, nie zapalonego przecież, światła. Znać to może tylko jedno: dla „prawidłowych” i u d z k i h możliwości postrzegania sama istota miłości, tego, co tu oto dzieje się i rodzi między Dwojgiem, pozostaje z e w n a t r z niedostępna. Dla „innobytów” zaś — kto wie? —

Może widzą więcej od nas
bystrością owadziego wzroku?
Ja nie przeczułam, tyś nie odgadł,
że nasze serca świecą w mroku.

To, co sygnalizuje — może jeszcze z nieco naiwną bezpośredniością i egzaltacją — ów stosunkowo wczesny wiersz, przewinie się jako lajtmotywu u Szymborskiej nieraz; samo bowiem wprowadzanie perspektywy „innobytów” (zwierząt, roślin, ziarenek piasku, nieznanych kosmitów, nawet aniołów) do oglądu i ukrytej oceny spraw ludzkich stanie się jednym z jej ulubionych artystycznych „zabiegów poznawczych”. W *Wołaniu do Yeti* powtórzy się poniekąd w wierszu *Upamiętnienie*, gdzie jedyną powiernicą miłości Dwojga, co kochali się w leszczynie pod słońcem rosy, prócz świadków niemych, jak ryby, niestałych, jak zdrobniła fala rzeczna, jedyną isto-



tą zdolną tę miłość przechować, „upamiętnić”, jedyną jej opiekunką i orędowniczką — może zostać jaskółka, kotwica powietrza, aureola kochanków, współ-czujące serce jaskółki.

Oczywiście, udział istot pozaludzkich jako współodczuwających świadków spełniającej się nagej miłości nie jest przy ekspozycji tego tematu konieczny. Chodzi jednak jedynie o wyprowadzenie fenomenu miłości poza granice „normalnego”, zdroworozsądkowego i obiektywizującego pojmowania. O pełnię miłości, która — że odwołam się do potocznego powiedzenia — „przechodzi ludzkie pojęcie”.

W tomiku *Wszelki wypadek* znajduje się wiersz *Miłość szczęśliwa*, w którym poetka nazywa cały ten problem statusu miłości w obrębie świata uspołecznionej normalności ludzkiej wprost; wprost, aczkolwiek ze zniemienną już dla tego okresu swej twórczości ironią — akceptującą w istocie swój przedmiot, a zwracającą się właśnie przeciwko zbiorowości „zdrowo myślących”, którą rzekomo sama reprezentuje (coś jak w satyrze Krasickiego *Do Króla*). Z tej perspektywy miłość szczęśliwa wydaje się więc niepoważna, nienormalna i bezpożyteczna (bo co świat ma z dwojga ludzi, którzy nie widzą świata?), niekonieczna (wszak *wspaniałe* *działki* *rodzą się bez jej pomocy*), niesprawiedliwa (bo w nagrodę za nic), obraźliwa (bo *wygląda na znowu za plecami ludzkości*), szkodliwa społecznie (bo *strąca ze szczytu moralę; narusza i strąca*). Jest egocentrycznym i anarchicznym wybrukiem w świecie zasad, dewiacją w racjonalnym porządku świata. Więc powinno się o niej milczeć, jak o skandalu z wyższych sfer życia, ignorować jako fakt z punktu widzenia społecznego ładu niemożliwy do jakiegokolwiek akceptacji.

Po dwudziestu latach w wierszu *Miłość od pierwszego wejrzenia* (KiP) ten dewiacyjny status miłości erotycznej obejmuje już zasady najbardziej obiektywne, bo reguły matematycznego prawdopodobieństwa, skoro miłość taka, jak nazwana w tytule wiersza, przekształca czysty przypadek w abso-

lutną konieczność (tak jak to widzi para zakochanych, nie uznająca żadnych zbiegów okoliczności decydujących o ich wspólnocie). Ciepła tym razem ironia autorki podważa raczej sensowność i zasadność samych różnic między przypadkiem a koniecznością, niż przeświadczenia ludzi rozsądnych lub zakochanych; staje się już jakąś meta-auto-ironią, w której światło poetki z wyrafinowaną dwuznacznością solidaryzuje się z punktem widzenia, jakiego skądinąd nie potrafi i rozsądnie „nie chce” zaakceptować.

W poetyckim światopoglądzie Wisławy Szymborskiej kwestia ta ma bardzo szeroki zasięg. Wykracza też poza erotykę, choć z erotyką — nie zawsze zupełnie jawnie — się łączy. Nazwałem ją kiedyś „filozofią wszelkiego wypadku”, nawiązując do tytułu wiersza, który rozpoczynają słowa: *zdarzyć się mogło — zdarzyć się musiało*. Nakładanie się przypadkowości i konieczności, zacieranie się i rozchwianie ostrości takiej polaryzacji — utwór ten pokazuje w zasadzie w odniesieniu do mnóstwa różnorodnych przypadków, jakie nam się w życiu na każdym kroku przytrafiają i, niezależnie od swej samoistnej wagi, mniej lub bardziej pośrednio decydują o naszym losie. Ale znacznie bardziej generalnie (choć w tonacji żartobliwej piosenki) — w odniesieniu do samego faktu zaistnienia poszczególnej istoty ludzkiej w świecie — w określonym czasie i miejscu, w określonej indywidualnej, a i w ogóle akurat ludzkiej, postaci — mówi na ten temat wiersz *Zdumienie* (WW): *Czemu zanadto w jednej osobie? / Tej a nie innej? (...) W dzień, co jest wtorkiem? W domu nie w gnieździe? / W skórze nie w lusce? Z twarzą nie liściem? / Dlaczego tylko raz obojście? Właśnie na ziemi? —* Ten wątek przewija się konsekwentnie aż do książki *Koniec i początek*, gdzie najpiękniej mówi o tym *Nic darowane*.

Pierwszym impulsem poznawczym, naprowadzającym na drogę takiego myślenia i odczuwania świata, jest tedy, jak widać, zdziwienie — tym, że w ogóle coś j e s t, i w dodatku jest w taki, a nie inny sposób. Impuls zaś tego rodzaju rodzi się w poezji Szymborskiej w sposób najwidoczniejszy właśnie na obszarach erotyki, i to bardzo wcześnie — jako zachwyt wobec miłosnego spotkania, współistnienia, zespolenia istnień odrębnych. I od razu rozszerza się na sferę rzeczywistości pozaludzkiej:

Tacy zadziwieni sobą,
że coś nas bardziej zdziwić może?
Ani tęcza w nocy.
Ani motyl na śniegu.

Zakochani, (PZS)

Miłość zrealizowana w pełni przewyższa więc w tym ujęciu swą „absurdalnością” najbardziej nieprawdopodobne i niemożliwe, także logicznie, nie tylko fizycznie, zjawiska przyrodnicze. Jest, powtórzę, i „naturalną” i logiczną „dewiacją”. Czystym nieprawdopodobieństwem. Nieprawdopodobieństwem wszakże urzeczywistnionym. A zatem — w myśl zasad „probabilistycznej metafizyki” Leibniza, do której Szymborska (w sposób zamierzony, czy nie zamierzony) wielokrotnie się zbliża — równocześnie okazuje się koniecznością. Problem przypadku znika. Zdarza się bowiem c u d. I miłość w ujęciach Szymborskiej j e s t cudem, czyli właśnie nieprawdopodobieństwem zrealizowanym.

W miłości spełniającej się w pełni, czyli cieleśnie i duchowo, zdarza się „n i e p o j ę t e”. A jak ongiś sprawiedliwie zauważył Kierkegaard, *skoro już raz zdarzyło się niepojęte, czyż nie czyni ono niepojętym wszystkiego, tego nawet, co przedtem było dla nas jasne*? Zdumienie zaś, zdziwienie dotyczące tego, „co było jasne”, prowadzi do takiego odczuwania świata, które Martin Heidegger w niemal sto lat później określi jako zasadniczą postawę, a i wręcz powinność myślicieli i poetów wobec tego *niepojętego cudu: że Byt j e s t — chociaż przecież mogłoby go nie być*. Dla zakochanych jest to oczywistość elementarna, przyjmowana bezrefleksyjnie.

Odczucie istoty takiego „cudu”, tj. bezpośredniego — nie uświadamianego na co dzień — metafizycznego zanurzenia człowieka, odczucie przezeń niezbywalnej, a zatartej w życiu i myśleniu praktycznym, relacji wszelkiego istnienia do własnego negatywu absolutnego: niebytu, nic-

CIĄG DALSZY NA STR. 6

*Poszczególne tomiki oznaczam skrótami: PZS — *Pytania zadawane sobie* (1954); WdY — *Wołanie do Yeti* (1957); S — *Sól* (1962); SP — *Sto pociech* (1967); WW — *Wszelki wypadek* (1972); KiP — *Koniec i początek* (1992).

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

Adres redakcji:
ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel. 22-47-73

Redakcja:
Marta Wyka redaktor naczelny
Krzysztof Lisowski
Włodzimierz Maciąg
Agnieszka Kosińska
Aleksander Pieniek red. graficzny
Bogdan Rogatko
Teresa Walas sekretarz redakcji

Współpracują:
Stanisław Balbus
Anna Baranowa
Jarosław Fazan
Julian Kornhauser
Maria Niemojowska (Londyn)
Stanisław Rodziński
Małgorzata Ruda
Jan Józef Szczepański
Witold Turdza

Skład : SRJS

Druk: KRAKOWSKA
DRUKARNIA PRASOWA
Kraków, ul. Nowohucka 50

*Redakcja nie zwraca
materiałów nie zamówionych
i zastrzega sobie
prawo skrótów*

Warunki prenumeraty:
Prenumerata roczna krajowa
wynosi 28,80 PLN
półroczna - 14,40 PLN
kwartalna - 7,20 PLN
Prenumerata roczna
zagraniczna wynosi 18 USD
półroczna - 9 USD
kwartalna - 4,50 USD
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie krajowej
wynosi: 2,40 PLN
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie zagranicznej
wynosi: 1,5 USD*
Cena za egzemplarz archiwalny
(nie z roku bieżącego)
wraz z wysyłką wynosi 2 PLN
Płatników VAT-u prosimy
o podawanie NIP-u.
Potwierdzeniem
przyjęcia prenumeraty
jest wystawienie przez KFK
rachunku uproszczonego
lub faktury VAT.

*w przypadku wpłaty w PLN
- wg aktualnego kursu NBP

Prenumeratę prosimy wpłacać
na konto KRAKOWSKIEJ
FUNDACJI KULTURY
BPH IV O/Kraków
323415-709987-132-3

Wierzyć się nie chce, że pierwszy w tym roku (styczniowo-lutowy) — a zarazem w pewnym sensie jubileuszowy z racji pięćdziesięcioletniej rocznicy powstania Instytutu Literackiego — numer „Kultury” jest jednocześnie ostatnim, jak się niedawno temu dowiedzieliśmy z prasy, numerem z dziennikiem Herlinga-Grudzińskiego. Rozstanie dwóch przyjaciół i wieloletnich współpracowników, Giedroycia i Herlinga-Grudzińskiego, nastąpiło nagle, ale w sposób znamieny dla polaryzowania się postaw wśród polskiej elity intelektualnej w ostatnich miesiącach. Wbrew temu, co sądzą niektórzy, uważam, że polaryzacja poglądów jest wyrazem autentyczności życia politycznego i że nieautentyczni, wręcz zakłamani, są przedstawiciele lewicy postkomunistycznej, którzy chcą sprawić wrażenie monolitu ideologicznego. A że są skuteczni, na razie? Miejmy nadzieję, że do czasu.

Pytaniem, które mnie dręczy, jest: czy różnica poglądów dwóch wielkich intelektualistów, od wielu lat redagujących wspólnie najważniejsze w ostatnim pięćdziesięcioleciu pismo polskie, musiała doprowadzić aż do tak dramatycznego rozstania? Pewnie by do niego nie doszło, gdyby nie fakt, że „Kultura” była zawsze i jest nadal pismem, rzec można, autorskim, pismem redagowanym z niezależną konsekwencją przez człowieka o wyrazistej osobowości intelektualnej i politycznej. Można się zżymać na niektóre opinie i sądy ferowane ostatnio przez Redaktora, można nie aprobować niektórych jego decyzji politycznej natury, trudno jednak nie podziwiać tego fenomenu, jakim jest DZIEŁO Giedroycia rozpisane na przeszło pięćset numerów, które choć powstawały dzięki twórczemu wysiłkowi różnych autorów, mogły być zawsze sygnowane Jego nazwiskiem. Jak dalece szła tolerancja Redaktora, jakie były granice odmienności poglądów? Czy ostatnie wydarzenie można uznać za odpowiedź na te pytania?

Nie mam zamiaru przesądzać, na czym polega różnica poglądów Giedroycia i Herlinga-Grudzińskiego dotyczących ówczesnej polskiej rzeczywistości i stosunku do niedawnej przeszłości, tym bardziej nie mam zamiaru komentować, kto z nich ma rację w tym fundamentalnym dla przyszłości naszego kraju sporze. Pragnę jednak omówienie najnowszego numeru „Kultury” rozpocząć od *Dzie-*

nika pisanego nocą. Znajduję w nim niezwykle trafną moim zdaniem diagnozę choroby, na którą cierpią społeczeństwa postkomunistyczne:

„...Stopniowe (nawet szybkie) wyrównywanie różnic «bytowych» i ustrojowych omija zjawisko o wielkim znaczeniu, znamienne dla b. «demokracji ludowych», zjawisko długotrwałej choroby sowietyzacji, która wymaga również długotrwałej rekonwalescencji; i w którym psychologia i stan umysłu są tak samo (jeśli nie bardziej jeszcze) ważne jak poprawa gospodarcza i reformy polityczne. Nie, nie chodzi mi o słynną i nadużywaną kukłę homo sovieticus, chodzi mi o sowietyzację społeczną, obyczajową i moralną (raczej amoralną)».

Herling-Grudziński formułuje tę opinię z okazji wizyty w Niemczech, które świętują pięćdziesiąt lat zjednoczenia na różne sposoby, i które stały się co prawda jednym państwem, ale są nadal, a teraz może tym bardziej, dwoma różniącymi się mentalnie narodami. Nawiązuje do tej kwestii w bardzo rzetelnie napisanym szkicu na temat głośnej ostatnio książki Grassa Basil Kerski, którego Herling poznał właśnie niedawno, jak notuje w *Dzienniku*, w Berlinie. Powieść nosi po polsku tytuł „Rozległe pole” i stanowi polemikę ze zjednoczeniową koncepcją polityczną H. Kohla, nużącą jednak wskutek przegadania i przeideologizowania. Motyw sowietyzacji pojawia się też w artykule J. Venuleta, choć ujęty został w innej optyce: autorowi chodzi o rzesze ludzi w Polsce, którzy oparli się komunistycznej indoktrynacji i dzięki którym mogło nastąpić „solidarnościowe” przebudzenie.

Zawsze podziwiałem niezwykle przejrzystą konstrukcję kolejnych numerów „Kultury”. To jedna z niewątpliwych zalet pisma Jerzego Giedroycia: sprawy kultury występują tu zawsze na szerokim tle problematyki polityczno-społeczno-gospodarczej. To tło czasem przytłacza teksty, które można uznać za literackie, ale też prezentowana na łamach „Kultury” problematyka jest zwykle bardzo interesująca, jeżeli nie wręcz pasjonująca. Tym razem za artykuł wiodący należy uznać *Ludzi zbędnych* Andrzeja Koraszewskiego. W kontekście problemu „państwa opiekuńczego”, która to idea towarzyszyła przez jakiś czas rozwojowi gospodarczemu społeczeństw zachodnich, omawia autor kierunki polskiej transformacji rynku pracy, a szczególnie modernizacji wsi. Uważa lektura pu-

blicystyki Koraszewskiego skłania do wniosku, że błędy popełnione na początku nowego ustroju w polityce rolnej, a przede wszystkim brak zdecydowania i konsekwencji w realizowaniu niezbędnych reform, które w rezultacie doprowadziły do powstania dziwnego konglomeratu liberalizmu gospodarczego i państwa opiekuńczego, są przyczyną poważnych politycznych elit solidarnościowych. Jako przykład właściwego kierunku rozwoju współczesnej wsi podaje Koraszewski państwa Dalekiego Wschodu, których politycy położyli nacisk na wykorzystanie aktywności zawodowej milionów mieszkańców wsi.

Obraz polskiej wsi, wyłaniający się z artykułu, jest przerażający, ale niestety podobny do tego, jaki znam z własnych obserwacji.

W omawianym numerze „Kultury” zostały przywołane duchy Wielkich Zmarłych. W związku z niedawną śmiercią E. M. Ciorana przedrukowano jeden z ważniejszych fragmentów *Dziennika* Gombrowicza z roku 1953, w którym rozważa pisarz problem szansy literatury emigracyjnej. „Utrata ojczyzny — pisał — nie zakłóci wewnętrznego porządku jedynie tych, których ojczyzną jest świat. Historia współczesna okazała się zbyt gwałtowna i bezgraniczna dla literatury zbyt narodowych i partykularnych”. Była to odpowiedź na artykuł Ciorana pt. *Dogodności i niedogodności wygnania*. Wojciech Skalmowski natomiast udostępnił spisaną z taśmy rozmowę ze Stefanem Kisielewskim jako autorem powieści politycznych wydanych pod pseudonimem „Staliński”, które ułożyły się w cykl „dziejów Polski Ludowej”. Kisielewski — jak sam podkreślał — chciał opisać zjawisko komunizmu, zbliżone wg niego do czegoś w rodzaju zakonu czy łoża masońskie.

Ponadto w numerze m. in.: Leszek Kołakowski o zachodnich leftystach i ich pogardzie dla krajów demokratycznych, S. Abner o niedobrej opinii na temat naszych polityków panującej na Zachodzie, nowa proza Bogdana Madeja, kiedyś czołowego reprezentanta neorealizmu w polskiej literaturze oraz Nagrody Kultury za rok 1995. Przypominam, że otrzymali je: Nagrodę Literacką im. Zygmunta Herta — TYMON TERLECKI, Nagrodę Publicystyczną im. Juliusza Miroszewskiego — ANDRZEJ PACZKOWSKI, Nagrodę Przyjaźni i Współpracy — JACEK KRAWCZYK.

Bogdan Rogatko

4 Festiwal „Świat Literacki”

4 Festiwal „Świat Literacki” odbędzie się w dniach 20-27 kwietnia 1996 r. Chcemy w tym roku poświęcić go literaturze skandynawskiej i szerzej problemowi „północy”. Porównując różnorodne przejawy twórczości literackiej, chcemy zastanowić się nad naszym miejscem w sferze kultury, duchowej przynależności, nad swoistością naszego położenia.

Planujemy zaprezentować najważniejsze osiągnięcia literackie i twórców z Norwegii, Szwecji i Polski. Poprzez wydawnictwa książkowe, adaptacje sceniczne i filmowe, koncerty oraz bezpośrednie spotkania z autorami mamy nadzieję, że uda nam się ukazać wszechstronność i różnorodność literacką Północy.

Tomasz Brzozowski

PROGRAM

WARSZAWA

20 kwietnia, sobota

19.00 Inauguracja Festiwalu — spektakl *Siostry, bracia* Stiga Larssona, Teatr Współczesny ze Szczecina

Teatr Mały, ul. Marszałkowska 122.

21 kwietnia, niedziela

16.00 Wieczór autorski — prozaicy Stewe Claeson i Barbara Voors (Szwecja)
Promocja Antologii „Świata Literackiego” prozy szwedzkiej

Centrum Sztuki Współczesnej Al. Ujazdowskie 6
19.00 Koncert *Północ* — *Północ* z udziałem zespołów „Nimbus Ansamble” (Szwecja), „When” (Norwegia) i „Mazzoll & Ahythmic Perfection” (Polska)

Teatr Rozmaitości, ul. Marszałkowska 8

22 kwietnia, poniedziałek

10.00-14.00 Forum Literackie *Poszukiwanie tożsamości — wobec Północy*

Referenci: Andrzej Chojecki (Polska), Bettina Eberspacher (Niemcy), Jerzy Jarniewicz (Polska), Anna Zymer (Polska)

17.00 Wieczór autorski — prozaicy Lars Sabbye-Christensen i Roy Jacobsen (Norwegia)
Promocja Antologii „Świata Literackiego” prozy norweskiej

CSW, Al. Ujazdowskie 6

23 kwietnia, wtorek

10.00-14.00 Forum Literackie — kontynuacja

17.00 Wieczór autorski — Zyta Rudzka (Polska), Promocja książki *Pałac Cezarów*

CSW, Al. Ujazdowskie 6

24 kwietnia, środa

17.00 Wieczór autorski — Natasza Goerke (Polska)
CSW, Al. Ujazdowskie 6

19.00 Performance *Nagrobki, totemy, ryciny i tańce* — *personalna muzyka etniczna*
Teatr Rozmaitości, ul. Marszałkowska 8

25 kwietnia, czwartek

17.00 Wieczór autorski — Jacek Podsiadło (Polska) — promocja książki *Wiersze wybrane 1990-95*

CSW, Al. Ujazdowskie 6
19.00 Performance *Nagrobki, totemy, ryciny i tańce* — *personalna muzyka etniczna*

Teatr Rozmaitości, ul. Marszałkowska 8
26 kwietnia, piątek
16.00 Spotkanie ze wszystkimi autorami —

gośćmi Festiwalu, którzy podpisywać będą swoje książki

EMPIK

19.00 Koncert *Natężenie świadomości*, z udziałem m.in. Grzegorza Turnaua

Promocja tomu poezji Michała Zabłockiego
Teatr Rozmaitości, ul. Marszałkowska 8

27 kwietnia, sobota
18.00 Zakończenie Festiwalu — spektakl *Do Damaszku* Augusta Strindberga

Teatr Rozmaitości, ul. Marszałkowska 8

KRAKÓW

23 kwietnia, wtorek

17.00 Wieczór autorski — Natasza Goerke z muzyką klarnetową Vlatko Kučana.

SPP, ul. Kanonicza 7

24 kwietnia, środa

17.00 Wieczór autorski — prozaicy Lars Sabbye-Christensen i Roy Jacobsen (Norwegia), Stewe Claeson (Szwecja)

Promocja Antologii „Świata Literackiego” prozy norweskiej i szwedzkiej
SPP, ul. Kanonicza 7

Sprostowanie

Do mojego szkicu o Seamusie Heaneyu („Dekada Literacka” z 31 stycznia 1996 r.) wkraść się błąd. Na stronie 7 — środkowa szpalta, 26 wers od góry — zamiast „popoetycką” powinno być „poetycką”. Niemal wszystko jest dziś „po-” jakieś tam (zwłaszcza ponowoczesne), że i głupia literówka może stwarzać pozory sensu.

Piotr Sommer

Z ANDRZEJEM STASIUKIEM
rozmawia Agnieszka Kosińska

Musimy żyć, żeby nie umrzeć z nudów

Podczas rozdania nagród imienia Kościelskich, spostrzegłam, że coś długo „klarował” Janowi Błońskiemu. Co Andrzej Stasiuk ma do powiedzenia akademikom?

Z Janem Błońskim rozmawialiśmy chyba o nowych przekładach Dantego Gabriela Rossetiego na słowacki. Znam trochę słowacki, więc wymienialiśmy uwagi. Tak w ogóle, to chyba nie mam do powiedzenia nic, czego akademicy by nie wiedzieli. To się samo rozumie przez się.

Werdykt jury Nagrody Kościelskich podsumowujący Twoją dotychczasową twórczość brzmiał: „Andrzejowi Stasiukowi za postawę prawdziwie epicką i za niesłychaną zdolność zaczynania”. *Mury Hebronu* — sprawnie podsłuchany monolog lumpa; *Biały kruk* — wyzwanie rzucone śmierci; *Opowieści galicyjskie* — stronicowy epos o civitas PGR-ów. Jest również zbiór wierszy. Każda Twoja propozycja jest próbą innego języka, stylu, formy, fabuły, bohatera, narratora etc. Chciałam Cię zapytać o *Białego kruka*. Rok temu, zaraz po jej ukazaniu się, odżegnawałeś się od takich etykietek jak „powieść pokoleniowa” czy „inicjacyjna”. Mam wrażenie, że jest to nostalgiczna opowieść o chłopcach urodzonych około 1960-tego roku, których prawie wszystko dzieli, a łączy niemożność (niechęć?) doświadczenia prawdziwej męskości, takiej o której mówi chociażby Robert Bly w *Żelaznym Janie. Rzeczy o mężczyznach*. Takiej, od której nie ma ucieczki. Że to nie żadna „londoniada” czy „wszawa odyseja”, ale wcielenie najprawdziwszej chłopskiej mitologii. „Wszyscy chłopcy formują się w kręgi, jak Indianie, jak Zulusi” — mówisz w powieści. Nikt z recenzentów (a byli to „chłopcy”) nie zauważył tej „oczywistości”. Mówiono o *Białym kruku* w kontekście Stachury, Hłaski, Iredyńskiego — wielkich macho polskiej literatury. O wątku nie męskim, nie dziecięcym, ale chłopięcym właśnie nikt nie wspominał. Więc — jak?

A czy jest jakaś „dziewczyńska mitologia”? Być może to się dzieli w ten sposób, że chłopcy w opisach chłopactwa uprawiają mitologię a dziewczyny psychologię, „dziewczyńską psychologię”. Jako istoty przez niektórych podejrzewane o brak psychiki starają się istnienie tej psychiki dowiedzieć. Zauważ, że psychologia „naukowa” w literaturze pojawia się gdzieś w XIX wieku, w chwili gdy literatura przestaje być domeną mężczyzn. Zastanawiam się czy to nie był początek końca powieści... Zgodzisz się pewnie, że psychologia należy bardziej do dziedziny medycyny niż literatury. Mitologia natomiast bliższa jest literaturze, właściwie sama jest literaturą. Mitologia odwołuje się do uniwersaliów, do rzeczy, które dotyczą wszystkich albo wielu. Psychologia w najlepszym wypadku przypomina jakiś wyrafowany peep show. Już lepsza jest pornografia, bo jest bezpretensjonalna.

I nic nie mogę poradzić na to, że o *Białym kruku* mówiono w kontekście Stachury, Hłaski czy Iredyńskiego. Różne rzeczy mówiono, daj Boże tylko takie. I jacy oni macho? Pierwszy wrażliwy jak panienka, słowiański Nietzsche z lekkim niedowładem intelektualnym, drugi zapatrzonej w siebie, narcystyczny, bardziej Dean niż Bogart. I trzeci, na pewno najgłębszy z nich, najbardziej skomplikowany. Powiedział kiedyś jakiejś wywiadowczyni, bodajże z „Przyjaciółki”, że traktuje kobiety jak naczynia na spermę. Dla świętego spokoju. Bo paradoksalnie jak już się ma etykietkę, to tym samym zyskuje się więcej wolności. Wolności od natrączywych idiotów.

No więc niech będą te „chłopięce rytuały”. Przez rytuał wyraża się to, co wspólne, coś, co przekracza jednostkową egzystencję, przekracza czas. I coś takiego przenosi więcej prawdy niż jednostkowa psychologia,



Fotografia Andrzej Kramarz

jakakolwiek by ta prawda była, nawet gdyby była kłamstwem. Natomiast psychologia jest zawsze „prawdziwa”. I przez to bardzo często cholernie nudna.

Jest coś w *Białym kruku* z filmów Tarantino. Rytuał zbrodni jest nieciekawym, a nawet męczącym. Odpoczynkiem od niego są pozornie zwykłe rozmowy, alkohol, ćpanie, żarty, wspominki. Masakra nie robi wrażenia, prawdziwa rozmowa robi wrażenie. Fabuła właściwie nie jest ciekawa, a strategię narratora (może również autora) streszcza scena, gdy ten krąży po schronisku podczas balangi szukając ofiary, której można zadać pytanie: „Dobrze się bawisz?”, z przeświadczeniem, że nie ma już żadnej historii, której ktośkolwiek chciałby wysłuchać. Najważniejsze to móc opowiedzieć komuś historię. Z tego składa się życie (i literatura). Powstaje tylko pytanie, co jest ważniejsze: tekst czy człowiek?

Z Tarantino? Bardzo mi miło. To są dobre filmy. Wiele mówią o tym, jaka jest współczesna kultura i jaka najprawdopodobniej będzie. Nic dziwnego, że wygrywają w Cannes z Kieślowskim. Kultura nieważkości. Tak ją można nazwać. Tarantino świetnie to chwytą. Uważnie patrzy i potem robi spektakl bez tezy, bez widocznego przesłania, bez moralizatorstwa. Tam nie ma właśnie żadnego rytuału zbrodni, zbrodnia jest codziennością, kłopotem, z którym trzeba się uporać jak z zabrudzonym ubraniem. Spełnia podobną rolę jak ćpanie, wspominki, rozmowy, alkohol — wypełnia czas. Tak jak cała współczesna kultura jest już tylko spędzeniem czasu, nawet nie rozrywką, ale właśnie spędzeniem, wypełnieniem czasu. To dawne, religijne znaczenie „wypełnienia czasu”, „spełnienia czasu” uzyskało nowe groteskowe znaczenie. Los jest przypadkiem, życie jest przypadkiem, musimy żyć, żeby nie umrzeć z nudów — to jedyny powód. Opowiedzenie historii jest najprostszą formą wypełnienia czasu. Nie boimy się tak bardzo śmierci, jak nudy, jak właśnie czasu, który mamy. Wystarczy umilknąć i pojawia się Czas, nagi i obojętny, współczesna postać Boga. Trzeba go oszukać, przebłagać, zwieść. Pomyśl, na czym opiera się współczesna obrazkowa cywilizacja. Na opowiadaniu tysięcy, milionów historii, na tworzeniu nieskończonej ilości czasów alternatywnych. W rezultacie nasze życie też staje się historią alternatywną, jedną z wielu, filmem na kasie, literaturą, w końcu li-

teraturą brukową. A co jest ważniejsze? W życiu na pewno ważniejsze jest życie, w literaturze literatura. Ale są chwile, że życie staje się tekstem. Gdy jesteśmy głupcami, piszemy ten tekst sami. Gdy ktoś go pisze dla nas — wtedy jesteśmy ofiarami.

Właśnie, jest to również opowieść, która tropi — jak rasowa powieść szpiegowska i psychologiczna, taka spod znaku Johna Le Carré — prawdziwego prowodyra całej wyprawy i kusiciela. Tego, kto pisze za bohaterów *Białego kruka* scenariusz, dalszy ciąg ich życia.

Teraz jeszcze Le Carré, same przyjemności. Lubię jego książki. Ze *śmiertelnego zimna* zwłaszcza. Chłodne, szlachetne piśmiectwo. Ale nie sądzę, by *Biały kruk* miał z tym wiele wspólnego. Jego sensacyjność jest prowokacją wymierzoną w czytelnika. Może po prostu chciałem wymusić uwagę. Starymi i sprawdzonymi środkami.

Bohaterowie *Białego kruka*, choć to wychowankowie PRL-owskich zawodów i techników (oprócz Wasyla Banderki) są bardzo grzeczni, mówią gramatycznie, mają całkiem sporą wiedzę, gna ich „ból istnienia”, jest w nich jakaś skaza, która każe im uciekać. Właściwie nawet na ucieczkę nie mają siły; muszą sprowokować pościg, by mieć motywację do ucieczki. A może by powieść miała powód do „toczenia się”? Czyżby język Cię zdradzał jako autora *Białego kruka*? Czy nie zbyt literacka, sztuczna, „zrobiona” jest ta proza: „Rewolwery, mirra i kadzidło” (to Twoje słowa przekornie przeze mnie użyte). Czy czytałeś ostatnio *Białego kruka*?

Nie, w ogóle nie czytałem *Białego kruka*. Ostatni raz gdy robiłem korektę. Potem musiałem go przejrzeć, gdy pisałem scenariusz. „Rewolwery, mirra i kadzidło”? Bardzo dobre zdanie. To chyba z rosyjskiego bazaru, nie? Ładny poetycki skrót, a nie sztuczność. Masz w tym mityczno-ironiczne skarby Wschodu i całkiem realne rewolwery. Tacy Trzej Królowie jako Odkupiciele. Jeśli to z tego kawałek jest wzięty... I pamiętaj, że to nie oni prowokują ucieczkę, nie oni; to Kostek, piąta osoba dramatu, wcale nie jeden z nich, raczej fatum, Konstanty — niezmienny, czyli ten, który stoi na końcu i ten, który jest powodem. To on ich wprowadza w ruch, układa z nich fabułę. W końcu jest nie spełnionym pisarzem, artystą, jest też bratem tych wszystkich paranoików, którzy po niepowodzeniach w dziedzinie ducha biorą się do materii. Najczęściej

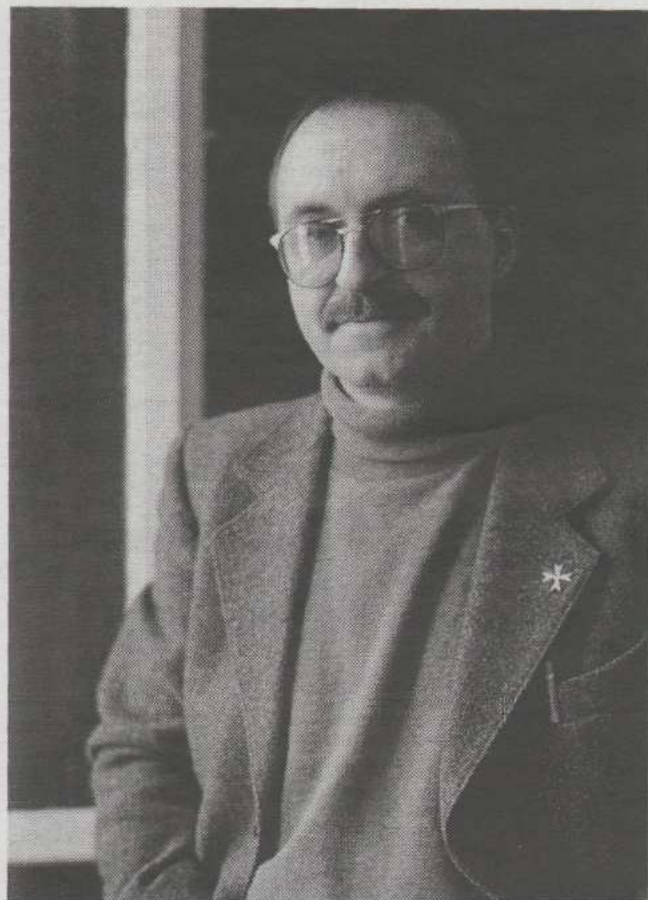
ludzkiej. Tu możemy znów wrócić do Tarantino: życie jest zbiorem banalnych przypadków, jest nie zmontowanym filmem, potrzebuje fabuły, która mogłaby przyciągnąć uwagę, nadać egzystencji sens choćby i był bezsensu. To właśnie robi Kostek. Tu spotykają się dwie sprawy. Przecież oni, tzn. Mały, Gąsior i narrator jadą w te góry namówieni przez Wasyla, który próbuje wskrzesić martwe „rytuały”, jak je nazwał. Nie jadą ani zabijać, ani uciekać, jadą z sympatii dla Wasyla, trochę z nudów, z ciekawości. To, co ich łączy, to siła, z jaką Wasyl ich kocha i kocha ich przeszłość. Nie w sensie homoseksualnym, chociaż jest pedalem. Ta miłość jest prosta i czysta, jest przyjaźnią, w takim większym natężeniu. Cały dramat rozgrywa się między Wasylem, który kocha i Kostkiem, który pragnie sensu. Eros i Logos, kurde mol, rozumiesz. Miłość i sens wykluczają się wzajemnie, są nie do pogodzenia. I Wasyl jest ofiarą, ofiarowuje się w imię miłości czy przeszłości. To jest mitologiczny szkielet tej książki, a nie to, o czym rozprawiają poszukiwacze sensu: że męska przygoda, że próba dojrzałości czy niedojrzałości, że stracone pokolenie i takie tam... jak powiedział mój przyjaciel Jacek Suchecki — nie ma innych pokoleń niż stracone. Inne w literaturze nie występują. Pokolenie nie stracone nie jest wcale pokoleniem. Więc socjologię możemy sobie spokojnie darować.

Biały kruk jest również powieścią o mieście. Warszawa Twojego dzieciństwa — „miasto mordów” jest inna niż chociażby miasto ze *Snów i kamieni* Magdaleny Tulli. Podobno miasto i dzieciństwo będą też w Twojej nowej powieści.

Nie, nie będzie dzieciństwa. Muszę sobie coś zostawić na starość. Miasto będzie. Konkretne i zarazem widziane z dziwnych, niespodziewanych perspektyw. Mam kilkadziesiąt stron, ale jeszcze nie wiem, w którą stronę się to potoczy. Może w stronę gangsterskiego dramatu? Główny bohater ma na imię Paweł, więc już nawet z Szawła w Pawła nie może się zmienić, co najwyżej odwrotnie. Ale przede wszystkim miasto. Rzeczywiste i jako rzeczywista metafora, w której istniejemy na podobieństwo ironicznej, nieważkiej opowieści. Nie wiem, na razie mi się to śni, widzę obrazy, słyszę język opisu, dialogów.

Wracając na moment jeszcze do *Białego kruka*. To także dowcipna powieść z kluczem do współczesnej „kuchni literac-

Janusz Drzewucki Szukając najpotrzebniejszych słów



Fotografia Włodzimierz Planeta

1 Krzysztof Lisowski jako poeta zadebiutował w wieku 21 lat. Jego pierwszy zbiór wierszy *Próba obywatelstwa* ukazał się w roku 1975, a więc przed książkowymi debiutami Anny Czekanowicz, Romana Chojnackiego, Tomasza Soldenhoffa i Władysława Zawistowskiego — czołowych poetów pokolenia tzw. Nowej Prywatności, zwanego także pokoleniem Nowych Roczników. I chociaż wiersze Lisowskiego znalazły się w antologii *Poeta jest jak dziecko* (1987), będącej podzwonem dla tej generacji, to jednak trudno byłoby go uznać za typowego przedstawiciela tego ruchu.

Autorowi *Piętnastu tysięcy dni* obce były i pozostają międzypokoleniowe spory, krzykliwe manifesty, kolektywne formy uczestniczenia we współczesnym życiu literackim, chociaż nie sposób nie wspomnieć, że w tamtych czasach Lisowski współtworzył — obok Macieja Chrzanowskiego, Andrzeja Kaliszewskiego i Janusza Lenczowskiego — grupę poetycką „My”, kto wie czy nie najoryginalniejsze ugrupowanie artystyczne drugiej połowy lat 70.

W jednostronnym dialogu z milczącą wówczas Nową Falą Lisowski nie brał jednak udziału. Jego liryce od początku obce było jakiegokolwiek zaangażowanie w społeczną doraźność i aktualność polityczną. W wierszu *** (nie mogę napisać) ze swego debiutanckiego tomiku stwierdził:

nie mogę napisać tego wiersza
nie jestem posłany nie mam objawienia

— zgłaszając tym samym swój akces do zakonu tych twórców, dla których poezja jest świętą mową, wyrazem natchnienia, by nie powiedzieć dopustem Bożym, wreszcie — sztuką. W dedykowanym Andrzejowi Kaliszewskiemu utworze *** („kiedy podnosisz grzebień”) z drugiego zbioru *Wiersze* (1977) Krzysztof Lisowski — żeby nie było żadnych już wątpliwości — w centrum swego artystycznego zainteresowania postawi „więźnia okoliczności”, czyli człowieka, osobę ludzką z całą jej nędzą i przeciętnością, ale także — z jej wielkością, wynikającą z podobieństwa do obrazu stwórcy.

Dwa podstawowe zagadnienia, zajmujące od tego czasu lirykę Lisowskiego, to z jednej strony problem pamięci, z drugiej natomiast kwestia wolności. „Niepamięć jest dokładniejsza od twojej pamięci / Potrafi zapamiętać każdej chwili ziarno” — pisał poeta — i chyba nie tylko sobie ku przestrodze — w utworze *Niepamięć* ze zbioru *Wypożyczalnia i inne wiersze* (1979), ale w wierszu *Noszący pamięć* z tomu *Pewne kręgi mistyków* (1982) opisał wspólnotę, tych wszystkich, dla których pamięć jest funkcją egzystencji:

Stoimy tam chwilę, ostatni łącznicy z naszego świata,
wiatr gasi świeczkę. Szepczemy, wymieniamy hasła
przez wszystkich zapomniane.

Pamięć nie tylko daje wiedzę o tym, co bezpowrotnie przeminęło, daje także poczucie ciągłości historii i tradycji, daje ponadto wyobrażenie o tym, co nas czeka i spotka, ale co najważniejsze daje poecie — i każdemu z nas z osobna — wiarę, że jest się częścią otaczającego świata. Tym samym pamiętając o tym, co było i pamiętając o tym, co nastanie, człowiek może zaznać smaku wolności. I nie ma większego znaczenia, że — jak to Lisowski opisuje w przejmującym wierszu *Wolność* ze zbioru *Drzewko szczęścia* (1980) — jest to jednak gorzkie przeżycie:

naprawdę wolny jesteś w beznadziejności swojej
gdy żadnej chwili nie da się odpędzić
naprawdę wolny jeszcze trochę jesteś
gdy strach największy serce ci zawężył

2 Tom *Ciemna dolina* (1986) Krzysztof Lisowski otworzył wierszem *Poezja jest zmęczona*. Jednak z tej tytułowej konstatacji Lisowski nie wyprowadził żadnego negatywnego programu artystycznego czy społecznego, wręcz przeciwnie, złożył tu wyznanie wiary w tajemniczą i magiczną moc słowa. Dzięki temu w dialogu z groźną współczesnością Lisowski nie musi przywoływać — spełniającego konsolacyjną funkcję — mitu arkadyjskiego. Jego argumentem jest męski spokój, wewnętrzne opanowanie, z jakim relacjonuje swoje życiowe doświadczenia.

