

LITERACKA

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

Nr 2/3 (126/127) Rok VII
31 III 1997 Kraków
Cena 1,50 zł

Jacek Woźniakowski o Festiwalu Kraków 2000 ■ Marta Wyka o *Dziennikach* Kisielewskiego
Prezentacja: Piotr Maur ■ Andy Warhol w Bielsku Białej ■ Stanisław Będkowski o rękopisach Beethovena

Anna Powrót Czabanowska-Wróbel Komornickiej

Nikt mnie nie zna: czy nie dlatego, że trudno znać to, czego jeszcze nie ma? — pisała Maria Komornicka w aforyzmach zatytułowanych *Z księgi mądrości tymczasowej*, w których jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska widoczne jest nawiązanie do stylistyki Fryderyka Nietzschego. Że to właśnie on był mistrzem młodopolskiej poezji i pisarki, badaczka zwracała uwagę już w swoim szkicu *Tragiczna wolność* wydanym w roku 1965, w czasie, gdy dla Komornickiej nie było jeszcze godnego jej miejsca w historii literatury.

Możliwość pełniejszego poznania dorobku poetyckiego jednej z najciekawszych indywidualności przełomu wieków stwarza wydany właśnie w serii Biblioteki Poetów Młodej Polski Wydawnictwa Literackiego tom opracowany przez Marię Podrazę-Kwiatkowską.

Wstęp, którego tytuł to cytata: *Dalek mi dziwną duszę i dziwne ciało* zawiera między innymi przestrożę, aby niezwykła i szokująca biografia nie przesłoniła wartości dorobku literackiego Komornickiej. To stanowisko reprezentowała Kwiatkowska już w swoich wcześniejszych wypowiedziach na temat Komornickiej. Jednak do edycji krytycznej zdecydowała się włączyć teksty pisane już po radykalnej przemianie osobowości. Jest więc spory wybór tekstów z *Księgi Poezji Idyllicznej* Piotra Odmieńca Własta.

Trudno jednak uwolnić się od silnego wrażenia, jakie wywołuje dramatyczna biografia tej nieprzeciętnie zdolnej i wrażliwej osoby. Nie można się dziwić, że dotychczasowa recepcja była przede wszystkim, jak w przypadku Marii Janion i kręgu jej *Transgresji*, podyktowana fascynacją losem autorki *Biesów*. Utwory Komornickiej można odczytywać jako świadectwo egzystencji, jako zapis o niespotykanej dotąd w literaturze polskiej sile ekspresji. W najnowszej książce Marii Janion *Kobiety i duch inności* obok dawnego tekstu o Komornickiej ukazał się nowy esej zatytułowany *Maria Komornicka, in memoriam*. Do tego tekstu będę się tutaj jeszcze odwoływać.

Przy całej dyskrecji i delikatności, z jaką Podraza-Kwiatkowska dotyka spraw biografii Komornickiej, to właśnie w jej szkicu odnajdujemy sugestię, co do rodzaju traumatycznych przeżyć z dzieciństwa i młodości Komornickiej, które spowodowały dalekie następstwa w jej życiu. Kluczowe znaczenie miała „dominacja ojca ograniczającego jej wolność”. W całej twórczości odnajdujemy echa tego nie rozwiązanego konfliktu: głębokie poczucie winy, przekonanie o istnieniu sprawy, którą trzeba ukrywać przed innymi w obawie potępienia, ale którą trzeba nieustannie zgłębiać, wreszcie skierowaną ku samej sobie siłę nie wyrażonego w dzieciństwie gniewu i buntu.

Autorka *Murów milczenia* Alice Miller, podobnie jak inni współcześni psychoterapeuci zajmujący się problemem nie wyrażonych zranień z dzieciństwa, mówi w takich przypadkach o mechanizmach autoagresji, które zastępują ujawnienie wspomnień. Chodzi tu o przeżycia, jakie najbliższa rodzina nakazuje zapomnieć. U Komornickiej obsesyjnie powraca motyw tajemnicy, która nigdy nie zostanie wyjawiona, ale to ona stanowi niewidzialną oś, wokół której obracają się inne motywy.

U progu XX wieku nie tylko tradycyjnie zorientowani psychiatrzy, ale i założyciele szkoły psychoanalitycznej nie zechcieliby docierać do tego rodzaju wspomnień. Patriarchalnie nastawiony Freud nie chciał wierzyć swoim pacjentkom, które przedstawiały w złym świetle postać ojca. Bronił się przed ich opowieściami, przyjmując założenie, iż stanowią one jedynie chorobliwe fantazje badanych. Przyjmował, że są chore, więc oskarżają swoich krewnych, a nie zakładał, że mogą być chore dlatego, że zdarzyło im się przeżyć coś, co boleśnie zapadło w ich psychikę.

Zarówno z listów Komornickiej, jak i z autobiograficznych utworów wynika, że łagodna słabość matki, jej nadmierna skłonność do samopoświęcenia nie stanowiła dostatecznej osłony przed patogennym wpływem ojca. Matka to u Komornickiej postać idealizowana, ale słaba.

Z reprezentowanego przez Komornicką naturalistycznego myślenia, właściwego epoce wypływała wiara w tragedię dzie-

dziczności — w zabsolutyzowany Ród, który ją wydał, przekazując jej zarazem konglomerat cech jej przodków. Według rodzinnego przekazu wśród nich miał być także bohater *Carmen Mauri* Piotr Włast. Oślepiiony przez swoich wrogów średniowieczny rycerz, fundator wielu kościołów, to figura buntownika i męczennika zarazem, postać potraktowana przez Komornicką jako symbol jej losu. Historyczny palatyn wrocławski Piotr Włostowic herbu Łabędź był, według łacińskich kronik, ofiarą mściwej i zdradzieckiej Agnieszki, żony Władysława II. Autor średniowiecznego dzieła o nim reprezentujący stanowisko jawnie antykobiece, pisał: „O kobieto, nieznośna żmijo, trucizno nieuleczalna! Potrafimy śpiewem usypiać węże, lwy i tygrysy i lamparty dzikie ułaskawiać, lecz złej kobiety, jeśli się ją znieważy, nic nie ujarzmi ani nie złagodzi!” Postać męskiego przodka wywodzi się — to paradoks — z legend herbowych rodu macierzyńskiego. Właśnie za radą matki przydomek „Włast” stał się pseudonimem, pod którym Komornicka drukowała szkice literackie. Do całkowitego utożsamienia się z pseudonimowym sobowtorem doszło w wieku 31 lat w poznańskim hotelu.

Trudność bycia kobietą w skrajnie mizoginicznej epoce dotyczyła w jednakowym stopniu wszystkich piszących i tworzących kobiet — nie może więc być dostatecznym wytłumaczeniem jej fenomenu. Co więcej, można było ówczesnie wybrać albo (co trudniejsze) jawny bunt przeciw dominującym we wszystkich dziedzinach mężczyznom, albo przy zachowaniu pewnych pozorów, reprezentować odmienną od przyjętych orientację w sposób mniej przez zbiorowość dostrzegany. W latach poprzedzających I wojnę światową pisarka — Maria Jehanne Wielopolska — mogła opatrzyć swój utwór ze zbioru *Pani El.* mottem z „Colette Willy” i otrzymać od autora wstępu Andrzeja Niemojewskiego pochlebną charakterystykę samej siebie jako nowej kobiety: „też, co nie płacze, będąc zarazem tą, która myśli”. Kobieta prywatnie w niezgodzie ze swą kobiecością, zawsze w niemal męskim stroju i z męską fryzurą, mogła nawet, jak Maria Rodziewiczówna, należeć do grona szanowanych strażniczek dawnego świata i obyczaju.

Tu było inaczej — Komornicka do przełomowej chwili występowała i była postrzegana jednoznacznie jako kobieta, i to taka, która nie przejawia zainteresowania przedstawicielkami własnej płci. Otwarty wybuch buntu przeciw dotychczasowej osobowości, czemu towarzyszyło spalenie kobiecych strojów, uznano, nie tylko w najbliższej rodzinie, za przejaw szaleństwa. Natomiast sama Komornicka pisała jeszcze w *Forpocztach*:

„Epitety „chorych” i „zdrowych” zostawmy higienie specjalnej. Jej punkt, w którym patologia zlewa się z fizjologią, z którego można dotrzeć do praw im wspólnych”. Dalej zaś, zgodnie z przyjętymi w całej książce ewolucyjnymi założeniami, wyjaśniała, że przeciwstawienie „chorych i „zdrowych”: „powstaje wskutek rozdzwieku między rozwiniętą jednostką a barbarzyńskim społeczeństwem”.

Inna ciekawa kwestia dotyczy krótkotrwałego małżeństwa z Janem Lemańskim. Plotki wówczas krążące, zazdrosny mąż strzelający do żony i jej kuzyna — postać rodem z farsy, wszystko to pozostawia zbyt wiele domysłów. Parafrazując tytuł pierwszego szkicu Marii Janion chciałoby się zapytać: „Gdzie jest Lemański?” Trudno sobie bowiem wyobrazić ówczesnego literata, którego twórczość i osobowość stanowiłaby większy kontrast z sylwetką Komornickiej niż autor *Ofiary królowej*. Starszy od żony o lat dziesięć, debiutował późno, nie był nigdy cudownym dzieckiem, ani nie pochodził z podobnego do niej środowiska. Próby samobójcze, melancholia, mizantropia nie spowodowały nadania mu etykiety szaleńca. Obsesyjny mizoginizm zaś — wyrażony zwłaszcza w prozie z tomów *Kamień filozoficzny* (tu: *Małżeństwo*) i *Noc i dzień* oraz w niezliczonych wierszach z chorobliwie satyrycznym *Abecadłem antykobiecym* na czele — najprawdopodobniej cechował jego myślenie jeszcze przed ślubem z Komornicką. Przykładowo utwór *Początek i koniec* opiera się na przyznaniu kobiecie znaku „-”, mężczyźnie znaku „+” i wyciągnięciu

CIĄG DALSZY NA STR. 10 I 11

Tomasz Łubieński

SONET ADWENTOWY

O zmierzchu na podłodze pod gryzącym swetrem
drobne perełki liczyłem ustami
piłem twój sok śpiewałaś białymi głosami
i tykaliśmy oboje rzędzące powietrze

Potem idąc naprzeciw porannemu słońcu
myślałem czy najlepsze mamy już za sobą
dokąd niby prowadzi ta określona droga
zapłatał się początek i nie widać końca

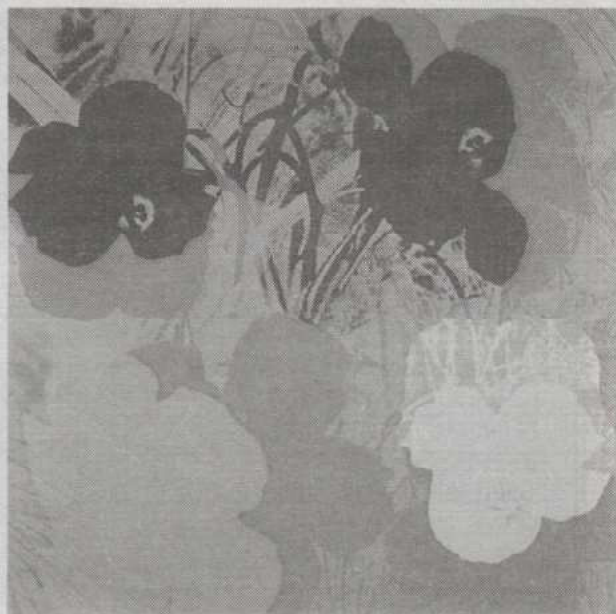
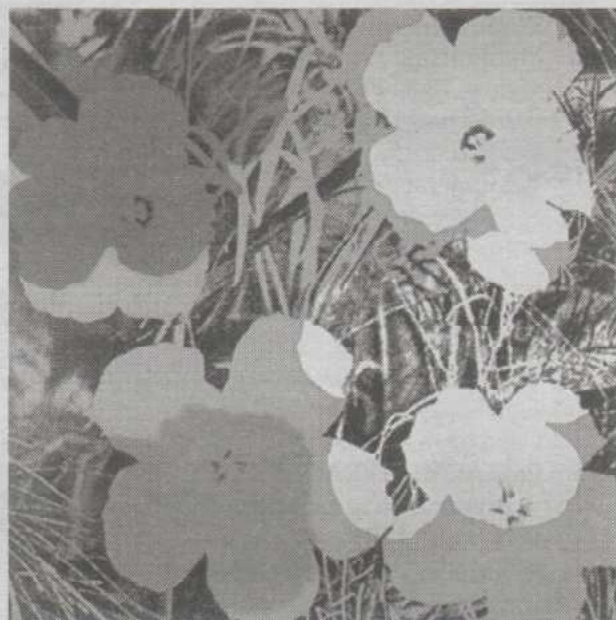
W kościele koło dworca próbują organy
uwaga oto grzesznik słyhać kroki jego
światło witraży ucieka po ścianie

stu sprawiedliwych wyrzeka się złego
Ale Ty nie przesadzaj w cierpliwości Panie
przecież on dalej nie chce żałować niczego.