W dorobku Krzysztofa Lisowskiego znajdziemy wiele wierszy świadczących o konsekwentnym przekonaniu o potrzebie przywracania naszej egzystencji ładu etycznego. Ten poeta nie ukrywa, że wierzy, iż nikt nie ucieknie swemu przeznaczeniu. W wierszu *Wyznanie* powie wprost, że niezależnie od okoliczności i przypadków, będzie nadal szukał „najpotrzebniejszych słów”, bowiem cele stoją przed nim jasno wyznaczone: „żeby spłacić dług wobec Ciebie i serca / żeby dobrze wypełnić swoje zadanie”. Etycznym obowiązkiem człowieka pozostaje obrona podstawowych wartości, takich jak prawda, ufność, wierność, obowiązkiem jest też utrzymywanie pełnej gotowości moralnej do przyjęcia najdonioślejszych zobowiązań wobec siebie i wobec bliźniego. Nie dziwi więc, że w utworach Lisowskiego tak dobitnie została zaakcentowana obecność adresata lirycznego (niekiedy jest nim sam mówiący podmiot) i jeszcze bardziej obecność tego trzeciego. „On” jest poza podmiotem i adresatem, jest ciągle obecnym świadkiem naszych słów i czynów.

Może właśnie
w tej czarnej przegrodzie
w godzinie dotkliwego wiatru
stoi nade mną

— jak napisze Lisowski w wierszu *Oto nadchodzi z obłokami*. „On” jest nauczycielem, przewodnikiem i mistrzem, wprowadzającym z „ciemnej doliny” w światłość. Dzięki „Niemu” podmiot Lisowskiego określa tak jednoznacznie potrzebę międzyludzkiego braterstwa i pokrewieństwa, wszak wszyscy jesteśmy „jego” dziećmi, które „poznają szybko, że ból / to brat twojego bólu”. W przebiegu świadomości podmiot określa własną rolę i funkcję, odnajduje swoje miejsce w porządku natury i biegu dziejów. Jest to jak olśnienie: „Całe życie spodziewałeś się spadku, / a to ty jesteś dziedzictwem” — czytamy w wierszu *Dziedzictwo*.

Zapewne dlatego poetycki świat Lisowskiego nie jest fenomenem politycznym, ale geograficznym i przyrodniczym. Człowiek Lisowskiego istnieje wobec innych ludzi nie w wymiarze ideologicznym, ale już to moralnym, już to duchowym, wobec rozrzuconych po świecie przyjaciół, dzięki którym możliwe i konieczne są liczne podróże poety i wobec najbliższych: żony, córki, matki, ojca, dzięki którym możliwe i konieczne są powroty do domu.

Przeżycie siebie w roli podróżnika jest równocześnie z odczuciem i zrozumieniem najgłębszej ludzkiej solidarności, solidarności tych, którzy opuścili dom rodzinny, wspólnoty samotnych szukających drogi:

rozmawiam z sobą w nocy na poddaszu
i coraz głośniejszy staje się gwar światów
i coraz głębiej wchodzę w tłum podróżny

— pisze Lisowski w *Domu przy Glenmorris St.* w zbiorze *Wieczorny spacer* (1992). Poszukiwana droga jest także drogą do domu, na nowohuckie osiedle Drugiego Pułku, do Krakowa (*Bielany w czerwcu*), wreszcie drogą do Boga. Poszukiwanie Boga w świecie określa tożsamość podmiotu, od której nie ma wyzwolenia, a która jest wyzwoleniem (przeczytajmy pod tym kątem znakomity cykl *Pogubione obrazy*), bo jest wypełnieniem zadania (*Wyznanie*), spłaceniem długu życia.

Podróż — jak czytamy w *Roncesvalles Avenue*: „bez wyraźnego celu rozpoczęta podróż” — jest więc funkcją egzystencji. Temat podróży w dojrzałej poezji Lisowskiego ma znaczenie dosłowne i symboliczne, bohater tej liryki odbywa podróż nie tylko w czasie i przestrzeni, ale również poza czasem i przestrzenią, *podróż do samego siebie*.

3 W swoich wierszach Krzysztof Lisowski stara się o powściągliwość i dyskreję. Pragnie mniej niż więcej. Tym, co go interesuje najbardziej, jest odnalezienie „bezpieczeństwa miłości” (*Sobie na trzydzieste urodziny*), dla siebie, żony, swoich dzieci, dla najbliższych. Jego konfesyjna liryka, utrzy-

mana w wyciszzonej tonacji i klasycystycznej poetyce, to świadectwo życia zgodnego z porządkiem natury, z odwiecznymi prawami.

Jak rzadko który poeta, Lisowski nie naprawia świata, czy można zresztą poprawiać dzieło boskiego stworzenia, czy można zmieniać świat, w którym cudem jest już jego rytm, błogosławiona pewność, że „trawa i zioła wyrosną o zwykłej porze”. Ograniczając się do opisu świata, który jest wokół, na wyciągnięcie ręki, Lisowski rezygnuje z opisu świata w całości i tylko dzięki temu opisanie świata w całości staje się prawdopodobne.

Świat opisany w tej liryce jest światem zobaczonym raz jeszcze, na nowo. Nieprzypadkowo chyba w wierszu zatytułowanym *Redukcja* Lisowski mówi: „uczę się od początku / sztuki patrzenia chodzenia”. Patrząc na świat oczami własnych dzieci, poeta ma wreszcie szansę dostrzec tę niezwykłość istnienia, której z wiekiem nie dostrzegamy aż tak wyraziście. Tylko ten, kto zobaczył na własne oczy jak powstaje świat (jeden z najdonioślejszych wierszy Lisowskiego to *Stworzenie świata*), dziękując Bogu „za to, że w niedzielę nie opuściła mnie nadzieja / i chciałem przeżyć cuda dni i lat następnych” (*Podziękowanie*), będzie miał absolutną pewność, że wie, co mówi, że jego mowa nie jest tylko estetycznym popisem. Swoją siłę duchową opiera na wierze, że jest — jak każdy inny — narzędziem w ręku Boga. W wierszu *** („żałowaliśmy lipcowego dnia”) żywi więc nadzieję:

że odwróci się strona Księgi
i w innym dniu rozpoznamy
spokój tych dobrych godzin

Z pokorą przyjmując swój los, wypełniając sobie pisane przeznaczenie, poeta oczyszcza swój język z wszelkich dwuznaczności. Ale redukując zasób środków ekspresyjnych, Lisowski nie zubaża zakresu swych twórczych kompetencji. W perfekcyjnych — ut pictura poesis — lirycznych notatkach, takich jak wiersz *Ranek*

I znów trzepocze listek,
drży,
uginą się pod kroplą.

— świat przygląda się zdziwiony samemu sobie, niczym w lustrze bez skazy. Nie trzeba zbyt wielu słów, żeby opisać cały świat, jeszcze mniej, aby dowiedzieć swojej w nim obecności. Stąd zwrot Lisowskiego ku formie haiku, tak kategorię i manifestacyjny w tomie *99 haiku. Inne wiersze* (1993), których wybór w najnowszym tomie został przedstawiony pod tytułem *Wiersze najkrótsze*.

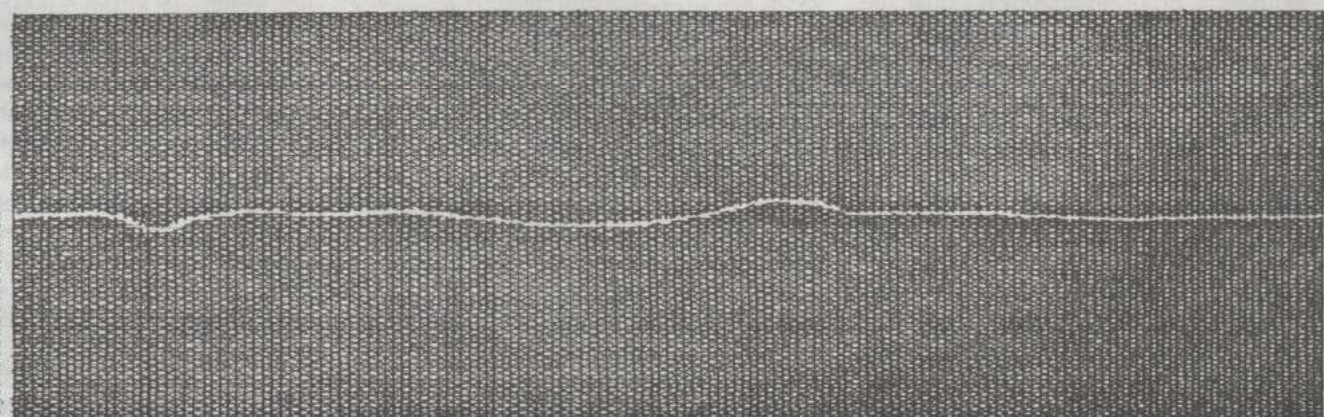
Świat opisany w zbiorze *99 haiku. Inne wiersze* jest częstką i znikomy, a jednak wydaje się być bytem doskonałym, bowiem — jak wiemy — to właśnie w przypadku i w szczególe przegląda się natura wszechrzeczy. Co więcej, od tego właśnie przypadku i szczegółu zależy porządek całości: „światelko przed krzakiem / czarnego bzu / podtrzymuje świat”. Skoro więc wszystko jest ważne — każdy drobiazg, najmniejszy element — wyzwaniem dla poety jest właśnie opisanie świata rozumianego jako harmonia absolutna.

Czasem haiku jest czas teraźniejszy. Wszak poeta opisuje świat, który dzieje się teraz, na jego oczach, jednocześnie jest to świat, który trwa i wydać się może, że trwać będzie wiecznie. Opisując więc chwilę, poeta postępuje tak, jakby tą chwilą była wieczność. Czas teraźniejszy opisywanego świata okazuje się więc nieprzemijający.

Cykl poetyckich listów, zamykających *Piętnaście tysięcy dni*, wybór wierszy Krzysztofa Lisowskiego z lat 1975-1995, jest z jednej strony rekapitulacją jego dotychczasowych doświadczeń poetyckich, z drugiej strony otwarciem nowego rozdziału twórczego. Nie ulega jednak już dziś wątpliwości, że Krzysztof Lisowski pozostaje w tych listach sobie wiernym. Jak czytamy w *Liście 21, czerwcowym*:

poeta nie przestaje
podglądać świata
tropi szczegóły
utrwała błyskawice
pasie wielki głód

Ten wielki głód jest oczywiście głodem poznania. Zrodziła go afirmacyjna postawa, której wyrazem jest niemal każdy wiersz Krzysztofa Lisowskiego, przypomina nam o potrzebie ocalenia naszych pierwszych zachwyty, naszych olśnień, bez których nie umielibyśmy zobaczyć świata, który był i który jest. I który będzie. Jeszcze przez chwilę.



Rysunek Jan M. Szczurek

Julia Hartwig Grzeczne lektury

O tym, że umiem już czytać, przekonał się ktoś z rodziny, kiedy pewnego dnia okazało się, że szylidy uliczne nie stanowią już dla mnie tajemnicy. Od czego jednak zaczęły się moje dzieciinne lektury, nie potrafię powiedzieć. Kiedy dziecko próbuje grasować wśród książek napotykanym w domu, nigdy nie wiadomo, na co może natrafić. Pewnego dnia, kiedy odmówiłam przechodzenia przez ciemną sień łączącą nasze pokoje mieszkalne z oddaloną o kilka metrów kuchnią, stało się tak za sprawą jakiegoś przeczytanego ukradkiem romansu, w którym pojawia się widmo białej damy. A przecież miałam już i przedtem do czynienia z niejednym straszliwym występującym w bajkach opowiadanych przez moją babkę ze strony ojca, pochodzącą z Suwalszczyzny, a związaną z podolskimi tradycjami przez swojego męża a mojego dziadka, który notorycznie gubił mnie na spacerach, na szczęście niezbyt odległych, bo ograniczonych do obszaru Ogrodu Saskiego w Lublinie. Bowiem właśnie w Lublinie, gdzie się urodziłam, osiedlili się moi rodzice wraz z czwórką mojego rodzeństwa uciekając przed rewolucją bolszewicką z Moskwy, gdzie zostawili własny dom i dobrze prosperujący zakład fotograficzny. Przypuszczam, że gdyby dane mi było poznać rodzinę mojej matki, wywodzącą się ze starowierów, opowieści, które od nich mogłabym usłyszeć, okazałyby się bardziej jeszcze niezwykłe niż bajki mojej suwalskiej babki.

Mimo że matka moja była prawosławna, wychowanie otrzymaliśmy katolickie, nigdy też nie słyszałam języka rosyjskiego w naszym domu i nigdy się go, niestety, później nie nauczyłam. Zdarzało mi się jednak, i to nie raz, towarzyszyć matce w spotkaniach z emigrantami rosyjskimi i niecierpliwie wyczekiwać u jej boku, aż skończy się nabożeństwo w cerkwi, które wspominam przez mgłę kadzidel i dźwięki chórów przerywanych solowymi partiami głębokich i zdumiewająco potężnych basów. Zresztą matka moja, osoba wielkiego charakteru i bardzo nieszcześliwa wskutek rozłąki z rodzinnym krajem i najbliższymi, nie robiła różnic między kościołami i odprowadzając mnie rano do szkoły podstawowej miała zwyczaj wstępować do sąsiadującej ze szkołą Katedry na poranną modlitwę. Mogę więc śmiało powiedzieć, że naturalne przygotowanie ekumeniczne wyniosłam z domu rodzinnego. A że dzieciństwo moje i najwcześniejsza młodość upłynęły właśnie w Lublinie, w mieście, gdzie znalazło się miejsce zarówno dla wyższej szkoły rabinackiej, jak i dla okazałej cerkwi prawosławnej — obok kilkudziesięciu kościołów, kilku klasztorów katolickich i seminarium duchownego, włącznie z uniwersytetem katolickim — współobecność ta wydawała się czymś najbardziej naturalnym, a wszelkie szowinistyczne zapędy w otaczającym mnie świecie do dziś dostrzegam jako bolesne i zawinione kalektwo.

O ile dobrze pamiętam, w naszym domu nie było nigdy regularnie kompletowanej biblioteki i kultura czytelnicza nie była zbyt rozwinięta. Najbardziej zapalonym czytelnikiem był ojciec, który czytywał po nocach, najchętniej klasykę rosyjską w oryginale — zamilowanie wyniesione z młodych lat spędzonych w Kijowie, Moskwie i Odessie — ale książki te, z powodu nieznajomości języka i alfabetu, stanowiły dla mnie krainę martwą i nie budzącą zainteresowania.

Zastanawiam się, skąd wziął się tutaj nieoczekiwane ten autobiograficzny wstęp i znajduję na to jedno tylko wyjaśnienie: lektury stanowią tak nieodłączną część każdego życiorysu, że bez uchylenia bodaj drzwi domu, w którym upływało dzieciństwo, wspomnienie o przeczytanych książkach staje się tylko rodzajem faktury księgarskiej. O ile pamiętam, o ich doborze decydował głównie przypadek. Świadome wybory, daleko nieraz odbiegające od tego, co czytało grono moich rówieśników, zaczęły się dużo później.

Oczywiście, jak wiele dzieci w moim wieku dostawałam od czasu do czasu podarki książkowe z okazji świąt lub imienin. Mało to jednak kogokolwiek obchodziło, kiedy i czy w ogóle czytam. Po przedwczesnej śmierci matki dom rozleciał się, a starsze ode mnie rodzeństwo podażyło każde w swoją stronę.

Prenumerowano jednak dla mnie „Moje pisemko”, popularny wówczas periodyk dla dzieci, po którym zostało mi wspomnienie drukowanych tam powieści Marii Buyno-Arctowej. *Fifinka* czyli *awantury arabskie*, *Perły księżniczki Mai*, *Zielony szaleniec*, *Kocia mama*, i *Wyspa mędrców* — to pierwsze jakie czytałam powieści w odcinkach, przygodowe i fantastyczne. Podobnie jak całe „Moje pisemko” — co teraz dopiero widzę — nie stroniły one od akcentów nie tyle nawet patriotycznych, co, jak się to wówczas mówiło — państwowotwórczych i nierzadko zabarwione były niechęcią do najbliższych sąsiadów, by wspomnieć choćby *Mamitę* Buyno-Arctowej, opowiadanie zaczynające się od ucieczki trojga dzieci z Litwy Kowieńskiej, gdzie grozi im może wynarodowienie.

Z książek wczesnego dzieciństwa lubiłam *Bohaterskiego misia* Bronisławy Ostrowskiej, opowieść o pluszowym niedźwiadku zamieszkanym w wydarzenia pierwszej wojny światowej i wojny polsko-bolszewickiej. Ale dla małego czytelnika, jakim wówczas byłam, okoliczności historyczne opisane w tej książce stanowiły tylko rodzaj westernowego tła, w centrum uwagi były przygody sympatycznej maskotki. Szczególną sympatią darzyłam też *Dzieci Pana Majstra* Zofii Rogoszcówny, z ilustracjami Rychlickiego. Dziś jeszcze niemal czuję pod ręką

gładkość tekturowej okładki przedstawiającej gromadkę wisusów zjeżdżających na portkach i na plecach z zielonego pagórka, a dwuwiersz „Pamiętajcie, gawronieta, cudza własność to rzecz święta” stanowi jakby zaklęcie przenoszące pamięć w świat dzieciństwa. Polubiłam tę opowiadkę za jej humor, za wartki, dowcipny i zręczny rymowany wiersz, za swojsko ludowe środowisko, które wybrała Rogoszcówna traktując je z żartobliwym realizmem, gładko przechodzącym w baśniowość, kiedy wymaga tego akcja. Tato to majster Tydzień, jego potulna, ale wodząca go za nos żona to Niedziela, a ich rozbismaniona szóstka potomstwa nosi imiona zapożyczone od dni tygodnia: Poniedziałek, Wtorek i tak dalej, aż do najmłodszej Sobótki. Wbrew kalendarzowym imionom postaci tej historyjki obdarzone są istnieniem z krwi i kości, a chuligański pochod małej bandy przez zacczarowany ogród Wrótki opisany jest z prawdziwą poetycką werwą. Sam zaś pomysł zamienienia małych złoczyńców w stadko żałośnie kwiczących prosiąt stanowi jakby nową żartobliwą wersję mitu o Circe.

Bywa, że ilustracje do książek czytanych w dzieciństwie utrwalały się w pamięci bardziej niż sama fabuła. I tak, choć zatała mi się treść książek Buyno-Arctowej, dotąd mam przed oczami trochę słodkie, lecz pełne wdzięku rysunki Romeykówny do jej powieści, ilustracje Mackiewicz do *Bohaterskiego misia* czy Rychlickiego do *Dzieci Pana Majstra*.

Z nieco późniejszych lektur wymieniałabym *Księżniczkę Dżawacha* Czarskiej, opowieść o pobycie małej Niny, córki rosyjskiego oficera i pięknej Tatarce ze starego rodu, na pensji i w internacie, i o jej przyjaźni z tajemniczą Ireną, którą darzy Nina uwielbieniem typowym dla wieku pensjonarskiego. Podobały mi się tam napomknienia o egzotycznym Kaukazie, o dzikich aulach i konnych galopadach w górskiej scenerii, pamiętam też, że szczegółem, który zatrzymał wówczas moją uwagę, była bezsenność, na którą cierpiała Irena, dolegliwość rzadka w wieku kiedy zazwyczaj śpi się jak susał — a także fakt, że obie panienki odbywały swoje pogawędki w nocy, racząc się przy tym grzankami opiekany w kominku.

Uwaga dziecka zatrzymuje się w sposób naturalny przy konkretnych. Bywają to zaskakujące miejsca akcji, zamki, wieże, podziemia, nieoczekiwane szczegóły stroju bohaterów, a także potrawy podawane na dworze królewskim lub w jaskini zbójców. Słowicze języczki, dymiące pieczenie i półgęski, smakowite torty wielkie jak młyńskie koła, ambrozje i nektary, a także pierniki Baby Jagi, wino porzeczkowe Ani z Zielonego Wzgórza, miodek Kubusia Puchatka, pierogi, jakimi podejmuje Wrótkę Sobótkę i grzanki Niny Dżawacha tworzą z czasem jakąś zwariowaną książkę kucharską ułożoną z dzieciennych lektur.

Niedawno natrafiłam, dość zresztą przypadkowo, na informację, że nazwisko Czarskiej brzmiało naprawdę Lidia Aleksandrowna Czarskaja, że pochodziła ona z rodziny arystokratycznej i poza pisaniem zajmowała się aktorstwem. Zaciekała mnie ta wiadomość, dotąd bowiem pochodzenie i narodowość tej pisarki były mi nieznane. Zresztą nazwisko Czarska mogłoby z łatwością uchodzić za polskie, zwłaszcza, że tłumacze poddawali książki tej autorki daleko idącemu spolszczeniu przenosząc akcję do polskich dworów i nadając bohaterom polskie imiona. Czarska cieszyła się dużą popularnością w moim pokoleniu. Nazwisko jej nie figuruje jednak w słowniku literatury dla dzieci i młodzieży. Wygląda na to, że autorka *Drugiej Niny* i *Gniazda książąt Dżawacha* popadła dziś w zapomnienie.

Nie został jednak zapomniany *Tajemniczy ogród*, jedna z najbardziej czarodziejskich moich lektur tamtego czasu. Ani *Mały lord*. Angielscy pisarze okazali się bezkonkurencyjni w tym gatunku.

Swoją znajomość literatury dziecięcej rozszerzyłam znacznie dzięki naszej córce, Danieli. To jej zawdzięczałam odkrycie w latach sześćdziesiątych świetnej pisarki szwedzkiej, Astrid Lindgren. *Fizję Pończoszankę*, *Karlsona z dachu*, *Dzieci z Bullerbyn* pochłonięłam z wielką przyjemnością, bez żadnych taryf ulgowych i dotąd uważam te książki za wzorowe w tym rodzaju, podobnie jak *Mary Poppins* czy *Kubusia Puchatka*, do którego popularyzacji przyczynił się Czesław Miłosz. W jednym z esejów drukowanych w latach chyba czterdziestych wspominał, jak to on i Jerzy Andrzejewski zachwycali się *Kubusiem Puchatkiem* cytując w różnych okolicznościach zabawnie absurdalne zwroty z tej książki. I dziś jeszcze pojawiają się w rozmowach powiedzenia takie jak „małe co nieco”, „tygrysy to lubią najbardziej” czy „miód do samego dna” objawiając przynależność rozmówców do nigdzie co prawda nie zarejestrowanego, ale niewątpliwie istniejącego klubu miłośników *Kubusia Puchatka*.

Byłoby krzywdzące nie wspomnieć tu o *Drugiej bramie* i *Nad czarną wodą* autorstwa Haliny Górskiej, pisarki należącej do grupy literackiej „Przedmieście”. Opisuje ona w tych książkach dzieciństwo biedne, skazane często na dobroczynność społeczną, ale nie wyrzekające się godności. Górską ukazywała te strony życia, ku którym niechętnie spoglądali inni autorzy i jej apel, skierowany do czytelnika młodego i wrażliwego, płynący z poczucia solidarności społecznej z ludźmi pozbawionymi pieniędzy i przywilejów, wzbudził we mnie niepokój całkowicie odmienny od tego, jaki wywołał mógł *Tajemniczy ogród*.



Nie chciałabym też pominąć wielokrotnie wertowanego przeze mnie zbioru opowieści o greckich bohaterach z pięknymi ilustracjami, zatytułowanego *Heroje*, których autorem był Kingsley, angielski pisarz i historyk. I, rzecz oczywista, zbiorów bajek Grimma i Andersena, kształtujących od lat tę samą dla milionów Europejczyków krainę baśniowej wspólnoty. Najmniej interesowały mnie lektury historyczne. Nie czytywałam Waleriana Przyborskiego ani Wacława Gąsiorowskiego, nie pasjonowała się też, o wstydzie, *Trylogią* ani *Krzyżakami*. Wspominając książki mojego dzieciństwa widzę dziś jak były one typowe dla mojego wieku, płci i czasu. Królowały w nich powieści dla dorastających panienek, choć nie brakło i książek dla dorastających chłopców: Verne'a, Curwooda, Karola Maya, Kiplinga. Były tam *Wspomnienia niebieskiego mundurka* i *Chłopcy z Placu Broni*, *Miasto mojej matki*, *W cieniu zapomnianej olszyny* i *Przylądek Dobrej Nadziei*, którego żartobliwy ton kojarzy mi się ze wspomnieniami Mariana i Kazimierza Brandysów, umiających spoglądać na swoje dzieciinne lata z równie żartobliwym dystansem.

Jaki wpływ mogły mieć te lektury na moje ówczesne życie? Były na pewno ucieczką od przymusu ciążącego nad każdym dzieciństwem, próbą wyobraźni, a także — w jakiejś mierze — szkołą języka, niestety nie zawsze w najlepszym wydaniu, wreszcie rodzajem używki, jak każda lektura. Książki czytane w dzieciństwie rzadko są arcydziełami. Tak zwana książka dla dzieci zrodziła się stosunkowo późno. Pomysł stworzenia odrębnego gatunku na użytek małych powstał zapewne wówczas, kiedy dostrzeżono w dziecku istotę o wrażliwości odmiennej od wrażliwości dorosłych, co odkryli i ukazali światu romantycy i symboliści, Chateaubriand, Krasinski, Maeterlinck. Ale pisać o dziecku i pisać dla dziecka to dwa zupełnie odmienne zadania. To ostatnie okazało się nadszpedzowaniem trudne. Zbyt często popadano w infantylizowanie, w protekcyjność. Nic więc dziwnego, że przedmiotem kpinek stała się sławna „Bibliothèque rose”, tak jednak zadomowiona w pamięci literackiej, że Jarosław Iwaszkiewicz nazwał jeden z deserów podawanych gościom w Stawisku „Les malheurs de Sophie”. Jakże to odpowiednia nazwa dla słodkiej leguminy!

Dla podrastających dziewcząt zaczęto pisać książki, które można by przyrównać do literatury wagonowej dla dorosłych — oczywiście tej przyzwoitej obyczajowo — której przykładem mogłaby być *Ania z Zielonego Wzgórza* i następne tomy z opisem jej dalszych losów. Tylko pisarzom bardzo utalentowanym udało się uniknąć zdradliwych pułapek, jakie ten typ literatury w sobie kryje. Ukoronowaniem gatunku była z pewnością *Alicja w krainie czarów* i *Kubus Puchatek*, które, choć przeznaczone dla dzieci, stały się również ulubioną lekturą dorosłych, dzięki wyjątkowym walorom ludzkim i literackim. Bywało też na odwrót — dzieci zaczytywały się w arcydziełach przeznaczonych w zasadzie dla dorosłych, w *Robinsonie Kruzie*, *Don Kichocie*, *Podróżach Guliwera* czy *Wyspie skarbów*.

Niemodne i staroświeckie książki mojego dzieciństwa zaczynają podobno znów wracać do łask stając do nielatywnej konkurencji z potężnym imperium komiksu. Czy zaskarbiamy sobie serca? Poruszają wyobraźnię pokolenia posługującego się komputerem, jak my niegdyś kredą na tablicy? Choć można by też pomyśleć: po co nam ta cała literatura dla dzieci, czy nie lepiej byłoby zaczynać od razu od klasyków — jak Montaigne zaczynał od Swetoniusza czy Plutarcha — rzucając młodego lektora od razu na głęboką wodę? Byleby ten wyczekiwany i przez nas wszystkich tak pieszczony lektor w ogóle zechciał coś czytać.

Miłość niemożliwa

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

ści w ogóle, wzbudzone jest w świetle poezji Szyborskiej najintensywniej i najsukcesyjniej, chociaż nie wyłącznie, w obrębie przeżyć erotycznych. I niech powie to sama poetka. Oto fragmenty jednego z najpiękniejszych jej wierszy, z tomu *Wszelki wypadek*:

Nicość przenicowała się także i dla mnie.
Naprawdę wywróciła się na drugą stronę.
Gdzież ja to się znalazłam —
od stóp do głowy wśród planet,
nawet nie pamiętając, jak mi było nie być.

O mój tutaj spotkany, tutaj pokochany,
już tylko się domyślam z głową na twoim ramieniu,
ile po tamtej stronie pustki na nas przypada (...)

Gwiazdne na chybił trafili. Tutejsze na opak (...)
Ulga po nieprzeżyciu w kształcie chwiejnej brzozy (...)

A mnie się tak złożyło, że jestem przy tobie.
I doprawdy nie widzę w tym nic
zwyczajnego.

nie chodzi u Szyborskiej nigdy o miłość nieszczęśliwą, tj. nie odzajemnioną lub okaleczoną. Rzecz natomiast w tym, że taki stan, jaki opisałem wyżej, rozważając miłość ekstetyczną, łączącą poczucie odrębności z poczuciem pełni wzajemnego przenikania się, wypełniania sobą, przy całkowitej „jawności” psycho-fizycznej — że otóż taki stan jest krótkotrwały, jedyny i w istocie niepowtarzalny (przypomnijmy sobie znany bardzo wiersz, przekształcony w piosenkę przez Adama Sławińskiego: *Nic dwa razy się nie zdarza z Wołania do Yeti*).

Miłość jest „cudem”, który, jak z cudami bywa zawsze, tylko c z a s a m i i momentalnie w życiu się wydarza i owo życie ukierunkowuje. Jednakże, jako cud, nie może w sposób ciągły i równorozwojowy towarzyszyć życiu na przestrzeni „długiego trwania”. Jest nieco krótszym lub nieco dłuższym szczytem poczucia pełni. Lecz normalnym trybem życia w jego „długim trwaniu” okazuje się raczej doznawanie braku takiej pełni, trwającej długi czas w poranionej pamięci. U Szyborskiej zaś rany pamięci skutecznie ukrywa postawa refleksyjno-analityczna połączona z autodystansem i niezwykle delikatną, wieloznaczną autoironią. A zatem miłość-pełnia, miłość ekstetyczna (choć tylko ona naprawdę jest Miło-

pie. Na tej granicy cierpiącej pamięci rozgrywa się akcja np. wierszy *Sen nocy letniej*, *Bez tytułu*, *Jestem za blisko* i poniekąd *Na wieży Babel* (S).

„Miłość niemożliwa”, w takim właśnie sensie niemożliwości ontologicznej, jest u Szyborskiej ugruntowana w znacznie szerszych obszarach rozumienia i odczuwania świata. Dla wstępnego rozjaśnienia tej sprawy po raz drugi przywołam kontekst Leibniza, a mianowicie jego monadologię. „Filozofię poetycką” Szyborskiej także bowiem można by z uzasadnieniem, przynajmniej w niektórych jej aspektach i w pewnym okresie twórczości, określić jako swoistą „monadologię poetycką”. Co mówię, nie wdając się w żadne domysły co do bezpośrednich wpływów. W każdym razie najpełniejszym i najbardziej niewątpliwym takiej „monadologii” sformułowaniem (czy raczej „pokazaniem”) jest *Rozmowa z kamieniem* zamykająca tomik *Sól*.

Nie będę cytował tego znanego wiersza. Przypomnę tylko. Poetka puka do drzwi kamienia (który w sposób oczywisty metaforycznie symbolizuje tu nie tylko wszelki „innobyty”, ale i wszelkie inne niż bohaterka „ja”). Puka, bo chce się dostać do jego wnętrza. Puka cierpliwie i uporczywie. Kamień zaś jej, z zimnym okrucieństwem obojętności, konsekwent-

Wisława Szyborska

MĘSKIE GOSPODARSTWO

Należy do tych mężczyzn, co wszystko chcą robić sami. Trzeba go kochać łącznie z półkami i szufladami. Z tym, co na szafkach, w szafkach i co spod szafek wystaje. Nie ma rzeczy, co nigdy na nic się nie przydaje. Świdry, młotki, obcęgi, dłutka, tygle i fiolki, kłęby sznurków i sprężyn i druty od parasolki, powyciskane tubki, pozasychane kleje, słoiki duże, małe, w których coś tam mętnieje, asortyment kamyków, kowadełko, imadło, budzik, a dookoła to, co z niego wypadło, martwy żuk w mydelniczce, prócz tego ta pusta flaszka, na której własnoręcznie wymalowana jest czaszka, listwy krótkie i długie, wtyczki, uszczelki, klamry, trzy piórka kurki wodnej znad jeziora Mamry, kilka korków z szampa uwięzionych w cemencie, dwa szkiełka osmalone przy eksperymencie, stos deszczulek i sztabek, kartoników i płytek, z których był albo będzie przypuszczalny pożytek, jakieś trzonki do czegoś, skrawki skór, strzępy koca, mnogość kluczy i gwoździ i bardzo chłopięca proca... A gdyby — zapytałam — wyrzucić stąd to czy owo? Mężczyzna, którego kocham, spojrzał na mnie surowo.

Wierszyk napisany na imieniny, gdzieś w latach 70-tych. Szanowny Solenizant nie wzdurzał się go przyjąć. (Przyp. aut.)



Agneta Pleijel DO FOTOGRAFII WISŁAWY SZYMBORSKIEJ WYKONANEJ PRZEZ JOANNĘ HELANDER

AGNETA PLEIJEL, wybitna pisarka szwedzka: dramaturg, powieściopisarz, poeta, krytyk, tłumacz. Polskim czytelnikom znana z fragmentów powieści drukowanych w „Tytule” i „Literaturze na Świecie” (w tłumaczeniu Haliny Thylwe i Leonarda Neugera), wierszy drukowanych w „Wezwaniu”, „Res Publice” i „Literaturze na Świecie” (w tłumaczeniu Leonarda Neugera i Leszka Engelkinga), a także wywiadów w „Res Publice” i „Literaturze na Świecie”. Tłumacz (wraz z Danielem Bronskim) *Raportu z oblężonego miasta* Zbigniewa Herberta. W latach 1988-91 prezes Szwedzkiego PEN-Clubu. Profesor Wyższej Szkoły Teatralnej w Sztokholmie.

Wiersz *Do fotografii Wisławy Szymborskiej* (wykonanej przez Joannę Helander) został opublikowany w ostatnim numerze [4-5 1995] czasopisma „Lyrikvännen”, gdzie zamieszczono także tę fotografię Szymborskiej autorstwa Joanny Helander (wybitnego szwedzkiego artysty-fotografa i filmowca pochodzenia polsko-żydowsko-niemieckiego), do której wiersz się odwołuje. Sama fotografia ukazała się po raz pierwszy w wyborze wierszy Wisławy Szymborskiej zatytułowanym *Utopia* [FIB:S Lyrikklubb, 1989] w tłumaczeniu Andersa Bodegård ze *Wstępem* Larsa Kleberga i jest to jedyny — i trzeba przyznać, znakomity — konterfekt Poetki znany w Szwecji, jeśli nie liczyć wizyty Oryginału w Sztokholmie w 1993 roku.

Wspomniany numer „Lyrikvännen”, głównego czasopisma szwedzkiego zajmującego się poezją, zawiera też inne *polonica*, a mianowicie blok różewiczowski: eseje Görana Sommardala i Leonarda Neugera o twórczości poety, i osiem wierszy Różewicza z tomów *Regio* i *Plaskorzeźba* w tłumaczeniu Görana Sommardala i Andersa Bodegård. Po wierszu Agnety Pleijel zamieszczono trzy wiersze Wisławy Szymborskiej z tomu *Koniec i początek* w tłumaczeniu Andersa Bodegård.

L.N.

Miłość jako cud urzeczywistnionego nieprawdopodobieństwa sięga przez swe niebotyczne zdumienie faktem istnienia Drugiego i faktem własnego z nim współ-istnienia — wymiarów istnienia Universum, przestrzeni metafizycznej tego Universum i zasad wszelkiego Bytu jako takiego. Jest więc uniwersalnym sposobem zaistnienia w pełni, pośród Wszystkiego-Co-Jest. Wkracza jawnie w obszary tego, co racjonalnie Niepojęte.

Takie egzystencjalno-metafizyczne perspektywy przeżyć erotycznych zarysowują się zresztą z lekka już w tomiku poprzednim, *Sto pociech*, a mianowicie w dwóch jedynych w tym zbiorze wierszach o miłości, *Żywy* i *Urodzony*. Obydwa wyrażają przede wszystkim ciche zdumienie, że ktoś drugi, odrębny, odmienny całkowicie i pierwotnie obcy, jest tutaj oto, przy partnerce, w jednym łóżku, z głową na jej ramieniu; i dalej — że w ogóle jest, że przeżył aż do wzajemnego spotkania w *uścisku przedawnionej śmierci*; zdziwienie i zadziwienie, że się w ogóle urodził, choć z większym prawdopodobieństwem mógł się tym, kim jest, nie urodzić; z zupełnie nieznanego kobiety, która wszak nie przypuszczała, że rodzi go właśnie dla tej oto aktualnej kobiety; i „teoretycznie” nie było żadnych szans, aby mieli się spotkać. A zatem — czy to przypadek pokazuje swoje sztuczki? (*Seans*, KiP), czy zdarzyć się mogło — zdarzyć się musiało? (WW). Urzeczywistnione nieprawdopodobieństwo. Zaistniała „niemożliwość”.

To jedno znaczenie i jeden tylko, by tak rzec, optymistyczny bieg „miłości niemożliwej”. Istnieje drugi. Dokładnie przeciwny. Chociaż owe bieguny — w kolejny „niemożliwy” sposób — wzajemnie się przenikają, a przy tym jeden uzasadnia i uwypukla sens drugiego. Tak więc drugi ów bieg — to niemożliwość całkowitego spełnienia, przywołujący na myśl aforyzm Heraklita, iż *wszelkie połączenia są całe i niecałe równocześnie*. Spełnienie miłosne odsłania brak. Pełnię przenika pustka. Bo z pustki, z nicości — przypomnijmy cytowany wiersz — przecież pełnia się wyłania. Przy czym

ścią) okazuje się egzystencjalnie i psychologicznie niemożliwą jako *m o d u s z y c i a* w jego „długim trwaniu”. I temu poświęcone są najlepsze wiersze erotyczne Szyborskiej, przeważnie z tomu *Sól*.

Niemożliwa z trzech co najmniej powodów. Po pierwsze — jak powiedziałem — miłość-pełnia jest nieodłączna od wzajemnego *zadziwienia sobą* (tak, że *coś nas bardziej zdziwić może?*) i uwarunkowana tym zadziwieniem. Pozbawiona go, przekształca się w *n a w y k* współbycia, w konwencję współżycia, w automatyzm zbliżeń (np. *Złote gody*, *Jestem za blisko*, S). Po drugie — może także, w dążeniu do zachowania *f o r m y* pierwotnej namietności, cielesnej i duchowej łączności, przekształcać się w *g r e*, w starannie reżyserowaną, może wdzięczną, lecz pustą kokieterię, w bliskość sztucznie kreowaną — w *theatrum* miłości. I to motyw u Szyborskiej wręcz obsesyjny, organizujący takie wiersze, jak *Buffo*, (WdY); poniekąd *Chwila w Troi*, *Reszta*, (S); czy w wymiarach tragicznych — niezwykle piękny *Sen nocy letniej*, (WdY). W obydwu tych przypadkach zachodzi — automatyczne lub świadome — sztuczne podtrzymywanie miłości przy życiu. Albowiem jeśli miłość ma *t r w a ć* tak jak życie, to się w tym „długim trwaniu” na te dwa różne sposoby degeneruje, zatracza. Przekształca w zwyczaj lub obyczaj. Dodam na marginesie, że w dwóch, stonowanych, lecz istotnie wstrząsających, wierszach z *Końca i początku* problem ten przyjmuje zupełnie odmienny wymiar i perspektywę.

Po trzecie wreszcie — i tym zajmę się nieco szerzej — jest miłość w gruncie rzeczy *n i e m o ż l i w o ś c i ą* ontologiczną, a przezwytyczenie tej niemożliwości jest w istocie złudzeniem, uchodzącym jedynie za realność na małych czasowych wyspach ekstazy czy oczarowania, zamieszkałych wyłącznie przez dwoje kochanków.

„Powrót do rzeczywistości” przychodzi później, gdy oczarowanie zanika, gdy narasta obcość lub następuje zerwanie, ale trwa jeszcze żywa pamięć o miłości-pełni i narasta cier-

nie odmawia (*jest wszak z kamienia*). Na koniec, kładąc kres dalszym próbom kontaktu, powiada: *Nie mam drzwi*. A zatem: nie tylko nie chcę, ale nie potrafię cię wpuścić. Jest to niemożliwość, od której nie ma odwołań, klauzul ani wyjątków. Pukając przeto do nie istniejących drzwi kamienia, co więcej, rozmawiając z nim przecież, a więc jednak jakoś kontaktując się z tym, co z gruntu niekontaktatywne i nieprzenikalne — bohaterka wiersza ulega złudzeniu, które jest wytworem i jej pragnień i fascynacji wywołanych przez frapującą i niepokojącą (czyli: zdumiewającą) inność, odrębność, obcość kamiennego bytu. Tworzy sobie sama dla siebie ontologiczny fantazmat.

I utwór tę sprawę stawia jasno: *Całą powierzchnią zwracam się ku tobie, / a całym wnętrzem leżę odwrócony* — powiada kamienny bohater. Kontakt jest pozorem kontaktu. Kontaktując się z jakimikolwiek odrębnymi od nas jestestwami, dotykamy jedynie ich powierzchni. Nigdy nie sięgamy do ich wewnętrznej istoty, Arystotelejskiej „entelechii”, czy Leibnizowskiej „substancji”. Jestestwa są monadami. I to jest zadziwiająco zbieżne z filozofią wielkiego myśliciela. Owe nie istniejące *drzwi kamienia* wyglądają wszak jak parafraza słynnej Leibnizowskiej maksymy, iż *monady nie mają okien ani drzwi*. I chociaż, powiada Leibniz, *mogą się nawzajem postrzegać*, to jednak *nie mogą w siebie wnikać*. I jeszcze jedna jego maksyma: *Nawet dwie krople wody różnią się od siebie co do istoty (substancji)*, a jeśli się w ten sposób nie różnią, to są rzeczą jedną i tą samą. Różnica zaś, odrębność, poszczególnieść jest u Szymborskiej,

świata”, ani kontaktu. Mężczyzna przebywa w świecie jakiejś podniosłej poetycko-sennej fantazji, kobieta — w świecie lirycznych i sentymentalnych wspomnień szczęśliwych zapewne początków ich miłości. Nie łączy ich także żadna realna rzeczywistość, aktualny jej czas. Na otwierające utwór pytanie mężczyzny: *która godzina?*, pada skwapliwa odpowiedź kobiety z zupełnie innego wymiaru, choć skierowana wprost do partnera i jego (jego „innego”) dotycząca: *Tak jestem szczęśliwa, że brak mi tylko dzwoneczka u szyi, który by dźwięczał nad tobą, gdy śpisz*. W zakończeniu, po wymianie paru podobnie nie kontaktujących się ze sobą kwestii, mężczyzna powiada: *Nie wiem i nie chcę wiedzieć, która godzina*. — Możliwość jakiegokolwiek wzajemnego związku w aktualnym czasie toczącego się na bieżąco życia została całkowicie zanegowana. Bez żadnej ingerencji „zewnętrznej” ze strony autorki.

Prawda, jest to wiersz właśnie o końcu miłości. Przedstawiona w nim scena poprzedza zapewne ostateczne rozstanie. Ale znajdziemy przecież u Szymborskiej tekst, w którym brak wzajemnego kontaktu wewnętrznego (w scenie już wyraźnie „łózkowej”) jest przedstawiony w momencie, gdy wzajemna bliskość faktyczna istnieje niewątpliwie i ciągle jeszcze trwa. A mianowicie wiersz *Jestem za blisko* (S):

Jestem za blisko, żeby mu się śnić. (...)

Za blisko, żebym mogła wejść jak gość, przed którym rozsuwają się ściany. (...)

(...) Ja jestem za blisko, za blisko. Słyszę syk

sza, jawna mistyfikacja miłosnej ekstazy, egzaltacja podniesiona niejako do kwadratu, w której, jak w przeciwnych lustrach, obydwa przedmioty gubią swój realny byt. Poza tym zaczarowanym kręgiem, w wymiarach świata realnego, jest już tylko pustka. Złazsza — pustka po, rzeczywiście przecież istniejącej, bohaterce; jej nie-istnienie. Czyli także nie-istnienie rzeczywistego wzajemnego kontaktu. Zacytuje fragmenty:

*Spojrzał, dodał mi urody,
a ja wzięłam ją jak swoją.
Szczęśliwa, polknęłam gwiazdę.*

*Pozwoliłam się wymyślić
na podobieństwo odbicia
w jego oczach. (...)*

*Stół jest stołem, wino winem, (...)
A ja jestem urojona,
urojona nie do wiary,
urojona aż do krwi. (...)*

*Kiedy on nie patrzy na mnie,
szukam swojego odbicia
na ścianie. I widzę tylko
gwóźdź, z którego zdjęto obraz.*

Pomijam w tej chwili niezwykle trafność, wnikliwość i subtelność psychologicznej strony prezentacji tej sceny i tego

Dlaczego jedynie to właśnie zdjęcie,
jeśli mogę spytać, gdy twoja twarz

do połowy zakryta jest dymem,
zaćmiewasz soczewkę fotografa,

dym zmusza cię do zmruczenia oczu
tak że zdjęcie pokazuje szparki

zamiast oczu, ręka która trzyma
papierosa zasłania usta,

a jeden kącik warg jest bez wyrazu
kiedy się znowu zaciągasz?

Koncentruję się na filiżance w pozycji centralnej.
Herbata czy kawa po turecku? Czarna,

w każdym razie, tak że myślę,
że jesteś spod znaku mocy,

w czym mnie łyżeczka do herbaty przerzucona
między spodkiem a stołem umacnia:

miecz, miecz samurajski,
który wciąż pamięta twój szybki ruch.

Filiżanka jest chińska. Teraz spostrzegam,
że szparki twoich oczu są mandaryna.

Że brwi podkreślono pędzlem z włosia kuny,
bardzo mądre, pięknie sklepione.

Że kąci ust przypominają Buddę:
uśmiech skoncentrowanej powagi.

Uniesienie choć bardzo powściągliwe.
Raczej ostre słowo niż wylane serce.

Raczej grzech do naprawy
niż niewinność z niewiedzy.

Żadnych pierścionków, bransolet czy klipsów.
Lecz na paznokciach błysk lakieru.

Wyraźny zegarek na lewym przegubie
wskazuje czas: dwadzieścia po dwunastej, co do minuty.

Północ? Chyba południe,
gdy rozum się jeszcze nie zaćmił.

Światło dzienne pada z prawej,
lecz na podniesionej ręce,

tej z papierosem, mającą
cienie jakby gałązek dzikiego wina

albo liści, może jakiegoś drzewa z ulicy,
wywołane przez skórę i przez nią utrwalone.

Trochę książek o nieczytelnych tytułach
na półce za twoją głową

— tę głowę dźwiga kolumna szyi
z płochliwą dumą albo na odwrót —

oraz kilka ozdóbek, kwieciste
naczynie na pióra, sztaluga z drewna,

może rama na nieobecne zdjęcie rodzinne.
Oto twoje zdjęcie, jedyne zdjęcie,

i jedyne naprawdę godne ciebie,
Safono polska o ostrym języku,

Kasandro, która swym miodowym głosem
próbujesz nas wyśpiewać z upadku,

do którego zbyt już przywykliśmy.
Gałązki dzikiego wina mającą na twej ręce.

A za obłokiem tytoniu Pytia,
jej skupione rysy.

14 października 1995

Tłumaczenie Leonard Neuger

jak pamiętamy, podstawowym warunkiem miłosnego zespolenia. A nawet chwilowego utożsamienia, co precyzyjnie wyraża piękna fraza: *Posłuchaj, / jak mi prędko bije twoje serce (Wszelki wypadek)*. O samej zaś naturze i roli, jaką w miłosnym związku odgrywa taka odrębność i pierwotna różnica, powiada zaś poetka, patrząc na nią z oddalenia „Złotych godów”:

*Musieli kiedyś być odmienni,
ogień i woda, różnić się gwałtownie,
obrabowywać i obdarowywać
w pożądaniu, w napaści na niepodobieństwo
Złote gody, (S)*

Co zaś do owych różniących się kropel wody Leibniza — i one mają w poezji Szymborskiej swój odpowiednik; i to w wierszu erotycznym, cytowanym już wcześniej *Nic dwa razy*:

*Uśmiechnięci, wespół, wespół,
spróbujemy szukać zgody,
choć różnimy się od siebie
jak dwie krople czystej wody.*

Jeśli więc się jednak różnimy, to mimo pozornego podobieństwa, czy nawet zewnętrznej tożsamości „na chwilę” — jesteśmy dwiema monadami. A — powtórzmy — *monada nie ma okien ani drzwi*.

W kontekście takiej „poetyckiej monadologii” Szymborskiej przeczytajmy teraz dziwny erotyk *Na wieży Babel z Soli*. Przypomnę. Sytuacja jest taka. — Dwoje kochanków, tuż obok siebie. Wszystko wskazuje na to, że w łóżku. Autorka-narratorka całkowicie się wycofuje, każe mówić wyłącznie parze bohaterów. Wiersz jest dialogiem lirycznym. Pozornym dialogiem, ponieważ każda z postaci, mających na pozór „wspólny świat” (i wręcz wspólne łóżko) mówi całkowicie o czym innym, choć na pytania padają natychmiastowe odpowiedzi, choć istnieje bezpośredni kontakt interlokutorów i poprawna formalnie „wymiana zdań”, na przemian i bez przeszkadzania sobie. W istocie jednak nie ma ani żadnego „wspólnego

*i słyszę polyskliwą łuskę tego słowa,
znieruchomiałą w objęciu (...)*

*(...) Ja jestem za blisko,
żeby mu z nieba spaść. Biedna,
ograniczona do własnej postaci.*

I znów zastrzeżenie: można wszak powiedzieć, że chodzi tu o miłość stygnącą, która przekształca się w rutynę współbycia i roztopia w zewnętrznych formach zbliżenia. Być może tak jest, a może jednak nie, bo wszak czytamy: *ograniczona do własnej postaci*, i przypomnieć sobie musimy, co mówi kamień: *nie mam drzwi*. Ale jeśli nawet miłość zaczyna tu odchodzić, to przecież w tym samym tomie znajdujemy wiersz przedstawiający również swego rodzaju monadyczną sytuację — sytuację braku możliwości rzeczywistego wewnętrznego kontaktu między kochankami w scenie, która na zewnątrz obrazuje właśnie miłość ekstazy, moment największego miłosnego oczarowania, i, zdawałoby się, całkowitego powierzenia siebie przez bohaterkę partnerowi.

To wiersz *Przy winie*, także z *Soli*. Co czuje bohaterka tego wiersza (która tu jest jedynym mówiącym „ja”) w o b e c p a r t n e r a, tego dokładnie nie wiemy, gdyż mówi tylko o tym, jak ona sama s i ę czuje. Możemy tylko wnioskować, że w danym momencie traktuje go, by tak rzec, instrumentalnie — jako tego, kto się nią w jej mniemaniu zachwyci i kto ją tym „zachwyceniem” na nowo „stwarza”. Jeśli wierzyć jej nadmierne egzaltowanym (bo jawnie stymulowanym „przy winie”) przeświadczeniom i oświadczeniom — on kontaktuje się bynajmniej nie z nią samą, lecz z fantazmatem, ze swoim wyobrażeniem o niej, które to wyobrażenie jej narzuca poprzez rodzaj tajemniczej magii miłosnej namiętności. Wmawia w nią hipnotycznie jej wyimaginowany przez siebie obraz, który ona przyjmuje za swój własny, nie jego bynajmniej samego widząc, lecz siebie samą za jego pośrednictwem. A zatem jest to, mimo namiętnej tonacji wier-

wewnętrznego monologu. Interesują mnie na razie wspomniane „monadologiczne” aspekty utworu. *Monada nie ma okien ani drzwi*. A jeśli ma, to przez siebie urojone. W miłosnej egzaltacji tym bardziej. Stwarza kontakt urojony. *Urojony nie do wiary* — to już jasne. Bohaterka weń wierzy, ale autorka nie pozwala bez zastrzeżeń na taką wiarę czytelnikowi. Dlaczego jednak *aż do krwi*? — Po pierwsze dlatego, że każde miłosne urojenie okazuje się wewnątrz własnego świata zakochanych żywą, ucieleśnioną prawdą — „z ciała i krwi”. A może także dlatego, że przyszlą ceną takich ekstazy, „urojeń” bywa zazwyczaj „rzeczywiste aż do krwi” cierpienie — w realnym świecie, po odejściu miłości. Ale o tym Szymborska — w przeciwieństwie do prawie wszystkich twórców poezji miłosnych od najdawniejszych czasów — nigdy wprost nie opowiada. I jeśli już nie sposób zupełnie uniknąć „zwierzenia się z cierpień miłosnych”, wówczas — w nawiasie subtelnej, a niekiedy i z lekka groteskowej autoironii, czy poetyckiego żartu — oddaje poetka głos stworzonym przez siebie na poczekaniu „substytutom”. Na przykład Cieniowi, który postępuje za nią *jak błazen za królową*: *Królowa z okna się wychyli, / a błazen z okna skoczy w dół*. Zaś w sytuacjach krańcowych, na dworcach ostatecznych rozstań —

*Królu, to błazen o tej porze,
królu, położy się na torze*

Cień, (S)

Oczywiście, to wszystko, co tu powiedziałem, to dalece nie wszystko, co poezja Wisławy Szymborskiej ma do powiedzenia o miłości i co na ten temat rzeczywiście powiedziała. Wybrałem na razie jeden, co prawda dość rozgałęziony i dość ważny, wątek.

Stanisław Balbus

Jest to część rozdziału z książki pt. *Świat ze wszystkich stron świata (O poezji Wisławy Szymborskiej)*, która ukaże się jeszcze w br. nakładem Wydawnictwa Literackiego.

Jarosław Fazan Jerzego Kwiatkowskiego klucze do poetów XX wieku

Przyznawać się do zachwytu poezją to w dzisiejszych czasach wszechogarniającego sceptycyzmu wyznaczenie na granicy dobrego smaku, demonstracja nieznaności podstawowej zasady panującej w życiu i literaturze, zasadę tę stanowi przecież programowy brak serio. Cóż tedy powiedzieć można, kiedy rodzi się potrzeba wyrażenia głębokiego podziwu dla dzieła krytyka, z wielką powagą i konsekwencją dowodzącego niezbędności poezji dla życia, zarówno jednostek, jak i zbiorowości ludzkich. Towarzyszący wyznawaniu staromodnych uczuć wstyd rodzi potrzebę refleksji, która ujawnia natchnieniem prawdę tyleż banalną, co zasadniczą. Niedzisiejsze emocje wzbudza pisarstwo, które mimo upływu lat, zmiany mód i tendencji literackich oraz pozaartystycznych kontekstów, przekazuje świeży, sugestywny i atrakcyjny wizerunek człowieka. Jeżeli literaturze udaje się przekazać ślad żywej, jednostkowej wrażliwości i niepowtarzalnego stylu myślenia, to stwarza ona czytelnikowi szansę spotkania z drugim człowiekiem. A właśnie w tej sytuacji ujawniają się emocje niepomne kulturowo-społeczne kontekstu i nakazującej powściągliwość konwencji. Krytykiem którego dzieła wykracza poza zwyczajny status tekstu o literaturze i dąży do rekonstrukcji pełnej osoby ludzkiej jest Jerzy Kwiatkowski. Trud krytyka pytającego o ludzki wizerunek poetów przynosił wnikliwe studia o osobowościach i dziełach polskiej liryki współczesnej, zrodził też — jakby mimochodem — niezwykle autoportret duchowy krytyka. W bieżącym roku minie dziesiąta rocznica jego śmierci, u schyłku roku minionego otrzymaliśmy obszerny zbiór jego tekstów krytycznych, przygotowany przez Marię Podrazę-Kwiatkowską oraz Annę Łebkowską*.

Jerzy Kwiatkowski czytał i opisywał poezję z żarliwością oraz precyzją, które umiał przekazać tak, iż jego szkice, recenzje i felietony (a także obszernie rozprawy naukowe) osiągały bardzo trudną do powtórzenia jakością: łączą najwyższy poziom naukowej lektury tekstu lirycznego ze spontanicznym odczytaniem bezinteresownego miłośnika. Refleksja nad dziełem Jerzego Kwiatkowskiego prowokuje w związku z tym do pytań o rolę i kompetencje polskiej krytyki poezji, ponieważ jest tej krytyki dziełem w drugiej połowie XX wieku centralnym. Określenie to, na pierwszy rzut oka rażące obcą Kwiatkowskiemu arbitralnością, nie ma charakteru wartościującego, stara się raczej wskazać na szczególne miejsce autora *Kluczy do wyobraźni* w naszej „lirycznej współczesności”. Miejsce centralne, czyli takie, które znajduje się równie daleko od krytyki programowo-dydaktycznej, jak od autokreacyjnego impresjonizmu bądź dogmatyzmu. Postawa prowadząca do centralnego miejsca wynika bowiem z niezwykle szlachetnej pokory krytyka, który wie, iż jego powołaniem jest mediacja pomiędzy zanurzonym w codzienności człowiekiem a nieuchronnie i bezlitośnie uniwersalizującym się (lub unicestwiającym...) człowieka tego dziełem.

Trudność położenia krytyka bierze się z tego, iż aby istotnie sprostać swemu zadaniu musi być osobą silną i wybitną, a równocześnie posiadać umiejętność oddania swej wrażliwości oraz myśli komuś i czemuś innemu. Kwiatkowski wobec współczesnych mu poetów i czytelników był nadzwyczaj kompetentnym reprezentantem sztuki poetyckiej jako tajemniczego, żywego i nieśmiertelnego organizmu, bez którego — miał tego jasną świadomość — nie może istnieć żadna kultura, a równocześnie potrafił reprezentować zakorzenionego (lub uwikłanego) w konkretną rzeczywistość człowieka wobec tradycji, norm i reguł składających się na królestwo sztuki słowa. Jak nikt inny, Jerzy Kwiatkowski wiedział, że bez pogodzenia tych ról nie ma prawdziwej krytyki. Innym, niezwykle istotnym wymiarem, szczególnej pozycji Kwiatkowskiego jest jego mistrzowska umiejętność dostrzegania tego, co uniwersalnie poetyckie bez względu na jednostkowe idee i poetyki. Jest to świadectwo nie tylko profesjonalnej kompetencji i wewnętrznej wolności krytyka, ale też niezachwianej pewności, iż poezja musi z jednej strony dawać świadectwo jednostkowego losu i konkretnej epoki, a równocześnie tę jednostkowość i aktualność przezwyciężać.

Konstelacja poetów, o których Kwiatkowski pisał, jest ogromna. Oprócz Kazimierza Wyki żaden inny z polskich krytyków szeroko pojętej współczesności nie potrafił z równą uwagą i trafnością wczytać się w dzieła tak różne jak liryka Iwaszkiewicza i Przybosa, Miłosza i Bieńkowskiego, Różewicza i Herberta, Szymborskiej i Grochowiaka; Białoszewskiego i Zagajewskiego; Harasymowicza i Barańczaka; żaden też nie miał tak mocnego poczucia, iż różnorodność, nawet wzajemnie wykluczających się propozycji, jest świadectwem żywotności i siły poezji. Nie groził mu przy tym wszytkoistyczny eklektyzm, wiedział bowiem, iż podstawową i najbardziej trwałą różnicę pomiędzy różnymi dziełami wyznacza przepaść pomiędzy poezją i tym, co jedynie ją markuje. A źródłem oceny wartości konkretnego utworu może być jedynie osobiste przeżycie kompetentnego czytelnika. Autor *Felietonów poetyckich* poszukiwał w utworach współczesnych poetów głębokich i intersubiektywnych modeli ludzkiego doświadczenia, dla których poezja była jedynym medium. Kwiatkowski wydobywał z liryki XX wieku raczej to, co stanowiło jej świadectwo na temat ludzkiej kondycji, realizację założeń estetycznych i artystyczną formę traktował jako niezbędny i podstawowy środek do przedstawienia człowie-

ka jako istoty zakorzenionej w konkretnej rzeczywistości a jednocześnie ponadczasowej. Jako jedynej w swoim rodzaju jednostki, która jest zarazem typowym przedstawicielem gatunku *homo sapiens*. Wśród poetów mijającego wieku na uwagę Kwiatkowskiego zasłużyli zarówno ci, którzy — jak przede wszystkim Przybós — w samotniczym eksperymencie wykraczania poza realne podstawy istnienia, kreowali nowe, alternatywne dla obiektywnej rzeczywistości światy; jak też ci, których reprezentować mogą Iwaszkiewicz i Miłosz — poeci w skupieniu nad codziennym, często szarym i zwyczajnym życiem, poszukujący historycznej i metafizycznej tożsamości człowieka.

Swoisty konserwatyzm Kwiatkowskiego wynikał, zdaniem Michała Głowińskiego, z jego nawiązania do tradycji krytycznoliterackiej, w Polsce kształtującej się od początku stulecia, tradycji której fundamentem było głębokie współzycie z tekstem poetyckim¹. Kwiatkowski wie, iż przyczyny decydujące o powstaniu dobrego wiersza nie wynikają głównie z zasad poetyki, ani też nie są rezultatem konkretnych wyborów światopoglądowych. Poezja rodzi się z uporczywych prób równoważenia osobistego, czy nawet: intymnego doświadczenia z wymogami arcytrudnej estetyki i semantyki słowa. Żywe, nieustannie ponawiane dążenie do pogodzenia poezji-jednej ze sztuk oraz poezji-świadectwa myśli i doświadczenia duchowego człowieka, stanowi istotę twórczej pracy liryka. Lekceważenie jednej z tych sfer prowadzić może do przeskalowania poezji w puste ćwiczenie ornamentacyjno-semantyczne lub w skrajnie niezrozumiałą wypowiedź skupionej wyłącznie na sobie jednostki. Dynamiczna — a więc niezwykle trudna do jasnego uchwycenia — jedność tych warstw umożliwia powstanie autentycznego dzieła poetyckiego. Krytyk, usiłujący zjawisko to opisać, znajduje się w sytuacji człowieka ścigającego niemożliwość. Jest tym, kto świadomie podejmuje ryzyko pomyłki, nieporozumienia. Jego odwaga wynika z dwóch, bardzo trudnych do pogodzenia dążeń: wyrażenia osobistych, subiektywnych doświadczeń czytelnicych z poczuciem odpowiedzialności za język, literaturę i kulturę.

Dzisiaj problem poszukiwania takiej właśnie zgodności wydać się może staroświecki. Ale też otrzymując wybór pism krytycznych Jerzego Kwiatkowskiego nie sposób uwolnić się od refleksji, iż uzyskana z zamieszczonych w nim tekstów całościowa wizja poezji wyznacza czy raczej uświadamia pewną, nie do końca wyrazistą cezurę. Trudno jednoznacznie określić tę cezurę, bowiem dotyczy ona obszaru pogranicznego, styku literatury z życiem społecznym, z takimi zjawiskami współczesności, do jakich należy muzyczno-telewizyjno-komputerowa kultura masowa.

Jerzy Kwiatkowski, domagając się od poetów świadomego podejmowania najistotniejszych problemów człowieka, postulował poezję poważną, to znaczy taką, której celem zasadniczym nie mogła stać się gra, zabawa językiem. Jednym z najbardziej dobitnych przykładów takiej postawy krytyka jest jego lektura poezji Wisławy Szymborskiej, której kulminacją jest określenie koncepcji człowieka zawartej w utworach poetyki prześmiewnym, autoironicznym heroizmem. Krytyk niezwykle wyczulony na estetyczną doskonałość tekstu lirycznego był jednocześnie zwolennikiem poezji, która nie ucieka do „pięknego rezerwatu” formy oderwanej od innych spraw. Istotne tego świadectwo znajdziemy w znakomitym studium *Miejsce Iwaszkiewicza w poezji polskiej XX wieku*, gdzie opisuje Kwiatkowski tradycjonalizm i zgodę na konwencjonalność jako sposoby poszukiwania wyrazu dla oryginalnej postawy, dla indywidualnego doświadczenia. Drugi bardzo istotny element postawy krytycznej Kwiatkowskiego to przeświadczenie o autonomii sztuki słowa. Jeżeli poeta ma mówić o sprawach poważnych i serio, choć bez namaszczenia, podejmować swoją rolę, to musi być wolny lub do wolności dążyć. Mam świadomość ryzyka, które pociągają za sobą uogólnienia, ale chodzi o wolność pojętą nie tylko, czy wręcz: nie przede wszystkim w kategoriach politycznych, choć Kwiatkowski żył i tworzył w epoce, która wysuwała na plan pierwszy właśnie kwestie polityczne. Tak jak obca była Kwiatkowskiemu koncepcja poety-politycznego propagandzisty, inżyniera dusz, czy nawet urzędnika partyjnego, tak też do jego koncepcji poety nie pasowałby pewnie poeta — animator kultury masowej, poeta poszukujący swego miejsca wśród wykonawców muzyki popularnej i gwiazd telewizji.

Epoka, której współuczestnikiem i świadkiem był Kwiatkowski, przemija, kształtują się zupełnie nowe warunki rozwoju poezji, rodzi się inna jej postać. Świadomość wyczerpywania się pewnej epoki wynika przede wszystkim z tego, iż wielu spośród znaczących młodych i najmłodszych poetów odczuwa potrzebę zerwania ciągłości głównego nurtu poezji polskiej kończącego się właśnie stulecia, który nazwać można nurtem egzystencjalnej powagi. Miał on wiele, krańcowo różnych wcieleni i indywidualnych realizacji od heroizmu do oficjalnej nudy, od humoru i groteski do patosu i intelektualizmu. Jego istnienie umożliwiały: autonomia poezji wobec innych sztuk, a przede wszystkim tych, które wiążą się z nowoczesnymi środkami przekazu wizualnego oraz wyraźne dążenie znacznej części wybitnych autorów do niezależności od kultury masowej. Nawet, jeśli — tak,

jak w przypadku Miłosza, czy inaczej Różewicza — poeta był baczny obserwatorem popularnych obiegów dzieł i wartości, to jako surowy krytyk lub świadek sytuował się poza nimi. Swoisty luksus wolności od „jednodniowej” niskiej kultury użytkowej wynikał z tego, że poezja polska epoki Kwiatkowskiego nie była „rynkową produkcją”, która aby zaistnieć w kulturze musi umiejętnie się sprzedawać, zareklamować, agresywnie wdrzeć do świadomości odbiorcy. Dziś sytuacja ta odwróciła się: powoli zanika społeczne znaczenie poezji, zanikają więc również warunki dla rozwoju poezji jako sztuki w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu bezinteresownej. Sytuacja ta skutecznie dość i bezpowrotnie zamyka czasy inflacji poezji — jak pisał Jan Błoński — *nadmiaru poetów*, który był skutkiem ubocznym „rezerwowej arkadii” artystycznej PRL-u. Sytuacja ta kształtuje nową scenę dla sztuki słowa. Wkracza na nią poeta wolny od nieuniknionych uwarunkowań politycznych, pozbawiony doniosłej roli społeczno-patriotycznej, a nawet kulturowej (chyba że sam którąś z nich wybiera). Jednakże aby zaistnieć musi upodobnić się do młodej gwiazdy kultury masowej, często wydaje się, iż musi „zbuntować się” przeciwko samej istocie bycia poetą: dążyć do zatarcia swej indywidualności, poszukiwać podobieństwa z przedstawicielami innych „zawodów” artystycznych. Czasem wydaje mi się, iż istnienie poety dzisiaj wiąże się z negacją jego jednostkowej wrażliwości, z wzięciem w nawias niepowtarzalności indywidualnego widzenia świata. Czas pokaże, czy sytuacja ta zaowocuje wielkimi dziełami, godnymi pióra tak wrażliwego krytyka jak Jerzy Kwiatkowski.

Jest więc *Magia poezji* dziełem, które przynależy do ksiąg opisujących to, co zawsze teraźniejsze, czyli uniwersalne wartości wybitnych dzieł poetyckich, którym udało się wydrzeć poza swoją chwilę historyczną i stworzyć ponadczasowy model człowieczeństwa (określenie pochodzi z tekstu Kwiatkowskiego o Szymborskiej). Z drugiej jednak strony zbiór tekstów *O poetach polskich XX wieku* to dzieło historyczne — mimo iż ponad połowa jego bohaterów to autorzy żyjący i twórczy — opisuje bowiem zamykający się na naszych oczach rozdział polskiej kultury duchowej. Zawarte w *Magii poezji* studia i szkice (a także inne prace Kwiatkowskiego) należą do tych dzieł krytycznych, bez których zrozumienie ewolucji poezji polskiej XX wieku będzie niemożliwe.

Autorki wyboru prac krytycznych Jerzego Kwiatkowskiego stanęły przed zadaniem bardzo trudnym, ponieważ każdy wybór z niemałego dorobku autora *Remontu pegazów* stanowi nieuniknione zubożenie. Najtrafniejsza z możliwych (z uwagi na hierarchię zainteresowań samego autora) formuła wyboru obejmująca szkice o polskich poetach XX wieku siłą rzeczy pomija teksty dotyczące prozy i krytyki literackiej, a także znakomite eseje o poetach francuskich. Trafność koncepcji edytorskiej *Magii poezji* polega na stworzeniu książki, która jest ciągiem portretów poetów, co wypukla swoiście „personalistyczne” nastawienie Kwiatkowskiego do poezji. Warto natomiast podjąć dyskusję z Edytorkami na temat wyboru niektórych bohaterów „galerii” Kwiatkowskiego. Piszącemu te słowa zabrakło w *Magii poezji* szkiców o Leśmianie i Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej. Być może te stosunkowo wczesne prace rzeczywiście nie dorównują poziomem esejom i felietonom z lat późniejszych, ale ich obecność pozwoliłaby uchwycić ewolucję myśli i warsztatu autora. Drugim, również istotnym brakiem, wydaje się całkowite pominięcie tekstów o Harasymowiczu. Przypuszczam, iż jestem jak najdalej od admiraacji twórczości tego poety, mam również w pamięci jego bardzo niefortunne zachowania i wypowiedzi z minionych lat kilkunastu. Wszystko to jednakże nie przekreśla roli Harasymowicza w ewolucji poezji polskiej po 1945 roku, ani też nie unieważnia wytrwałego śledzenia przez Jerzego Kwiatkowskiego jego kolejnych tomów. Oczywiście: wprowadzenie dodatkowych tekstów sprawiłoby, że i tak obszerna książka jeszcze bardziej by się rozrosła. Ale z mojego, subiektywnego punktu widzenia można by zrezygnować ze szkiców o wierszach Kuśniewicza i tomiku Czyża na rzecz Leśmiana, Jasnorzewskiej oraz Harasymowicza. Na szczególne podkreślenie zasługuje stanowiący posłowie *Magii poezji* szkic Mariana Stali *Bezinteresowna miłość poezji. Uwagi o dziele i osobowości krytycznej Jerzego Kwiatkowskiego*. Dzięki niemu bowiem czytelnik może ustalić miejsce Kwiatkowskiego na mapie polskiej literatury współczesnej, a także przekonać się, iż w osobie Mariana Stali znalazł autor *Kluczy do wyobraźni* kogoś, kto kontynuuje jego misję przekonywania o znaczeniu poezji dla kultury i życia codziennego również w czasach programowego braku serio. Mam wrażenie, iż otrzymaliśmy jedną z najważniejszych książek o naszej poezji współczesnej, jej lektura stać się może punktem wyjścia do rekonstrukcji dzieł epoki w poezji, której Jerzy Kwiatkowski był współtwórcą, epoki, w której polscy poeci tworzyli dzieła wielkie.

¹ M. Głowiński *Pięciu: próba portretu zbiorowego*, w: „Tygodnik Powszechny” 1993/ nr 50 z 12 grudnia.

*Jerzy Kwiatkowski *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, wybór M. Podrazę-Kwiatkowską i A. Łebkowską, posłowie M. Stala, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.

Marta Wyka Świat jako poezja

Tytuł książki Jerzego Kwiatkowskiego — *Magia poezji* — dotyka od razu istoty jego krytyki. Nie jest bynajmniej — moim zdaniem — metaforyczny. Poezja była dla Jerzego Kwiatkowskiego formą istnienia świata, tak on sam ją rozumiał, czyniąc z literatury zarówno instrument ontologiczny, jak formę estetyczną. Tym sposobem doznawał świata przez takie właśnie szczególne medium i ono go zadowalało. Bo wiem poezja była „pojemna”, zaś język liryki wystarczał, aby tworzyć definicje bytu, sensu istnienia, wartości egzystencji.

Piszę to wszystko sposobem nieco zawitym, aby powiedzieć prawdę prostą: lektura tekstów Kwiatkowskiego pokazuje, jak istnieje literatura w krytyce poważnej, arbitralnej, zdecydowanej. Pokazuje, jak czyta się poetów, będąc ich partnerem sprawiedliwym, lecz przekonany o swojej racji. Do tego wszystkiego potrzeba osobowości: a ta żyje i pulsuje w tekstach Kwiatkowskiego. Gust literacki Jerzego Kwiatkowskiego da się określić mniej więcej tak: interesuje go każda dobra poezja, pod warunkiem wszakże, iż przestrzega ona pewnych imponderabiliów. Jakie one są? Wystarczy przypomnieć sprzeciw wobec wulgaryzmów i brutalizmów twórczości Wojaczka; wytykanie — słuszne — niektórym poetom ich potknięć, które ściągają poezję z określonego poziomu artystycznego; ale też radość, gdy pojawia się coś nowego, dobrego, zaskakującego.

Kwiatkowski stronił od opisów procesów literackich, odwoływał się czasem do tego pojęcia projektując syntezę, ale i wtedy wolał raczej mówić o prądach. Nie interesowała go „dialektyka ogólna”, wybierał postacie literackie. Uprawiał krytykę personalistyczną i sam był wielkim indywidualistą. Nie pozostawił po sobie krytycznej szkoły — być może zabrakło na to czasu. Ale chyba czasem o niej myślał.

Wciąż godna podkreślenia jest warsztatowa precyzja Kwiatkowskiego. Przystępując do analizy poszczególnego przypadku poetyckiego zwykł od razu wchodzić w sedno sprawy. Często już na początku wywodu sugerował konkluzję i rozwijał ją jak gdyby w kolejnych stopniach interpretacji.

„A zatem — mamy w młodej poezji nowy ruch” — zaczyna dobitnie pisząc o Barańczaku. „Bardzo nam się rozwinął Adam Zagajewski” — powiada w innym miejscu. Niektóre jego tytuły stały się już klasyką krytyki: *Abulia i liturgia* (o Białoszewskim), *Ciemne wiersze Grochowiaka*, *Aureola na wieszaku* (o Janie Twardowskim), *Baba potęgą jest i basta* (o Świrszczyńskiej). Zatem technika krytyki Kwiatkowskie-

go to połączenie paru dykcji: felietonowej, historycznoliterackiej, teoretycznej. Niewielu tylko potrafi ze splotu tych sprawności wyprowadzić styl własny. Kwiatkowskiemu to się udało, ponieważ zwornikiem stał się jego program twórczy: Kwiatkowski wiedział doskonale, czego wymaga od poezji. W roku 1976 tak pisał o Ryszardzie Krynickim: „Co mi się w tej poezji nie podoba? Znaczna część jej seksualnych wulgaryzmów. Pewna jej skłonność — przy całym hermetyzmie wielu wierszy — do zbyt łatwych efektów.

Co mi się w tej poezji podoba? Cała reszta. Co mi się w tej poezji bardzo podoba? Jej ambicje filozoficzne, wyrażone przez strukturę języka. Jej delikatność. Poetyka ironicznego prozaizmu. Pasja moralna. Umiejętność połączenia postulatów ruchu 1970 z uniwersalnymi zadaniami poezji”.

Jest to opinia sprzed lat blisko 20-tu, zatem w odniesieniu do Krynickiego już historyczna. Ale pokazuje ona znakomicie fundamenty krytycznego myślenia Kwiatkowskiego. Ku jakim celom poezja ma podążać? Odpowiedź Kwiatkowskiego na takie pytanie brzmi: niech to będą punkty dojścia filozoficzne, moralistyczne, estetyczne. Porządek tej triady może podlegać przesunięciom, nie jest raz na zawsze ustalony.

„Pan od piękna” może odsuwać na nieco dalszy plan „pana od filozofii”. Ale zasady pozostają i przy całym swoim szacunku dla twórczości innych Jerzy Kwiatkowski żąda ich przestrzegania. To powoduje, iż nawet w małych tekstach nigdy nie był recenzentem. Spoza każdego krytycznego drobiazgu przeziarało jego zatroskanie całością, jego skłonność do opisywania fragmentów tylko wtedy, gdy stanowią ważną część potężnego lirycznego universum.

Ciekawe, iż należąc do pokolenia tak silnie doświadczonego przez historię, nie został nigdy „panem od historii”. Tak jakby traumatyczne doznania historyczne nie miały nic wspólnego z oglądami poezji. Było to również jedyne wyjście i jedyne sposoby na to, żeby uniknąć zniewolenia historią.

Kwiatkowski należy do formacji krytycznej, która już właściwie — poza paroma wyjątkami — nie istnieje. Wygasł pewien sposób odczuwania literatury. Czemu przypisać ten stan rzeczy? Oczywiście, literatura klasycznie i literatura się zmienia, przychodzą nowe pokolenia, a z nimi nowi komentatorzy. Kwiatkowski nie byłby zapewne zwolennikiem poetyki Brulionu i całej szkoły, która na tym gruncie wyrosła. Czy dawałby wyraz swojemu rozczerowaniu?

Oburzeniu nawet? Zapewne tak, skoro tyle razy i tak stanowczo bronił poezji przed brutalnością uczuć i języka. Ale może nie należy stawiać takiego pytania?

Krytyka Jerzego Kwiatkowskiego, choć wciąż aktualna, ma też swoje miejsce w historii. Jak postrzegał XX-wieczną poezję polską? W jego „wielkich i małych syntezach” znajdują się: Miłosz, Iwaszkiewicz, Przyboś, Szymborska, Baczyński. To nie znaczy, że Herbert czy Różewicz są mniej ważni. To znaczy natomiast, iż swoista „rozpiętość” możliwości twórczych wybranych przez niego poetów złożyła się na zbiorowy język polskiej liryki XX wieku. Wizja i równanie potraktowane są komplementarnie. Przyboś i Szymborska, czyli strona równania mogą pogodzić się z Miłoszem, Iwaszkiewiczem i Baczyńskim, czyli stroną wizji. To oczywiście podział, w który da się wprowadzić parę subtelnych rozróżnień. Ale poezja polska naszego stulecia mówi głosami Miłosza i Iwaszkiewicza. Kwiatkowskiego nie obchodzą poza-artystyczne racje, które często ważyły na ocenie miejsca tych dwóch poetów.

„Twórczość Miłosza (...) przywraca poezji jej wysoki status, zmienia rolę poety w społeczeństwie. W społeczeństwie — które — świadomie czy nieświadomie — za takim właśnie wzorcem poety tęskni, takich poetów oczekuje”.

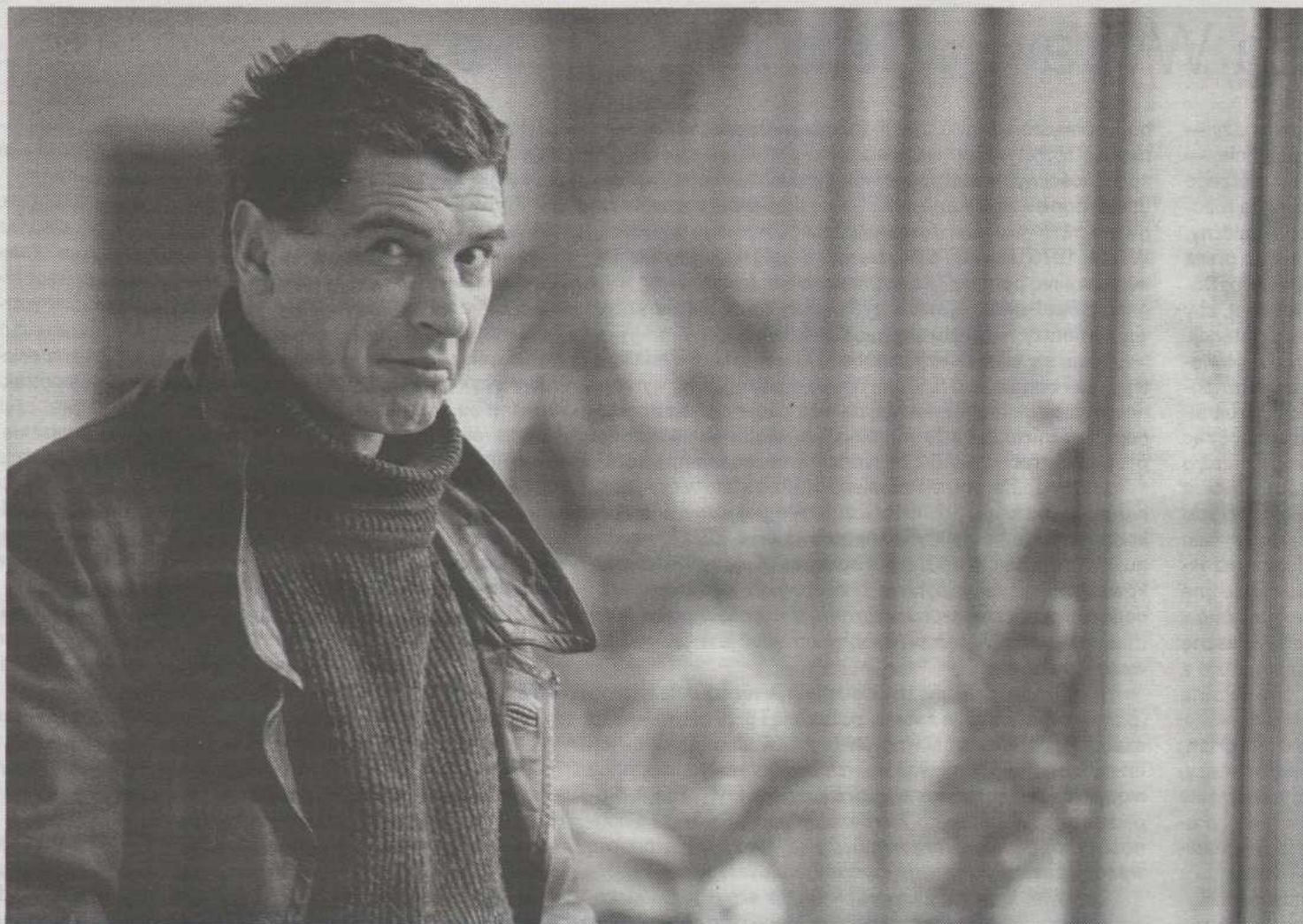
„Jest to poezja (Iwaszkiewicza, p.m.), która uczy nas przeszłość traktować jak teraźniejszość, a Europę — jako poszerzoną ojczyznę. Wyolbrzymia nasz czas i wyolbrzymia naszą przestrzeń. I z tego punktu widzenia — zmienia wymiar całej polskiej poezji dwudziestego wieku”.

Dlaczego przytoczyłam te dwa fragmenty? Nie tylko ze względu na ich wartość merytoryczną. Kwiatkowski formułuje w nich takie prawdy ogólne, które są jednocześnie podstawą jego własnej działalności krytycznej. Otóż wierzy on niezłomnie, iż poeta odgrywa rolę społeczną, a co więcej — w społeczeństwie istnieje zapotrzebowanie na tę rolę, na ten poetycki teatr. Rzadki to przypadek twórczego optymizmu i wiary w siłę literatury. Czy już tylko historyczny?

Po drugie: poezja może zmienić „nasz czas” i „naszą przestrzeń”. Wracamy więc do poezji jako universum. W tym świecie żył i tworzył Kwiatkowski. Ta filozofia znaczy jego pisarstwo stygmatem szczególnie wyrazistym. Sygnatura Jerzego Kwiatkowskiego jest wszędzie tam, gdzie pojęcie poezji równa się pojęciu poznania, w filozoficznym sensie.