Andy Warhol 1928-1987

Flowers / Kwiaty 1970

2 prace z cyklu 10 serigrafii, 91,5 x 91,5 cm
Neue Galerie, Kolekcja Ludwiga, Aachen.



Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

Adres redakcji:
ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel./fax 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
Piotr Bukowski
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
10601389-709987-27000-500101

W ostatnim numerze „OPCJI” (grudzień 1996) przeczytać można niezwykle interesującą prozę Aleksandry Świetlik-Oszubskiej. Bohaterka *Atrapy*, Maluczka, owładnięta jest manią kupowania za przystępną cenę, prowadzi jednocześnie wyrafinowaną grę z producentami towarów i reklamowych sloganów. W pedantycznie uporządkowany i maniacko czysty świat wdowy po Maluczku wkrada się a to pajak (rzecz jasna sztuczny, z zestawu do zwalczania arachnofobii) a to mężczyzna, którego pałkową nieporadnością można zawładnąć, szyjąc mu kamizelkę z syntetycznych nici pajęczych. Konstrukcja godna Mrożka!

Redakcja „OPCJI” nie uniknęła, niestety, bardzo nieprzyjemnego zgrzytu, jakim jest artykuł Wojciecha Kuczoka *Foyerizm gdyński*, czyli opowieść o dwudziestym pierwszym festiwalu polskich filmów fabularnych. U młodego krytyka nie dziwi zjadliwość, chyba ona jednak celu, jeśli wprowadzona zostaje z finiszem młota pneumatycznego: „(...) w kompletnym odzieniu, w bezpośrednim kontakcie z widownią podczas konferencji prasowej wszystkie poronione seksbomby polskiego kina milczą jak grób (...) i wydają się cokolwiek zaszczute”. Maniera językowa, która miała oddawać krytyczny stosunek do omawianej materii, zaowocowała nieudolnym naśladowaniem Gombrowicza i nagromadzeniem anakolutów: „Kontrowersje i ambiwalencje, ale z przewagą niesmaku wywołuje we mnie film ów”. W tym gąszczu, pozbawionym jakichkolwiek śladów subtelniejszej ironii, giną ważne przemyslenia autora oraz pozytywna ocena kilku filmów.

Tekstem najbardziej politycznym w niepolitycznych skądinąd „Zeszytach Literackich” (zima 1997) jest wiersz Josifa Brodskiego *Kolo* z 1995 r. w przekładzie Stanisława Barańczaka. Brodski buduje wiersz jak składankę telewizyjnych migawek z Kuwejtu, Bośni lub Czeczenii. Natrętny, katarynkowy układ rytmiczny utworu przypomina jarmarczne piosenki „dla wszystkich”. Współczesne wojny to wielkie spektakle telewizyjne oglądane przez miliony ludzi. Poeta sztycher, ale nie bez ukrywanego bólu, demaskuje fikcję poczyniła tzw. „społeczności międzynarodowej”, która ogranicza się do wykonania konwencjonalnych gestów. Chyba że chodzi o czyjś interes (krew jest tańsza od nafty!). Ten ostry pamflet nie oszczędza także sił wojskowych mających zapewnić pokój: „O poprawność gehenny/ dbają błękitne hełmy./ Okrągły stół jak zero/ pomnaża liczbę sierot”. Nasza neutralność sytuuje się w gruncie rzeczy poza etyką. A etyka staje się pusto brzmiącym słowem w „odczytach erudyty”. Ta reakcja poety na ważny problem współczesności, nazywany eufemistycznie „konfliktami lokalnymi”, zmusza do zastanowienia. „ZL” przyniosą też interesujące wspomnienia o

Josifie Brodskim autorstwa Seamusa Heaney’a i Jonathana Aarona. Polecam także lekturę poprzednich numerów „ZL” (54-56), w których również zamieszczono wiele tekstów Brodskiego i o Brodskim.

W lutowym numerze „TWÓRCZOŚCI” poświęconym przede wszystkim Iwaszkiewiczowi, na szczególną uwagę zasługuje rozprawa Andrzeja Turczyńskiego. W pierwszej części *Wariacji petersburskich...*, traktujących o Iwaszkiewiczowskim *Petersburgu*, krytyk bezlitośnie obnaża małość i oportunizm Stawiszczanina. Ta książka jest „fałszywym brakiem prawdy” o Achmatowej, „o zamordowanym przez czekistów Mikołaju Gumilowie”, o Gogolu. Ale pierwsza część artykułu okazuje się tylko wybiegiem Turczyńskiego, markowym atakiem na Iwaszkiewicza. Milczenie pisarza nie jest przemilczaniem prawdy, jest znaczącą „pieczęcią ironii”. *Petersburg* w 1977 roku mógł ukazać się wyłącznie dzięki przeoczeniu cenzury, gdyż Iwaszkiewicz „jednym z wiodących tematów swej książeczki czyni polskie zaprzaństwo, polską uległość wobec Rosji (...)”.

O trwałej, cementowanej wspólnej miłości do Sandomierza przyjaźni Jarosława Iwaszkiewicza i Wincentego Burka opowiada Helena Zaworska w artykule *Dwaj panowie z prowincji*. Autorka przypomina także, iż wyrzucano Iwaszkiewiczowi romans z władzą ludową: prezesurę Związku Literatów Polskich. Mało znany jest natomiast fakt, że Iwaszkiewicz na prośby Burka (i nie tylko jego) często ratował ludzi zagrożonych przez system.

W siedemnastą rocznicę śmierci Iwaszkiewicza „TWÓRCZOŚĆ” przybliżyła sylwetkę swego wieloletniego redaktora, o którym już niewiele się mówi, i opublikowała rozprawy o tekstach zalegających najwyższe półki bibliotecznych magazynów (*Petersburg, Tristan przebrany*).