Poniżej: Aleksander Pieniek, *Topos nr 15*, 1995, rysunek, technika własna





Fotografia Andrzej Kramarz

Musimy żyć, żeby nie umrzeć z nudów

DOKOŃCZENIE ZE STR. 3

„do współczesnych sposobów pichcenia powieści: trochę ezoterii, tarota, trochę arkadii dziecięcych (chłopców), trochę symboliki (tropy białego kruka), trochę literackich aluzji (wyczuwam igraszkę z *Podróży ludzi Księgi* Olgi Tokarczuk; padają nawet prawdziwe nazwiska — Huelle). Wszak narrator *Białego kruka* to literat. I tak się zachowuje. I tak opowiada: „Czarny dym gitanesów, biały ogień spirytyzmu”.

Paweł Huelle pojawił się dlatego, że mieszka w Gdańsku i jakby się człowiek nie starał, to Wisła z Warszawy płynie do Gdańska i tam popłynął maszynopis Kostka. Z Olgą nie było żadnych igraszek. Widzisz, nie czytałem *Podróży ludzi Księgi*, nie miałem skąd wziąć. Tarot? Parę lat temu dla pieniędzy redagowałem jakąś książkę o tarocie, nieprzytomne psycho-ezotero-bajdurzenie. To było tak wdzięczne i grafomańskie... no po prostu wzięłem sobie odwet za te godziny katorgi. A biały kruk to oczywiście jest biały koń z filmów Andrzeja Wajdy. Tam w ogóle jest sporo z narodowej mitologii dzieciństwa. *Cztery pancerni*, *Wilcze echa*, partyzantka, cały ten bałagan, który moi bohaterowie mają w głowach.

Zdaje się, że wypełniasz ściśle „nasze” wyobrażenia na temat polskiego współczesnego macho: diaboliczny wygląd, burzliwa przeszłość, pustkowienie, gdzie się zaszyszasz, „męska” proza jaką uprawiasz?

Agnieszko, nie mam pojęcia jak jest z tymi „waszymi” wyobrażeniami. Ta charakterystyka, którą przedstawiłaś, jest bardzo romantyczna, ale ciut przypomina wyobrażenia kolorowych magazynów dla pań. Nie wiem jak „was” z tych wyobrażeń wyzwolić... Wszędzie, gdzie mogę, pokazuję się z żoną i córką, do wódki dolewam sok, żeby to jakoś ekologicznie wyglądało... A swoją drogą, czy ty nie masz lekkiej obsesji: macho, męska literatura, proza... A jaką mam niby pisać? Żeńską? nijaką? biseksualną?

To ty masz obsesję, że ja mam obsesję. Chcę podkreślić, że w *Białym kruku* ważniejsza jest „chłopcowość”, tym bardziej, że dajesz tak wiele dobrych opisów chłopięcych rytuałów, a do tego osadzonych w swojskich realiach; że najważniejszą i nieuniknioną tragedią, jaka zdarza

się w powieści jest poluzowanie chłopięcego kręgu. Ważniejsza jest chłopięcość, niż budowanie męskości czy stracone pokolenie. I ty właściwie się ze mną zgadzasz, ale widzisz ją od razu w opozycji do „dziewczyńskości”. Dziewczyny nie zaznaczają swoich rewirów obsikując drzewa w miejskim parku. Mają swoje rytuały. Ale „dziewczyńskie” mitologie to już zupełnie inna opowieść. Zadając ci takie pytania cytuję tak zwane obiegowe opinie. Przejdźmy do twoich wierszy. Wydał pod tytułem *Wiersze miłosne i nie zaskoczyły mnie*. Jakbyś dla wierszy zarezerwował inny język, inną rekwizytornię; jakbyś przeniósł tam wszystko, co nie pasowało do formuły powieści à la Stasiuk?

A wyobrażasz sobie pisanie wierszy prozą albo odwrotnie? Nie jestem zbyt mocny w teorii literatury, ale to są chyba dwa odrębne gatunki czy rodzaje, czy jak to się tam nazywa... Ale mam takie prywatne przekonanie, że wszyscy prozaicy powinni, choćby po cichu, pisać wiersze. To bardzo pomaga, uwalnia od logorei, od gadulstwa, nudy. Poezja to jest taki wzorzec z Sevres: Przykładasz i wiesz, na ile oddaliłeś się od istoty słowa czy zdania, od razu wiadomo, co jest przypadkowe, a co istotne.

Czy nie uważasz, że tematyka niegdyś socjalistycznych „rajów” — PGR-ów warta jest epopei? Że te kilka portretów jakie dałeś w *Opowieściach galicyjskich* to za mało? A może celowo „skręciłeś swój zoom” wyobraźni.

Może kiedyś ktoś coś takiego napisze. To była przecież najdoskonalsza realizacja komunizmu. W Rosji były obozy, my na szczęście mieliśmy tylko pegeery. To była jakaś próba stworzenia nowego człowieka. Całkowite wykorzenienie i całkowita nieodpowiedzialność, czyli plastyczne, gotowe do uformowania człowieczeństwo. Zero historii, przyszłość, pod warunkiem posłuszeństwa — zagwarantowana, przestrzeń — określona i zamknięta. Wymarzone warunki do eksperymentu. W mieście nie można było tego przeprowadzić, bo człowiek opuszczał jednak fabrykę po ośmiu godzinach i miał możliwość jakiegoś wyboru, mógł pójść tam albo tam, mógł zrobić to czy tamto. W pegeerze się pracowało, żyło, spało, rozmnażało i umierało. W jakimś sensie był to raj. Nie trzeba było podejmować decyzji,

rzeczywistość była nieruchoma. Ale w *galicyjskich* nie chodzi o pegeery ani o portrety... sam chyba nie wiem o co w nich chodzi. Chyba o Kościec, o postać, która jest duchem po śmierci, zmęczonym, znużonym duchem. Powiedzmy, że chciałem go jakoś wyeksponować do nieba, zbawić literacko. Skoro go uśmierciłem, byłem mu to winien, prawda? Chyba po to to wszystko.

Z tym zoomem to nie do końca tak, nie o skręcenie wyobraźni chodziło. Wyobraźnię to raczej rozkręciłem. Skręciłem styl. Takie ćwiczenie. Gadulstwo to okropna rzecz, zabija pisanie.

Sądziłam, że jak mówiłeś wcześniej, nie obchodzi Cię teoria literatury, świadomość historyczno-literacka etc. Piszesz jak „ci pasuje”, i nie chcesz o odbiorze swoich tekstów wiedzieć nic ponad to, co sam o nich wiesz. A tu Stasiuk — jurorem konkursów prozatorskich. Co myślisz o współczesnej prozie polskiej?

Nic nie myślę. Czasami czytam. Jedne rzeczy mi się podobają, inne owszem, wprost przeciwnie. Jednych podziwiam, inni mnie irytują albo usypiają. Rzeczywiście nie obchodzi mnie teoria literatury. Już bardziej taka, wiesz, współbrzmiąca z przedmiotem. Tak jak na jam session: przychodzi jakiś koleś, wskakuje na estradę i zaczyna grać z zespołem. I czasem gra tak samo dobrze, czasami lepiej i można się czegoś od niego nauczyć albo dostrzec we własnej grze rzeczy, o których wcześniej nie miało się pojęcia. Ale musi posługiwać się podobnym językiem, musi grać, a nie robić teoretyczne uwagi. Jeśli mam jakąś świadomość historycznoliteracką, to ma ona charakter taki bardziej asocjacyjny, taki, powiedzmy, eseistyczny i polega na szukaniu podobieństw. Krytyka jest różnicująca, analityczna. Poza tym trochę się jednak wstydzę grzebać w cudzych papierach.

Podobno mieszkaliście z Magdaleną Tulli, również laureatką Nagrody im. Kościelskich za rok 1995, w jednym domu w Czarnem. To znaczy ona mieszkała przed Tobą. Co to za dom, że tak skutecznie nawiedza?

Podobno tak. W domu przede mną mieszkało wielu ludzi. Może i jest nawiedzony. W końcu gdzie indziej miałbym się podziwiać ze swoim „diabolicznym wyglądem”.

Dziękuję za rozmowę.

Rozmawiała Agnieszka Kosińska

FAŁSZ

Anna Burzyńska

Krzywo zbliżają się do swego celu wszystkie rzeczy dobre.
F. Nietzsche Wola Mocy

Nadchodził właśnie koniec drugiego tysiąclecia i wedle powszechnie uznanej opinii wszystkie książki zostały już napisane. Nie mogłem się z tym pogodzić. Na przekór wszystkiemu, na przekór dogasającym czasom, na przekór miriadowi drukowanych znaków, powtarzających monotonnie odwieczne schematy, postanowiłem zostać pisarzem. Nie jakimś nędznym kopistą, smętnym przeżuwcem dawno pozbawionej smaku papki, lecz Pisarzem Prawdziwym, autorem Wielkiej Powieści. Czyż mogłem uwierzyć w to, że Wielka Powieść umarła? Czy mogłem tak łatwo pogrzebać lata radości i smutków, epoki przeżyć i wzruszeń, chwile prawdziwych uniesień? Wielka Powieść żyje i czeka na swoje odkrycie — powtarzałem sobie codziennie przy goleniu. I to właśnie ja — przeżyłem przed lustrem nagi tors — który niewzruszenie w nią wierzę, potrafię ją wydobyć z mroku zapomnienia. Jeszcze im wszystkim pokażę — syczałem wymachując pędzlem. Jeszcze zobaczą prawdziwą, żywą Literaturę, świeżą i niespodziewaną jak wiosenna burza. Zostanę Prawdziwym Pisarzem — przekonywałem swoje skrzętnie namydlone oblicze. Odrodzę potęgę wyobraźni. Zaprezentuję oryginalny, samorodny talent. Wcielę ponadczasowe wartości. Wydobędę uroki codzienności — powtarzałem wycierając kark ręcznikiem. Gdzieś przecież na pewno bytuje epicki rozmach, jasny, szlachetny i czysty. Gdzieś wartko toczą się wątki i przemykają motywy. Gdzieś maszerują zastępy bogatych wewnętrznie postaci. W moich rękach ich przeznaczenie...

Byłem wówczas skromnym pracownikiem korekty, szeregowcem z pierwszej linii. Codziennie staczałem bohaterskie boje z armią zbuntowanych znaków przestankowych i każdego dnia, krok po kroku odnajdywałem drogę w stylistycznych labiryntach. W pewnym sensie lubiłem to zajęcie. Podobało mi się, że tak sprawnie i szybko zaprowadzałem ład w gąszczach ciasno zadrukowanych stron. Cieszyły mnie wygrane batalie o akapit, zdobyte twierdze nonsensu, zdławiony opór komunału. Radowała każda sprowadzona ze złej drogi pauza, odnaleziona zabłąkana kropka, odratowany cherlawy przecinek. Codziennie więc, z wytężoną uwagą, zagłębiałem się w ciemne zakamarki tekstów, po to, by wyczyszczone i eleganckie, ujrzeć mogły one światło dzienne w pełni swej doskonałości. Każdego dnia wędrowałem niezmiernymi traktami cudzych słów. Codziennie poddawałem drobiazgowej analizie cudze zdania. Każdy dzień, jak pomna obowiązków akuszerka, poświęcałem rodzinom cudzych książek. Głęboko oddany swej misji, głęboko przekonany o jej doniosłości, stałem jednak dręczony pragnieniem. W głębi duszy czułem bowiem, że sam chcę tworzyć dzieło od początku aż do końca. Sam wydobywać je z niebytu, sam rodzić. W głębi duszy to właśnie ja czułem się Prawdziwym Pisarzem.

Pisarze nader rzadko odwiedzali ponury i mroczny kąt Wydawnictwa, w którym, na sterym do granic możliwości biurku, cierpliwie zmagalem się z ułomnością ich dzieł. Czasami jednakże ten moment nadchodził, a pojawienie się Któregoś z Nich budziło we mnie dreszcze emocji. Wpatrywałem się wówczas z oddali w Jego oblicze, jak przyrodnik w nieznaną preparat, badałem nawet drobiazgowo całą postać, usiłując odgadnąć, odkryć, próbując zrozumieć. Zaglądałem w oczy i słuchałem melodii głosu, pragnąc z tych ulotnych i skąpo używanych mi znaków wyczytać jakąś Tajemnicę. Na ogół nie bywali zbyt rozmowni, a i spojrzenia Ich, przypadkowe i chaotyczne, nie uchylały nawet jej rąbka. Dręczyły mnie wątpliwości. To niemożliwe przecież — dywagowałem prześwidrowując niemal na wylot ich wierzchnią i spodnią odzież — by tylko książki rodziły inne książki. Lecz w takim razie z czego — pytałem żarliwie sam siebie — bierze się wszelkie pisanie? Z jakiego źródła pochodzi? Czy płynie ze szczęścia czy z poczucia żalu? Z nadmiaru czy niedosytu? Z przeżytych dramatów czy chwil szczęśliwości? Czym żywi się poezja, a co karmi prozę? Skąd pisarz czerpać może natchnienie? Z własnego wnętrza czy też z zewnątrz? Albo też z obu naraz? Czy spoglądając w wiosenne niebo doznaje nagłych olśnień? Czy też zamknięty w ponurej pustelni uparcie draży ciemne strony bytu, przetapiając w słowa skowyt, co płynie z głębi trzewi?

Prawdziwi Pisarze zawsze byli mi bliscy. Od dawna czułem, że coś mnie z nimi łączy, jakieś niedostrzegalne powinowactwo, subtelne pokrewieństwo, może tożsamość uczuć albo wspólnota poglądów. W ich biografiach, poddawanych przeze mnie skrupulatnej obdukcji, sporo było niby nieznaczących, lecz wymownych faktów. Z Puskiniem na przykład dzieliłem zamiłowanie do pływania. Z Nabokovem łączyła mnie pasja łowienia motyli. Podobnie jak Mann nie znośm szkół. Jak Dostojewski przegrywałem w karty. Z Balzakiem dzieliłem skłonność do tycia, z Flaubertem — rozległą tyśnię. Z Proustem łączył mnie światłowstręt, z Kafką niechęć do jasnych sytuacji. Jak Joyce byłem wiecznie zazdrosny i jak Gombrowicz — zrzedliwy. Jak Musil nigdy nie miałem kochanki. Byłem małostkowy jak Sienkiewicz i miałem wielkie stopy jak Goethe. Jak Conrad nie znośm gór i jak Hemingway trzymałem w szafie dwururkę. Byłem pewien, że się nadaje. Spoglądałem w lustro *en face*, a także z ukosa i każdego dnia czułem to coraz mocniej. Wielka Literatura mnie wzywa. Czyż mogę nie wyjść jej naprzeciw?

Kiedy jednak tylko zasiadałem do własnego biurka, czar moich uniesień pryskał szybko i dotkliwie. No bo niby o czym to ja, na Boga, miałbym napisać? Nic specjalnego nie przychodziło mi do głowy. Pewien sławny pisarz, jak słyszałem, codziennie siał do pracy między dwunastą a trzecią po południu i bez względu na okoliczności pisał pięć stron. Pięć doskonałych, wypełnionych równym piśmem stron, prawie natychmiast gotowych do druku. Ja, jak dotąd, równie regularnie miałem tylko wypróżnienia, ale postanowiłem mojej przyszłej twórczości nadać od razu na wstępie taki właśnie, pełen harmonii rytm. Od razu ją okiełznać, ująć w nieublagane karby zegara. Nie jakieś nieprzespane noce, setki kaw i papierosów, albo zrywanie zniecka o brzasku w natchnionym szale. Nic z tych rzeczy. Umiar i porządek, ład i dyscyplina miały stać się moją pisarską dewizą. I w rzeczy samej, w dni wolne od pracy siadałem zawsze o dwunastej przy biurku, zapowiadając wszystkim, że piszę, po to, by o trzeciej rzucić smętne spojrzenie kartce papieru, nie mniej dziewczęcej i nieskalanej niż trzy godziny wcześniej. Nie miałem żadnego pomysłu, a mimo to uparcie siedziałem, wierząc, że prawdziwy wysiłek musi kiedyś przynieść właściwe rezultaty. Może naprawdę jest tak, że to potrzeby produkują organy — powtarzałem sobie z nadzieją — i być może ja nie mam jeszcze właściwego organu do pisania. Tego czegoś, co sprawia, że bez najmniejszego, jak mniemałem, wysiłku można wydawać z siebie niezmiernie bogactwo słów, słów cennych i nasyconych treścią. Z wyiekami na twarzy czytałem ostatnie zdania ulubionych powieści i rozkoszowałem się nimi bez reszty. Jakbym słyszał westchnienie ulgi i trzask odkładanych piór. Głęboko wierzyłem, że mnie kiedyś spotka coś takiego.

Póki co, spędzałem wiele męczących i całkowicie bezużytecznych godzin wpatrując się hipnotycznie w pustą kartkę papieru, tak, jakbym sądził, że od samej siły mojego spojrzenia ukaże się na niej jakiś nieoczekiwany trop, który poprowadzi mnie dalej. Nic jednak takiego

nie następowało. Patrzyłem więc w okno wyciągając jak najdalej szyję, tak jakbym chciał dostrzec jakieś nieodgadnione szyfry wpisane w błękit obłoków. Badałem, zezując nieco, zagadkowy rysunek drewnianych słoi blatu mego biurka, jakbym wierzył, że skrywają one jakieś ukryte przesłanie. Wierciłem mozolnie dziurę w uchu i oskrobywałem nogę krzesła piętą. Starannie obgryzałem paznokcie i pracowicie ugniatałem czoło. Zjadałem najtwardsze ołówki i rzucałem kulkami z papieru w tarczę przyklejoną do ściany. Wykrzywałem twarz w najbardziej wymyślnych grymasach. Robiłem stójki na rękach i fikałem kozły. Kładłem się i siadałem, siadałem i kładłem. Nie przynosiło to żadnego rezultatu.

Czasami pogrążałem się w marzeniach i syciłem oczy najpiękniejszą wizją. Oto pod oknem stoi wielkie biurko. Żaden pyłek nie mąci jego gładkiej tafli. Zapada zmrok, ja siadam, na białą kartkę patrzę bokiem, jakby od niechcenia. Niczego się nie lękam i żadnych nie czuję przeszkód. Tylko biorę do ręki pióro, a słowa stają na baczność jak dobrze szkolony batalion. Każde już zna swoje miejsce. To takie proste — myślałem: *Przez długi czas kładłem się spać wcześniej. Niekiedy, ledwie zgasił świece, oczy zamykały mi się tak prędko, że nie zdążyłem powiedzieć sobie: „Zasypiam”.* I w pół godziny potem myśl, że czas byłby zasnąć, budziła mnie: *chciałem odłożyć książkę, którą, zdawało mi się, że trzymam jeszcze w ręce, i zgasić światło...* To jednak niestety było już zajęte. Każdy dobry początek okazywał się już zużyty. I każde zakończenie należało już do kogoś innego. Każdy tytuł, który przychodził mi do głowy, został już dawno wymyślony. Nie ustawałem w poszukiwaniach. Nie mogłem pisać od nowa już napisanych książek. Nie chciałem dopełnić historii zamkniętych w odwiecznych liczbach. Obca mi była powłoka dawno zmurzałych mitów. Pragnąłem, *jak Bóg-Stwórca, by wewnątrz dzieła czy poza nim, czy obok, czy nad nim, niewidzialny, wyszlachetniały przez oderwanie się od zewnętrznego świata, i obojętnie czyścić sobie paznokcie...*

Czas jednak nieublaganie mijał, a rezultaty moich męczarni zdawały się być więcej niż żalosne. Im bardziej przekonany byłem o słuszności swej misji, tym bardziej bełkotliwy wydawałem z siebie bełkot. *Nic nie zbijało mnie bardziej z tropu niż widok moich kulfonów.* Żadne godne szacunku zdanie, ba nawet skromny, ale zasługujący na uwagę równoważnik, nie zatrzymał się ani na chwilę przy moim pisarskim pulpicie. Toczyłem niechętnym wzrokiem po ścianach swojego pokoju, jakbym to właśnie w jego nader banalnym wyglądzie odnalazł wreszcie na koniec prawdziwy powód swej klęski. Tak, myślałem, to na pewno to. Jakie zewnątrz — takie wewnątrz. Jak w ogóle można, wśród tak wymownie nieciekawych sprzętów, mieć myśli ważne lub choćby prawdziwe? Czy jest możliwy powrót do rzeczy samych, gdy przed oczami ma się meblościankę? Gdy zmysły mąci niezmiennie doniczka z mizerną prymulą? Albo ohydny dzbanuszek — „Na wieczną pamiątkę z Krynicy”? I kiedy ze wszystkich czterech kierunków spoziera wyblakły landszaft? A w kącie stoi wersalka pokryta dzierganą narzutką? Już wiem czego mi trzeba — pojąłem w nagłym olśnieniu — *w moim pokoju niskie łóżko; trochę przestrzeni; poziomo umieszczona deska, na wysokości dającej oparcie ręce; mały kwadratowy stół; twarde krzesło. Wymyślam leżąc; komponuję chodząc; piszę stojąc; przepisuję siedząc. Te cztery pozycje są mi niemal niezbędne.*

Przez kilka następnych tygodni ociekając potem przesuwalem meble i taszczyłem sprzęty. Jednego dnia marzyła mi się prosta i zgrzebna chata eremity. Innego — usiłowałem nudną przestrzeń M-4 uczynić mieszczańskim salonem. Lub lśniącą od bieli i chromu pracownią postfuturysty. Potem — przerobić pokój na romantyczną altanę. Lub nadać mu kształt przedziału w zawrotnie mknącym pociągu. Nic mi nie pomagało. Raczej odwrotnie — wszystko zdawało się sprzysięgać przeciwko mnie. Przeszkadzał hałas, doskwierała cisza. Drażniło ubranie, nie pomagał jego brak. Zawadzała sytość, paraliżował głód. Ciężko pióro, straszyla maszyna do pisania. Już prawie pogodziłem się z tym, że *nie będę nigdy piorunem ani burzą — zabłysnę w piśmiennictwie dzięki cnotom domowym, miłemu obejściu, pracowitości.* Postanowiłem wzbogacić rzemiosło. Posiadłem najważniejsze tajniki warsztatu pisarskiego. Ale potyczka z figurami okazała się moją kolejną porażką. Cóż bowiem mogło wynikać z biegleści w posługiwaniu się skarbami retoryki? Co takiego mógłbym zawrzeć w owych peryfrazach, czy hyperbatonach, choćbym żonglował nimi nawet ze sprawnością wędrownego cyrkowca?

Nadszedł wszakże moment, w którym zrozumiałem wszystko. Chwila, w której czytelnie jak na dłoni spostrzegłem pierwszą i ostateczną przyczynę mej literackiej niemocy. *Literatura rodzi się z niedosytu i tęsknoty* — przeczytałem gdzieś przypadkowo. I nagle wszystko stało się jasne. *Literatura rodzi się z niedosytu i tęsknoty* — wbijałem sobie do głowy jak pacierz. *Literatura rodzi się z niedosytu i tęsknoty* — powtarzałem uparcie i monotonnie, jakbym wierzył, iż sam dźwięk tej magicznej formuły sprawi, by strumień dojrzałej prozy wylał się ze mnie bujnym i rwącym nurtem. Nic jednak takiego się nie działo. Wiedzałem wreszcie w czym rzecz. Wiedziałem, gdzie leży przyczyna. Byłem pracowity i sumienny. Miałem dobre chęci i ambicję. Brakowało mi tylko jednego — nie czułem niedosytu i tęsknoty.

Rozum najwyraźniej jest żeńskiej natury — myślałem — *dawać może tylko jeśli dostał.* Ja zaś czułem się pusty jak garnek po obiedzie. Jak dotąd świat nie przysparzał mi żadnych większych kłopotów. Mógłbym nawet śmiało powiedzieć, iż właściwie nie miałem biografii. Po prostu w moim życiu nie zdarzyło się do tej pory nic takiego, co czyniłoby je godnym przeżycia. Uświadamiałem sobie ten oczywisty fakt szczególnie wtedy, gdy przy tej czy innej okazji wymagano ode mnie napisania życiorysu i padała kategoryczna instrukcja: tylko krótko, same podstawowe informacje: urodził się, w rodzinie takiej a takiej, naukę rozpoczął, skończył itp. Żaden urzędnik nie zdawał sobie sprawy z tego jak bardzo w moim przypadku zbyteczne były te pouczenia. Nigdy nie musiałem zmuszać się do żadnej selekcji, nie musiałem boleśnie przemilczać co ciekawszych przygód, odrzucać bulwersujących zdarzeń, narzucać sobie dyscypliny. Nic z tych rzeczy. Wypisywałem sprawnie i szybko „podstawowe informacje”, bo moje dotychczasowe życie składało się wyłącznie z podstawowych faktów: urodził się, w rodzinie takiej a takiej, naukę rozpoczął, skończył itp. Pomiedzy tymi „urodził się”, „rozpoczął”, „skończył”, nie było dokładnie nic. Nic do lat osiemnastu, nic do dwudziestu pięciu, nic do trzydziestu, nic prawie do czterdziestu. Nic takiego, o czym mógłbym sobie pomyśleć: jaka szkoda, że to urzędowy życiorys, bo gdybym na przykład mógł opisać...

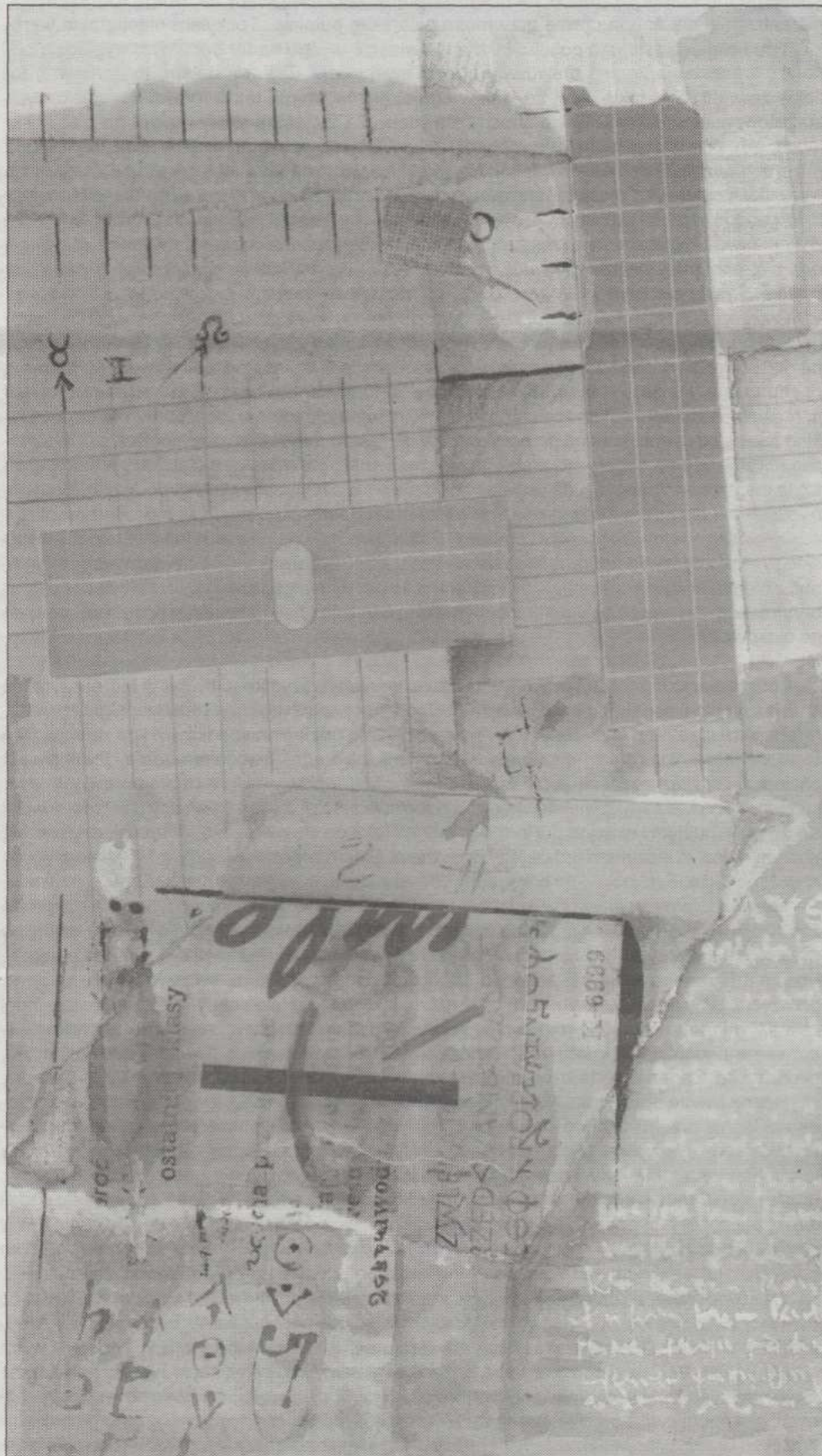
Czy uwierzycie, że przeżyłem grubo ponad trzydzieści lat i nic mi się nie zdarzyło? Nic, co bym mógł wspominać, opowiadać przyjaciółom lub dzieciom? Nic takiego, co można by opowiedzieć o mnie. Dokładnie wszystko zawierało się w trzech lub czterech podstawowych informacjach. Pech w tym, że zawsze wszystko miałem w normie i nigdy nikt nie zwracał na mnie najmniejszej uwagi. Im więcej upływało lat i rosła sterta życiorysów, pisanych przy różnych okazjach, tym boleśniej była świadomość braku cennych wydarzeń, głębokich i ważnych przeżyć, braku znaczących faktów. A kiedy już zbliżała się czterdziestka, uświado-

CIĄG DALSZY ZE STR. 11

miłem sobie, że gdyby nawet jakiś urzędnik z fantazją powiedział do mnie: „panie, dość mam już tych nudnych formulek, napisz mi pan coś ciekawego o swoim życiu” — to nie mógłbym wydusić z siebie ani słowa. Całe moje życie mieściło się na małym skrawku, w kilku marnych wierszach kratkowanego papieru. Było zaledwie „kwestionariuszem osobowym”. A jedyne braki, jaki w ogóle odczuwałem, to brak jakiegokolwiek braku.

Dzieciństwo i młodość miałem obrzydliwie przyzwoite. Ojciec pracował w banku, matka przy mężu. Moi rodzice nie rozwiedli się. Żadne z nich, nawet na krótko, nie znajdowało się w szponach nałogu. Ich życie pochłaniała skromna, lecz efektywna praca i dbałość o jedyne go syna. W domu pachniało obiadem i stabilizacją. Grzały kaloryfery. Próbowałem wielokrotnie przypominać sobie różne zdarzenia z dzieciństwa, ale poza pewnym uchwytnym, choć ledwo dostrzegalnym związkiem pomiędzy moczeniem nocnym a późniejszymi oporami wobec płci przeciwnej — nie odkrywałem nic interesującego. A przede wszystkim NIC POBU-
DZAJĄCEGO DO PISANIA. Niby dlaczego bowiem moje z gruntu nieciekawe życie dojrzałe miało się zaczynać ciekawym dzieciństwem? Nudne i bezbarwne pierwociny mojego życia najwyraźniej owocowały nudą także w życiu dojrzałym. Rodzinne fotografie też nie były specjalnie pocieszające. Na większości z nich zasłaniał mnie ogromny pudeł, którego ojciec kupił matce z okazji siódmej rocznicy ślubu. A więc z czego do diabła miałem czerpać? Niekiedy obserwowałem małe dzieci, po to, by w ich nieistotnych z pozoru reakcjach odkryć coś, co mogłoby stanowić ewentualne zadatki na przyszłych geniuszy. Zrozumieć to, czego mnie mogło w ich wieku brakować. Włóczyłem się po skwerkach, placach zabaw, siadywałem na brzegu piaskownic, aż wreszcie jakieś matki posadziły mnie o brzydkie zamiary i stłukły łopatkami, zakazując się TU więcej pokazywać. Nie próbowałem im niczego tłumaczyć, nie przyznałem się nawet do tego, że jestem już prawie pisarzem. I tak by nie uwierzyły. A zresztą — cóż to miałyby za znaczenie?

W dzieciństwie kochano mnie aż do znudzenia. Nie przeżywałem buntów, ani cierpień z powodu jakiegokolwiek braku. Byłem dobrym uczniem, w szkole nie wyróżniałem się niczym szczególnym. Nikt nie wkładał mi pajaków do teczek. Nikt nie podrzucał skórek od banana. Nie miałem żadnej potrzeby przekształcania ani naprawiania świata. Nie doznawałem nawet najmniejszych, lecz kształtujących duszę artysty bodźców. Nie uczestniczyłem w burzach dziejowych ani w klęskach żywiołowych. Nie dzieliłem z moim pokoleniem żadnego integrującego przeżycia, nie cierpiałem na „chorobę wieku”. Nie stałem się nigdy ofiarą wypadku drogowego, kolejowego ani też lotniczego. Każdy z nich mógłby mi otworzyć oczy na ukryte aspekty zjawisk, ale nic takiego mi się nie zdarzyło. Nie przenosiłem się ze wsi do miasta,

Grażyna Borowik, *Morfemy VIII*, 1982, collage na papierzePoniżej: Grażyna Borowik, *Morfemy X*, 1982, collage na papierze

nawet nie zmieniałem szkoły. Nie cierpiałem dotkliwej nędzy, ani też nie nurzałem się w bogactwie. Nie musiałem w wieku młodzieńczym zarabiać na życie, imając się różnych zawodów. Nie doświadczyłem niczego, co mogłoby wywołać ból istnienia lub obudzić zwierzęcą agresję. Rodzice nie tłukli mnie, ani nie wykorzystywali seksualnie. Nie odtrącali mnie brutalnie, ani nie nekali nadmierną czułością. Nie miałem najmniejszej szansy na głęboki przełom w mej duszy. Okres dojrzewania minął mi nad wyraz spokojnie i całkowicie trywialnie. Żadnych oznak wewnętrznego buntu wobec świata, żadnych ucieczek z domu, narkotyków, szaleństw. Kiedy moi koledzy odrzucali wszystko i wszystkich, ja układałem znaczki w klaserach i czynność ta wypełniała właściwie całe moje życie wewnętrzne. Kiedy uciekali z domu i ruszali w świat z małymi plecakami, gdy zakładali zbrodnicze gangi lub przystępowali do sekt wyznaniowych — ja siadywałem w bibliotece miejskiej i przepisywałem wyniki sportowe z ostatnich kilku lat, układając długie tabele: dyscyplina, data, nazwisko, wynik. Nawet fizjologia nie przysparzała mi większych zmartwień. Nie miałem pryszczy, długość moich kończyn była raczej proporcjonalna, nie wstydiłem się częstych erekcji. Nie wzbudzałem w sobie nienawiści do świata z powodu wątłego przyrodzenia, bo jego wielkość wydawała mi się całkiem w normie. Nie interesowałem się zbytnio własną płcią ani też przeciwną. Nie doznawałem zawodów miłosnych. Nie przeżywałem konfliktu pokoleń. Nie miałem ani najbardziej na świecie fascynującej matki ani też najbardziej wrednego ojca. Nie byłem zaniedbany, nie wychowywała mnie ulica. Nie przebyłem żadnej wstydlivej choroby. Do większości rzeczy miałem całkowicie obojętny stosunek.

Widzicie więc, że nie było mi łatwo. Moje życie było równie puste, jak kartki papieru, z którymi zamierzałem się zmagać. Owszem, czułem się trochę samotny, ale czy samotność ta mogła być z jakichkolwiek względów atrakcyjna? Nie należałem do mniejszości narodowych, wyznaniowych lub choćby seksualnych. Nie byłem Żydem ani nawet kobietą. Nie mogłem opiewać cierpień żadnej prześladowanej grupy. Jakaś niewielka, lecz dotkliwie odczuwana różnica znacznie poprawiłaby moją sytuację. Ale niestety — nie czułem się nic a nic prześladowany. Na domiar złego nie przeżyłem wojny i okupacji, obce były mi problemy społeczne, mity narodowe nudziły mnie w najwyższym stopniu. *Dręczyło mnie, że nie wiem dobrze, co to jest polityka i że nie wiem, gdzie się kończy wszechświat.* Nie przeżywałem mrozących krew w żyłach przygód. Na alkoholizm i narkomanię nie było mnie stać. Problemy grup zawodowych także odpadały. Właściwie znałem się tylko na korekcie, a co ciekawego mogło zdarzyć się na biurku korektora? Nie wykonywałem wszakże niebezpiecznego zawodu. Mój życiowy bilans jako pisarza wydawał się ujemny. Brakowało mi nałogów i zbrodni. Brakowało mi ekscytujących przeżyć. Czerpać z własnego wnętrza też nie mogłem, bo go właściwie nie miałem. Nigdy nie byłem jakoś szczególnie głęboki. Nie poddawałem skrupulatnej analizie motywów swojego postępowania. Nie odkrywałem szlachetnej wzniosłości w drobnych faktach życia codziennego. Nie prowadziłem pamiętnika, w którym odnotowywałbym ulotne chwile dnia, a moje listy bardziej przypominały telegramy. Nie miałem żadnych interesujących doświadczeń. Byłem najzupełniej normalny, w zasadzie zdrowy i nawet mój naród w chwili obecnej zanadto nie cierpiał. Znakomite warunki do niemocy twórczej.

A przecież czułem, że Prawdziwa Literatura bierze się z jakiegoś braku, że potrzebuje cierpień, walki, samozaparcia. Że zrodzić ją może bogaty wachlarz najprzeróżniejszych doświadczeń. Czy na przykład kolega O'Neill stworzyłby swoje wielkie dzieła gdyby nie był marynarzem, reporterem, robotnikiem portowym? Gdyby nie był w sanatorium dla gruźlików? Nie miał choroby Parkinsona? A Proust — gdyby nie cierpiał na astmę? Dostojewski — gdyby nie groziła mu kulka? Ja zaś wszystko zawsze miałem w porządku. Właściwie dysponowałem tylko lekkiem wysokością, ale nie wydawał mi się on szczególnie literacki. Jedyne w życiu chwile udręki przeżywałem z powodu wirusów. Ale czy z tego mogła powstać literatura? Owszem próbowałem. Moja pierwsza powieść *Witaj grypo!* została nawet wydrukowana. Żeby jednak nie spalić się doszczętnie ze wstydu, osobiście kupiłem w różnych miejscach dziesięć egzemplarzy. Druga powieść — *Katar sienny* nie wyszła już poza stadium maszynopisu. Wprawdzie pozwoliłem sobie w niej na daleko posuniętą fantazję, bo w zakończeniu główny bohater (stworzony na obraz i podobieństwo moje) ginie, pośliznąwszy się na świeżo umytej posadzce apteki, ale nawet tego było stanowczo za mało dla wydawcy. Wydawca mojej pierwszej powieści (która, nie da się ukryć, zasilila ostatecznie państwowe zasoby celulozy), po prostu wyrzucił mnie za drzwi, poradziwszy wcześniej, bym tę drugą wydał jako bezpłatną broszurę dla aptek.

— Czytelnicy potrzebują silnych doznań! — krzyczał za mną jeszcze na schodach — chcą płakać i śmiać się ze swoimi bohaterami! Kogo mogą obchodzić pańskie nieciekawe dolegliwości?! Niech mi pan przyniesie kawałek żywej, pełnokrwistej prozy!

W duchu przyznawałem mu rację. Żywa, pełnokrwista proza — oto, czego mi było trzeba. Sam nie włożyłbym marnego grosza w wydanie swoich dwóch powieści. Wychodząc z bramy wydawnictwa wyrzuciłem cały maszynopis *Kataru siennego*, cały jego pierwszy i ostatni nakład na spotkanie w pobliżu śmietnika. Był to duży, owalny pojemnik z napisem „złom”. Wyobraziłem sobie jak złany w jedno z metalem mój tekst dźwiga przęsło ogromnego mostu, albo, jak suną po nim koła rączego tramwaju. Niestety, w chwili obecnej nie widziałem żadnego innego sensownego zastosowania mojej twórczości literackiej. A może ja mógłbym być pisarzem jakiejś innej narodowości — pomyślałem nieoczekiwanie? Na przykład amerykańskim? Może to moja słowiańska gleba cichcem wiąże mi skrzydła? Może nadmiernie mi ciążyą pomniki przeszłości narodu? Albo mam kompleks wieszczcy? *Take it easy* mruknąłem sobie z cicha. I po chwili ujrzałem już w wyobraźni długie i barwne szpalery twardych okładek tomów. I ten jakże prosty, lecz wymowny tytuł, na całą długość okna księgarni: *How to Sale Fairy Tale!*, *Prawdziwy Bestseller roku!* Dobrze, co? Tak, w Nowym Jorku na pewno odniósłbym sukces. Niestety nie zanaadto czułem się Amerykaninem. Inne narodowości także odpadały. Nie miałem kwalifikacji.

Postanowiłem ostatecznie udać się do psychiatry. Niech on mi wreszcie załatwi jakieś koszarne dzieciństwo, jakieś dewiacje, kompleksy, niechaj odszuka we mnie najmniejsze choćby objawy duchowej dezintegracji. Skromne chociażby źródło, załączek twórczej energii. W końcu od czego do licha są psychoterapie?! Albo na przykład niech mi, proszę, wyjaśni, dlaczego prawie nigdy nic mi się nie śni? Może to trudne do uwierzenia, ale tak było naprawdę. Nie miałem prawie żadnych snów, a jeśli miałem to nadzwyczaj nudne — i tu weszylem także powód mojej impotencji. Gdybym na przykład posiadał swoje drugie życie, mógłbym zaistnieć w bujnym świecie marzeń sennych... W drzwiach gabinetu stanąłem z pokazną listą rzeczy, które nigdy mi się nie śniły.