Strażniczkę Stanisława Rogali zamieszczoną w „akcencie” (4/1996) zaliczyć można do prozy łagrowej i więziennej – rozumianej jednak w szczególny sposób. Nie znajdziemy w niej typowych miejsc i sytuacji znanych z książek Sołżenicyna, Szalamowa czy Herlinga-Grudzińskiego. „Zona” to zanurzony w dużym parku stary polski dwór, w którym władze bezpieczeństwa zorganizowały swoiste „wariatkowo” – miejsce odosobnienia dla „szpiegów”, „gnębieli ludu”, „pańskich niedobitków i sługusów”. Tytułowa „strażniczka”, Zenobia przeżyła syberyjskie Jerczewo tylko dzięki temu, że urodziła dziecko. Po amnestii ukryła się wśród umysłowo chorych. Zenobia dba o dwór w nadziei, iż ocali w ten sposób wartości starego świata. Spokój tej dziwnej rzeczywistości zakłócony zostaje przez pojawienie się oficera bezpieki, który, w sposób doprowadzony przez NKWD do perfekcji, po-

szukuje „zorganizowanej siatki wrogów ludu”. Świat w opowiadaniu ukazany jest z perspektywy lirycznej, lecz zarazem nieco groteskowego zbliżenia starej „babki”, Zenobii i Tomka, syna bezwzględniego oficera. Oddalając się od bezpośredniego doświadczenia obozowego, osiągnął Rogala niebanalny efekt.

Polecam także zamieszczony w „akcencie” cykl *Indiański renesans*. Są to fragmenty prozy i wiersze twórców „ameroindiańskich” a także ciekawy szkic Joanny Durczak zatytułowany *Rezerwy, kasyna i kojoty w trampkach albo indiańskie odrodzenie*. Autorka burzy obraz Indianina, który pamiętamy z książek Maya, Coopera czy telewizyjnych westernów. Współcześni Indianie to nie „uciskani czerwoności”, lecz prężna grupa dbająca o tradycję i korzystająca ze sprzyjającej im koniunktury. Joanna Durczak dowodzi, że dla Indian ich rodzima kultura jest systemem wartości alternatywnym wobec agresywnej kultury anglosaskiej.

Czternasty numer „FRAZY” (14/1996) jest bardzo... kobiecy. Żeby uprzedzić posądzenia o antyfeminizm, wyjaśniam, iż użyty przeze mnie przymiotnik ma walor jakościowo-ilościowy, a nie wartościujący. Pismo zamieszcza wiersze czteremsetu poetek, od liryczki żyjącej w szesnastym wieku Louise Labé w tłumaczeniu Lidii Sujczyńskiej po debiut ubiegłorocznej absolwentki mieleckiego liceum, Joanny Roźniał. Duża część tej liryki bardziej niż „na sprawy świata” (to cytuję z drukowanego w tym numerze wiersza Zbigniewa Chałko) wychylona jest na problemy rodzące się na styku: kobieta – mężczyzna.

Wbrew intencjom autorki artykułu *O Telimencie bez złościwości* Lidii Sujczyńskiej, jej charakterystyka ciotki Tadeusza prowokuje złośliwy uśmiech. Zamiast omówienia, cytuję: „Spętana ówczesnymi warunkami Telimena, zmuszona jest do niezbyt świetnego małżeństwa. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że Telimena samodzielna, energiczna (...) zapowiada kobietę przyszłości. Dziś mogłaby osiągnąć swoje cele bez małżeństwa, zdobyć pełną niezależność, i zamiast „modnisi” i kokietki stać się kobietą sukcesu”.

„Z rzeczywistością łączył ją związek dość luźny” – tak zaczyna się, godny polecenia, *Wieszak* Ingi Iwasów. Niemal autystycznie zamknięta bohaterka tej prozy boleśnie odczuwa konieczność istnienia w świecie. Istnienia wyrażającego się w codziennych prostych czynnościach, w nieodzowności kontaktów z innymi ludźmi. Ona zaś pragnie bezruchu, nie chce „opuszczać siebie”. Jej alternatywnym, właściwym światem są produkowane w wyobraźni banalne historie rodem z „tanich romansów”, jak sama to określa. Taką fabułą okazuje się (jeżeli rzeczywiście ma miejsce) zdrada jej męża.

Robert Kozela

Komunikat

V Festiwal „Świat Literacki”
23-26 kwietnia 1997,
Warszawa - Kraków - Łódź

W bieżącym roku odbędzie się piąta już edycja Festiwalu „Świat Literacki”. Tym razem pragniemy poświęcić go pisarzom z południa Europy, ze szczególnym uwzględnieniem literatury włoskiej i hiszpańskiej.

Na czterech zorganizowanych przez nas festiwalach gościli twórcy z wielu zakątków świata, by wymienić choćby wybitnych poetów – Giennadija Ajgiego, Adonisa, Ciarana Carsona, Mirosława Holuba oraz całe grono świetnych prozaików – m.in. Jurija Andrucho-wycza i Petera Esterhazy’ego. W ubiegłym roku imprezę poświęciliśmy literaturze krajów skandynawskich.

W ramach tegorocznego V Festiwalu „Świat Literacki” wydaliśmy *Antologię poezji włoskiej XX wieku* pod redakcją znakomitego tłumacza i poety Jarosława Mikołajewskiego. Będziemy gościć Valerio Magrellego – jednego z autorów *Antologii*. Zapraszamy również hiszpańską pisarkę Esther Tusquets, której

utwór prezentujemy w *Antologii współczesnych opowiadań hiszpańskich*. Jak co roku będziemy również gościć wybitnych pisarzy polskich. Nasze zaproszenie przyjęli: Zyta Rudzka, Michał Zabłocki, Jarosław Mikołajewski oraz Eli Barbur z Izraela. Festiwalowi towarzyszyć będzie wydanie nowej powieści Zyty Rudzkiej *Pałac Cezarów* oraz dwóch tomów poetyckich.

WARSZAWA
23 kwietnia, środa

10.00-14.00 Pokazy specjalne spektaklu Teatru Telewizji dla młodzieży licealnej – dramat *Trzy celindry* Miguela Mihury, (reż. Lena Szurmiej). **Teatr Rozmałości, ul. Marszałkowska 8.**

11.00-15.00 Kiermasz książek z okazji Światowego Dnia Książki i Praw Autorskich. **Uniwersytet Warszawski, dziedziniec główny.**

19.00 Inauguracja Festiwalu. Pokaz spektaklu Teatru Telewizji *Trzy celindry* Miguela Mihury. **Teatr Rozmałości, ul. Marszałkowska 8.**

KRAKÓW

23 kwietnia, środa

10.00-15.00 Kiermasz książek z okazji Światowego Dnia Książki i Praw Autorskich **Rynek Główny**

25 kwietnia, piątek

18.00 Wieczór autorski – Zyta Rudzka (powieść *Pałac Cezarów*), Eli Barbur (tom opowiadań *Ten za nim*), Michał Zabłocki (tom poetycki *Pustka w środku*), Jarosław Mikołajewski (tom poetycki *Zabójstwo z miłości*). Promocja książek zaproszonych autorów. **Teatr Bückleina, ul. Lubicz 5a**

Po spotkaniu koncert zespołów Fastilio (Włochy), Alians (Polska)

26 kwietnia, sobota

15.00. Wieczór autorski Esther Tusquets (Hiszpania) i Valerio Magrellego (Włochy). Promocja *Antologii współczesnych opowiadań hiszpańskich* oraz *Antologii poezji włoskiej XX wieku*

Willa Decjusza, ul. 28 Lipca 17a

Po spotkaniu koncert muzyki kameralnej. Zakończenie Festiwalu

Z JACKIEM WOŹNIAKOWSKIM
o programie „Kraków 2000”
rozmawia Teresa Walas

Między Wawelem a Giewontem



JACEK WOŹNIAKOWSKI

Rysunek Aleksander Pieniek

Na początek przypomnijmy: czym jest idea „Krakowa 2000”?

Władze Unii Europejskiej zaproponowały, żeby dziewięciu miastom powierzyć prezentację dorobku kulturowego Europy w r. 2000. To w większości nie są miasta obecnie „pierwszoplanowe”, przeciwnie — przypominają one, że istnieją swoiste peryferie Europy, które jednak mają wspaniałą nieraz i bardzo różnorodną przeszłość — bez takich miast kultura europejska nie byłaby sobą. Otóż te dziewięć miast zostało obwołanych na rok 2000 stolicami kultury europejskiej i Kraków znalazł się pośród nich; zawiązały już stowarzyszenie i w r. 2000 odbędzie się niejako dziewięć festiwali połączonych ze sobą, a organizowanych przez te miasta — częściowo wspólnie, częściowo na własną rękę. A lata, które nas od r. 2000 dzielą, zostaną wykorzystane, by nabrać rozpędu i przygotować się do głównej uroczystości. Będą to więc lata pomniejszych, by tak rzec, festiwali, które mają być trochę polem treningowym dla roku 2000, trochę próbą sił, a trochę promocją tych miast, jako że o niektórych — jak o Reykjavíku na przykład czy o Krakowie właśnie — nie tak dużo na świecie wiadomo.

A jakie inne miasta znalazły się w tej dziewiątce?

Jeszcze Santiago de Compostela, cel największych może średniowiecznych pielgrzymek, dalej Avignon, w XIV wieku siedziba papieża, Bolonia z najdawniejszym bodaj na świecie wydziałem prawa, który już z początku XIII wieku liczył 10 tysięcy studentów! Bergen, skandynawski filar Hanzy, Helsinki, Bruksela i Praga.

Powróćmy do głównego tematu...

W Krakowie każdy rok z tych lat przygotowawczych, poczynając od tego, który minął, obiera sobie patrona i główny wątek, a wokół tego podstawowego tematu opłatają się różne imprezy mniej lub bardziej ważne. Patronem roku 96 był Andrzej Wajda i on obmyślił program nie skoncentrowany bynajmniej na jego świetnym dorobku. Wybrał filmy i przedstawienia teatralne, które pokazywano, nie była to jednak jego twórczość własna. Kapi- talnym też pomysłem, pozwalającym inaczej

spojrzeć na sztukę i pokazać ją z osobistej perspektywy, była wystawa *To lubię* w Pałacu Sztuki, gdzie Wajda pokazał te obrazy, które lubi oglądać i które wysoko ceni. Dało to bardzo szczególną, dramatyczną wizję naszych dziejów, naszej kultury. Ale, jak rozumiem, celem naszej rozmowy nie jest robienie podsumowań...

Raczej przedstawienie planów na najbliższą przyszłość...

Właśnie. Rok 1997 stoi pod znakiem literatury i jego patronami są Szymborska i Miłosz, dwoje naszych laureatów Nagrody Nobla z Krakowem związanych. Czekamy na ich propozycje „autorskie”, a niezależnie od tego przygotowujemy mini-festiwale, które będą towarzyszyć tamtym centralnym imprezom. Rok 98 będzie rokiem Pendereckiego, więc zapewne największy nacisk położony zostanie na muzykę. Rok 99 nie ma chyba jeszcze swojego patrona, przewodzić mu będzie w znacznej mierze Międzynarodowe Centrum Kultury, a motywem nadrzędnym powinna się stać swoista jedność (w różnorodności!) Europy Środkowej. Wreszcie — rok 2000, czyli festiwal kultury europejskiej przygotowany wspólnie z innymi miastami.

Co już wiadomo o roku 97?

Jedną z wielkich imprez towarzyszących będzie w r. 97 Festiwal Beethovenowski, którego opiekunką jest pani Elżbieta Penderecka. Na jej zaproszenie przyjadą tutaj znakomite orkiestry i wybitni wykonawcy, którzy — w swoistym nawiązaniu do tych rękopisów Beethovena, jakie mamy w Bibliotece Jagiellońskiej, pokażą kompozytora może mniej laikiem znanego. Tak np. 28 marca usłyszymy w krakowskiej Filharmonii oratorium wielkopiątkowe Beethovena *Chrystus na Górze Oliwnej*. Myślę, że o tych sprawach pani Penderecka opowie bardziej szczegółowo. Ja skupię się na festiwalu, który sam przygotowałem na jesień, a który nazywa się *Między Wawelem a Giewontem*, poważniejszy zaś jego tytuł brzmi: *Kultura a natura*.

Czy można prosić o szersze wyjaśnienie? O co naprawdę chodzi?