Dlaczegoż to niby — pytałem strapiiony czeleka o twarzy i spojrzeniu łosia — żeńskie narzędzia płciowe, śnione wprawdzie z rzadka i niepewnie, ukazują mi się zawsze jawnie i bezpośrednio, nie przyodziane w najmniejszy nawet symbol? Dlaczego nigdy nie śni mi się szafa? Ani piec, ani drzewo, ani powóz? Albo stół przykryty obrusem? Dlaczego nigdy nie śnił mi się szpinak? Ani otwarte drzwi? Ani krawat? Czemuż to nigdy we śnie nie wchodziłem na najwyższe schody? Psychiatra popatrzył na mnie jak na wariata, a następnie kazał mi się wynosić. Wizyta u innego także skończyła się fiaskiem. Pech chciał, że trafiłem na wiernego ucznia Alexandra Lowena. I dowiedziałem się przy okazji, że mam lekki (lekki!!!) blok pisarski, objawiający się wzmożonym napięciem mięśni karku, zablokowaną energią na poziomie miednicy a także nader słabe ugruntowanie. Czego niezbity dowód stanowi wytarcie moich trzewików we wszystkich możliwych miejscach. A ponadto — usłyszałem — że określona porcja masażu, odpowiednie ćwiczenia fizyczne i częsty kontakt z lodową wodą pozwoli mi na pewno stać się żywym strumieniem twórczej energii i odzyskać utraconą wiarę w siebie. Amen.

Obfite kontakty z psychiatrami sprawiły jednak, iż zauważyłem u siebie niewątpliwie objawy cyklofrenii. Cieszyłem się jak dziecko. Tak, jestem tego pewien — mówiłem znów do siebie przed lustrem — cierpię na chorobę psychiczną, ona zaś z kolei daje mi akces do grona wielkich, a może nawet największych. W końcu niemal wszyscy pisarze mieli, mówiąc delikatnie, odchylenia od normy. Wprawdzie naprzemienne depresje i manie nie określały jak na razie faz mojej twórczości, ale na pewno wyznaczały rytm mojego życia. Pieczołowicie śledziłem swoje podsyte autoagresją apatie i euforie, starając się nie przepłóścić ich niewyraźnych oznak. Później zaś mówiłem sobie: tak, to właśnie jest najlepszy dowód, że powinieneś pisać — jesteś po prostu wybrany. Chwiejnością umysłu, rozedganiem emocji okupujesz predystynację do twórczości. Nie możesz zmarnować tej szansy. Kolejny psychiatra jednak rozwiął moje nadzieje. Nie miałem, jego zdaniem, cyklofrenii, tylko, jak to ujął: „humory”. A poza tym byłem bardzo zdrowy na umyśle.

Usłyszawszy następnie o wewnętrznych blokadach energii i ich zgubnym działaniu na organizm, postanowiłem poddać się rozmaitym zabiegom z serii: Ciało-Umysł-Duch. Otwierałem więc kanały energetyczne na wszystkie możliwe sposoby wschodnie, uaktywniałem kundalini i wdychałem praną, otwierałem czakrany i budziłem „Trzecie oko”. Zjadałem zielone kielki i żułem dojrzale ziarna. Likwidowałem zle skłonności uciśnięciami karku, wzmacniałem kregosłup i luzowałem miednicę. Staralem się znaleźć dowody swoich poprzednich wcielen i rozbijałem cegły gołą ręką. W przerwach zastygałem bez ruchu, ze wzrokiem utkwionym w ścianę. Płasałem śpiewając mantry. Skręcałem obolałe członki w najwymyślniejszych figurach. Wzbudzałem w sobie wewnętrzny ogień. W głębokim transie wracałem do chwili narodzin.

Nic z tego.

Po kilku miesiącach takich zabiegów czułem się pootwierany jak sito. Zacząłem mimowolnie przepowiadać przyszłość, czytać z oka, wróżyć z fusów i widzieć kolory aury. Topiłem śnieg siedzeniem i wzrokiem zginałem tyżeczki, ale pisać ciągle nie mogłem. Moja udręka zdawała się być nie do zniesienia. Włóczyłem się ulicami miasta, mego nad wyraz literackiego miasta, na którego artystyczne podniety ja jeden byłem całkowicie głuchy i wpatrywałem się ponuro w ciemne krawędzie poddaszy. W dzień i w nocy błąkałem się żądny Wielkiej Opowieści, w której absolutne istnienie wierzyłem przecież święcie. Ale nigdy jej nie spotkałem. Rzeczywistość współczesna wydawała mi się wysoce nieliteracka. Postanowiłem powrócić do podstaw. Opiszę namietności. Albo wzniosę się na wyżyny prawd uniwersalnych — myślałem gorączkowo obgryzając najmniejszy palec. Ale o namietnościach nie miałem najmniejszego pojęcia. Podobnie rzecz się miała z prawdami uniwersalnymi.

Jeszcze gorsze były takie nastroje, kiedy wszystko, cokolwiek przyszło mi na myśl, wydawało mi się godne literatury. Wiedziałem, że coś jest nie w porządku. Nawet ułożyłem taką maksymę: „moc nietwórcza jest znacznie gorsza niż niemoc twórcza” i powiesiłem sobie nad łóżkiem. Na próżno!!! Zdania natrętnie wciskały mi się na papier, choć byłem pewien, że są okrągłe i puste. Czułem, że będę wiedział, kiedy pojawi się naprawdę głębokie zdanie. Ale nie przychodziło. Byłem już gotowy na wszystko. Nawet na popełnienie zbrodni. Próbowalem także kupić jakąś opowieść. Spotkać kogoś, kto przeżył, doznał, doświadczył, i wie, i ma co opowiadać. Włóczyłem się po dworcach, po nocnych lokalach, spelunkach, nocami zaglądałem do melin. Przyglądałem się twarzom. Wiele z nich miało wypisane obiecujące historie. Próbowalem czytać te twarze. Zaglądałem im w oczy. W chwilach desperacji błagałem: opowiedz mi coś o sobie! Ale na ogół słyszałem tylko: zjeżdżaj fagasie, bo dostaniesz po ryju! i tak też najczęściej się kończyło, ale czego się nie robi dla prawdziwej sztuki?

Po dobrych kilku latach tych męczarni postanowiłem w końcu umrzeć. Gdy jednak wyobraziłem sobie ten nieciekaw, niczym nie wyróżniający się nagrobek, w rzędzie innych takich samych nagrobków, w jakimś pospolitym miejscu cmentarza, wstrząsnęło mną obrzydzenie. Zasługiwałem przecież chyba na coś lepszego, niebanalnego, jakąś muzę lub choćby lirę z alabastru, jakieś ciche, eleganckie miejsce pod wierzbą, okolone pasem dobrze przyszytych zieleni. Na płycie (gładkiej z lekko połyskliwego marmuru) wyłącznie samo nazwisko, tak jak na przykład: „Joyce”. Tylko tyle i każdy wie od razu o co chodzi. Każdy od razu się domyśla, że tu znajduje się miejsce spoczynku jakiegoś słynnego pisarza. To jednak było niemożliwe w przypadku grobu korektora z wysługą lat? Kto by się przy nim zatrzymał i pomyślał, ach tak, to ten wielki korektor tu leży... Nie, to śmieszne. Nie mogłem na razie umierać. Wizja zapracowania na godziwą mogiłę wydała mi się godna uwagi. Tylko, że na razie nic z tego nie wynikało.

Gdy moja desperacja sięgała już szczytu, jak grom z jasnego nieba przyszło wybawienie. Byłem akurat na spotkaniu z Prawdziwym Pisarzem. Z Pisarzem, który od jakiegoś czasu był dla mnie gorącym źródłem nieustannego podziwu. Z okładek książek, niemal natychmiast przetwarzanych na filmy fabularne, spoglądała na mnie jego twarz, ciepłym, acz przenikliwym spojrzeniem z południowych obrzeży kraju. Spod pióra, którym finezyjnie władał, wychodziły zdania gładkie jak aksamit. Zdania, rzecz by można, pierwszorzędnie złożone. Melodia jego frazy urzekała miłym uchu rytmem. Od niedawna, lecz konsekwentnie, śledziłem każdy jego krok, pilnowałem rozkładu codziennych zajęć, zaglądałem wieczorami w jego jasno oświetlone pracowitym światłem okno. Utwory literackie, krótkie, lecz niebywale nasycone treścią, które wydał na świat jego talent, zdawały mi się godne najwyższego podziwu, choć sam pragnąłem pisać inaczej. Jednakże lekkość, z którą pióro Pisarza tworzyło te kunsztowne rytmy, nieskazitelne zdaniowe ciągi, bez najmniejszej retorycznej wpadki, wywoływała w mej duszy korektora prawdziwy szal namietności. Gdy tylko na chwilę przymykałem oczy, widywałem w wyobraźni jego postać, nonszalancko opartą na łokciu obok potężnych piramid papieru. Kiedy ja w pocie czoła, mierzwiąc nerwowo obrus, godzinami plodziłem jedno drętwe zdanie — on ledwo nadał z zapisywaniem doskonałych i całkowicie gotowych okresów retorycznych. Kiedy ja z furją wyrzucałem zmięte kartki, tworząc z własnego pokoju krajobraz wulkaniczny, on skrupulatny i systematyczny, kończył w ściśle określonym czasie kilka, ba nawet kilkanaście błyskotliwych stron i oddawał się popołudniowej sjeście w poczuciu dobrze spełnionego obowiązku. Gdy ja, z ponurą miną i spojrzeniem gwałciela młodych kobiet wałęsałem się po mieście w poszukiwaniu najmniejszego choćby bodźca, on nie ruszając się z własnej kanapy odbywał cudowne podróże w najciekawsze regiony swej bogatej wyobraźni. Byłem stałym bywalcem jego wieczorów autorskich. Chodziłem na wszystkie spotkania, pogadanki, gawędy. Jeździłem na zjazdy, biesiadowałem na biesiadach, otwierałem wraz z nim nowe kluby. Zawsze w pierwszym rzędzie, zawsze pilnie wpatrzony. Chciałem zrozumieć. Chciałem wreszcie pojąć. Chciałem wiedzieć skąd się to bierze.

Właśnie wtedy, w dusznej i mrocznej piwnicy białego Dworku Gończy, wytrwałość moja zyskała należną nagrodę. Gdy Pisarz odczytywał swe najnowsze dzieło pełnym skupienia, melodyjnym głosem — znienacka wstąpiły we mnie nowe siły. Nagle odegnałem precz zwątpienie. Powziąłem postanowienie, które miało być brzemienne w skutki. Zaczęę jeszcze raz od początku! Będę miał przeżycia! Inni mogą, to ja też mogę. Przeżyję coś i już. Będę obcował z żywą tkanką rzeczywistości. A potem swoje doświadczenia przeleję na papier. Opiszę prawdziwe namietności. Ostatecznie dwa są tylko tematy godne Wielkiej Literatury: miłość i śmierć. O śmierci nie wiedziałem nic pewnego. Pozostawała miłość. Ale w tej dziedzinie także nie czułem się specjalistą. Postanowiłem jednak, że będę pisał o miłości, nawet za cenę odbycia pogłębionych studiów w tym zakresie. No dobrze. Ale o jakiej miłości? Nie mogła to być przecież jakaś zwyczajna pierwsza miłość albo powszednia miłość małżeńska. To musiałyby być jakaś większa miłość, miłość godna Literatury. Wielkie uczucie i zdrada. Może wielkie cierpienie? Ale skąd ja, skromny pracownik korekty, zaledwie aspirant pisarski, miałbym się porwać na wielkie uczucie? Albo wielką zdradę? Lub doznać wielkiego cierpienia? Muszę się postarać. Muszę już od jutra zacząć. Jestem wybrany, naznaczony, ale pozbawiony talentu, uzyskam wszystko dzięki niezłomnej wytrwałości i nieszczęściom — myślałem jakby w gorączce. Pogodzę rozum z naturą. Posiadam tajemnicę syntezy słów i rzeczy, a potem — właśnie potem — będę już mógł pisać wszystko i o wszystkim. Zostanę przyjęty do grona.

Gdy usłyszałem brawa kończące Spotkanie z Pisarzem, byłem już całkowicie zdecydowany. Tkwiła w tym przecież jakaś szansa i ja nie mogłem jej stracić. Musiałem tylko wszystko dobrze obmyśleć i wszystko dobrze przygotować. To przecież w końcu było takie proste. Opanowało mnie jakieś dziwne uniesienie. A kiedy wychodziłem promienny i uroczysty, Prawdziwy Pisarz podał mi rękę.

Anna Burzyńska

Fragment większej całości pod tym samym tytułem.

Poniżej: Piotr Potworowski, *Mała spirala*, 1960, collage na płótnie, 52x35 cm, wł.A. Międzyrzecki, Warszawa. (Repr. Z. Kępiński, PIOTR POTWOROWSKI, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1978)



Jarosław Fazan **Żywot człowieka zapomnianego**Wojtek
Szumowski

To rodzaj przeprowadzenia.
Usługa, którą wykonuję niechętnie.
Kiedy byłem dzieckiem
zostawałem z siostrą w domu,
gdzie można było rysować zamki,
jeść ciasteczka
(prawie bez ograniczeń)
i nie odczuwać braku.
Byliśmy grzeczni i głodni —
dalecy krewni,
którzy zawsze pozostawali daleko.
Tego od nas oczekiwano.
Mielśmy oczywiście złe przeczucia
ale nigdy nie rozmawialiśmy o tym.
Zagubione królowny
zawsze jakoś się odnajdywały,
choć ich fryzury stawały się
niepokojąco skomplikowane.
Mury otaczały wszystko w zapamiętaniu.
Teraz milczenie wydaje się
takie kłopotliwe.
Obowiązkowa rejestracja zapomnienia.
Drzewa i kwiaty.
Klinicznie obciążone dłonie
przygotowane na dotknięcie,
wśród rytualnych słów
i pomocniczych elementów odczyniania.
Cholernie trudno będzie
wrócić do miasta przed drugą.
Pogrzeb rozwała dzień człowiekowi.

Nie chcieliśmy by cokolwiek się stało.
Wśród niepokoju rozciągniętego
od marginesu
do marginesu ćwiczeń
z użyciem niepotrzebnych słów.
Rozumieliśmy zwykłe prywatne kłopoty
a każdy smutek miał rodzaj zakończenia.
Żyjąc częściowo staraliśmy się być
w sposób sympatyczny na bieżąco.
Odwaga była skutkiem chwilowego
nastroju.
Uwzględniając zmiennie lokalne
mieliśmy zostać zawodowcami
w nieodczuwaniu niczego.
Wszyscy mieliśmy swoje punkty
wyciszania.
Przy filiżance herbaty,
nadającej czasownikom specyficznego
znaczenia,
z prospektem na spełnienie
ostatniego marzenia dzieciństwa
w kieszeni,
czekałem aż nadejdzie
moja kolej na przytulanie.

Naprawdę staram się nie bać.
Przygotowuję książki, mleko,
zwykłe przedmioty i słowa,
w podręcznym
zestawie do zasypiania.
Wiele spraw trzeba przemyśleć przez noc,
licząc na przedawnienie.
W dzień
obawiam się zakwestionować
najprostsze rzeczy.
Opuszczam słowa,
które powinienem rzucić mimochodem.
Nie mogę dać się wrobić
w zniszczenie relacji,
które miały mnie chronić,
przynajmniej w ciągu dnia.

Wojciech Szumowski próbuje przekonać nas, że poezja jest czymś innym niż ekspresją indywidualnej wrażliwości, jednostkowej formy bycia w świecie... A równocześnie przedstawia wiersze, które tak wyraziście ukazują jednostkową tożsamość, że pomyśleć można: ta poezja jest świadectwem prawdziwego, autentycznego życia. Za tymi tekstami jest bowiem człowiek, z krwi i kości; człowiek, który pragnie przekonać nas, iż poezja jest aż środkiem (nie)porozumienia człowieka ze światem, śladem spotkania człowieka z innymi ludźmi.

Tym, co na pierwszy rzut oka odbiera tej poezji znamię indywidualności jest wszechobecna w tekstach Szumowskiego liczba mnoga. Z dwunastu utworów składających się na pierwszy cykl zbioru *Świat przedstawiony* zaledwie trzy to wiersze, których podmiotem jest „ja” pojedyncze. Nieco obszerniejszy (zawiera 16 tekstów) cykl drugi — *Zestaw do zasypiania*, którego tytuł stał się nazwą całej książki, nieco odważniej wprowadza perspektywę jednostkową, choć równie dominuje w nim *my*. Wiersz otwierający *Świat przedstawiony* stanowi swego rodzaju wizytówkę autora, bardzo interesujący autoportret młodego poety końca XX wieku — poety, który nie ukrywa świadomości jakiegoś kresu:

Zmęczony, wysiłkiem
wyrażania wiary w siebie
pozwalam rzeczom dziać się jak chcą.
Wyposażony w porządnie podniszczone
pełne zrozumienia przywiązanie
utrwalam podręczny wzór
człowieka zapomnianego.

Samoświadomość podmiotu posiada intrygujący rys: oczywistość samego siebie powstaje dzięki wysiłkowi woli, nie jest w istocie oczywista... Bycie sobą w pewien sposób paraliżuje — rodzi bezsilność wobec świata zewnętrznego. To, co *dzieje się jak chce*, można zaledwie obserwować, wydaje się, iż sfera, do której „ja” jako podmiot działania nie ma dostępu. Jednym z najbardziej zdumiewających elementów wierszy Szumowskiego jest obraz wyobcowania człowieka z jego własnych czynów. Status *świata przedstawionego* polega na jego odstąpieniu od woli i czynów człowieka. Bezradność jednostki, którą poeta opisuje jako zjawisko społeczne, manifestuje się w niemożności odkrycia istotnego porządku rzeczy oraz konstatacji dręczącego niepokoju, który uniemożliwia „zadomowienie” świata.

Mieszkańcem *świata przedstawionego* jest istota, której dzieje zawiera tomik Szumowskiego, w wierszu inicjalnym nazwana *człowiekiem zapomnianym*. Te słowa rozumiem jako wyraz postawy tragicznej: istota żyjąca w świecie przedstawionym przez poetę jest ukazana w trakcie zacierania się jej — pojętego tradycyjnie — człowieczeństwa, wartości cennych i bliskich, a równocześnie zatracających się w „procesie” życia. Wrażenie to potęgują niepokojące, a zarazem ironiczne grafiki Autora, które stanowią plastyczne wariacje na temat zdeformowanej postaci człowieczej lub równie karykaturalnej grupy ludzi. W jednym z wierszy pojawia się nadzwyczaj dosadna i lapidarna ocena egzystencji *człowieka zapomnianego*: *Jest strach bez definicji, / między północą a świtem, gdy przeszłość jest nieważna, / nierealna, / a przyszłość — bez przyszłości (Trzeba być ostrożnym)*.

Pierwszy cykl tomu bardzo precyzyjnie określa przestrzeń, w której rozgrywa się szary, wyprany z wszelkiej wzniosłości dramat wyobcowania człowieka ze świata: *My ludzie wpisani we wzór osiedla (Ludzie wpisani); Nasz blok / jest jak lampa ze starego radia / którą chcesz rozbić o chodnik (Nasz blok jest)*. Słychać w tych tekstach ślady konkretnych doświadczeń historycznych, jakby dalekie echo wierszy nabywczych Barańczaka. Ale tym, co jest oryginalne i dla Szumowskiego właściwe, wydaje się nade wszystko uniwersalny obraz odklejania się jednostkowej świadomości od tego świata, który jest dostępny zmysłowemu oglądowi:

pamiętam
gdzie były słowa
— spojrzeć cienie
gdzie twarze były
myśli nekrologi
na horyzoncie
z drutu
rozpięte anteny
i roztraskany środek
który był przekazem

Tekst ten rodzi pokusę dość trywialnej konstatacji: antena — narzędzie komunikacji pozbawionej wymiaru osobistego — zastępuje słowa i twarze — środki bezpośredniego spotkania ludzi; dwuwiersz końcowy tego wiersza w jakimś stopniu opisuje formę utworów poety. Słowa poety są jasne i dobitne, a równocześnie nie stanowią manifestacji wolności. Poezja Szumowskiego nie afirmuje świata, obrazuje z wielu stron niedogodność przebywania na nim. Jest coś paradoksalnego w „my” tych wierszy, ponieważ zaimek ten podkreśla powszechną samotność każdego, kto w owym „my” się mieści. Potoczny epitet *częściowa samotność* zdaje się podkreślać, iż nie da się szukać doniosłego, metafizycznego bądź religijnego sensu tej samotności... To jest raczej niezbyt przy-

jemne bycie z innymi, bez istotnej więzi, bez poczucia autentycznej łączności.

Zbiorowy bohater Szumowskiego jest obciążony paraliżującą pamięcią zwykłą, beznamiętnie konstatawaną egzystencji w *niewłaściwym miejscu / o złym czasie (Dla L.A.M.)*; egzystencji, która zakreśla w niemożliwe do przekazania doświadczenie niepokojącego, a zarazem beznamiętnego przesuwania się po powierzchni życia. Jego owocem jest bierność, powolne zastyganie w letarg. Cykl *Świata przedstawionego* zamyka wiersz *Żeby się przygotować*, w którym wizja zaprzepaszczonego życia zostaje z wymiaru zbiorowego przeniesiona w sferę doznań jednostki. Wiersz ten zapowiada zresztą cykl następny, bowiem jego tematem jest pogranicze snu i jawy, coś, co nazwać należy lękiem przed śmiercią za życia, strachem przed zbyt prędkim spełnieniem się losu człowieka:

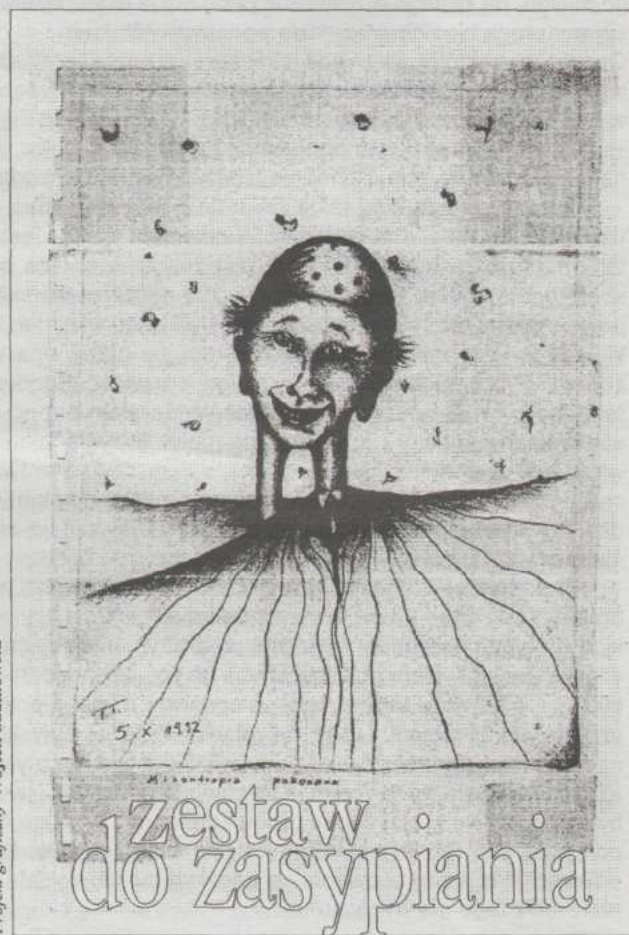
Nie chcę któregoś dnia
obudzić się rano,
już odmieniony.
Bez udziału świadomości.
Boję się, że wszystko to,
co miało mnie spotkać,
już mnie spotkało.
Stałem się tym,
czym miałem się stać.

Ten stan zostanie sprecyzowany w jednym z ogniw *Zestawu do zasypiania*: *zanik nadziei i rozpacz, / bez rozczarowań, oraz bez obietnic (Trochę jeszcze chore)*. Swoistym korelatem takiego obrazu człowieka staje się określenie bohaterów modnego, „postmodernistycznego” serialu telewizyjnego (*Miasteczko Twin Peaks*): *Oni nawet w głębi też są powierzchowni* (Laura Palmer).

Okazuje się, że jedynym, mimo całej niepewności i wielu zastrzeżeń wyjściem z ponurej kondycji *człowieka zapomnianego*, jest odkrycie jednostkowej przestrzeni istnienia. Wierszem otwierającym tę sferę jest *Zestaw podręczny*. Zejście w głąb siebie to pogrążenie się w noc, zbliżenie do granicy snu; zbliżenie, które sprawia, iż bezosobowe i nijakie przedmioty oraz słowa otrzymują bardziej osobiste piętno. Ich *przemycenie przez noc* to jakby symboliczne wzięcie na własność części świata, inicjacja w prawdziwą wolność poety. Jej kulminacją jest świadome stawianie czoła światu: *Nie mogę dać się wrobić / w zniszczenie relacji, / które miały mnie chronić*. Szczególnym, choć niezbyt radosnym pogłębieniem pewności, iż droga wyjścia z nijakiej, „zbiorowej” samotności prowadzi do zatopienia się w pojedynczości. Relacje z innym człowiekiem są iluzoryczne, kruche... *Nierozważnie zapomniane uśmiechy / błędną po udzieleniu / pierwszej pomocy*. Właśnie: „pierwsza pomoc”, a nie miłość jest w *Świecie przedstawionym* znakiem najgłębszej (dostępnej) więzi międzyludzkiej. Z niepokojem będę czekał na relację z „wewnętrznej podróży” podmiotu uwolnionego z osiedlowego, blokowego „my”. Nawet jeśli miałyby to być jeszcze mroczniejsze sprawozdanie.

Wojciech Szumowski, *Zestaw do zasypiania*, postłowie opatrzył Leszek Aleksander Moczulski, Libera Liber, Kraków 1995.

w o j t e k s z u m o w s k i



Projekt graficzny Wojtek Szumowski

Z WOJTKIEM
SZUMOWSKIM
rozmawia A. Kosińska

W poszukiwaniu pokoleniowej tożsamości

Zestaw do zasypiania składa się z dwóch części: *Świat przedstawiony* (1984-1989) oraz *Zestaw do zasypiania* (1990-1994). Stanowią one zbiór subtelnych autoobserwacji. Czy ta osobista wypowiedź została przez Ciebie celowo tak „zakodowana”, by stanowiła komunikat zrozumiały i zastrzeżony dla pewnej generacji? Czy takie kategorie jak generacja i pokolenie mogą być jeszcze użyteczne dla opisu literatury tworzonej przez twoich rówieśników?

Jeżeli Zestaw rzeczywiście jest rodzajem narracji właściwej danemu pokoleniu, to jest tak dlatego, że używam wielu zwrotów odwołujących się mniej lub bardziej bezpośrednio do zbiorowego doświadczenia mojej generacji. Nie jest to planowa czy systematyczna eksploatacja określonego fragmentu (przedziału) społecznej pamięci, w którym sytuuje się pokoleniowa wspólnota urodzonych w latach 60-tych, ale raczej intuicyjna, poetycka próba rozważenia uprawnień do takiej eksploatacji. Koncepcja pokolenia w polskiej tradycji humanistycznej, wywiedziona z prac Marii Ossowskiej i Kazimierza Wyki, definiuje generację jako wspólnotę ufundowaną na zbiorowym odczuciu silnego zewnętrznego doświadczenia. Karl Mannheim i Julius Petersen ponad pół wieku temu nazwali to szczególne zbiorowe doświadczenie przeżyciem pokoleniowym. Ta kategoria jest wciąż ważna i aktualna. Można ją jednak uzupełnić o perspektywę opisującą generację i jej tożsamość w innych kategoriach: jako specjalne uprawnienie (kompetencję) do uczestniczenia w określonych zbiorach informacji, pojęć i symboli. Istotna wydaje mi się świadomość istnienia szczególnej struktury symbolicznej, a więc pewnego ustalonego zasobu wyobrażeń, symboli i procedur, za pomocą których dane pokolenie dokonuje grupowej identyfikacji. Owa szczególna struktura symboliczna nie jest strukturą „odświętną”, lecz codziennie używaną. Dzięki niej tworzymy własne „listy obiektów kulturowych”. Zgodnie z definicją Marii Janion są to otoczone szczególną „aurą” obiekty służące właśnie do grupowej identyfikacji. Takie obiekty generacyjne to aktywa. Rzeczy wspólnie posiadane. Zestaw do zasypiania jest w jakimś mierze kolekcją takich właśnie generacyjnych obiektów. Decydującym przy ich wyborze był dla mnie generacyjny filtr uwalniania nowych znaczeń.

Na jakich zasadach działa taki filtr? W jaki sposób przesiewa on rzeczywistość?

Dla mnie Marcin Świetlicki jest doskonałym przykładem poety, który ma odwagę posługiwać się wyłącznie generacyjnym zasobem. Nie przejmuję się tym, że nie będzie zrozumiany poza „grupą uprawnionych”, grupą

której wspólne jest pewne doświadczenie. „Ogród koncentracjonalny” to nie tylko ponowoczesna metafora, ale przykład kreowania nowych znaczeń poprzez zestawianie elementów różnych, powszechnie uznanych za rozłączne. Wiersz ten budują tak różne pod względem semantycznym skojarzenia, jak: wybory, wiosna, pory (warzywa), miłość, kolacja, obóz koncentracjonalny. To elementy do konstrukcji raportu poety z miasta na dzień przed kapitulacją (oblegających). Wiersz ten nie jest tylko przejawem sceptycyzmu nowej generacji wobec błędów i niezdecydowań pokolenia rodziców, ale przede wszystkim manifestacją odrębnych uprawnień.

Mówisz o generacyjnych obiektach, strukturze symbolicznej, rytualnych użytkach. Co się kryje za tym socjologicznym żargonem? Czy możesz jakoś określić istotę tego generacyjnego rytuału przejścia, podać jakiś przykład, wzór...

Jednym z najistotniejszych wzorów wydają mi się działania Pomarańczowej Alternatywy. W swoich ulicznych spektaklach, wykorzystując oficjalną ikonografię, PA dokonywała „rytualnej konkretyzacji abstrakcji”. Pomarańczowi najczęściej eksploatowali rytuały socjalistycznego życia publicznego. Na przykład akcje: „Drugie rozdanie papieru toaletowego”, „Precz z u-pałami”, „Inwazja Świętych Mikołajów”, „Kwiatki dla milicjanta”, itp. Jedną z najbardziej znanych akcji PA było zamalowywanie murów Wrocławia i innych polskich miast kolorowymi krasnalami, w miejscach, gdzie pokrywano brudnoszarą farbą napisy i hasła polityczne umieszczane wcześniej przez opozycję. Metoda PA to spojrzenie na konflikty społeczne i polityczne Polski lat 80-tych z zewnątrz i sparodiowanie ich w idiotycznie konsekwentnym rytuale. Taką też miały powstać parateatralne wersje manifestacji organizowanych przez opozycję demokratyczną przeciw władzy w rocznice i miesięcznice wprowadzenia stanu wojennego. W takich akcjach uczestnicy PA przebrani za milicjantów obsypywali przebranych za demonstrantów kwiatami. Skandowano przeinaczone wersje haseł politycznych władzy i opozycji. Całości przyglądała się skonsternowana prawdziwa milicja i równie skonsternowane „prawdziwe społeczeństwo”. Tak wyglądała jedna z form generacyjnego rytuału przejścia: przeprowadzenie generacji między oboma skrajnymi i wszechobowiązującymi kulturalizmami czyli skostniałymi wzorami zachowań. Pomarańczowa Alternatywa przedrzeźniała doprowadzone do absurdu rytuały obu stron – państwa realnego socjalizmu i demokratycznej opozycji. W stylu socjalistycznego surrealizmu dawała ona sprawozdanie z obowiązujących gestów, symboli i metod komunikacji i mani-

pulacji społecznej w miejscu najbardziej czułym i przez obie strony objętym swoistym sacrum - na ulicy. W spektaklach PA przestrzeń i topos ulicy obie strony reglamentowały sobie nawzajem. Tak wyglądało to na ulicy, ale najważniejsze rzeczy wydarzyły się w naszych głowach. Akcje Pomarańczowej Alternatywy przedstawiały świat (który był światem przedstawionym) na opak czyniły sytuację groźną i niebezpieczną - zwyczajnie śmieszną, przywracały rzeczom właściwą miarę. Ludzie śmiejąc się przestawali się bać. Dla naszej generacji było to istotne doświadczenie odsłaniające nam, udręczonym codziennością wytwórcom wrażeń, właściwą metodę postępowania: inscenizację przedstawienia.

W swoich wierszach często dokonujesz ryzykownego zabiegu: mieszasz zjawiska o różnym statusie: indywidualne, wewnętrzne analizy i próby opisanie i nazywanie zbiorowych przeżyć. Czy nie bałeś się użyć tak dziś niemodnej liczby mnogiej i społecznej perspektywy?

Obie części Zestawu opatrzyłem w datami. Nieprzypadkowo umieściłem je w nawiasach. Kierowały mną względy bezpieczeństwa. Te „nawiasy bezpieczeństwa” mają chronić mnie przed przeszłością i zarazem zapobiegać całkowitej amnezji. *Świat przedstawiony* to dla mnie bardzo społeczny przedział pamięci. Pierwsza część Zestawu to w istocie dokonana w obrębie pojedynczej biografii próba archeologicznej rekonstrukcji procesów socjalizacji pewnego pokolenia. Lata osiemdziesiąte, choć bardzo nam się teraz nie podobają, to dla mojego pokolenia bardzo „czuły okres”. Nie ulega wątpliwości, że to właśnie wtedy wspólnie doświadczaliśmy „czegoś zewnętrznego”. Nie chce mi się nawet wymieniać tych wszystkich oczywistych i natrętnych zewnętrzności, których częstotliwość i nieznośne natężenie, w ostatniej dekadzie „PRL-u dla początkujących” mogłoby wystarczyć do powołania niejednej generacji. Może zresztą tak właśnie się stało. Robiąc notatki, z których powstał Zestaw do zasypiania, uważałem, że to co dzieje się w zbiorowej świadomości i tworzy to dziwaczne i niebezpieczne krajowe imaginum, jest tak samo istotne i ważne dla mojej tożsamości, jak różne indywidualne idiosynkrazje i manierizmy.

Jaka w takim razie jest tożsamość tej generacji w 1996 roku?

Tożsamość to struktura symboliczna, pozwalająca zapewnić ciągłość i spójność systemowi osobowości pośród zmian sytuacji biograficznych i zmian położenia w przestrzeni społecznej. Tako rzecz Jürgen Habermas. Myślę, że dla tożsamości naszej generacji istotne jest doświadczenie i zdolność do zachowania dystansu wobec własnej kultury, unikanie kategoryzacji i demonizowania produktów kulturowych. Ważna jest także umiejętność i brak uprzedzeń w manipulowaniu tymi kulturowymi produktami. Traktujemy je nie jak fetysze, ale raczej jako prefabrykaty służące do tworzenia nowych konstruktów i użytków, do uwalniania nowych i re-kreacji starych znaczeń.

Dysponując takimi narzędziami potrafimy wyobrazić sobie projekt rynku i pożądanego produktu. Taką dyspozycją posługuje się z gracją Manuela Gretkowskiego. Jej kolejne książki to nie tylko projekty literackie, ale przede wszystkim produkty wyrafinowanej strategii rynkowej. Dziwaczne gatunki literackie jakie tworzy Gretkowska nie są wyłącznie rodzajem sezonowego „pup fiction”, ale sposobem organizacji i „zarządzania” nowymi sektorami rynku czytelnictwa. Gretkowska, pisząc jak sama mówi „Harlequin’y dla inteligentów”, projektuje (i obsługuje) potrzeby nowej generacji polskiej inteligencji.

Potrafę sobie wyobrazić User’s Guide dla naszej generacji. Zawierałby on rodzaj mentalnego modelu EWG - uniwersalnej struktury usługowej, zabezpieczającej standardy przyłączanych elementów składowych. Podstawową dyspozycją byłaby zdolność tworzenia kulturowych prefabrykatów, oznaczonych czymś w rodzaju neutralnego „pH” tożsamości - uniwersalnego standardu zabezpieczającego uczestnictwo we wspólnym doświadczeniu konsumenckim i estetycznym.

Dziękuję za rozmowę.

Wojtek
Szumowski

O zwyczajnej porze,
gdy myśli i twarze zmęczone
wychodzą na ulicę,
po dniu pełnym zwykłych zajęć,
bez żadnego kierunku.
Gdy oczy znużone
na szybach wystaw,
wśród ukradkowych spojrzeń,
w zapachu perfum
szukając śladów
dysfunkcyjnych rodzin.
Jesteśmy
tylko
tatusiami,
idziemy tak prędko,
zmęczeni niesiemy nasze teczki,
z nadzieją
w ułożonych zdaniach
do
bajek
na dzisiaj wieczór.

dałaś mi nóż
odpowiedni do formy
chciałem ci wszystko wytłumaczyć
oczywiście na tyle
tylko mogłaś mi pozwolić
z przyzwyczajenia
w tkliwości
szklanej kolekcji marzeń
na pomalowanych ustach

w nocy pretensjonalnej z wyboru
gest nieszczęśliwości
odbiera mi niezgrabnie
delikatną możliwość pewnej
kompozycji
nie zamierzam się spierać
w mętnym krajobrazie
nie będę sypać nazwiskami
rozpuszczę myśli na poduszce
a zbiory bezsenności
w nowych okolicach
powiększą
nasze niepodzielne kolekcje

bez lęku
w naturalnej mierze
zakłopotania
w twoich oczach
mijamy
nieubezpieczone
ruchome części
zamienne znudzenia
z telefonem
pod łóżkiem
i czułym dotykiem
próbuję odnaleźć
niepewne uwagi
warte pominięcia

jest świat nieporuszony
pomyłką
w rekonstrukcji
źle zabezpieczonych
w promieniu czułym
nieplanowanym uniku
w spadku nie wykonanym
wywracają się poszukiwani

świadkowie
w biernym oczekiwaniu zdarzenia
nieskomunikowani
dla twoich słów
zamknięci w zwykłej
niezasłużonej deklaracji



Rysunek Wojtek Szumowski

Agnieszka Fulińska **Czekając na dalszy ciąg**

Popularność literatury *fantasy* jest zjawiskiem zagadkowym, nie wiadomo bowiem, jak ją mierzyć, skoro, jak chciałaby niezadko krytyka, jest to gatunek dla fanów. Gdyby obliczyć odsetek miłośników tej odmiany fantastyki w społeczeństwie, z pewnością okazałby się mniejszy niż czytelników kryminałów. W dodatku szanujący się amator prawdziwej *fantasy* nie uzna za pobratymca faceta, który w pociągu podmiejskim przewraca kartki taniego wydania jakichś popluczyn po Conanie z Cimerii, gdzie krew leje się strumieniami i... niewiele poza tym.

Prawdziwa *fantasy* była zresztą przez długie lata w Polsce niemal niedostępna. Wprawdzie jeszcze w latach 60. przełożono *Hobbita* i *Władcę Pierścieni* Tolkiena, a kilka innych ważnych utworów przemknęło przez półki księgarskie w kolejnych dekadach, wprawdzie i u nas zdarzała się jedna lub druga jaskółka twórczości rodzimej (za najciekawszą wypadła uznać powieść *Gar' Ingawi, Wyspa Szczęśliwa* Anny Borkowskiej, momentami wprawdzie niedoskonałą warsztatowo, ale niezwykle konsekwentną fabularnie i daleką od najczęściej naśladowanych wzorców), wiadomo jednak, że jedna jaskółka wiosny nie czyni. Co tu dużo mówić, tradycji czytania, a tym bardziej pisania *fantasy* u nas nie było.

Boom nastąpił dopiero w latach 90. Mamy już nie tylko klasyków gatunku, ale też rzeczy stosunkowo nowe, krąg czytelników na pewno się powiększył, ale mimo to popularność *fantasy* jak była, tak pozostaje elitarna, jakkolwiek absurdalnie może to brzmieć.

Andrzej Sapkowski: — gwiazda i nadzieja

Nie powinno dziwić, że Andrzej Sapkowski, gwiazda i nadzieja gatunku w Polsce, wywodzi się z wąskiego grona pierwszych prawdziwych miłośników prawdziwej *fantasy*, zjawisko bowiem takie mogło narodzić się tylko w tej grupie: dziś do stworzenia czegoś ciekawego konieczne jest odczytanie nie tylko w mitologii, ale i w samej *fantasy*.

Bodźcem dla pierwszej fali autorów w krajach anglosaskich stało się wydanie *Władcy Pierścieni* — powstanie archetypu, do którego można się było odnieść: odtwórczo, twórczo lub polemicznie. Owo zaś dzieło nie przypadkiem wyszło spod pióra profesora literatury staroangielskiej w Oksfordzie.

Od pierwszego wydania trylogii Tolkiena minęło czterdzieści lat i powstało sporo dobrych i jeszcze więcej marnych dzieł, które sprawiły, że coraz trudniej poruszać się po imaginacyjnych światach tak, aby nie zahaczać o coś, co już gdzieś było, nie wykorzystywać pomysłów innych autorów. Zarazem obok podstawowego, wywodzącego się wprost z mitu arturiańskiego, schematu *quest* pojawiło się kilka innych, o luźniejszej zazwyczaj strukturze, chętnie odwołujących się do doświadczeń świata rzeczywistego (np. w kreacji układów politycznych) lub do pogłębionej analizy psychologicznej.

W ten sposób *fantasy* zajmująca odrębną niszę w literackim świecie przeszła podobną, choć na mniejszą skalę i w znacznie krótszym czasie, ewolucję, jak powieść europejska od swych początków po czasy obecne. Od takiego stwierdzenia prosta droga do sformułowania wniosku, że powinniśmy i w *fantasy* dojść do postmodernizmu, czyli momentu, w którym krytyka nie może sobie poradzić z dziełem. I do tej właśnie szufladki na wszystko, co wymyka się prostym opisom, wsadzono Sapkowskiego po ukazaniu się pierwszego tomu jego opowiadań. Warto więc pokusić się o próbę opisu.

Jak powszechnie wiadomo, przyzwoita powieść, a dotyczy to zwłaszcza gatunków silnie skonwencjonalizowanych, więc i rozmaitych odmian fantastyki, musi mieć wyraźnych bohaterów, ciekawie i spójnie skonstruowany świat i, co tu dużo mówić, wciągającą akcję. *Fantasy* podła tym różni się od dobrej, że posiada wyłącznie akcję: ciąg łączy bądź na siłę połączonych bijatyk z użyciem mieczy i toporów zamiast rewolwerów czy miotaczy laserowych.