Zacząłem się od tego, że „Dom pod Jedłami”, czyli jedyne ocalałe bez zmian dzieło Sta-

niawie Witkiewicza reprezentujące tzw. styl zakopiański obchodzi w bieżącym roku swoje stulecie. W związku z tym jubileuszem unikatowego bądź co bądź zabytku przyszło nam na myśl, że warto byłoby zobaczyć, jak wyglądały w innych krajach analogiczne pomysły czy tendencje artystyczne. Bo ta koncepcja Witkiewicza, koncepcja „stylu zakopiańskiego”, czyli sięgnięcia do sztuki ludowej, by z niej zaczerpnąć inspiracje dla sztuki o szerszym zasięgu, to jest koncepcja jeszcze romantyczna, ale na przełomie w. XIX i XX wcale nie odosobniona. Równocześnie podobne idee pojawiały się i w krajach skandynawskich, i bałtyckich, i na Bałkanach i na Węgrzech. Już nie mówiąc o Czechach czy Austrii. Inspiracje szły częściowo z Anglii, a nawet ze Stanów Zjednoczonych. Otóż chcielibyśmy pokazać te międzynarodowe powiązania w myśleniu o sztuce narodowej. Myśleniu zresztą wadliwym, bo sztukę podhalańską Witkiewicz — jak wiadomo — uważał za rezerwat sztuki ongiś prastłowiańskiej, której relikty ocalały w Tatrach, dzięki czemu będzie można z tych relikwów rozwinąć na nowo jakąś sztukę ogólnonarodową, opartą o budownictwo góralskie. Pomysł fałszywy, bo przecież każdy region kraju miał swoje własne budownictwo. Co więcej, tu chodzi o budownictwo drewniane, którego nie da się przenieść w żaden inny wątek architektoniczny. Ale to, co z tych teorii wyniknęło, ów styl zakopiański, było wspaniałe i górale szybko i słusznie uznali go za własny. Dzięki czemu ten region Polski ocalał przed uniformizacją i Podhalę w znacznej mierze uniknęło inwazji owych tak czy inaczej pomyślanych bloków, czyli neobaraków w różny sposób geometryzowanych.

Jak się inspiracje Witkiewicza przetworzyły, co z nich dzisiaj wynika, w jakim stopniu urbanistyka tego regionu zyskała oryginalność, jak to się zbiega z analogicznymi zjawiskami u Węgrów, Słowaków czy Rumunów — to jest ciekawe zagadnienie, które zaczyna interesować Europę Zachodnią. Ukazały się w Anglii co najmniej dwie książki na ten te-

mat; w obu „Dom pod Jedłami” jest — jako przykład szczególnie udany — centralną ilustracją tych wysiłków kształtowania „stylu narodowego”. My wciąż mamy wrażenie, że to było zjawisko-unikat, i to przeświadczenie właśnie trzeba zrewidować. Dlatego będzie zorganizowana konferencja na temat tak zwanego — nazwa jest okropna — wernakularyzmu. „Vernacular” — to znaczy „język miejscowy, dialekt, gwara”. Będziemy próbowali się przyrzyć, jak ten język rozwija się w plastyce, architekturze. Będzie wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, pokazująca, w jaki sposób sztuka ludowa i jej ówczesne (czyli na przełomie wieków panujące) rozumienie wpłynęło na „wysoką” sztukę. Inna wystawa otwarta zostanie w Zakopanem i tam chcielibyśmy pokazać, jak rozwinęła się, jakim ewolucjom uległa ta koncepcja Witkiewicza od czasów, gdy zbudował swój pierwszy dom, to znaczy „Kolibę”, szczęśliwie zrekonstruowaną dzisiaj w Zakopanem.

Jednocześnie Tatrzański Park Narodowy zorganizuje sesję pt. *Kultura i natura*. Taki właśnie tytuł nosił artykuł z 1913 r., tekst dziś klasyczny, napisany przez Jana Gwalberta Pawlikowskiego, tego, dla którego „Dom pod Jedłami” został przez Witkiewicza zbudowany. Celem tej konferencji będzie zastanowienie się, czym jest ochrona przyrody dzisiaj. Czy koncepcje wtedy wysunięte mają z dzisiejszej perspektywy (czyli perspektywy osiemdziesięciu z górą lat), jakąś wartość, co się zmieniło w naszym podejściu do samej idei ochrony przyrody.

A jak wiemy, to nie jest tylko nasz problem, to problem uniwersalny, wchodzący w zakres jednego z najpopularniejszych dziś zagadnień — ekologii.

Z pewnością. Ale przez chwilę pozostajmy przy starej, pocziwiej — że się tak wyrażę — terminologii. Zwolennikom ochrony przyrody, czyli tzw. „ochroniarzom”, przypisuje się chęć stworzenia rezerwatów absolutnych, do których by nikt nie był dopuszczany, które byłyby czymś na kształt mateczni-

CIĄG DALSZY NA STR. 4

Jerzy Jędrzyński *Na Wantulach*, linoryt 65 x 50 cm.



CIĄG DALSZY ZE STR. 3

ka z *Pana Tadeusza*, gdzie tylko niedźwiedź dobrnąć potrafi. Taka interpretacja myśli pierwszych ochroniarzy nie ma sensu. Już w tych wczesnych swoich artykułach Jan Gwałbert Pawlikowski napisał wyraźnie, że od momentu, gdy kultura zetknęła się z naturą, natura nie może wrócić do stanu pierwotnego. To jest fikcja. Natura staje się w jakiś sposób częścią kultury, chodzi tylko o to, żeby zachować z niej — tak dla współczesnych, jak i dla przyszłych pokoleń — to, co jest naprawdę wartościowe.

I tak jak z płócien wielkich mistrzów nie należy robić worków na mąkę, tak ze szczególnie pięknych fragmentów natury, która została ocalała przed drapieżnością człowieka, nie wolno robić lunaparków czy innych imprez tego rodzaju, zwłaszcza że nie dysponujemy nieskończonymi jej zasobami. Wedle pierwszych ochroniarzy naturę wolno a nawet trzeba uprzystępniać, ale robić to należy racjonalnie i uprzystępniać z nadzieją, że ludzie zdołają pojąć i odczuć istotne jej wartości, że zdadzą sobie sprawę, dlaczego obcowanie z naturą warte jest tego, by wkładać wysiłek w jej ochronę, nie zaś eksploatować ją bez umiaru.

Widać więc, że sama idea ochrony przyrody poddana jest naciskowi różnych stereotypów, niekiedy fałszywych. I przyda się nam wszystkim uświadomienie sobie, jak to dziś naprawdę wygląda. Wysłałem ankiety w tej sprawie do kilkunastu wybitnych ekologów polskich i wszyscy odpisali mi — niekiedy w formie dużych opracowań — jak widzą ewolucję tej idei, czy też jej płodność. Oczywiście, jak każdą mądrą myśl i tę także doprowadzano niekiedy do absurdu. A zwierali się ze sobą radykalni antyochroniarze, którzy chcieliby, powiedzmy, zabudować całe Tatry, i ochroniarze absolutni, którzy znowu by je najchętniej zaryglowali i nikogo nie wpuszczali do środka. Takie skrajne stanowiska uniemożliwiają w ogóle wszelką rozsądną dyskusję.

A właśnie rozwinięcie takiej dyskusji jest celem urządzanej przez nas konferencji. Zakopane przyjęło myśl o niej z dużym entuzjazmem (choć nie wiem, czy ten entuzjazm nie zgaśnie, gdy pojawią się problemy finansowe). Ówczesny burmistrz Zakopanego, Bachleda Księżdział zapropozował, żeby co roku lub co dwa lata miasto organizowało sesję pt. *Kultura i natura*, za każdym razem podchodząc do tego zagadnienia z innej strony. Raz od strony demograficznej, innym razem od strony kompozycji urbanistycznej środowiska, kiedy indziej — z punktu widzenia organizacji turystyki i sportu, co dzisiaj jest zagadnieniem niezwyklej wagi. Jednym słowem, Zakopane wyspecjalizowałoby się w konferencjach na ten właśnie temat, nazwijmy go ekologicznym. A publikacje, które by się potem ukazywały, posuwałyby naprzód naszą wiedzę czy bodaj nasze rozeznanie w tych sprawach.

Oprócz tej konferencji odbędą się też koncerty muzyki inspirowanej muzyką ludową. A mamy tutaj wielu twórców od Moniuszki czy Żeleńskiego poczynając aż do Bacewiczówny czy Kilara. Nie mówiąc o Szymanowskim, którego sześćdziesięciolecie śmierci wypada właśnie w tym roku. To ogromne bogactwo zagadnień: śledzenie wpływów muzyki ludowej i jej transformacji w różnych okresach i u tak różniących się między sobą artystów.

Na moment wróciłabym jeszcze do tematu *Kultura i natura*. Bo czyż nie dzieje się tak, że w pewnym momencie kultura przechodzi na pozycję natury: jest równie bezbronna wobec natarczywości ludzkiej i w równym stopniu domaga się ochrony? Hasło więc *Miedzy Wawelem a Giewontem* pokazuje nie tylko napięcie między tymi dwoma biegunami, ale też odślania ich wspólnotę. Organizacja turystyki jest w takiej samej mierze problemem natury jak i kultury. My, mieszkańcy Krakowa coś o tym wiemy...

Oczywiście — pasjonujące zagadnienie tropić tę wspólnotę. Uświadamiać sobie, jak często rozgraniczenie kultury i natury bywa tylko umowne. W końcu chodzi o środowisko, najszerzej rozumiane, gdzie ludzie ze sobą współżyją, wymieniają wartości różnego typu. Rzecz w tym, jaki jest rodzaj tych

wartości i ich poziom. Ich rozwój lub ich niszczenie dotyczy w jednakiej mierze natury i kultury.

Czyli, że festiwal „Kraków 97” staje się po części debatą na temat cywilizacji?

Chcielibyśmy, żeby był przynajmniej jednym z impulsów takiej debaty. Ale mamy też skromniejsze zamiary: chcemy na powrót zadzierzgnąć naturalne więzi między Krakowem a Zakopanem, zerwane w sposób administracyjny przez wprowadzenie nowego podziału na województwa. Wszyscy wiemy, że ziemia nowosądecka ma własne piękno, tradycje, osiągnięcia i zasługi, ale to nowe województwo wbito klinem między Kraków i Zakopane, podczas gdy tradycyjnie, powiedziałbym: naturalny kulturowy szlak szedł właśnie z Krakowa do Zakopanego. I te inspiracje, które Witkiewicz zasiał w Zakopanem, potem zao-wocowały w Krakowie jako warsztaty krakowskie, jako rozmaite koncepcje tzw. sztuki stosowanej, które już na samym początku wieku uzyskały ramy i formy organizacyjne. Były to awangardowe na tamte czasy pomysły zrzeszania artystów i rzemieślników we wspólnych organizacjach, przy wspólnych pracach. Naturalnie, korzeni tych koncepcji szukać należy jeszcze u Ruskina i Morrisa, ale ich idee zostały tu przetworzone, a przede wszystkim zyskały wymiar praktyczny, co Ruskinowi nie bardzo się udało. Morrisowi — znacznie lepiej. To przetwarzanie anglosaskich wpływów na kontynencie, a zwłaszcza tu, w tej części Europy, jest sprawą pasjonującą. Widać więc, że tematyka jest ogromna i bogata. Co z tego ocaleje, na co wystarczy funduszy, jakich zdołamy znaleźć prelegentów czy dyskutantów, co wreszcie zechcą kupić wydawcy — zobaczymy.

Na koniec pytanie, by tak rzec, wstydlive. Festiwal „Kraków 97” zaczął się w atmosferze skandalu towarzysko-organizacyjnego. Różne do nas docierały wiadomości za pośrednictwem telewizji czy prasy. Zwykły wszakże ich odbiorca z trudem może wyrobić sobie zdanie na temat tych zajęć. Czy nie naruszając niczych dóbr moglibyśmy nieco rozjaśnić opinii publicznej w głowie?

Nie znam szczegółów tych wstępnych tarć i nie mam żadnej ochoty wnikać w nie, chciałbym tylko wierzyć, że ten etap mamy już za sobą. Ale pozwolilibym sobie na jedną uwagę. W Polsce dzisiejszej we wszystkich niemal dziedzinach widać to samo zjawisko, mianowicie utratę poczucia, czym jest dobro wspólne, *bonum commune*. Idzie to w parze z powszechną utratą zaufania. A zaufanie to nie jest coś, co można uchwalić i ująć w paragrafy. Władze centralne są niestety centralizatorskie, po pierwsze ze względu na wąsko rozumiany interes własny, po drugie, bo nie ufają samorządom (z wzajemnością!) i wszelkiej w ogóle autonomii, więc nie mogą zrozumieć, że Kraków jako jedna ze stolic kultury europejskiej otwiera okno na Europę nie dla siebie, ale dla całego kraju. Wątpię, czy rozumieją to wszyscy krakowianie. Zachowanie się różnych organów samorządu robi nieraz wrażenie, jakby doraźne zyski tej czy innej grupy lub frakcji uważano za bardziej istotne od długofalowych korzyści wspólnych, od *bonum commune*. Bo też przy ogólnym braku zaufania dobro wspólne zmienia się w ów sławetny postaw sukna, a sprawą najważniejszą staje się wzajemne patrzeć sobie na ręce, które gotowe do sukna się dorwać. Mówiąc bardziej konkretnie: niewłaściwe formy podejrzliwej kontroli paraliżują inicjatywę i poczucie odpowiedzialności, a brak zaufania i co za tym idzie należytego podziału pracy między centralą i samorządy, a także wewnątrz samorządów, prowadzi do łupienia ze skóry podatników i zarazem do stałych niedoborów. Nie poruszam tu kwestii kluczowej: czy i w jakiej mierze uzasadniony jest ów brak zaufania i w ogóle skąd się bierze. Myślę jednak, że jeśli „Kraków 2000” nie stanie się jednym z załączków nowego stylu polskich działań, to wszystkie piękne projekty, o których mówiliśmy przed chwilą, prze-ważnie spełzną na niczym. Wspaniała okazja zostanie zmarnowana. I mądry będzie znowu Polak po szkodzi.