Sapkowski zaczął dosłownie od bohatera, aby w kolejnych opowiadaniach konsekwentnie budować świat i powoływać do życia *dramatis personae* późniejszej sagi. Na początku był *Wiedźmin*: w grudniu 1986 r. miesięcznik „Fantastyka” opublikował nagrodzone w redakcyjnym konkursie opowiadanie tak zatytułowane, w którym pojawił się, nie wiadomo skąd przychodzący i nie wiadomo dokąd zdążający — niczym protagonista klasycznego westernu — Geralt z Rivii, tytułowy wiedźmin. Kilka lat później słowo to zyska etymologię i definicję, na razie jednak wiedźmin jest tworem jednostkowym, jak ongiś hobbit, którego trzeba było stworzyć, aby go wytłumaczyć. I ten wiedźmin zostaje specem od unicestwiania bądź unieszkodliwiania potworów za pomocą miecza. Nowy Conan? Bynajmniej.

W stronę realizmu

Co było takiego w owym opowiadaniu, że „rzuciło wszystkich na kolana”, jak napisał później jeden z krytyków? Dwie rzeczy, jak sądzię: lekkość i sprawność językowa oraz... stara jak świat historyjka o królowie-strzydze, którą trzeba odczarować, w zamian za co król ofiarowuje worek złota. Pierwszej z tych cech nie należy bagatelizować — na tle utworów tzw. młodych pisarzy, którzy nierazko lubują się w służącym skrywaniu braków udziwnianiu narracji, płynny potok opowiadania Sapkowskiego jest niczym powiew świeżego powietrza.

Ponieważ sam język nie byłby w stanie zapewnić sukcesu, warto przyrzeć się bliżej pomysłowi fabularnemu. Niby historyjka znana, niby wszystko jak należy, nic bynajmniej nie zgrzyta, ale coś jest inaczej; spomiędzy słów dobiegają do czytelnika sygnały, że... no właśnie, co? **Że jest tu jakoś bardziej — realistycznie.** Bo zarówno król, jak i jego urzędnicy jacyś tacy ze swymi wadami i działkami zwyczajni, bo inaczej się mówi w obecności osób trzecich niż na osobności, bo przede wszystkim odczarowana po czterech latach życia jako strzyga królowa nie staje się hożą dziewoją, ale jest *Chuda. I głupa taka jakaś. Płacze bez ustanku. I sika w łóżko.* W baśni wdiera się realistyczna logika, w myśl której królowa zatrzymała się w rozwoju na poziomie małego dziecka.

Na podobnym schemacie uzwyczajniania znanych baśni oprze Sapkowski jeszcze kilka opowiadań, bynajmniej się z tym nie kryjąc.

Ten aspekt twórczości został natychmiast dostrzeżony i doceniony przez krytykę: pisało (J. Inglot, „Nowa Fantastyka” 1993/1), że „przygody Geralta zostały pomyślane jako nowe, «prawdziwe» wersje starych bajek”. I rzeczywiście — jako główne wątki kilku opowiadań, a także jako epizody powieści — pojawiają się przewrotne wersje starych historyjek, jak np. w opowiadaniu *Ziarno prawdy* z tomu *Ostatnie życzenie*, będącym historią Pięknej i Bestii *à rebours*: Piękna jest podgatunkiem wampira, wykorzystuje więc miłość Bestii dla swych niecznych celów (zabijania podróźnych), można mieć jednak wątpliwości, czy jej postępowanie należy rzeczywiście kwalifikować jako „nieczne”, skoro stanowi ono jej — jej gatunku rozumnych istot — naturę. W dodatku pojawia się kwestia tytułowego ziarna prawdy: wampiryzacja rzeczywiście kocha Bestię...

Z punktu widzenia ludzi Piękna stanowi zagrożenie, zadaniem wiedźmina jest więc jej unicestwienie. W podtekście opowiedzianej tu historyjki można już odczytać pytanie, które wkrótce stanie się kluczowym dla Geralta: czy człowiek, przedstawiony jako niedawny przybysz, a zarazem zdobywca świata, ma prawo eksterminować stworzenia stanowiące dla niego zagrożenie lub tylko przeszkodę na drodze do pełnej ekspansji?

Geralt właściwie nie ma wyboru: zabijanie potworów to jego sposób zarabiania na życie, a światem Sapkowskiego rządzi twarde i bardzo realistyczne prawa ekonomii. Na dodek z racji swojej profesji, bądź co bądź niezbyt estetycznej, wiedźmin spychany jest na margines społeczeństwa, sam uważany za potwora. Co więcej, w prymitywnym odbio-

rze jest „potworem”: istotą sztucznie wyhodowaną z człowieka, mutantem. Na to bowiem, aby uzyskać niezwykłą sprawność fizyczną i odporność psychiczną organizmy kandydatów na wiedźminów poddawane są jeszcze w dzieciństwie daleko idącym nieodwracalnym zmianom, przez co różnią się od pozostałych ludzi nie tylko fizycznie, ale i emocjonalnie.

Wspomniane mutacje są jednym z najistotniejszych problemów, z jakimi muszą zmierzyć się nie tylko bohaterowie Sapkowskiego, ale i krytycy jego twórczości, kwestią, która spowodowała największy chyba zamęt w wypowiedziach recenzentów, zwłaszcza jeśli wbrew wyraźnym ostrzeżeniom autora postanowili zająć się „statusem ontologicznym” wykreowanego przezeń świata.

Za najbardziej kuriozalną wypadła uznać opinię (M. Parowski „Nowa Fantastyka” 1991/12), iż Sapkowski przedstawia w swych utworach „nasz świat po kataklizmie atomowym”. Wygląda na to, że krytycy, skądinąd na co dzień zajmujący się fantastyką, a nawet sami próbujący swoich sił na jej niwie, nie potrafili pogodzić się z synkretyzmem językowym Sapkowskiego, z zasobem pojęć funkcjonujących w jego powieściach.

Kamieniem obrazy stał się przede wszystkim fakt, że w świecie niewątpliwie wzorowanym na baśniowej wizji średniowiecza istnieją — na równych prawach z archaiczną bronią, magią i stylizowaną staropolszczyzną — dziedziny wiedzy takie jak genetyka czy astronomia kopernikańska. Niestety, odpowiedź na te niepokoję, która miałaby sens w świetle ogólnych zasad funkcjonowania światów literatury fantastycznej, brzmi: dlaczego nie? Skoro godzimy się — my, czytelnicy — na to, aby światem przedstawionym rządziły prawa magii, obracając w perzynę prawa fizyki klasycznej, dlaczego nie mielibyśmy dać przyzwolenia na wprowadzenie w ten świat pojęć, a właściwie wyłącznie słów, mocno zakorzenionych w akceptowanej przez nas współczesnej rzeczywistości?

Za dobry przykład może posłużyć „genetyka” Sapkowskiego. Słowo to pojawia się najczęściej w kontekście dziedziczności cech charakteru czy uzdolnień, a także wiedzy o możliwościach sterowania rozwojem organizmu. Tym niemniej interpretowanie mutacji, jakim poddawani są przyszli czarodzieje i wiedźmini — zwani też swojsko odmienkami, w duchu „naszej” genetyki, a tym bardziej przez pryzmat kataklizmu nuklearnego, jest nadużyciem recenzentkim. Przede wszystkim zmiany te nie są przypadkowe, ale mają na celu przystosowanie organizmu do jego zadań: w przypadku czarodziejek korygują wady wyglądu, w przypadku wiedźminów umożliwiają np. świadome zwięzanie i rozszerzanie żrenic. Natomiast o przebiegu, czy raczej sposobie dokonywania tych mutacji, wiemy tyle, że w przypadku wiedźminów najważniejsze są środki, które dziś nazwalibyśmy farmakologicznymi, w owym świecie zwane grzybkami i trawami. I że do kontroli procesu konieczny jest czarodziej posiadający *magiczną wiedzę i zdolności*. Żadnych komórek, łańcuchów DNA czy mikroskopów, zamiast tego opis pasujący jak ulał do średniowiecznej pracowni alchemika: *zakurzone butle legendarnych eliksirów, alembiki, piece i retorty oraz magia („genetyka”)*, opierająca się w tym świecie na tej samej wiedzy o budowie i funkcjonowaniu organizmu ludzkiego co magia uzdrowicielska.

Magia w fantasy

Warto w tym miejscu podkreślić, że magia w *fantasy* nie jest serią sztuczek, ale głęboką wiedzą o otaczającym człowieka czy inną istotę rozumną świecie, znajomością rządzących nim praw i umiejętnością ingerowania w te prawa i ich modyfikacji. Umiejętnością, dodajmy, ograniczoną zakazem wykorzystywania jej na szkodę innych ludzi bądź w sposób istotnie naruszający równowagę sił w przyrodzie. Sprzeniewierzenie się takim zakazom niemal zawsze prowadzi do opłakanych skutków. *Magia jest Chaosem, Sztu-*

ką i Nauką. Jest przekleństwem, błogosławieństwem i postępem. Wszystko zależy od tego, kto się magią posługuje, jak i w jakim celu — mówi czarodziejka Yennefer. *Toutes proportions gardées*, podobną definicję można zastosować do nowoczesnej nauki i wówczas cała kwestia staje się banalna, sprowadza się bowiem do jednego z fundamentów *fantasy* jako gatunku: jej świat różni się od naszego między innymi **sposobem poznawania**, podczas gdy **przedmiot poznania** może pozostawać ten sam.

Nieuzasadnionymi wydają się zatem próby dociekania, czy świat Geralta jest jakąś wizją przyszłości Ziemi tylko dlatego, że pouczeni raczej przez liczne powieści i filmy SF, a nie realne doświadczenie, za przyczynę „ogromnej ilości mutacji” skłonni jesteśmy prędzej uznać katastrofę nuklearną niż świadomy zamysł autora. Przeciwno takim tezom świadczą ponadto wspomniana już celowość i ukierunkowanie mutacji dotyczących ludzi, olbrzymie potwory zaś trudno uznać za element wymagający innego uzasadnienia niż **wewnętrzna logika fantastycznego świata**.

Wywołujące tyle zamieszania mutacje są dla kreacji świata w utworach Sapkowskiego istotne z zupełnie innego powodu. Jedno z fundamentalnych praw rządzących baśnią, a także *fantasy* stanowi, że wszelkie tego typu zmiany magiczne są mieczem obosiecznym: za korzyści, jakie dają, płaci się nierazko bardzo wysoką cenę — wystarczy przypomnieć *Małą syrenkę* Andersena, nawiasem mówiąc baśń również „przepisaną” przez Sapkowskiego.

Bohaterowie „sagi o wiedźminie”, którzy swe niezwykle umiejętności zawdzięczają magicznym zmianom, płacą pogardą, nienawiścią lub lękiem zwykłych ludzi, ale także niepełnością i niemożnością odczuwania ludzkich emocji. (Opisaniu związanych z tym rozterek posłużyła się w opowiadaniu *Granica możliwości* urokliwie przetworzona legenda o smoku wawelskim). Gorycz ich sytuacji potęguje jeszcze poczucie okrutnego determinizmu — żadne z nich nie jest tym, czym jest, z własnego wyboru. Czarodziejkami zostają najczęściej kalekie, odrzucone przez rodziców dziewczynki, i tej psychicznej skazy nie są w stanie z nich wyrzucić nawet długie lata dostatniej egzystencji w ciałach pięknych kobiet; wiedźmini i druidzi biorą do terminu podrzutków.

Herosi ściągnięci z piedestału

Abwiwalentne uczucia w stosunku do własnego losu, niemożność uporządkowania życia osobistego według ogólnie przyjętych wzorców, a także niespotykana u zwykłych wymachujących mieczem zabijaków refleksja nad sensownością i etyką własnej profesji, stawiają Geralta i Yennefer w szeregu najdoskonalszych kreacji światowej *fantasy*. Porównywano Geralta z chandlerowskim Marlowem i nie bez racji — łączy ich zaduma nad rolą profesjonalisty od tropienia różnego rodzaju okropieństw w świecie, w którym biegu wypadków nie da się odwrócić. Osobiście byłabym skłonna pójść dalej i dostrzec w kreacji wiedźmina rys heroiczny, postawę wierności wbrew okolicznościom: poczucie bezsilności wobec zdarzeń nie stanowi usprawiedliwienia dla bezczynności, zaniechania, gonitwy za łatwym zyskiem lub podłości. Przeciwnie, tak jak rozpaczliwie broni się Geralt przed coraz mocniej objawiającym się w jego życiu przeznaczeniem, tak też uparcie trwa przy swoim systemie wartości, który zewsząd narażony jest na szykany i w zmieniającym się gwałtownie świecie uznawany nierazko za staroświecki.

Można zatem uznać, że jednym ze źródeł natychmiastowej akceptacji twórczości Sapkowskiego zarówno przez czytelników, jak i krytyków, jest ściągnięcie herosów z piedestału i uczynienie ich „jednymi z nas”. Zatem daleka byłabym od twierdzenia, że *fantastyczność* świata jest tu tylko sztafażem, zasłoną skrywającą diagnozę czy opis współczesności. Byłaby to interpretacja krzywdząca dla autora, bo oprócz aktualności opisa-



Collage Aleksander Pieniek

nych w „sadze o wiedźminie” uczuć i przeżyć, należy dostrzec również bogactwo przedstawień należących nie do określonej rzeczywistości zewnętrznej, ale do uniwersum fantastyki i mitu.

Jeśli bowiem krytycy odczuwają pokusę wpisania Sapkowskiego w nurt postmodernizmu, to zapewne dlatego, że — zgodnie z bynajmniej nie przez XX wiek wymyślonym przeświadczeniem, że wszystko już było — garściami czerpie on z bogatych zasobów tradycji literackiej i kulturowej. Wspominał już o sięganiu po znane z baśni wątki — wyjaśnienie techniki „urealniania” wytłumaczone zostało w obszernym, opublikowanym w formie książkowej eseju *Świat króla Artura*. W tym piśmianym z ogromnym zaangażowaniem tekście, którego drobne nieścisłości rekompensuje bogactwo przytaczanych źródeł i informacji, porównuje Sapkowski między innymi wizję średniowieczną i rycerstwa ukształtowaną przez romans i legendę z tym, co o realiach życia w owym czasie mówią nam źródła historyczne i archeologiczne, a następnie próbuje zrekonstruować przemianę historii w mit. Analogicznie zatem można uznać opowieści o GERALCIE za swoistą „archeologię baśni”: odczytywanie palimpsestu i odzyskiwanie (stwarzanie) historii, które mogłyby leżeć u podstaw fabuł opowiedzianych przez Andersena czy braci Grimm.

Biorąc na warsztat niezliczoną ilość tekstów i mitów, bo znajdziemy tu i Homera, i Biblię (bardzo istotny dla fabuły motyw Prawa Niespodzianki zdaje się zawdzięczać wiele historii Jętfego), i romans średniowieczny (doskonała kreacja najwierniejszego przyjaciela wiedźmina, trubadura Jaskra), i Sienkiewicza, i Iana Fleminga, nie ogranicza się autor *Miecza przeznaczenia* do motywów i wątków literackich, ale mozaikę swych opowiadań i powieści układa wielowarstwowo: odniesień i aluzji możemy szukać na każdym poziomie narracji.

Amatorom deszyfracji powinien spodobać się eklektyzm nazewniczy: ukośne przez autorów *fantasy* rdzenie celtyckie pojawiają się tylko w Starszej Mowie, sporo tu natomiast językowej zabawy: krasnoludzy bankierzy noszą wyłącznie włoskie nazwiska, imiona chłopów są jakby żywcem wyjęte ze *Starej baśni*, koń barda nazywa się Pegaz, a siedzibą słynnego uniwersytetu jest miasteczko o dziwnie coś przypominającej nazwie Oxenfurt. Bardzo często gra odbywa się na poziomie fonetyki, zapisu i pokrewieństwa

morfologicznego wyrazów. Brzmienie mowy elfów u Sapkowskiego oparte jest na językach europejskich, dzięki czemu głośne przeczytanie pozwala od czasu do czasu odczuć satysfakcję płynącą ze zrozumienia tekstu w nieistniejącym języku.

„Wszystkiemu winne są elfy...”

Problemy wspólnej egzystencji wszystkich rozumnych plemion stanowią wątek, który najbardziej przybliży powieści Sapkowskiego do pozaliterackiej rzeczywistości. *Wszystkiemu winne są elfy i wozacy*, mówi ironicznie jeden z bohaterów i w tej skądinąd bardzo ładnie wymyślonej parafrazie streszcza się cała tragedia. Ofiarami nietolerancji, zapoczątkowanej przez żadnych dominacji nad światem ludzi i wyzwalającej działania odwetowe ze strony elfich komand terrorystycznych, padają nie tylko inne rasy, ale też wszelkiego rodzaju „odmieńcy”. Różnica jest tylko taka, że elfy eksterminuje się z milczącym albo wyraźnym przyzwoleniem władców, driadom powoli, podpierając się zarządzeniami administracyjnymi, odbiera się kolejne skrawki lasu, na wiedźminów zaś rusza fanatyczny tłum popychany do mordu naukami zawartymi w sfabrykowanym paszkwile.

Nie powinno dziwić, że na tak naszkicowanym tle zaciera się bardzo zazwyczaj istotny w *fantasy* podział na siły Dobra i Zła, Światła i Ciemności. Cesarstwo Nilfgaardu, wspólny wróg pozostałych królestw ludzkich, jest państwem totalitarnym i jako takie uosabia zło w czystej postaci, jednak w jednej z kluczowych scen *Czasu pogardy* okazuje się, że jakkolwiek działając z niegodziwych pobudek, główny nilfgaardzki czarny charakter powieści ocalał od śmierci księżniczkę Ciri, z której osobą związane jest nie tylko przeznaczenie Geralta, ale i los całego świata. Z drugiej strony pozostali królowie, jak również ich działający nierzadko na własną rękę i korzyść doradcy, nie okazują się bynajmniej rycerzami bez trwogi i skazy, wręcz przeciwnie, wpłatają się w przyziemne gry o wpływy polityczne i gospodarcze, w wyniku czego jeden w momencie wybuchu wielkiej wojny nie ma ochoty „umierać za Vengerberg”, drugi zaś przekraczając granicę „z bratnią pomocą” wbija nóż w plecy dogorywającemu sąsiadowi. Jak widać, na poziomie narracji o charakterze historycznym również mamy do czynienia z żonglerką dobrze znanymi piteczkami.

Na marginesie rozważań o historii w wykreowanym przez Sapkowskiego świecie warto raz jeszcze przywołać postać głównego bohatera. W sporze między rozumnymi rasami zamieszkującymi ten świat Geralt pragnie zachować neutralność, do czego skłania go z jednej strony wspomniane już przekonanie o nieuchronności zmian i własnej bezradności, wobec ich okrucieństwa, z drugiej zaś uczucie odrazy wobec przykładania ręki do skądinąd nieuniknionej zagłady dotychczasowego świata. Bo Geralt, zawodowy pogromca potworów, kocha świat, w którym ludzie nie wytypiłi jeszcze wszystkich istot nie pasujących do homocentrycznej wizji świata. Wiedźmin staje po stronie różnorodności i piękna, reprezentowanych przez umierający świat elfów — świat, którego ludzie nie potrafili zrozumieć, więc postanowili zniszczyć — ale będzie bronił swoich towarzyszy przed głupotą jego przedstawicieli, na przemoc umierających odpowiadać jedynie eskalacją przemocy. W jednym z najpiękniejszych epizodów *Krwii elfów* Geralt i Ciri, zabłądziwszy w pobliże ocalałych w głębi lasu ruin starożytnego pałacu i ogrodu elfów, oglądają kwitnące wciół róże. W tym ogrodzie, sam na sam z mającym według przepowiedni przynieść światu zagładę i odrodzenie Dzieckiem Niespodzianką, Geralt wypowiada swoje *credo*: *Do Shaerrawedd, Ciri, wciąż przychodzą elfy. Różne elfy. Te zapalczywe i głupie, dla których symbolem jest splekany kamień. I te rozumne, dla których symbolem są te nieśmiertelne, wiecznie odradzające się kwiaty. Elfy, które rozumieją, że jeśli wyrwie się ten krzak i wypali ziemię, róże z Shaerrawedd nie rozkwitną już nigdy. (...) Czy rozumiesz teraz, czym jest neutralność, która tak cię porusza? Być neutralnym to nie znaczy być obojętnym i nieczułym. Nie trzeba zabijać w sobie uczuć. Wystarczy zabić w sobie nienawiść.*

Być neutralnym oznacza, że wybierając trzeba w każdej konkretnej sytuacji, gdyż na zapalczywych i głupich oraz rozumnych dzielą się przedstawiciele wszystkich plemion i ten podział zastępuje klasyczną opozycję Światła i Ciemności. Świadczą o tym niektóre z komentarzy umieszczanych w poprzedzających każdy rozdział „cytat” — z uczonych rozpraw, tezaursów, traktatów poetyckich i anonimowych broszur — stanowiących kolejną cegiełkę w tej literackiej mozaice.

To, co w rezultacie wszystkich opisanych powyżej zabiegów zostaje nam do czytania podane, świadczy dobitnie o skuteczności obranej przez autora metody i jej przewadze nad wymyślaniem na siłę wszystkiego od nowa. Za innowację wystarcza świetny pomysł na wiedźminów jako typ i Geralta jako postać wiodącą, wsparty inwencją w zakresie systematyki potworów i określeniem sposobów działania sztuki magicznej, a następnie wpisanie tego w istniejące już szerokie ramy, z zastrzeżeniem, że powstała w ten sposób całość jest wewnętrznie spójna, do osiągnięcia czego niezbędny jest talent, podbudowany znów wiedzą, tym razem o strukturach fabularnych, które zaczerpnął Sapkowski nie tylko z *fantasy*, ale również z najlepszych wzorów powieści szpiegowskiej. Momentami trudno wręcz uwierzyć, że w tej skrzętej się od niespodziewanych zwrotów akcji powieści wszystkie elementy pasują do siebie jak ulał.

Efekt widać gołym okiem: Sapkowskiego czyta się po prostu bardzo dobrze, miejscami nawet aż za dobrze, jako że jedynym poważnym zarzutem, jaki można by postawić jego powieściom (ale nie opowiadaniom, które każde z osobna są perełkami pod względem kompozycji i odpowiednio do opisywanych zdarzeń dobranego stylu) jest brak „epickości” pojmowanej jako zatrzymanie się na chwilę, pochylenie nad szczegółem lub panoramą krajobrazu. W niektórych rozdziałach *Krwii elfów* i *Czasu pogardy* są wyłącznie świetnie napisane i przekazujące spory ładunek dramatyzmu oraz informacji o świecie dialogi, brakuje natomiast chwili oddechu i spowolnienia rytmu. Wydaje się, że wyobrażenia i rozmach fabularny autora rozsądza ramy powieści, w dwóch bowiem całkiem pokaźnych tomach „sagi o wiedźminach” wydarzyło się już tyle, że dałoby się obdzielić kilka niezłych powieści, a intryga pozostaje wciąż w fazie wstępnej. Złośliwi komentatorzy twierdzą wręcz, że całość zapowiada się na co najmniej jedenaście tomów.

Wszelka zatem próba opisu twórczości Andrzeja Sapkowskiego musi pozostać dziełem otwartym; możemy jedynie czekać na dalsze dzieje Geralta, Yennefer, Jaskra i Ciri (pozostawionych w diabelnie trudnej i pogmatwanej sytuacji), nie zazdroszcząc przy tym autorowi konieczności co najmniej dorównania w dalszych tomach poziomowi wyznaczonemu przez dotychczasowe osiągnięcia.

Agnieszka Fułińska

Piotr Bukowski Krytyk zasłuchany: Horace Engdahl

1 Już od dłuższego czasu nosiłem się z myślą zaprezentowania Państwu jednego z najciekawszych krytyków szwedzkiego młodsze pokolenia: Horace'a Engdahla. Podziwiałem go dotąd głównie jako autora znakomitej rozprawy doktorskiej *Den romantiska texten* (Romantyczny tekst), będącej zbiorem esejów, poświęconych twórczości czołowych szwedzkich preromantyków i romantyków. Największą bodaj zaletą tej książki jest to, iż Engdahl o problemie tak trudnym jak retoryka romantyzmu pisał ciekawie, przejrzyście i przekonująco, co duchowemu patronowi owej pracy — Paulowi de Man — nie udawało się nazbyt często. Zaletę tę postanowiłem rychło podnieść do rangi cnoty kardynalnej poststrukturalistycznego krytyka i literaturoznawcy. A ponieważ *Den romantiska texten* to książka już niemłoda (z 1986 roku), zdecydowałem się przedstawić dziś szwedzkiego krytyka na podstawie najnowszej jego pracy. Kiedy jednak trafiła ona wreszcie na moje biurko, sprawa się cokolwiek skomplikowała. Już sam tytuł: *ABC do tknięcia. Esej o głosie w literaturze* — nasuwał pewne wątpliwości, czy rzeczywiście chodzi tu o rzecz zrozumiałą i noszącą znamiona nauki o literaturze. Lektura słowa wstępniego nie rozwiała wcale moich obiekty, a nawet je pogłębiła. Okazało się bowiem, iż Engdahl zdecydował się porzucić narzędzia retoryki i zaufa... słuchowi. Jak wyszło na jaw, krytyk już od dłuższego czasu dojrzewał do poglądu, iż tekst jako taki posiada nie tylko swój skomplikowany mechanizm retoryczny, ale i własny tajemniczy, niepowtarzalny głos.

Hm — pomyślałem — esej o głosie? Sprawa nader ryzykowna! Czy autor — niegdyś uczeń Derridy — nie popada zbyt w herezję fonocentryzmu? Czy nie tworzy luźnych literackich impresji? I wreszcie: na ile owa zmiana perspektywy hermeneutycznej wzbogaci samą interpretację?

2 Na tytułowy esej o głosie w literaturze składa się w rzeczywistości nie mniej niż 11 szkiców, ogniskujących się z reguły na twórczości jednego pisarza. Nieco rzadziej, kiedy poruszany problem tego wymaga, Engdahl wsluchuje się w teksty kilku autorów, co w efekcie prowadzi często do rozczarujących uogólnień. Ale po kolei.

Najpierw o bohaterach. Trudno mi się oprzeć wrażeniu, iż w większości są to pisarze, których Engdahl darzy szczególnym sentymentem. Nieprzypadkowo przecież o wielu

z nich pisał już wcześniej. Mamy więc Stendhala i Schlegla, Dostojewskiego i Poe'a, potem Poczet Wielkich Modernistów — jest wśród nich Mallarmé, Marinetti, Joyce, Beckett, Ekelöf. Na koniec pojawia się sam mistrz: Maurice Blanchot. Ale duch autora wspaniałego eseju *L'Athenaeum* zdradza swą obecność już wcześniej — w tych najlepszych, najpiękniejszych szkicach Engdahla.

O tym, jak rozumieć mamy ów tajemniczy głos literatury Horace Engdahl pisze w pierwszym szkicu poświęconym Dostojewskiemu i Schleglowi. „Jestem chorym człowiekiem... Jestem złym człowiekiem” — mówi Ordinow, bohater *Zapisków człowieka z lochu* Fiodora Dostojewskiego, cytowany przez szwedzkiego krytyka zaraz na początku eseju. Czytamy te słowa... ale czy na pewno je rozumiemy? Otóż gdy tylko zechcemy się dobrze w nie wsłuchać, będziemy w stanie wychwycić ich niepowtarzalny, niezwykle intensywny ton, podobny do „głuchego brzmienia instrumentu pozbawionego czystych dźwięków”. Zafascynowani tym tonem od teraz koncentrujemy uwagę na samym głosie Ordinowa, „czytamy głos”, bowiem to właśnie on odkrywa przed nami znaczenie tekstu. Odkrywa prawdę o samym Ordinowie, prawdę, która to uzewewnętrza się nie w retorycznych uniesieniach bohatera, lecz w subtelnych wibracjach jego głosu.

Rodzi się jednak pytanie: jak zakodowane jest to brzmienie głosu w piśmie, w słowie drukowanym? Engdahl tłumaczy, że tekst, z którym czytelnik obcuje, sugeruje jakąś formę głosu, pewien schemat, który wypełnia mowa. Dlatego w przypadku scenicznej prezentacji monologu Ordinowa każda z możliwych kreacji aktorskich może na swój sposób oddać właściwy ton tekstu Dostojewskiego. Piszę „może”, bowiem, jak zdaje się sugerować Engdahl, nie wszystkim dane jest doświadczenie takiej epifanii sensu.

Czy więc literacki słuch to dar nadprzyrodzony? Któż może nauczyć nas słuchania literatury? Przede wszystkim za mistrzów winniśmy uznać romantyków, zaś za niedoścignionego arcy mistrza Fryderyka Schlegla — krytyka o słuchu absolutnym.

Schlegel, pisząc swój słynny esej o *Wilhelmie Meistrze* Goethego (*Über Goethes „Meister”*, 1798), starał się uchwycić i przedstawić to genialne dzieło jako organiczną całość, tak aby mogło przemówić swoim wewnętrznym głosem. Niemiecki krytyk wierzył, iż gdy uda mu się usłyszeć głos ów jasno i

wyraźnie, odkryje sens, jaki Goethe w zamysle nadać chciał swemu dziełu — a nawet więcej — sens ten dopełni. W głosie *Wilhelma Meistra* wydaje się Schleglowi pobrzmiwać cichy śmiech, jaką niezwykłą, ledwo słyszalną melodią, unoszącą się nad baletem cudownie przejrzystych postaci, które wypełniają karty powieści. Bowiem „w języku istnieje coś równie nieuchwytnego jak spojrzenie czy drgnienie ręki — i nie sposób powierzyć tego czegoś literze” — pisze Horace Engdahl. I staje się coś niezwykłego. Jego słowa, które sąsiadują w tekście ze słowami autorów *Athenaeum*, sprawiają naraz, iż te ostatnie stają się bliskie, zrozumiałe i przede wszystkim żywe, zachęcając do dialogu, do wymarzonego kiedyś przez Schlegla „symfiozofowania”. Tak spełniony zostaje też najważniejszy postulat gadamerowskiej hermeneutyki: słowo pisane przemawia. Ów fenomen ożywienia tekstu, lub jak powiedziałby sam Engdahl, doskonałego uderzenia w jego ton, udaje się szwedzkiemu krytykowi raz jeszcze: w szkicu zatytułowanym *Flämtningar* (*Sapanie*).

Szwedzki krytyk przysłuchuje się teraz beckettowskiemu bohaterom, recytującym swoje nie kończące się monologi. Postaci te słyszą rozbrzmiewające gdzieś w ich wnętrzu głosy i starają się skrupulatnie je relacjonować. Mówią zatem to, co słyszą. Ale jednocześnie w rozpaczliwy, heroiczny sposób nie godzą się na to, aby płynący z ich ust głos stał się ich własnym głosem, aby został im definitywnie przypisany. Nie identyfikują się z własną mową, bowiem okazuje się ona być w rękach kogoś innego. Niezależnie polega na tym, że kiedy tylko słowo rodzi się w człowieku, podstępna mowa wymaga od niego, by za nie odpowiadał, żeby za pomocą słowa określił się, uformował swoje „ja”. Ale mimo to postaci Becketta nie milczą, lecz mówią, wciąż mówią, pragnąc wreszcie wypowiedzieć prawdę, świadczyć o prawdzie. Chcą one przemówić głosem „tego nieznanego”, a jest to głos, który — jak pisze Engdahl — „rozbrzmiewa jedynie w uprtej kontynuacji, w sapaniu, w drzeniu, w beczelnym tonie, w unikach”. Wsluchując się w ten głos czujemy — twierdzi krytyk — jak ów beckettowski podmiot, którego tożsamość rozplynęła się w potoku słów, zyskuje twarz, staje się osobą, nie musząc już wcale przedstawiać nam dowodów swojej egzystencji. Piękna to myśl. Wczytując się w słowa Horace'a Engdahla pomyślałem,

że jeśli kiedyś poczuje wreszcie sympatię do bohaterów Samuela Becketta, będzie to niewątpliwie jego zasługa.

Przedstawiłem Państwu dwa najciekawsze szkice z obszernego eseju Engdahla, szkice w których jego metoda zaowocowała, jak sądzę, najpełniej. Kilka nieco mniej przekonywujących fragmentów (o Stendhalu, Jossie) świadczy tylko o tym, jak wiele zależy tu od empatii, od instynktownego podchwycenia, przedłużenia tych drgnień, załamania, subtelnych akcentów zapisanej mowy — tych niezliczonych językowych gestów. Bo pamiętajmy, że — jak pisał kiedyś Maurice Merleau-Ponty — o prawdziwym dialogu można mówić „jedynie wówczas, gdy ten, kto słucha, zamiast śledzić kolejne ogniwa łańcucha słownego, podejmuje na własny rachunek gestykulację językową kogoś innego i wykracza poza nią doprowadzając ją do końca” (cytuje za J. Migasińskim, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s.57).

3 Wiele lat temu amerykański mistrz grozy Howard Phillips Lovecraft napisał opowiadanie zatytułowane *The Whisperer in Darkness* (*Szeptacz w ciemności*). Oto na ziemi, wraz z posłańcami z nieznanych dotąd rubieży wszechświata, pojawia się obcy głos. Aby stać się dla ziemian zrozumiałym, zasiedla się w głosie ludzkim, w szumie ludzkiej mowy. Narrator, w osobie Alberta Willmartha, naukowca i wykładowcy bostońskiej uczelni, chcąc dowiedzieć się kim są nieznani przybysze, odwiedza człowieka o nazwisku Akeley, który to rzekomo wszedł z nimi w bezpośredni kontakt. W położonej na odludziu posiadłości Akeley'a, siedząc w zaciemnionym pokoju, wsluchuje się w głos starca, który monotonnym szeptem przekazuje naukowcowi swoje przerażające rewelacje. Zaraz potem, pośpiesznie opuszczając ten mroczny przybytek, Willmarth przypadkowo dowiadytuje się, iż jego rozmówca był manekinem — martwą kukłą. Skąd więc płynął ów szept? Z zewnątrz? A może już z wnętrza tego, kto nadsluchował? To niepokojące opowiadanie Lovecrafta zadedykować chciałbym Horace'owi Engdahlowi. Niech nadsluchując, ma się na baczności. Bo nadsluchującemu w ciemności przydarzają się czasem dziwne rzeczy.

Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen, Albert Bonniers förlag, Uddevalla 1994 (dzięki uprzejmości wydawnictwa Bonniers).

Camera obscura

Wyliczając zaniedbania wydawnicze, Tadeusz Nyczek („Gazeta Wyborcza” z 5 lutego) upomina się o zakazane w PRL utwory Zapolskiej, takie jak *Sybir*, *Tamten*, *Tresowane dusze*. Dlaczego PRL-owska cenzura miała się przejmować *Tresowanymi duszami*, które są satyryczną komedią o stosunkach panujących w prasie lwowskiej — trudno zrozumieć. Ale nie o to chodzi; wystarczy zajrzeć do *Nowego Korbuta*, by się dowiedzieć, że wszystkie trzy dramaty zostały w czasach PRL wznowione — *Tresowane dusze* w t. 14 *Dzieł wybranych* pod redakcją J. Skórnickiego i T. Weissa (1958), *Sybir* (okropne zresztą sztuczdyło) w t. 2 *Dramatów* w opracowaniu Anny Raszewskiej (1961), a *Tamten* — w obu tych edycjach. /hm/

Myli się Grzegorz Tuderek pisząc w „Gazecie Wyborczej” (z 8 lutego), że termin „Rzeczpospolita kolesiów” wymyślony został za rządów ekip wywodzących się z „Solidarności”. Wyrażenie to jest tytułem książki francuskiego publicysty René de Jouvenela *République des camarades*, pochodzącej z roku... 1914, a wydanej jeszcze przed wojną w tłumaczeniu polskim. /hm/

W cennej skądinąd książce Mieczysława Ingłota *Polska kultura literacka Lwowa lat 1939-1941* (Towarzystwo Przyjaciół Po-

lonistyki Wrocławskiej), gdy mowa o tamtejszym Teatrze Miniatur, pojawia się i w tekście, i w indeksie Marian Eile Lawiński. Z dwóch różnych, a głosnych przeciw postaci — Mariana Eilego, scenografa, a potem redaktora „Przekroju” i aktora Ludwika Lawińskiego — zrobiono postać jedną! /hm/

„Literatura Młodej Polski w szkolnej edukacji polonistycznej” — to temat ciekawy, zasługujący na opracowanie historyczne. Ale czy trzeba rozpisywać się o nim na 500 stronach, jak to czyni Ireneusz Sikora w dwutomowej monografii, ogłoszonej ostatnio przez Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, drobiazgowo streszczając to wszystko, co napisali autorzy kiepskich przeważnie podręczników, artykułów w prasie fachowej, a nawet bryków? Kto jest tematem na tyle zaciekawiony, by książkę taką przeczytać? Czy nie wystarczyłby artykuł na 40-50 stron? Dobrze by było, gdyby nie tylko Ireneusz Sikora, ale i inni historycy literatury nad pytaniami tego rodzaju pomyśleli. Im książki droższe, im więcej ich wychodzi, im mniej czasu na ich przeczytanie — tym stają się one grubsze... /hm/

KRAKOWSKA FUNDACJA KULTURY
dziękuje Gminie Kraków
za dofinansowanie kilku numerów
DEKADY LITERACKIEJ

Książki nadesłane

Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1995.

Drugie zmienione wydanie cennej i poszukiwanej pracy krakowskiego historyka i teoretyka literatury, redaktora naczelnego „Tekstów Drugich”.

Przedmiotem książki są przemiany, jakie w polskiej literaturze zaszły w przełomowych dla niej latach 60 i 70. Ich skutki — śledzone tu w perspektywie historycznej poetyki, a zwłaszcza reguł budowy utworu — nadeły w efekcie tej literaturze wyraziste znamie przejściowości: bardzo mocno naznaczonej śladami swej modernistycznej genealogii, a zarazem wychylonej w przyszłość, obdarzonej cechami już postmodernistycznej, pod wieloma względami, estetyki i wrażliwości.

Tekst II wydania poszerzony został o dwa wcześniejsze studia o prozie Leopolda Buczkowskiego.

Krzysztof Jaworski, *Bruno Jasieński w sowieckim więzieniu*, Kielce 1995.

Interesująca praca historyczna, wydana nakładem WSP w Kielcach, o aresztowaniu, wyroku i śmierci polskiego pisarza.

DEKADA LITERACKA
realizowana jest
przy pomocy finansowej
Ministerstwa Kultury i Sztuki

Redakcja Kwartalnika
„Frona” ogłasza:
Konkurs poetycki
im. x. Józefa Baki
oraz Konkurs Prozatorski

Nie publikowane dotychczas utwory w 4 egz. (objętość dowolna) prosimy nadsyłać do 31 lipca 1996 na adres:

Frona, ul. Reymonta 30/61,
01-842 Warszawa.

Ogłoszenie wyników wraz z wręczeniem nagród (2 tys \$ w dziedzinie prozy oraz 2 tys \$ w dziedzinie poezji) odbędzie się 1 października 1996.

Prace poetyckie oceniać będzie jury w składzie: Krzysztof Koehler, Krzysztof Mrowcewicz, Jarosław Marek Rymkiewicz (przewodniczący jury).

„Uwolnić wolność”

Do wspólnej refleksji antropologicznej zapraszam młodą inteligencję.

o. Wojciech Giertych OP
20 kwiecień Dominikanie
godz. 17.00 Kraków, ul. Stolarska 12.

Katarzyna Turaj-Kalińska **Koń, który poniósł**

Wszyscy już wiedzą, że tak zwana sztuka skończyła się definitywnie na początku lat siedemdziesiątych. Skończyła się lub też uwięziona została w pętli naśladownictwa i powtórzeń. Została uwięziona lub też legła pod zwalami kultury masowej, która wysłała z niej, co się dało. Wyssała i spłyciła tak skutecznie, że sztuka — zmuszona do nieustannego przeglądania się w krzywym zwierciadle reklam i teledysków — zwątpiła w samą siebie, przekonana, że już nic nowego powiedzieć się nie zdoła.

Etiologia tej niemocy jest niby to powszechnie znana i jako tako opisana. Rokowanie — beznadziejne, choć z drugiej strony — niepoważnie traktowane. Tak naprawdę bowiem owa postmodernistyczna zaraza — owa posunięta aż do śmieciożerstwa wampiryczna bulimia sztuki — nie wzbudza już ani niesmaku, ani przerażenia. Zbysza się ją ogólnikami, nie szuka się prawdziwych przyczyn i nie ściaga winnych — wskutek powszechnej amnezji i anestezji.

Tymczasem nadarza się okazja złapania za rękę jednego ze sprawców — jednego z prekursorów winy — jednego z pierwszych grzeszników, którym zawdzięczamy wygnanie z raju estetycznego. Podejrzany nazywa się Jean Cocteau i choć zmarł w 1963 roku, może być ponownie przesłuchany albo nawet wręcz — przejrany na wskroś, dzięki ukazującej się właśnie u nas książce *Kogut i arlekin*.

Cocteau sam uważał się przede wszystkim za poetę i domagał się, aby tak go określano, nawet — a może: zwłaszcza — wtedy, gdy pisał prozę i sztuki teatralne, parł się krytyką literacką i muzyczną, malował i robił filmy. Pozostawił więc ostatecznie po sobie: poezję właściwą, powieści i dramaty poetyckie, krytykę poetycką, obrazy poetyckie i filmy poetyckie. Z tego wszystkiego w Polsce rozpowszechniła się jak dotąd tylko jedna jego książka *Opium* — traktująca o doświadczeniach narkotycznych i przez to, w swoim czasie, bulwersująca i poczytna.

Kogut i arlekin jest zupełnie — i może: na szczęście — pozbawiony sensacji obyczajowych. Czy zawiera zatem sensacje intelektualne zdolne rozgrzać wystygłe mózgi bękartów postmodernizmu? Rzecz względna, a co najmniej — dyskusyjna. Jedno jest pewne: zawarta w tej książce spora dawka sensacji estetycznych powinna zadowolić najbardziej zdegenerowanych. Zwłaszcza, że dotyczą one dziedziny wyjątkowo w Polsce zaniedbanej, a mianowicie — krytyki muzycznej, która stanowi u nas prawdziwy ugor leżący gdzieś na

bezdrożach komunizmu i anegdotyki — frazesu i facecji. Dlaczego nie było u nas nigdy (a w każdym razie od bardzo dawna) namiętnej i poważnej, bystrej i wrażliwej muzykologii? Cemu nic nie zdołało wypełnić ziejącej luki pomiędzy akademizmem a pop-gadulstwem? Może dlatego, że jesteśmy narodem głuchych, a może z mniej prozaicznych przyczyn? Niechże się kto chce tym zajmuje, my tymczasem zobaczymy, czego by się można było, z niejakim opóźnieniem, nauczyć od Jeana Cocteau, rozpoetyzowanego krytyka, próbującego u progu lat dwudziestych naszego wieku nadawać ton muzyce.

Kogut i arlekin ukazał się po raz pierwszy w 1918 roku — w pięć lat po głośnej, skandalicznej paryskiej premierze *Święta wiosny* Igora Strawińskiego. Około dwustu aforyzmów i trzy szkice otrzymujemy dziś do rąk w szlachetnej, bladoszarej oprawie, z rysunkami autora, w zgrabnym tłumaczeniu Andrzeja Sochy (świeżo i późno upieczonego muzykologa; przedtem inżyniera), z którym współpracowała romanistka Uta Hrehorowicz. Podtytuł książki brzmi: „Zapiski wokół muzyki” i rzeczywiście są to ulotne myśli, które jednak gromadzą się wokół pewnych nad wyraz czytelnych tez programowych. Po pierwsze więc — programowa jest tu nowoczesność — w znaczeniu arbitralnym i ścisłym. Nowoczesność po parysku, w przededniu lat dwudziestych, składa się z dwóch podstawowych składników: prostoty i użyteczności. Ze swych założeń buduje Cocteau potężny filtr, przez który będzie przepuszczał nie tylko to, co właśnie na jego oczach się tworzy, ale i przewartościowywał zamierzone epoki. Dla przykładu, po takiej lustracji nowoczesny okaże się Bach, który, zdaniem Cocteau, potrafił się mierzyć wprost z ideą, zaś staroświecki — Beethoven, który notorycznie zapóźniał się, dłużąc w formach. Jednak, o ile dla dawnych mistrzów ma Cocteau nieco pobłażania, o tyle jest bezwzględny dla bezpośrednich antenatów nowoczesności. Można powiedzieć, że ów autor — nie przestając zresztą być wykwinny aż do dandyzmu — wali na odlew z prawa i lewa. Wagner, Debussy, Saint-Saëns, a chwilami nawet podziwiani i szanowani Strawiński, wpakowani zostają do jednej klatki i ochrzczeni „pięknymi ośmiornicami”. To jedna, wielka „wagneria” i nic więcej, gdyż impresjonizm w muzyce jest „rykoszetem Wagnera”, „ostatnim pomrukiem burzy”. Nie potrzeba dodawać, że Cocteau nie cierpi Wagnera, zresztą mówi to bez ogródek, nazywając jego muzykę „narkotyczną nudą”. „Dość chmur, fal, akwariów, wo-

dnic i zapachów nocy” — krzyczy nasz poetyczny krytyk i domaga się wprost, by muzyka była „zbudowana na ludzką miarę”. By była nie tylko „gondolą, rumakiem, rozpiętą liną”, lecz także, po prostu: ... „krzesłem”.

„Muzyka na co dzień!” „Żądamy muzycznego chleba!” — takie rewolucyjne hasła powtarzają się tu wielokrotnie i aż się prosi, żeby zapytać, czy jakkolwiek współczesny Cocteau kompozytor spełnił te postulaty. Owszem, istniał ktoś taki, z kim niestety historia muzyki obchodziła się jak dotąd bez specjalnej uwagi, jako z kompozytorem wręcz drugorzędym. To Erik Satie, znany szerszemu ogółowi jako autor jednej melodii, jednego „hиту” muzyki poważnej z cyklu „Gymnopédies”. Zaś przez muzykologów posądzany o „brak istotnej pomysłowości kompozytorskiej” (Teresa Chylińska), równoważony „nadmiarem literackiej pomysłowości” w tworzeniu tytułów: „Prawdziwe flakowate preludia dla psa”, „Zimne kawałki”, „Trzy utwory w formie gruszki”.

Dla tego to właśnie pół-dyletanta, wyrodzonego syna muzycznej rodziny, niedyscyplinowanego studenta konserwatorium i tapera z Montmartre'u wyciągniętego z knajpy przez Debussy'ego, zachowuje Jean Cocteau najcenniejsze ze swych sformułowań. Eric Satie podąża jego zdaniem „wąską dróżką klasyczną”, podczas gdy impresjoniści — jak Debussy — „wdzieczą się zbyt kobieco”. „Satie wpaja naszym czasom największą zuchwałość: uczyć być prostym. (...) On oczyszcza, wyluskuje, obnaża rytm (...) ma instynkt rodem z dobrych knajp, korzysta z pewnej temperatury”.

Ach, więc o to chodzi... — gotowi jesteśmy pomyśleć. O tę tak brzemienią w odległe skutki fascynację knajpą, ulicą, jarmarkiem, cyrkiem. Tak, istotnie, ale na tym nie koniec. Tu właśnie wąska ścieżka prawdziwego czy też tylko domniemanego klasyka rozwidła się jak język węży — tyle, że na dodatek nierówno: na dalszy ciąg wąskiej ścieżki, którą podąża artysta ścigany przez elity zdyszanych snobów. I ubity, szeroki trakt, którym walić będą tłumy, gnane swym niewyszukanym smakiem. Kto szybciej przybędzie do celu i do jakiego właściwie?

O, tutaj Jean Cocteau nie pozostawia nam żadnych wątpliwości. Przy całym swoim notorycznym opędzaniu się od rekwizytów romantycznych, doczepionych do muzyki w postaci sztucznych ozdobiaków, decyduje się ów mąż antyromantyczny na ocalenie zasadniczego trzonu romantycznej postawy: samotnego buntu kompozytora, czy wreszcie — jakiego bądź artysty. Artysta ma pozostać zbiegiem

uprawiającym bunt w imię eksploracji i eksplorację w imię buntu. Nie wolno mu schlebiać ani gustom plebejskim, ani gustom estetycznym. Może i powinien wprawdzie inspirować się wszelką prozą życia, ale jego zadaniem jest podnieść z ziemi tę prozę i posłać ją na wyżyny. „Artysta jeździ samochodem, a ludzie za nim autobusem” — nie waha się powiedzieć Cocteau. Co więcej, ten kto wie, że „okłaski to policzki w gębę autora”. Dlatego to właśnie klęska *Święta wiosny* Strawińskiego była w istocie jego największym sukcesem, a powodzenie *Pietruszki* prawdziwym nieszcześciem dla kompozytora. Artysta to przecież z definicji permanentny prowokator, ten, który mówi: „Robię tak, ponieważ wy byście tak nie zrobili” i stosuje się do przykazania: „Pielęgnuj to, co publiczność ci zarzuca, bo to jesteś ty”.

I jeszcze, na dokładkę, mała rada praktyczna. Twórca czerpie bodźce dla swego rozwoju z podjudzania elit przeciw masom i odwrotnie. Ujarmia cyrk, music-hall, piosenkę, aby drażnić nimi snobów, lecz nigdy w ten sposób nie przypochlebia się pospólstwu. Na masy kręci pejcz innego rodzaju, podając im ich własne twory tak zdeformowane, tak wystylizowane w wyrafinowany sposób, że nie poznają swego, a nie poznając — nienawidzą.

Jean Cocteau zmarł w 1963 roku — tuż przed potopem pop-kultury. Był piewą samotniczego awangardyzmu, ale ponadto miał w sobie to, o czym wszystkie późniejsze awangardy zapomniały. Smak. Jeśli ubzdurał sobie jakiegos Satiego, to przynajmniej umiał go przyrządzić i uczynić strawnym dla innych. Czy w najśmielszych wizjach, których miewał sporo, mógł przewidzieć rozprzestrzenianie się i ostateczne zwycięstwo tandety muzycznej: heavy-metal-rocka, techno, hip-hopu, czy rapu? Czy gdyby wiedział, że elity czołgać się będą przed masami, że odwieczny, zapładniający konflikt zostanie zażegnany, a artysta zostanie na placu boju impotentny i sparaliżowany — czy wtedy równie gorliwie popędzał by pan Cocteau batem opieszalą nowoczesność? Czy dłużył by w monumentalnym, dotąd niezawodnym mechanizmie następstwa epok, wiedząc, że już wkrótce coś się w nim popsuje i wszystko popędzi naprzód bez opamiętania?

A jednak są dowody, że coś przeczuwał, gdyż pisał wielkimi literami: NIE LICZY SIĘ SZYBKOŚĆ KONIA, KTÓRY PONIÓSŁ.

Wiedział!

Jean Cocteau *Kogut i arlekin* (Zapiski wokół muzyki). Tłum. Andrzej Socha przy współpracy Uty Hrehorowicz, przedmowa: Georges Auric. Wyd. C&D International Editors, Kraków 1995.

Radość. Antologia, Oficyna Konfraterni Poetów, Kraków 1995.

Antologia wierszy poetów krakowskich — od Józefa Barana po Bogusława Żurawskiego — wydana w serii jubileuszowej X-lecia Konfraterni Poetów, a zredagowana przez niezmiernie ciekawego i jak zawsze pełnego inwencji Jacka Lubarta Krzysię.

Aarne Puu, *Godziny otwarcia*, Krakowski Klub Artystyczno-Literacki, Kraków 1995.

Nowy tom wierszy Estończyka mieszkającego od lat w Krakowie, zasłużonego tłumacza. Puu studiował psychologię i filologię rosyjską na uniwersytecie w Tartu oraz teatrologię na UJ. Jest tłumaczem literatury polskiej i estońskiej (na estoński przełożył m.in. *Solaris* i *Eden* Stanisława Lema). Dotąd wydał dwa zbiory poezji — jeden w Polsce; *Jezioro mojej pamięci* (WL 1989), za który otrzymał nagrodę im. Andrzeja Bursy.

Sylvia Plath, *Pośród trzmieli*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1996.

Tom opowiadań jednej z najwybitniejszych poetek amerykańskich, pisarki o niezwykle osobowości, autorki m.in. *Szklanego klosza*. Niniejsze wydanie zawiera kilka fragmentów przejmującego dziennika pisarki oraz dziewięć opowiadań wybranych z archiwum Uniwersytetu Indiana. Przekład: Teresa Truskowska i Tomasz Bieroń.

Zbigniew Herbert, *Studium przedmiotu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995.

Drugie wydanie poprawione znanego tomu Herberta z roku 1961. Szkoda, że znakomity Wydawca edycji poszczególnych książek Herberta nie zaopatruje ich choćby w krótkie noty edytorskie, informujące na czym np. owo „poprawienie” — w stosunku do I wydania — polega!

Iris Murdoch, *Zacny uczeń*, Zysk i S-ka, Poznań 1995.

Iris Murdoch, angielska pisarka pochodzenia irlandzkiego, debiutowała w roku 1954 książką *W sieci*. *Zacny uczeń* jest jej 22 powieścią, którą „potwierdziła swój kunszt, dając nam literaturę najwyższego lotu. Umiejętnie i z niebywałą lekkością przeplata filozofię z farsą, snując opowieść, która do samego końca trzyma czytelnika w napięciu, a jej pointa stanowi zagadkę”. („Economist”) Przekład: Maria Olejniczak-Skarsgard.

Robert Shea, Robert Anton Wilson, *Lewiatan*, Zysk i S-ka, Poznań 1995.

Trzecia część trylogii *Illuminatus*. Jak zapewnia wydawca — jest to czarna komedia przypominająca niektóre utwory Pynchona. Sceny w tej komedii przesuwają się niczym w barwnym kalejdoskopie, przywodząc przed oczy tajemnicze sekty, ugrupowania politycz-

ne, słynne historyczne postaci, świat seksu i narkotyków, uzdrowicieli i zbawców. Tłumaczyła Teresa Tyszowiecka-Tarkowska.

Robert M. Pirsig, *Lilla. Rozprawa o moralności*, Zysk i S-ka, Poznań 1995.

Jedną z najważniejszych książek literatury amerykańskiej lat siedemdziesiątych, dziś już owianą legendą (a spolszczoną niedawno) był *Zen i sztuka oporządzania motocykla*. Ten światowy bestseller stał się biblią dla całego pokolenia sfrustrowanej młodzieży amerykańskiej.

W tej książce Pirsig podejmuje kluczowe pytania lat dziewięćdziesiątych. W *Lilli* autor ponownie zabiera nas w oszałamiającą i wspaniałą podróż do sedna zachodniej tożsamości. Przekład: Tomasz Bieroń.

Peter Ackroyd, *T.S. Eliot*, Przeł. Krzysztof Mazurek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

Pierwsza tak monumentalna i rzetelnie opracowana (doskonały indeks!) monografia jednego z najważniejszych poetów, eselistów i dramaturgów XX stulecia.

Thomas Stearns Eliot (1888-1965) angielski pisarz pochodzenia amerykańskiego, laureat nagrody Nobla, doczekał się licznych opracowań, jednakże biografia napisana przez P. Ackroyda różni się zasadniczo od innych prac tego typu, gdzie spory ładunek

emocjonalny przesądza o subiektywnym ujęciu tematu. Autor musiał zadać sobie wiele trudu, aby w nowy, odkrywczy sposób przedstawić sylwetkę człowieka, którego życie i twórczość stały się już niemal legendą.

Ackroyd przyjął postawę beznamiętnego kronikarza, starannie odnotowującego wszystko, co wpłynęło na ukształtowanie złożonej osobowości artystycznej autora *Ziemi jałowej* i *Mordu w katedrze*. Korzystał przy tym z imponującej liczby materiałów źródłowych, dotarł też do osób, które ze względu na swe osobiste kontakty z Eliotem mogły mu udzielić wiarygodnych informacji o poecie.

Z kart książki Ackroyda wylania się Eliot o wielu obliczach: borykający się z codziennymi kłopotami człowiek, zamknięty w sobie, a przy tym uparcie dążący do sukcesu twórca, lecz przede wszystkim wrażliwy artysta, którego nowatorska, posługująca się aluzją, groteską i paradoksem poezja stała się jednym z największych wydarzeń literackich naszego wieku.

Kazimierz Orłoś, *Zimna Elka*, Wydawnictwo AWM, Warszawa 1995.

Zbiór 16 krótkich opowiadań znakomitego autora *Cudownej meliny* i *Pustyni Gobi*. Wkrótce nakładem Wydawnictwa Literackiego ukaże się inna książka Orłosa pt. *Niebieski szklarz*.

Stanisław Rodziński Dylematy starości

W ostatnich latach ponownie wzrasta zainteresowanie tym okresem w dziejach współczesnego polskiego malarstwa, które wyznaczają zarówno „kapiści”, jak i najogólniej mówiąc tzw. polscy kolorysty.

Sądzę, że wiele jest powodów tego zainteresowania, a wiele z nich ma charakter ekscytacyjny. Już widzę oczami wyobraźni sympozja i konferencje na temat polskiej sztuki lat osiemdziesiątych i Ruchu Kultury Niezależnej. Za lat — powiedzmy dwadzieścia, trzydzieści okaże się, że powstałe wówczas obrazy, grafiki i rzeźby były coś warte, a w wielu przypadkach stanowiły ikonograficzne novum w sztuce europejskiej. Ale do tego potrzebna nam, naszym artystom, krytykom i historykom sztuki trochę czasu. Kiedy odbędzie się ostatni pogrzeb twórców sztuki okresu stanu wojennego w Polsce — powstanie czysta i obiektywna sytuacja do stawiania ocen i wniosków.

Kapistów i kolorystów (są to nazwy umowne, więc nie ma powodu za każdym razem wyjaśniać i rozdzielać) w ostatnich dziesięcioleciach pomijano, lekceważono, nie dostrzegano i nie doceniano. Jest to jedna z naszych specjalności, nie tylko zresztą w dziedzinie sztuk pięknych.

Fakt, że o twórczości Hanny Rudzkiej-Cybisowej za jej życia powstała jedna praca magisterska (w krakowskiej Wyższej Szkole Pedagogicznej w Instytucie Wychowania Plastycznego), że nie zainteresował się tą postacią żaden młody historyk sztuki, że zbieraniem dokumentacji i wywiadów zajmowali się przyjaciele malarze jest dowodem niedojrzałości naszego środowiska nazywanego „profesjonalnym”, za które całą robotę „odwalają” przyjaciele, prawdziwie zainteresowani sztuką.

Fakt, że do dzisiaj nie ukazała się monografia Artura Nacht-Samborskiego, malarza, którego obrazy mogłyby błyszczeć w każdym światowym muzeum sztuki współczesnej — czym jest, jeżeli nie niczym nie usprawiedliwionym zaniedbaniem? Poza jedyną, wydaną przed laty monografią Piotra Potworowskiego, która była wyborem listów między artystą, a Zdzisławem Kępińskim — do dzisiaj nie zrobiono nic, by tę twórczość upowszechnić, przybliżyć, pokazać. A przecież to malarstwo ważne dla dziejów polskiej sztuki współczesnej.

Wylizać by można jeszcze sporo przykładów takich zaniedbań, zapomnień i przeoczeń. Oczywiście wszystkie one usprawiedliwiane są zmianą ustroju i brakiem pieniędzy.

Cała więc nadzieja w zdrowym rozsądku organizatorów takiej jak ta sesji.

Można więc zapytać, dlaczego tak się dzieło i jeszcze dzieje po dziś dzień, że kolorystów polskich, że kapistów spotyka taki los.

Wydaje się, że taki los spotyka ze strony teoretyków, środowisk twórczych czy zainteresowanego kręgu odbiorców każdą orientację w polskiej sztuce. Historyczne losy, rwane i odnawiane, odnawiane i znowu przerywane kataklizmami, wojnami lub totalitaryzmami — skazały sztukę na los drugorzędny uczestnika codziennego życia. Sztuka nie była chciwa jako partner, domagano się od niej natomiast wiele doraźnych usług. Jedne były chwalebne i znajdowały żarliwych wykonawców, inne były proponowane w myśl znanej „propozycji nie do odrzucenia”. Tylko w epizodach powracano do istoty, do dysput zasadniczych, by zaraz znowu iść na wojnę lub na emigrację.

Nikt nie przypominał istoty tekstów Czapskiego o polskim malarstwie historycznym, o lekcji Cezanne’a czy Bonnard’a. Nikomu do głowy nie przychodziło, by pomyśleć, dlaczego Cybis pisał o Kotsisie i tłumaczył Fromentina.

Tak było wtedy, gdy kapistów i kolorystów potępiono w czambuł, gdy skończył się ich czas, a ich uczniowie przejęli w życiu artystycznym osobliwe i niekwestionowane kierownictwo oraz ustalali na jakiś czas obowiązujące mody. Tak więc życie toczyło się jak w dziecięcej przepychance: po kapistach — abstrakcjonistów, po abstrakcjonistach — nowa figura, po nowej figuracji konceptualizm, potem chwila odsapki i stan wojenny, potem już wszystko wolno. A po drodze jeszcze przecież wiele podokresów, wiele znakomości i zawsze brak czasu na sensowną refleksję.

Kiedy pokolenie kolorystów przejęło po II wojnie formalne i duchowe, a raczej personalne i programowe przewodnictwo w wyższym szkolnictwie plastycznym — napotkało na studentów, którzy mieli już za sobą kawał wojennego życia. Nie dali się zabić i chcieli malować. Profesorowie proponowali im swoje doświadczenie, swoje przeżywanie malarstwa i dość nieustępliwe myślenie o malowaniu. To pokolenie uczniów było szczególnie wyczulone na nieostrość sformułowań, na pojęcia takie jak tradycja, kultura, wrażliwość.

Zbyt łatwo dziś uogólniać, ale przecież Potworowski po swym powrocie do kraju powiedział, że w ciągu minionych lat, w krajach jego rówieśników nie drgnęła ani dachówka. Czy zauważyli to studenci powojennych Akademii i Wyższych Szkół? Z początku chyba nie. Wspomnienia oddają sprawiedliwość Eibischowi, którego oblegały tłumy studentów w Krakowie czy ekipie Geppert-Krcha, która budowała szkołę wrocławską. Podobnie było w Warszawie. Dopiero przyszłe lata przyniosły konflikty zarówno te naturalne, międzypokoleniowe, jak i te organizowane kiedy pojawiło się widmo realizmu socjalistycznego.

Słowa Potworowskiego o nieporuszonych dachówce były, jak sądzę, oceną postawy jego rówieśników, którzy cenili sobie wysoko święty spokój i nie lubili wchodzić w konflikty z władzą.

Niestety prawdą jest, że kolorysty nie wykonali najmniejszego gestu w czasie krótkiego przecież epizodu socrealistycznego w Polsce, żadnego gestu odmowy. Cybis maluje *Radę Zakładową*, a Eibisch osobliwą postimpresjonistyczną karykaturą *Lenina* wraz ze *Spólniakami* demonstrując lewicowe sympatie i dzieciinną naiwność. Wywodzący się z tego samego pokolenia Xawery Dunikowski także nie musiał wykonywać projektów pomnika Stalina. Nawet wówczas był w sytuacji, w której nie spadłby mu włos z głowy.

Może nie mamy prawa oceniać strachu tych ludzi i kwalifikować ich błędów. Ale przecież stawiając tego typu zarzuty nie chodzi o wypominanie kolorystom czy nielicznym kapistom, że nie wydali wojny realnemu socjalizmowi. Ze smutkiem czytamy o wizytach w pracowni u Cybisa peerelowskich prominentów, a nawet sam Potworowski przejęty jest opinią o jego malarstwie peerelowskiego ambasadora. Rzecz w tym, że kolorysty dał się usynowić przez peerelowską politykę kulturalną, a w tym samym czasie ofiarami systemu w większym stopniu stali się lewicujący od przedwojny przedstawiciele polskiej awangardy.

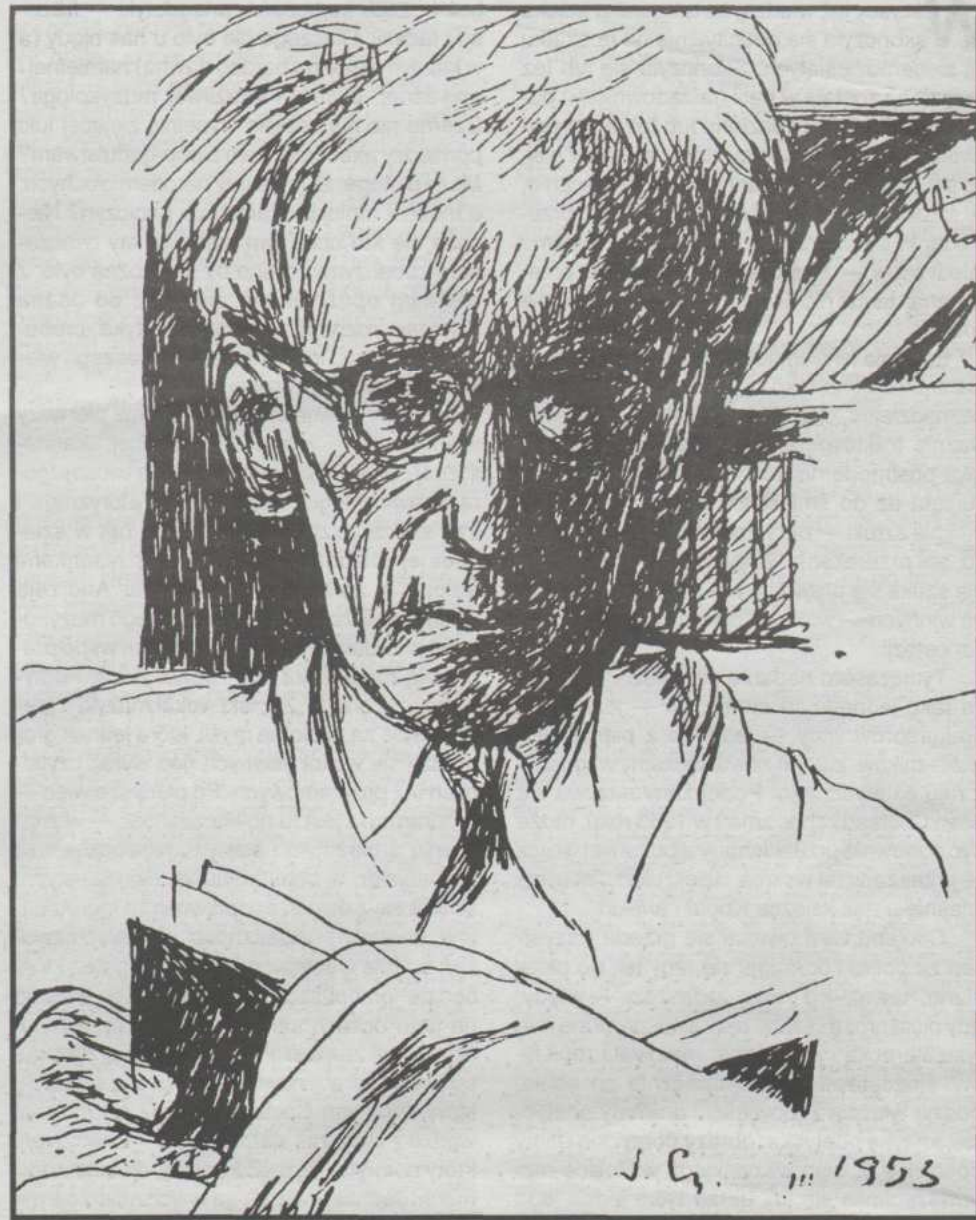
I tak staliśmy się świadkami paradoksu: ludzie zakorzenieni swą sztuką w kulturze europejskiej, znający często od jesieni 1939 zbrodnie radzieckie niemal z autopsji, w miarę lekko lądowali w Polsce lat 50-tych i 60-tych.

Ci natomiast, którzy od przedwojny byli członkami KPP czy innych młodzieżowych, agenturalnych komórek lewicujących — z naiwności (wspomnijmy tylko ofiary czystek ginące z imieniem Stalina na ustach) czy z artystycznego snobizmu sprzeciwili się drętwej polityce socrealizmu.

Przypomina się mimo woli to, co Camus napisał w eseju opublikowanym w tzw. francuskim numerze „Twórczości” o powinnościach współczesnego artysty. Chociaż gale-ria historii cuchnie śledziem, trzeba odszukać na niej swoje miejsce i nie sprzeniewierzać się sobie.

Minęły lata i Włodzimierz Sokorski z rozrzuconiem wspomina w telewizyjnej, aż dwuczęściowej audycji o sobie i swych artystyczno-polityczno-erotycznych upodobaniach, że od początku wiedział, że socrealizm to lipa. Uczynił tym samym milczącą zgodę kolorystów jeszcze bardziej żenującą, wykił swych lewicujących kolegów, których i tak miał za nic, a dał również po łapach najmłodszym i żarliwym z Koła Samokształceniowego. Pomyśleć, że w tej audycji brali udział bez, jak się wydaje, większego obrzydzenia sympatyczni skądinąd krytycy, pisarze i aktorzy.

Wszystko to spowodowało sporą niechęć do pokolenia kolorystów, niechęć do ich artystycznej i etycznej postawy, może raczej do



Józef Czapski, *Autoportret*, 1953, rysunek

braku klarownej postawy artystycznej i etycznej nijkakości.

W latach 60-tych za wcześnie było na sensowne oceny. Jedni szydzili — cytując anegdotyczne rozmowy przy korekcie: „co to jest malarstwo? Malarstwo to gra kolorów”. Inni szanując profesorów raz przyznawali im rację, innym razem robili swoje.

Bunt (czy jest to zresztą właściwe słowo?), a raczej sprzeciw, który dotyczył kolorystów i ich pracy pedagogicznej był, jak sądzę, zjawiskiem normalnym, występującym w każdej zdrowej sytuacji pedagogicznej. Wydaje mi się, że sprzeciw budził napuszony paternalizm niektórych profesorów tego pokolenia, jeżeli dochodziło do konfliktów na tle samego malowania — to były one również wypadkową czasowej zapaści wojennej, w wyniku której początki kolorystów, ich teorii i twórczej praktyki sięgały niemalże zamierzchłej przeszłości. Młodzież tęskniła za nowością, dynamiką, rewolucją (również w sztuce), dużo stosunkowo wiedziała o tym, co dzieje się na Zachodzie (tzn. we Francji). Nauczyciele, mimo że młodzi należeli do przeszłości.

Oczywiście z perspektywy lat łatwiej dostrzec manowce czy nieporozumienia pedagogiki kolorystów. W jakimś sensie ujawnia to wspomnienie Jacka Sienickiego, który opowiadał mi o takim zdarzeniu: Cybis podchodzi do studenta malującego akt i zapytuje: proszę pana, a gdzie głowa? Na to student: panie profesorze, ja nie toleruję literatury w obrazie.

Otóż wydaje mi się, że dla pokolenia tych malarzy obraz miał być przede wszystkim „rozstrzygnięty po malarsku”. Dotyczyło to oczywiście jakości obrazu, dotyczyło formy, ale wiadomo było, że oznaczało równocześnie nieskrywaną niechęć do obrazów innych niż krajobraz, martwa natura, portret, akt czy wnętrze. Obraz opowiadający, wyrażający, mający swój dramat wynikający z treści — nie wchodził w grę. To przekonanie było tak mocne, że praktycznie żaden z kapistów nie namalował obrazu, który by kanon ten naruszał — wyłaczając, oczywiście, epizod socrealizmu.

Również chyba dlatego pedagogów tego pokolenia tak w istocie mało obchodziło dochodzenie do obrazu, szkicowniki, rysunki,

notatki. Oczywiście tak jak w każdym przypadku, tak i tu nie można podawać do wierzenia tych faktów. Były wyjątki, byliśmy nieraz zaskakiwani raptownie innymi korektami. Zasada pozostawała jednak niezmienna. Liczył się obraz, rozstrzygnięty, harmonijnie zbudowany kolorem. W ten sposób kapiści, tak wielbiący Bonnard’a — wzięli od niego tylko tę część najłatwiejszą — kolorystyczną delectację. Pomijali radykalne cięcia kadrowania (robił to jedynie Czapski), zaskakującą deformację, konstrukcję obrazu zbudowaną na niezwykłych, wzajemnie się wykluczających zestawieniach kolorystycznych. Przyjęli harmonię — pominęli szaleństwo.

Jeżeli wspomina tu Czapskiego, to dlatego, że życie jego potoczyło się inaczej, nie był formalnie nauczycielem, chociaż jest dla wielu mistrzem i przewodnikiem. Mówił mi: „gdybym był w Polsce tak jak Hanka, byłbym zapewne profesorem. Ale czy byłbym dobrym profesorem, tego nie wiem”.

Dzisiaj, po latach, na tę pedagogikę kapistów i ich przyjaciół również patrzy się inaczej. Nie znaczy to jednak, by tego motywu nie poruszać.

Kapiści, kolorysty, było to w latach powojennych malarstwo „z dobrego domu”. Było prawie obowiązkiem sprzeciwić się temu, co proponowali. Pamiętamy jednak, żeby tych spieć nie demonizować, wśród młodzieży i w środowisku mieli oni, a w każdym razie wielu z nich, duży autorytet, jeżeli umieli wsłuchać się cierpliwie w sprawy i pragnienia swych studentów.

W latach siedemdziesiątych, kiedy wiele można było już pisać i mówić (oczywiście z wyjątkami, do których niezmiennie należał Czapski), nadszedł czas lekceważenia malarstwa, nader popularny i towarzysko obowiązkowy w kręgach konceptualistów.

Nadszedł czas tryumfu mody nad rzetelną analizą. Wyjątek stanowi tu obszerny i jak zawsze u tego autora erudycyjny tekst Jacka Woźniakowskiego w jego książce *Co się dzieje ze sztuką?* zatytułowany również pytaniem: „Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?”

Nie miejsce tu i czas, by omówić nawet tezy tego eseju. Trzeba natomiast wspomnieć,

polskich kolorystów



Jan Cybis, *Anemony*, 1970, rysunek

że dla rzetelnego spojrzenia na fenomen tego problemu — jest to tekst zasadniczy.

Rzecz chyba w tym, że chyba nigdy nie doszło w naszej literaturze do analitycznego i wszechstronnego omówienia tego, co właściwie zawdzięczamy kapistom czy kolorystom, nie wyszliśmy też poza schematy w omawianiu negatywnych skutków tego zjawiska w dziejach polskiego malarstwa współczesnego.

Kolorysty (kapiści) stali się więc obiektem rozlicznych uszczypliwości i ataków, które nie były ani umotywowaną krytyką metod nauczycielskich, ani analizą ich malarstwa. Jeżeli pojawiały się omówienia w katalogach — siłą rzeczy dotyczyły tego, co najlepsze, wspomniany brak fundamentalnych prac czy monografii pozostawia wrażenie niedosytu i pustki. Cenny wyjątek stanowią tu książki Joanny Polakówny: *Miedzy wojnami* oraz monografia Czapskiego będąca wzorem precyzyjnego, a przecież opartego na wzruszeniu opisanie zjawiska, kontekstów i pracy samego malarza.

Warto tu przypomnieć, że kiedy w roku 1992 doszło do wielkiej wystawy malarstwa Józefa Czapskiego ze zbiorów szwajcarskich, która odwiedziła Kraków, Warszawę i Poznań, w kręgach historyków sztuki mówiono o niej niekiedy z pobłażaniem. No cóż — Czapski przestał być polityczną sensacją, nie można już było opowiadać o heroicznym zmaganiu z celnikami przy przywożeniu do kraju *Oka*. Przestano też czytać jego teksty — bo były osiągalne w każdej księgarni. A obrazy? Dawniejsze: kapistowskie i naiwne, późne: zbyt ogólnikowe, ekspresję mamy lepszą u siebie. No, ale ma chłop przecież 96 lat i to kawał polskiej martyrologii.

To, co tu napisałem, to nie imaginacja. Takie rozmowy naprawdę prowadzili ludzie, którzy nie mają po prostu czasu na takie głupstwa jak czytanie czy oglądanie obrazów.

A kolorysty się starzeli, umierali. Niewiele z nich żyje jeszcze i pracuje. Ich malarstwo przeszło ewolucję i radykalne zmiany. Sądzę, że bardziej z późnych ich obrazów dowiedzieć się można o ideałach ich młodości. Bo właśnie w tych późnych obrazach starych kolorystów dochodzi do głosu miłość malowania, a

odchodzenie od młodzieńczej ortodoksji i deklaratywnych schematów — daje wielokrotnie zaskakujące rezultaty.

Byli przecież polscy kolorysty i kapiści zjawiskiem, które powstało z twórczego buntu przeciw spetryfikowanym formom XIX-wiecznego polskiego myślenia o sztuce, którego geneza jest pragnienie zachłystnięcia się malowaniem, tym tak często wspomnianym przez Czapskiego „malarskim malarstwem”. Przełom w patrzeniu na obraz, w rozumieniu, odczuwaniu jego wartości — był w czasie, kiedy ukazała się monografia Czapskiego o Pankiewiczu wciąż jeszcze czymś niezwykłym. Nie od rzeczy będzie tu przypomnienie treści listów Adama Chmielowskiego pisanych do Lucjana Siemieńskiego z Monachium, w których odkrywający dla siebie symbolizm, antyk i inne widzenie koloru młody powstaniec ironizuje na temat polskiego malarstwa historycznego. Fakt, że po kilkudziesięciu latach ten sam problem powraca w podobnym zresztą tonie w tekstach kapistów (Cybisa i Czapskiego) — świadczy o tym, jak historia spowodowała u nas myślenie o sztuce. Jak trudno w takich warunkach było polemizować czy poddawać analizie to, do czego przywykły i co pokochały całe pokolenia malarzy, teoretyków, wreszcie odbiorców.

Lektura tych właśnie tekstów pisanych z pasją, ale i wielkim staraniem o kompetentny komentarz, o wnikliwą analizę mówi o klasie i poziomie sprzeciwu młodych wówczas malarzy.

I wreszcie sprawa w moim przekonaniu najważniejsza. Często zarzuca się tym malarzom, stawiając zarzut całemu koloryzmowi, że całe życie dreptali w miejscu, że ich malarstwo było jedynie delektacją i smakowaniem kolorystycznych zestawień, a podstawową troską, by w obrazie nie było „dziury” — to znaczy miejsca kolorystycznie nie ustawionego. Zwykło się mówić, że kolorysty zbyt przywiązaniem do młodzieńczego wyznania wiary zamknęli się w pułapce spraw ciągle tych samych i artystycznie mało wydajnych.

Na pewno część tych zarzutów jest prawdziwa. Ale właśnie dlatego warto przyjrzeć się ostatnim płótnom Cybisa, Czapskiego, Na-

chta-Samborskiego, Potworowskiego czy Hanny Rudzkiej-Cybisowej.

Warto wspomnieć ewolucję Gepperta, Krchy czy Taranczewskiego, późne płótna Eibischa, Wolffa czy Ritterówny, warto przeczytać tekst krótkiego wywiadu, jakiego udzielił w 90-te urodziny Czesław Rzepiński.

O późnym Cybisie pisał Zdzisław Kępiński: „...nie przedstawione zjawisko lecz obraz i nie kolor, lecz farba wysuwają się na plan naczelny...”

W tym samym tekście mówi się również o niechęci Cybisa do faktury, ale akceptacji nawarstwionej farby jako żywiołu wynikającego z długiej pracy nad płótnem. Mamy więc przed sobą malarstwo, którego okres pełni jest zaprzeczeniem obiegowych opinii o metodzie kapistów. Ani śladu delektacji, ani krzty łatwych zestawień. Jest tam odpowiedź na inspirację płynącą z natury, ale i dowód na odnajdywanie w malarskiej robocie źródeł gorczy i spełnienia.

Niecałe dwa lata po śmierci Artura Nachta-Samborskiego zobaczyłem w mieszkaniu nieżyjącej już Anieli Łempickiej, bratowej malarza, pokaz ośmiu nieznanych obrazów. Przyzwyczajony do tektonicznych i wysmakowanych w kolorze bukietów będących wizytówką malarza w każdym prawie polskim muzeum — zobaczyłem gwałtownie malowane portrety, maski, głowy. Nieduże formaty rozsadały malarskim żywiołem wytworny salonik, w którym były pokazane. Na późniejszych wystawach portretów tych głów i masek pokazywano więcej. Wtedy było to dla obecnych sensacją. Z jednej strony gwałtowność kreślonych form, biele, żółcie, jakieś echa karykatur pomieszane z portretami z El Fajum, a gdzieś niedługo zadziwiająca delikatność koloru, niemal romantyczny gest budujący formę. Nacht od początku niewiele sobie robił z kapistowskiego elementarza. Był jednak cały czas solidarny z rówieśnikami, był — co by nie powiedzieć — do końca kapista.

Kiedy choroby i zmęczenie, wreszcie słabnący wzrok dokuczać zaczęły Hannie Rudzkiej-Cybisowej, zaczęła malować akrylami, które zdeterminowały proces malowania. Oglądający po śmierci artystki obrazy i gwałtownie namalowane w ostatnich latach życia zaskoczeni byli skalą ewolucji tego malarstwa.

Jasne, określone płaszczyzny, forma budowana mocno, bez tak często stosowanego dawniej drobnego rytmu plam barwnych. Cybisowa, która tak bardzo pilnowała studentów, by nie naruszali kapistowskich kanonów obrazu, sama przekroczyła je odważnie, determinowana wewnętrzną potrzebą zmian, o czym wspominała bliskim. Kiedyś odwiedziłem Hannę Rudzką i w trakcie rozmowy zaprowadziła mnie do niedużego pokoju-pracowni, gdzie na ścianie wisiał obraz Cybisa, malowany w 1932 roku *Tama*. Malarka pokazując mi ten obraz mówiła o jego strukturze, o sile konstrukcji, prawie nie wspominając o tzw. „grze kolorów”, którą przysłowiowo stawiała na pierwszym miejscu. To nie była rozmowa z kimś zanurzonym we wspomnieniach, były to zwierzenia w pełni współczesnego artysty.

I chociaż kiedyś po studiach Hanna Rudzka-Cybisowa powiedziała mi „ty dziecko nie pisz, tylko maluj” (co uznałem wtedy za przejaw myślowego ograniczenia), nie mógłbym dziś postawić jej zamkniętemu życiu podobnego zarzutu. Podziwiałem ją później, odwiedzając z tekstami protestów i petycji, które — solidarna całym sercem z opozycją — podpisywała w pełni świadoma decyzji i wagi swego nazwiska. Kiedy w 1932 roku Cybis malował wspomnianą tu *Tamę*, Tadeusz Piotr Potworowski namalował kompozycję *Przed lustrem*.

Schematycznie i sztywno zakomponowane płótno zapowiada artystę wrażliwego na kolor, ale mieszczonego się w przeciętnie zarysowanych wymaganiach kolorystycznego abecadła. Przypomnijmy obrazy późniejsze. Akty, dziewczyny na tle pasiaków, getto warszawskie. Wspomnijmy wcześniejsze krajobrazy z Kornwalii, Hiszpanii czy znakomity rynek w Sienie, z pasem cienia wieży, z kolorem i światłem tak trafionym, tak odczuty, że pierwsza moja sienneńska myśl była osobliwym hołdem Potworowskiemu. Mamy więc

znowu drogę do ekspresyjnej wizji, w której natura pozostaje obecna w skali ograniczeń, bogactwie tonów, w różnorodności, ale i w kolorystycznej ascezie. Jeżeli do tego dodamy szkicowniki, dziwne rzeźby-przedmioty, jakie robił, realizacje scenograficzne — ujrzymy rodzaj otwarcia, napięcia, wnikliwej malarskiej roboty.

Kapistowskie reguły mogły wieść na manowce ludzi, którzy poddawali się ułudom kulturalnego malarstwa, płytkich, kolorystycznych gier, którzy tłumaczyli swą niemożność ograniczeniem kolorystyczną formułą.

Istota tymczasem polega na pójściu dalej, na przekroczeniu i przełamaniu pomysłów i teorii nawet bardzo bliskich, zrodzonych w młodości, w zieleni pięknej dzielnicy Malakoff.

Józef Czapski nie ukrywał, że koledzy kapiści uważali go za mniej zdolnego. Kiedy dzisiaj ostatecznie zamknęły się losy wszystkich twórców Komitetu Paryskiego — wspomnianie tych określeń, odmierzenie skali talentów — budzi już tylko uśmiech rozczulenia.

Po Czapskim pozostało jego heroiczne świadectwo *Nieludzkiej ziemi*, tomy kajetów, dzienniki, twórczość literacka, niezliczone rysunki i obrazy, wśród nich te malowane na początku lat 80-tych, do roku 1989, kiedy postępujące osłabienie wzroku („ślepnę” — pisał dramatycznie) — zadecydowało o przerwaniu malowania na zawsze.

Patrzmy więc na te czarno-białe obrazy, w których architektura obrazu, napięcie szarości, bieli, i czerni jest równocześnie ludzkim przesłaniem tych płócien. Pełen wątpliwości dotyczących „treści obrazu” — maluje Czapski w oparciu o fotografię internowanych przemycaną do Paryża — wstrząsający obraz z zadrukowanym spacernikiem, podobnie czując potrzebę podjęcia motywu religijnego pokornie maluje wersję *Wyszczanego Chrystusa* Rouaulta sam do końca pełen lęku czy poddałby wielkości tematu.

Jeżeli dodamy do tego nieustające powroty do tzw. pilowanych obrazów, mających być sprawdzianem wnikliwego patrzenia i studiowania koloru — mamy twórczość w pełni niezależną, aż do bólu najprostszą. Pamiętam w czasie jednej z ostatnich rozmów to z naciśnięciem i żarem powiedziane zdanie: „... a w malarstwie najbardziej nie znośzę grymasów” — co znaczyło: jedyne co jest coś warte to prawda. Przedziwna ewolucja malarstwa Jerzego Wolffa — droga od przepięknych krajobrazów do tajemniczych kompozycji symbolicznych, obrazy starego już Emila Krchy — geometryzujące niemal martwe natury czy nieodgadnione pejzaże z Bystrzycy, całe setki akwariów Juliusza Studnickiego — a wśród wielu malarskich kompozycji wielkie obrazy „wojenne” z czarnymi deskami bram. Uparcie ponawiane motywy w malarstwie Wacława Taranczewskiego, raz będące muzycznymi wariacjami, innym razem upartą robotą malarza do końca niezadowolonego, niepewnego siebie, znającego swą klasę, ale chyba również pełnego najgłębszych niepokojów związanych z istotą malowania.

A obrazy i szkice olejne Marii Ritter — członkini grupy Zwornik, zaprzyjaźnionej do końca z Cybisową i Krchą — zaszyte w Nowym Sączu. To przecież obrazy wyraziste i mocne, bogate kolorem, ale obce jakimkolwiek schematom myślowym, jakimkolwiek naciśnięciem, a przecież nieraz Cybisowa patrząc na geometryzujące płótna Ritterówny mówiła: „Mańka — co ty robisz” — po czym obie wypalając dziesiątki papierosów robiły swoje.

Wreszcie fragment wypowiedzi Czesława Rzepińskiego, który w swoje 90-lecie tak mówi w wywiadzie: „Trzeba malować swój świat. Nie bać się zaryzykować. Sprawdzić czy jestem nikim czy kimś. A to się okazuje dopiero po latach”. Rzepiński, elokwentny i znany jako ktoś mający dobre samopoczucie — maluje w tej chwili proste, lapidarne w kolorze i formie krajobrazy i martwe natury. Pozbawione elementów dekoracji, czy raczej delektacji, która dominowała kiedyś w jego obrazach, płótna Rzepińskiego „nie starego, a dawnego malarza”, jak to kiedyś powiedział — emanują zwyczajnością i prostotą. Wypo-

DOKOŃCZENIE NA STR. 23

Alicja Helman Świat w zupełnie innym stylu

Nie tylko sam film Anga Lee *Rozważna i romantyczna*, ale także jego niezwykle powodzenie, zarówno prestiżowe (nominacja do Oscara), jak i komercyjne zasługują na szczególną uwagę. Trudno bowiem przypuścić, że źródłem jest tu sam fakt elegancznego pokazania sercowych perypetii pańnek z prowincji w stylowych kostiumach na tle wymakowanych pejzaży. Albo powieść Jane Austen — prototyp literacki filmu, bowiem, powiedzmy sobie szczerze, w okresie ogólnego upadku czytelnictwa, czytanie XIX-wiecznych powieści angielskich nie należy z pewnością do ulubionych rozrywek choćby i kulturalnie wyrobionej części publiczności kinowej.

Przypadek adaptacji Jane Austen nie jest jednak w historii kina ewenementem bez precedensu. A nawet potwierdza pewną regułę, którą można wyrazić sformułowaniem, że nieczytane przez nikogo stare powieści stają się filmowymi bestsellerami. Wystarczy przypomnieć adaptację Thomasa Hardy'ego — *Tess* Romana Polańskiego i *Z dala od zgiełku* Johna Schlesingera, czy dokonaną przez Richarda Fieldinga, a przede wszystkim słynnego *Barry'ego Lyndona* Stanleya Kubricka, który z powieści Thackeraya zrobił jeden z najwybitniejszych filmów świata. Nie są to, oczywiście, przykłady jedyne i odosobnione i reguła nie dotyczy wyłącznie powieści angielskiej. Przypomnijmy choćby *Niebezpieczne związki* i fakt, że dwie jej adaptacje — *Frearsa* i *Formana (Valmont)* pojawiły się w tym samym czasie i obie odniosły sukces.

Nasuwa się nam prosty i oczywisty wniosek, że film, który zazwyczaj pozbawia powieści czegoś cennego, wartościowego, szczególnie dla nich istotnego, może także im coś przydawać, że ma im wiele do zaoferowania. W przypadku literatury dziewiętnastowiecznej film z reguły daje, a nie odbiera. I znów możemy się pokusić o próbę wskazania pewnych prawidłowości. Adaptacje literatury dziewiętnastowiecznej interesują się na ogół wielkie indywidualności twórcze kina, co samo w sobie można uznać za wystarczający powód, by mniemać, że re-

zultatem winny być dzieła wybitne. Wiadomo, że Orson Welles zrobił świetną filomowo *Damę z Szanghaju* przenosząc na ekran trzeciorzędny smirę, a kariera filmowa *Listonosza, który zawsze dwa razy*, adaptowanego przez Chenola, Viscontiego, Garretta i Rafelsona, nie jest pochodną literackich walorów tej powieści, lecz wkładu reżyserów. Artysta kina potrafi zrobić dzieło sztuki ze wszystkiego — zarówno z zapomnianej powieści, jak i notatki gazetowej. Ale wybitne dzieła nie zawsze i niekoniecznie odnoszą sukces u publiczności, a Chińczyk Ang Lee nie jest (może jeszcze nie jest) indywidualnością klasy twórców uprzednio wymienionych.

Sądzę, że w tym przypadku chodzi o to, iż — jak każda adaptacja — film oferuje pewien rodzaj odczytania tej literatury, odczytania zgodnego z oczekiwaniami, potrzebami, nastrojami publiczności. Literatura przefiltrowana przez konwencje sztuki jak najbardziej współczesnej, czytana przez finyzyjny dwudziestowieczny umysł, subtelnie wystylizowana zgodnie z dzisiejszymi kryteriami smaku, humoru, ironii, przestaje być „dziewiętnastowieczna”, przynależy do naszych czasów. Jane Austen Emmy Thompson (jako scenarzystka i -odtwórczyni jednej z głównych ról odcisnęła na filmie wyraźne piętno swojej indywidualności) i Anga Lee została odczytana w perspektywie końca XX wieku, a z tego punktu widzenia to, co w niej dziewiętnastowieczne jawi się w nostalgicznej aurze starych, dobrych czasów kultywujących wartości dawno utracone, które niemniej nie przestały być wartościami upragnionymi.

Z oglądania *Rozważnej i romantycznej* czerpiemy zupełnie szczególny rodzaj satysfakcji, której źródła nie są oczywiste. Nie dostarcza ich sam przebieg akcji, która nie jest przecież szczególnie frapująca, ani nawet urzekający humor, choć widownia bawi się szczerze i serdecznie. Niewielu także wśród tłumów zapelniających salę zdecydowałoby się na deklarację, że przyczyną, dla której cenią *Rozważną i romantyczną* jest technika realizacji, świetne zdjęcia i koncertowa gra, zarówno głównych wykonawców, jak i całe-

go zespołu. Chodzi tu raczej o to, że obraz świata w zupełnie innym stylu niż świat, w którym żyjemy, odznacza się szczególnym zrównoważeniem i harmonią, tchnie ładem i spokojem, napelnia nas wiarą w ostateczny porządek rzeczy, w którym wszystko i wszyscy znajdują właściwe miejsce. Poza wszelką refleksję i kontrolę *Rozważna i romantyczna* działa na nasz umysł i emocje, jak doskonale proporcjonalna budowla, świetnie skomponowany obraz. Wszelako film nie jest przecież utworem abstrakcyjnym i jego harmonia oraz równowaga korespondują z warstwą treściową przekazu.

Film opowiada nam historię dwu pań z prowincji, nie posiadających posagu oraz koneksji, a zatem i tzw. „widoków” na dobre zamążpójście, które jawi się jedynym celem ich egzystencji. Nie wypełnia jej przecież zajęcia domowe, spacer, robotki ręczne, rysunki i gra na fortepianie. Kochające się siostry, Elinor i Marianne, są zupełnie różne, a podstawowe rysy ich charakteru określa w pełni tytuł filmu. Starsza, Elinor, jest rozsądną, powściągliwą, taktowną, skrywającą swoje uczucia i kierującą się w życiu dobrem innych, bliskich jej osób. Młodsza, Marianne, jest porywcza, egoistyczna, żyje oczekiwaniem wielkiego, burzliwego uczucia. Ale to właśnie Elinor danym będzie poślubić mężczyznę, którego kocha, a Marianne przeżyje nieszczęśliwą miłość i zadowoli się małżeństwem z rozsądku. Wokół ich nadziei i oczekiwań układa się bieg wydarzeń oraz działania innych: intrygi rówieśnic i rywalek, plotki i swaty starszych dam, brak przychylności ze strony bogatych krewnych. Życie towarzyskie i uczuciowe wydaje się jedynym rodzajem życia, które wiodą wszystkie postaci filmu. Także mężczyznom życie wypełniają zabiegi o względy dam (niestrudzony pułkownik Brandon cierpliwie adorujący Marianne, zakochaną w innym mężczyźnie), czekanie na spadek po despotycznych krewnych (ukochany Marianne — lekkoduch Willoughby, Edward — wybrany Elinor), wiejskie (polowania) i miejskie (bale) rozrywki. Dżentelmen to znaczy człowiek bez zajęcia, który marzy o spokojnym życiu na prowincji w kręgu rodziny. Ideałem jest stabilizacja,

ład, zgoda z samym sobą i światem. Światem, w którym reguły gry są jasne i oczywiste, który nagradza dobrych i nie oszczędza złych. Jeśli ktoś umiera, to po to, by otworzyć innym widoki na spadek i perspektywę lepszego życia, jeśli choruje, to dla wniesienia akcentu dramatycznego napięcia — wiemy, że ciężko chora Marianne z pewnością wyzdrowieje. Konflikty muszą się rozwiązać, nieporozumienia w porę wyjaśnić, to, co naprawdę źle spotyka tylko innych (skrzywdzeni nigdy nie pokazują się na ekranie, o ich okrutnym losie tylko się dyskretnie wzmiankuje). Jak nie kochać tego świata?

Bohaterowie czynią wszystko, by nas bawić i sprawiać nam przyjemność. Kobiety są piękne i stylowo ubrane, a mężczyźni w pełni odpowiadają ich wyobrażeniom o tym, jacy mężczyźni być powinni, a więc romantyczni jak Willoughby (Greg Wise), opiekuńczy jak Brandon (Alan Rickman) i nieporadni, a przeto łatwi do zdominowania jak Ferrars (Hugh Grant). A wszystko dzieje się z naturalnym wdziękiem, humorem, lekkością i finezją. Namaszczone, solenne i długie dialogi z powieści Austen zastąpiły krótkie, celne i dowcipne kwestie ze scenariusza Thompsona, by wspomnieć dla przykładu o rozmowie, w której bohaterowie dopatrują się źródeł Nilu w Belgii.

Nie wystarczyłaby jednak sama świetna robota filmowa i przemawiający do wyobraźni wdźwięk realizacji, gdyby nie aktorstwo, które przydaje życia i wiarygodności obrazowi świata tak dalece już odległego, że niewiele brakowało, by nie wydawał się prawdziwie podobny. Nad całym zespołem dominuje Emma Thompson, dla której nie dość słów uznania i pochwały. Ona jest jak gdyby jądrem krystalizacji, które skupia walory filmu przydając blasku wszystkiemu innemu. Aktorka wydaje się nie tylko kreować wiarygodną, tchnącą życiem postać, ale i świat przedstawiony wokół niej. Jeśli kogoś nie bawią takie filmy, jak *Rozważna i romantyczna*, może mimo wszystko iść na film, by podziwiać Emmę Thompson, jak kiedyś chodziło się na operę, by posłuchać jednej, jedynej arii, jeśli śpiewał ją wielki wirtuoz...

Teatr

Małgorzata Ruda Jaką formą opisać nasz

Spektakl nosi tytuł dość zawity: *Opis obyczajów cz. II, czyli jakoż sądząc rzeczy nie tak, jak być powinny, ale tak, jak się na świecie dzieją ks. Jędrzeja Kitowicza*. Adaptatorem, reżyserem i scenografem przedstawienia granego w Teatrze im. Słowackiego jest Mikołaj Grabowski. W 1990 r. w Teatrze STU odbyła się premiera pierwszej części *Opisu* noszącej równie barokowy podtytuł *czyli jak zwyczajnie wszędzie się mieszka zle do dobrego*.

Kitowicz Grabowskiego miał być podszyty Gombrowiczem, ścisłej jego słynną analizą XVIII wieku „jako genialnego nieomal kryzysu piękności polskiej”. W słowie od reżysera zamieszczonym w programie Grabowski cytuje stosowny fragment eseju o Sienkiewicz i powtarza twierdzenie Mistrza o winie Mickiewicza, „który nauczył nas nowej piękności (...) i sprawił, że znowu staliśmy się zadowoleni z siebie”. Podążając za tokiem myślenia Gombrowicza reżyser zadaje pytanie: „Jak w środku Europy, w nieomal XXI wieku może egzystować naród o mentalności XVIII-wiecznego społeczeństwa?”. Pytanie to Grabowski dramatyzuje dodając drugie: „Gombrowicz nazywa czasy saskie farsą, jakiej więc formy użyć, aby nazwać nasz czas?”.

Pytanie należy do kategorii istotnych, tyle że spektakl nie przynosi na nie żadnej odpowiedzi, ani estetycznej, ani światopoglądowej. Nie jest także zapisem wątpliwości dotyczących tych kwestii.

Na pustej scenie aktorzy ubrani współcześnie, ale taką współczesnością nieco zestawiają: szaro-bura, obrzydliwa, Trenczyki, szpileczki, kostiumiki — wszystko trochę demodé.

Pusto. Krzesła, dużo krzesła, jakiś stół, fortepian i fisharmonia, gigantyczny wózek dziecięcy; później — budzący entuzjazm widowni meks. Bawimy się w anachronizmy. Choć niemowlak ssie cheepsy, ucniak zabawia się resorówką, oto nasza prowincjonalna współczesność mówi Kitowiczem. Chciałem napisać mówi i myśli Kitowiczem, ale ten tłumek nie myśli: biega, wymachuje rękoma i krzyczy, piszczy, pohukuje, rechoce, peroruje. Czasem śpiewa ładne szlagiery Koniecznego sprzed trzydziestu lat. Wtedy można na chwilę odetchnąć, a nawet usłyszeć więcej niż jedno słowo. Przypomnieć sobie starą „Piwnicę pod Baranami”. Mikołaj Grabowski chodzi po scenie z dzwonkiem, nieśmiały i dumny, speszony, ale i szczęśliwy. Coś doradzi aktorom, coś podegra, czasem popisze się jakąś umiejętnością: strzeli z bata, albo zagra do tańca. Przygląda się temu światu z wewnątrz i z boku i myśli, że nie wie, czy jest Kitowiczem, czy z Kabaretu, z Gombrowicza czy z politycznej groteski narodowej Schodzi ze sceny, częstuje widzów wódką, dba o atmosferę towarzyskiej zabawy. To wodzirej dyskretny. Nie wiem jednak, czy zawsze świadomy, w jakie figury układa się ta gra w Kitowicza pełna chwytywów aż za dobrze znanych.

Światło nad widownią coraz to zapala się i gaśnie. Aktorzy biegają wokół sali, przeciskają się między rzędami. Po co? Ależ to zupełnie proste — aby nawiązać kontakt z publicznością, dla lubej nowoczesności sprzed dwudziestu lat. Niestety działają także w imię sprawy, którą trudno określić. Bo chociaż Iwona Bielska, Urszula Popiel, Agnieszka Schimschneider i Anna Tomaszewska wypływają so-

bie płuca, syczą i charczą, miotają się po scenie i po widowni, to i tak 3/4 tekstu jest absolutnie niesłyszalna, ba nie może być słyszalna ze względu na charakter tej przestrzeni. Ze strzępów wyrazów, ochłapów zdań, z ruchu, możemy przecież przy odrobinie dobrej woli doczytać się „tematów”: narodziny dziecka, dorastanie dziecka, życie publiczne młodzieńca: szkoła, wojsko, trybuna, sejm. Za króla Sasa jedz, pij i popuszczaj pasa. Librum veto. Sejmów sprzedawanie. Nabozność udana i polskie zbytki. Zawieść, pieniactwo. Czytanka, a właściwie oglądanka historyczna okraszona pokazowym, „historycznym” chamstwem, spółkowaniem, okrucieństwem, rechoćtem i samozadowoleniem. Kiedy kto do łoża rzyga, kiedy kto w rzedach z publicznością przepija, kiedy kto orgazmu dostaje, a nawet kiedy kogo na pal wbijają ubawić się można setnie, po pachy. Nawet w czasie uroczystości żałobnych ku czci ostatniego monarchy można się pośmiać z naszej narodowej zawiesi, łapczywości. Owiani patetycznym nastrojem, liczymy przecież, ile car na nas zarobił i aż nas z małostkowej zazdrości skręca.

Chwyt napierania na widownię, przedzierania się przez nią nie służy niczemu. Nikt tu publiczności nie zagraża, nie prowokuje. Aktorzy się z nią przymilnie bratają. Niby to lustro jej podstawiają, a tak naprawdę droga Pani, drogi Panie, czyż nie rozkoszne są te nasze grzeszki przepicia, pieniactwa, ta erupcja erotycznej ochoty i krzepy, co pozwala w każdym ruchu dopatrzeć się aluzji kopulacyjnych. To pyszny temat do scenki, skecz, piosenki. Ileż radości dostarcza nam prosta konstatacja, że się przez wieki nie zmieniliśmy.

Nadal lubimy dysputy, nadal można kupić nasz głos. Aż klaszczemy z radości w dłonie, że ci od Sasa to my, a my to oni. I wszyscy jemy cheepsy. I wszyscy uwielbiamy powszechnie zrozumiałe aluzje. Kabaret to szuk, co nas podnieca.

Męska część zespołu przycichła jakaś i zastrachana. Szaraczkowa. Albo mentorska i stetryczala. Czasem się nadmie, czasem się w pijackim animuszu zagalopuje. Ale odwagi nabiera tylko w kupie, w chórkach lub wojskowej kolumnie. Prawie im gołowosom klockami lego się bawić. Więc się bawią lekliwie. Prym wiodą jejmości sarmatki, niekiedy wbrew historyczno-obyczajowej prawdzie, ale one tylko dość są wyszczekane, by „rapso-dyczny” tekst sceniczny uczynić. Raz lamentują nad upadkiem moralności ogólnej, raz — jak to w życiu i w kabarecie — ze smakiem upadają na dno jakiejś krzykliwej i sentymentalnej rozpusty. Z ust bok ust przekazują sobie intonację, przeglądają się w sobie, z sobą o wrzask wrzaskliwszy grają. Ich rozgrzanie, impet niewiele ma wspólnego ze szczerością, z przemyślaną rolą komiczną czy farsową. To parę przejawskawionych chwytów, które śmieją się zawsze i wszędzie: wyrażanie, kopanie, pod bok się branie, kręcenie nie tylko szyją. Aktorki z poświęceniem nadużywają głosu, wywijają rękoma zawa-diacko, chlipią, rzucają „kotletami”, wywijają ścierkami — wieczne peerelowskie kelnerki z zakładów gastronomicznych, których już nie ma, bo zniknęły jakieś sześć lat temu.

A ów aktorski impet to ani „oddanie idei dzieła”, ani świadoma sztuczność, ani aktorski temperament, ani przeżycie. Ten impet

Dylematy...

DOKOŃCZENIE ZE STR. 21
wiedź — która również nie ma pretensji do odkrywania Ameryki — dotyczy sprawy najważniejszej. Czasu, a więc dojrzewania, a więc krystalizowania się postawy, widzenia, eliminacji spraw mniej ważnych na rzecz najważniejszych.

Kapistom czy kolorystom — chodziło niewątpliwie o prawdę przeżycia artystycznego. Wiemy przecież, że im większa autentyczność procesu tworzenia, im większa otwartość wobec natury, pragnienie dotarcia do jej istoty — tym prawdziwszy rezultat. Gest malarza, rodzaj kompozycji, kolor, jego rozległe działanie — wynika z niepowtarzalnych wzruszeń, odkryć, wreszcie lat i doświadczenia.

Paradoks późnej twórczości kapistów i kolorystów polega na tym, że chcąc dochować wierności słowom zamieszczonym w pierwszym katalogu warszawskiej wystawy z 1931 roku — musieli zanegować wiele ze swych późniejszych osiągnięć, lub osiągnięć pozornych.

„Malując z natury — pisali wówczas — chcemy stworzyć płótno, które odpowiadałoby naszemu przeżyciu malarskiemu, ... więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza”.

Życie odpowiedziało, że natura to również upływające lata, to również życie z wszelkimi błędami, konformizmami, goryczą, ale i radością z pracy przed sztalugami.

Zdeterminowani doświadczeniem życia dochodzili do gruzłowatej materii farby, do syntetycznej, świetlistej plamy barwnej, do błyskawicznej, ekspresyjnej malarskiej notatki. Dochodzili do treści płótna, ale nie tej, która jest opowiadaniem fabuły, ale tej, której sens określa jakość malarskiej realizacji.

Na miarę każdego z kapistów i kolorystów ta prawda ludzkiego życia, z całym bagażem błędów i nieporozumień, pozostanie w ich dziełach. Tych słabszych, ale przede wszystkim w tych najlepszych.

Może więc miarą znaczenia koloryzmu, czy miarą dokonania kapistów pozostanie to, że najbardziej dojrzałe ich dzieła są antykapistowskie?

świat?

narodził się ze strachu, że wielka scena wchłonie je i unicestwi. Z tego lęku należy wywieść ową imponującą nadekspresywność środków aktorskich, nie idącą w parze z możliwościami technicznymi. Więc ruch i intonacja wciąż ta sama, choć jedna dama oburzeniem płonie, druga dwuznacznie popiskuje, trzecia pyskuje, a czwarta właśnie przedstawia prowincjonalną panią.

Tyle nam zostało z teatru „otwartego”, komunikującego się z widownią; tyle z Gombrowicza, i piwnic, z kabaretów politycznych. Trochę umizgów do widowni, trochę oczywistych aluzji historycznych przybranych w ubogie trenczyki, sporo nachalnego krzyku.

Nie wszyscyśmy z XVIII wieku. Nawet proboszcz Kitowicz nie cały z saskiej brzydoty. Choć reform Sejmu Wielkiego nie rozumiał, przecież dość wyraźnie saski obyczaj potępił. To teatr na progu XXI wieku czyni z jego opisu niegroźną, przyjemną choć niesmaczną zabawę teatralną. Z lekkomyślną rozkoszą chichocze z brzydoty niczego się od niej nie ucząc. A to z Gombrowiczem niewiele ma wspólnego. I pytanie: jaką formą opisać nasz świat pozostaje bez odpowiedzi, choć niewątpliwie warto je stawiać. Tylko zacząć chyba jednak należy od obserwacji świata, a nie od kolekcjonowania aluzji i przedatowanych chwytów teatralnych.

Opis obyczajów cz. II, czyli jakoż sądząc rze- czy nie tak, jak być powinny, ale tak, jak się na świecie dzieją ks. Jędrzeja Kitowicza. Adaptacja, reżyseria, scenografia: Mikołaj Grabowski, muzyka: Zygmunt Konieczny. Teatr Mikołaja Grabowskiego — Teatr im. J. Słowackiego. Premiera 19 stycznia 1996.

Może te właśnie późne ich dzieła świadczą o tym, że nie ma granic w wyznaczaniu sensu sztuki i sensu obrazów. Może więc kolor w obrazach polskich kolorystów porusza i olśniewa wtedy, jeżeli jest rozstrzygany tak, jak w płótnach Tycjana, Rembrandta czy Rouaulta?

Po latach pozostaną obrazy, a nie wspomnienia mniej lub więcej udanych korekt, mniej lub bardziej zadufanych magnificencji.

Wierzę, że czas potwierdzi rację i paradoksy twórczości tych malarzy, ich młodzieńczą wspólnotę i realizowane w samotnym trudzie obrazy czasu starości.

Stanisław Rodziński

Post scriptum

Od listopada 1995 do stycznia 1996 trwała w Galerii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych wystawa pt. *Cybisowi, Samborskiemu...*. Wystawa jest holdem grupy pedagogów tej uczelni swoim nauczycielom. Pokazano na niej obrazy niezwykłego już Zbigniewa Tymoszewskiego, Stefana Gierowskiego, Jacka Sempolińskiego, Tadeusza Dominika, Jacka Sienickiego, Rajmunda Ziemskego, Jana Lisa i Grzegorza Pabla. Tak więc znówu malarze, wdzięczni przyjaciele i uczniowie, a nie teoretycy zrobili rzecz najwartościowszą. Po pierwsze zamysłem wystawy przyznali się do swych mistrzów, mimo że ich własna twórczość innymi przecież poszła drogami. W katalogach młodych malarzy coraz rzadziej pojawia się zapis — uczeń tego a tego malarza, dyplom u takiego a takiego profesora. Pewność siebie rodzi takie pominięcia, ale stąd już tylko krok do barbarzyństwa.

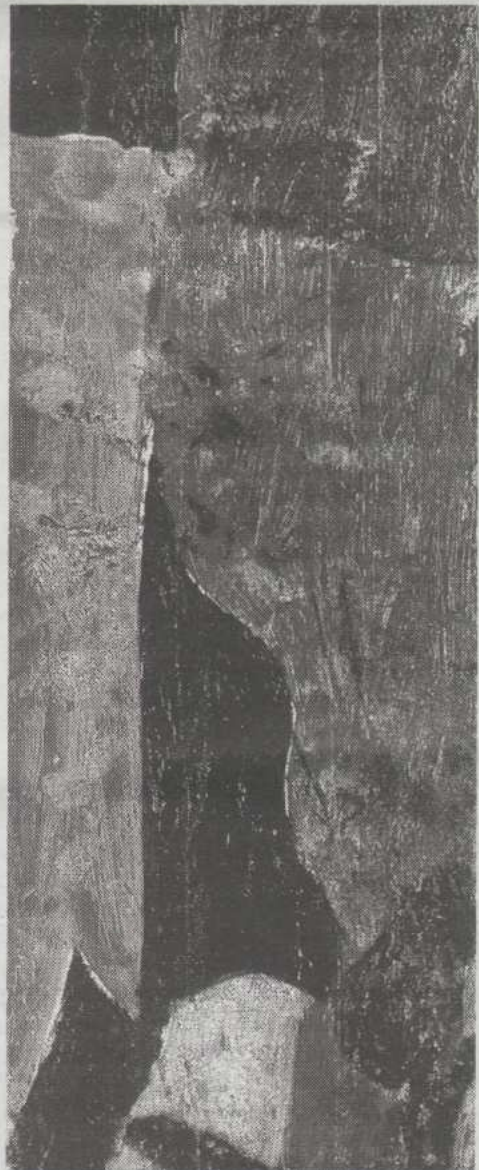
Po drugie pokazując swoje obrazy — pokazali też obrazy Cybisa i Nachta. Można powiedzieć, że zebrali się wokół tych ludzi i wokół swych własnych wspomnień. Ale przecież przede wszystkim zebrali się wokół wartości i wokół obrazów.

Te obrazy mocno budowane, gęste, zwarte, a przecież jednak pełne światła, koloru, są wspólnym przypomnieniem (wspólnym, to znaczy mistrzów i uczniów) tego, co dla nich najważniejsze, mimo że jedni z nich malowali kwiaty i portrety, drudzy dziurawiają płótna, pełni siły, ale i zwątpienia w swoje malarstwo, ale i w ogóle w sztukę.

Pamiętajmy jednak, że tak jawnie przypomniacie związki jak te ukazane na warszawskiej wystawie — to związki najtrwalsze i najważniejsze.

W Krakowie pochowaliśmy ostatnio dwu malarzy. Jeden był znanym kolorystą, profesorem, rektorem, postacią znaną, osobą publiczną. Wspominam o nim w tym tekście cytując jeden z ostatnich wywiadów. Drugi, kiedyś przyjaciel Wróblewskiego i Nałęczkiego, Wajdy i Brykalskiego — poszedł w cień, ucząc w liceum plastycznym, malując ciche obrazy znaki, obrazy symbole, obrazy tajemne tablice. Miną lata i czas osądzi dzieło jednego i drugiego. To oczywiście twierdzenie banalne, ale jedyne pewne.

Sądzę, że malarskie wspomnienie w Warszawie — jest smugą światła rozjaśniającą wszystko to, co pozostało po kapistach.



Piotr Potworowski, *Deska z Kornwalii*, 1957, olej na płótnie, 39,3x15,7 cm, wł. T. Jakimowicz, Poznań



WYDAWNICTWO
NAUKOWE
PWN
poleca:

Janusz Anusiewicz,
Jacek Skawiński
SŁOWNIK POLSZCZYZNY
POTOCZNEJ

Słownik jest pionierskim dziełem w dziedzinie słowników języka polskiego. Powstał z potrzeby naukowego opracowania i udokumentowania współczesnej polszczyzny potocznej, pomijanej lub traktowanej wybiórczo w istniejących publikacjach. Przebogaty materiał zgromadzony w słowniku daje rzetelny, pełny obraz i opis współczesnej polszczyzny potocznej, powinien więc zainteresować wielu czytelników: od tłumaczy, poprzez leksykologów i leksykografów, studentów aż po uczących się języka polskiego obcokrajowców. Książka ukazała się w małej serii słowników języka polskiego — Seria z Krukiem.

Stanisław Bąba, Gabriela
Dziamska, Jarosław Liberek
PODRĘCZNY SŁOWNIK
FRAZEologiczny JĘZYKA
POLSKIEGO

Książka zawiera kilka tysięcy związków frazeologicznych o charakterze obrazowym i metaforycznym, np. *Chłopiec do bicia, trącić myszką, mieć oczy i uszy otwarte*. Wszystkie ilustrowane są autentycznymi przykładami zaczerpniętymi z literatury współczesnej i prasy. Podaje też informacje o pochodzeniu poszczególnych związków frazeologicznych, pomagające zrozumieć ich znaczenie i zapamiętać budowę. Książka ukazała się w małej serii słowników języka polskiego — Seria z Krukiem.

Zygmunt Saloni, Krzysztof
Szafran, Teresa Wróblewska
ORTOGRAFICZNY
SŁOWNIK UCZNIĄ

W sprzedaży jest kilka słowników ortograficznych dla szkół. Na ich tle *Ortograficzny słownik ucznia PWN* wyróżnia się starannie dobraną listą haseł, uwzględniającą potrzeby odbiorcy, a także zwięzłym i przystępnym wykładem ogólnych zasad pisowni i interpunkcji polskiej. Zupełną nowością, nie znaną z innych słowników ortograficznych, jest alfabetyczna lista trudniejszych zakończeń wyrazów, która pomoże uczniom zapamiętać pisownię całej serii wyrazów, a nauczycielom pozwoli układać ciekawe ćwiczenia z ortografii. Najważniejsze jednak, że *Ortograficzny słownik ucznia* kształci u swoich odbiorców

WYDAWNICTWO
NAUKOWE
PWN
ul. Miodowa 10,
00-251 WARSZAWA
Dział Sprzedaży:
tel (0-2)635-09-76
fax (0-2)26-09-50

ODDZIAŁ w Krakowie
31-037 KRAKÓW
ul. św. Tomasza 30

świadomość ortografii — tego, czym ona jest i jak można sobie z nią radzić. Książka zalecana jest przez Ministra Edukacji Narodowej do użytku szkolnego. Seria z Krukiem.

Mirosław Bańko
SŁOWNIK WYRAZÓW
KŁOPOTLIWYCH

Swoiste połączenie słownika i poradnika językowego. Omawia kilka tysięcy wyrazów-pułapek, które często są przyczyną błędów językowych. Wyjaśnia mechanizmy powstawania tych błędów i pomaga ich unikać w przyszłości. Liczne cytaty z literatury i prasy podnoszą wiarygodność i autentyczność książki. Jej atrakcyjność zwiększa też ankieta językowa, którą czytelnicy mogą potraktować jako rodzaj quizu. Książka ukazała się w małej serii słowników języka polskiego — Seria z Krukiem.

Maciej Grochowski
SŁOWNIK POLSKICH
PRZEKLEŃSTW I
WULGARYZMÓW

Zbiór wyrazów i wyrażeń obscenicznych w naukowym opracowaniu językoznawcy, profesora Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Na tle innych wydawnictw tego rodzaju, licznych ostatnio na rynku, książka wyróżnia się kulturą i starannością opracowania. Książka ukazała się w małej serii słowników języka polskiego — Seria z Krukiem.

Pod red. Andrzeja Markowskiego
PRAKTYCZNY SŁOWNIK
POPRAWNEJ POLSZCZYZNY.
NIE TYLKO DLA MŁODZIEŻY

Pierwszy na polskim rynku wydawniczym słownik poprawnej polszczyzny, przeznaczony głównie dla uczniów, ale nie tylko. Skorzysta z niego każdy, kto chce poprawnie posługiwać się współczesną polszczyzną. Zawiera ok. 9 tys. wyrazów, w tym osobne listy nazw osobowych i geograficznych, a także hasła ogólne, dotyczące kultury języka. Opracowany na podstawie najnowszych źródeł przez wybitnych specjalistów — pracowników naukowych Uniwersytetu Warszawskiego, pod kierunkiem prof. Andrzeja Markowskiego, napisany przystępnie, zawiera liczne przykłady poprawnego użycia wyrazów i ich połączeń, ostrzega przed typowymi błędami językowymi. Seria z Krukiem.

Zapraszamy do naszych księgarni promocyjnych na terenie całego kraju, w których można kupić wszystkie publikacje naszego Wydawnictwa.

W 1982 roku Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne ogłosiły drukiem moją książkę *Poezja polska w latach 1939-1965. Część I: strategie liryczne* (wydanie drugie 1984). Analizowałem w niej społeczne uwarunkowania sztuki słowa. U źródeł kolejnych „strategii” poszukiwałem odpowiedzi poetów na ważne, dramatyczne, przełomowe wydarzenia w dziejach naszego kraju. Natomiast rozmaite — zwalczające się wzajem — sposoby pojmowania artystycznych zobowiązań sztuki wierszopisarskiej stały się tematem mojej *Poezji polskiej w latach 1939-1965. Część II: Ideologie artystyczne* (1988). Obie książki proponowały dwa oświetlenia tej samej przestrzeni: w tym samym czasie historycznoliterackim. Chciałem podważyć mniemanie, jakoby czytelnik poezji (więc i krytyk, i badacz) był skazany na jedną tylko perspektywę poznawania zjawisk literackich. A dlaczegoż nie miałby korzystać z różnych metod? ucząc się różnych sposobów obcowania z literaturą? Zarówno „strategie liryczne” czy „ideologie artystyczne”, jak i inne porządki rekonstrukcji historycznoliterackiej (galeria portretów najwybitniejszych twórców; albo: przegląd grup, czasopism, manifestów i polemik; albo: zbiór analiz i interpretacji najpiękniejszych wierszy; albo: kartoteka szczególnie aktywnych w danej epoce środków ekspresji itp.) są równoprawnymi możliwościami poznawania literatury. W każdej coś się zyskuje, w każdej coś się traci. Zgoda na wielość metod nie oznacza jednak zgody na ich chaotyczną jednoczesność. Jeżeli w jednej książce zapagniemy ogarnąć „wszystko”, to po pierwsze — gdzie są granice „wszystkiego”? A po drugie — grozi nam albo niedosyt, albo nadmiar informacji. Niedosyt oznacza zdawkowość, która jest nieprzyjemna poezji, gdyż poezja wymaga skupienia i źle znosi czytanie pośpieszne. Z kolei nadmiar (postaci, życiorysów, tytułów, dat itp.) uwydatnia tę oto prawdę, iż zrozumieć można tylko coś, co jest porządkiem. Porządek wymaga selekcji. Lepiej poznać mniej, a dokładniej, niż dużo — bez ładu i składu.

„Ład i skład” konstrukcyjny trzeciej mojej książki o zjawiskach poetyckich XX wieku, która nie tylko słowami tytułu (*Poezja w latach...*) przypomina dwie poprzednie, sprowadza się do tego, iż rytm opowieści badawczej wyznaczają tutaj główne, najaktywniejsze orientacje sztuki poetyckiej — tym razem w okresie wcześniejszym: w Dwudziestoleciu Międzywojennym. Owych orientacji nie nazywam ani „strategiami” ani „ideologiami artystycznymi”, godząc się na utrwalone w obiegu potocznym synonimy — mówię o „kierunkach”, „dążeniach”, „izmach” itp. Wszystkie wyróżnione przeze mnie w tytułach rozdziałów nazwy dążeń poetyckich Dwudziestolecia Międzywojennego były znane krytyce ówczesnej. Niejednokrotnie jest natomiast częstotliwość ich występowania oraz akceptacja. Utrwały się w języku historyków literatury takie określenia, jak: „poezja futurystyczna”, „awangardowa”, „neoklasycyzm”, „religijna”, „rewolucyjna” czy „katastroficzna”. Słabiej zadomowił się termin „poezja filozoficzna”; jeszcze rzadziej słyszy się o takich postaciach poezji, jak „kabaretowa” i „epigramatyczna”. O te nazwy przyjdzie się chyba pospieszać, no to spieśnijmy się! Nic tak głęboko nie wnika w pamięć jak argumenty zrodzone w polemice. EDWARD BALCERZAN

WSiP

WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE

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

**Edward
Balcerzan**

POEZJA POLSKA

**w latach
1918-1939**

Edward Balcerzan

Poezja polska

w latach 1918-1939



Książka dla nauczycieli,
studentów i uczniów



w WARSZAWIE
ul. Kredytowa 9, pl. Dąbrowskiego 8.
tel. 26-54-51 w. 170,
26-75-70, 26-01-76

w KRAKOWIE
ul. Sławkowska 11,
Księgarnia Literacka, tel. 21-93-41

■ **Dział Marketingu**
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. 628-24-91 wewn. 246, 283;
tel/fax 628-95-73

■ **Dział Akwizycji,**
Kiermaszy i Wysyłki WSiP
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. 628-24-91 wewn. 230, 214

■ **Hurtownia WSiP**
04-186 Warszawa, ul. Grochowska 21
tel. 610-69-06; tel/fax 610-67-95

ZAPRASZAMY DO KSIĘGARNI FIRMOWYCH

nowynurt
1996

OGÓLNOPOLSKI
DWUTYGODNIK
LITERACKI

► *poezja* ►
► *proza* ►
◄ *krytyka* ◄
◄ *plastyka* ◄
◄ *teatr* ►
◄ *film* ►

61-883 Poznań, ul. Rybaki 5
tel./fax (061) 53-57-60

► *filozofia* ►
► *rozmowy* ►
► *przekłady* ►

Do nabycia w kioskach RUCH-u
oraz większych księgarniach
i klubach MPiK na terenie
całego kraju

Szanowni Wydawcy

Jesteśmy najnowszą
drukarnią prasową w Polsce,
wypożyczającą w sprzęt
i urządzenia poligraficzne
renomowanych firm.

Dysponujemy wysoko
wydajną maszyną rotacyjną
Man-Plamag oraz doskonale
oprzyrządowaną
przygotownią offsetową.

Nowoczesny park
maszynowy, starannie
dobrana kadra specjalistów
gwarantują wykonanie usług
na wysokim poziomie.
Uzyskiwana przez nas jakość
druku, w tym także
kolorowego z pewnością
zadowolą Wasze ambicje
wydawców, a także
usatysfakcjonuje
ogłoszeniodawców, którzy
będą zamieszczać reklamy
w Waszych gazetach
i czasopismach.

Zapraszamy Was
do stałej współpracy!

Polecamy również
druk wydań specjalnych
i okolicznościowych oraz
dodatków tematycznych,
promocyjnych
i reklamowych.

KRAKOWSKA DRUKARNIA PRASOWA

Sp. z oo
31-580 Kraków
ul. Nowohucka 50
centrala: 25 90 86
fax: 44 51 34
Prezes Zarządu:
44 50 29
Dyr. d/s technicznych:
44 47 07
Dyr. d/s produkcji:
44 27 41
Dział Marketingu:
25 95 04

Gwarantujemy wysoką
jakość druku, sprawną
obsługę i fachowe
doradztwo!