Oby tak się nie stało. Na razie dziękuję za rozmowę.

Rozmawiała Teresa Walas



Odlew głowy Williama Blake'a.
J.S. Deville, około 1807. Cambridge, Fitzwilliam Museum.



William Blake (1757-1827), *Duch skaczący z ciemury*, 1809, tusz i akwarela, British Museum, Londyn.

William Blake

PRZEPOWIEDNIE NIEWINNOŚCI

By widzieć Świat w Ziarnku Piasku,
A Niebo w Polnym Kwiecie,
Zawrzyj Nieskończoność w garści swojej dłoni,
A Wieczność w godzinie.

Czerwona Pierś Robina w Klatce
Całe Niebo wprawia w Szal.
Gołębnik pełen gołębic i gołębi
Napełnia Zgrozą wszystkie okolice Piekła.
Pies głodujący u Wrót domu swojego Pana
Zwiastuje ruinę Państwa.
Koń z którym źle obchodzono się na Drodze
Woła do Nieba o Ludzką krew.
Schwyty Zając wydając Krzyk
Wydziera z Mózgu jedną nić.
Skowronek raniony w skrzydełko
Wstrzymuje śpiew Cherubina.
Kogut odarty z Piór i gotów do walki,
Przeraża Wschodzące Słońce.
Každy Wilczy i Lwi ryk
Wznosi z Piekła Ludzką Duszę.
Jelonek blakający się tu i tam,
Ludzkiej Duszy Beztroski to stan.
Skrzywdzony Baranek rodzi Publiczny spór,
Chociaż wybacz Rzeźniczemu Ostrzu.
Nietoperz przecinający Zmrok
Porzucił Mózgowe Niedowiarstwo.
Sowa przywołująca Noc
Gada strachem Niedowiarka.
Od tego kto rani malutkiego Strzyżyka
Męska Miłość umyka.
Kto gniew Wołu rozpała
Nigdy nie zazna Kobiecego Kochania.
Swawolny Chłopczyk zabijający Muszkę
poczucie wrogość Pajaka.
Kto zadreca duszyczkę Chrzyszczu
Wplata Chłodnik w Noc bez-końca.
Gąsienica na liście
Boleść Matki twej Ponawia.
Nie zabijaj Mola ani Motylka
Albowiem Sąd Ostateczny jest tuż, tuż.
Kto sposobi Konia do Boju
Nigdy nie przestąpi Polarnej Zastony.
Wdowi Kot i Żebraczy Pies:
Wyżyw ich, a wzbogacisz się.
Komar wyśpiewujący Letnią pieśń
Z Oszczerce mowy czerpie Truciznę.
Jady Wężowe i Jady Jaszczurze
Są Potem Stopy Zawistliwej.
Trucizna Miodowej Pszczoły
Zazdrością jest Artysty.
Książęce Szaty i Żebraczy Łach
Muchomorami są na Torbach Skapca.
Prawda wypowiedziana ze złą intencją
Pobije wszystkie możliwe do wymyślenia Kłamstwa.
Dobrze jest, tak trzeba by
Człowiek Radością i Boleścią Żył.
Kiedy dobrze o tym wiemy
To przez Świat bezpiecznie bniemy.
Radość i Boleść splatają się nadobnie
W boskiej Duszy Stroje.
Pod każdym boleniem i każdym zmartwieniem
Płynie radość jedwabnym strumieniem.
Niemowlę to coś więcej, niż tylko Powijaki;
Skroś wszystkich tych Ludzkich Ziem
Uczyniono Narzędzia, Poczęto Ręce,
Každy Rolnik Dobrze Wie.
Každy Łza z Każdego Oka
Staje się Niemowlęciem w Wieczności,

Łapanym przez świetliste Kobiety
I zwracany swojej własnej rozkoszy.
Beczenie, Obdzieranie ze Skóry, Ryk i Wrzask
Są Falami Blijącymi o Brzeg Nieba.
Niemowlę Płaczące pod Różgą
Wpisuje Pomstę w królestwa śmierci.
Żebracze Łachmany targane wiatrem
Rozrywają w Łachmany Niebios.
Żołnierz zbrojny w Miecz i Samostrzał
Rażony bezsilą, uderza w Palenisko Słońca.
Jeden Grosz biednego Człeka wart więcej
Niż całe Złoto Afrykańskiego Wybrzeża.
Jeden Pieniążek wyciśnięty z rąk Robotnika
Wykupi i sprzeda wszystkie Ziemie Chciwca:
A jeśli opiekę ona ma z wysoka
Cały ten Naród sprzeda i zyska.
Kto kpi z Niemowlęcej Wiary
Na Starość i w Czas Śmierci sam będzie wyśmiany.
Kto Dziecię naucza Wątpienia
Nigdy nie opuści gnijącego Więzienia.
Kto szanuje wiarę Niemowlęcia
Śmierć i Piekło Przewycięża.
Dziecięce Cacka i Starcze Racje
Są Owocami Dwóch pór roku.
Pytacz wysiadujący przebiegliwie
Nigdy nie dowie się czym jest Odpowiedź.
Kto odpowiada słowom wątpienia
Usuwa Światło Rozumienia.
Najmocniejsza ze znanych Trucizn
Pochodzi z Laurowej Korony Cesarza.
Nic nie zniekształca Ludzkiego Rodu
Bardziej niż uścisk żelaznej Zbroi.
Kiedy Złoto i Klejnoty zdobią Pług
Zawiść Skłania się do pokojowych Sztuk.
Zagadka czyli Świerszczyka Wołanie
jest dla Wątpienia właściwym Odpowiadaniem.
Mrówczy Cal i Orla Mila
Rodzą uśmiech Myśli-Ciela.
Ten kto Wątpi albowiem widzi
Nie Uwierzy, choćbyś nie wiem jak się Silił.
Gdyby Słońce i Księżyc wątpiły
Wnet by Światła swe Zgasiły.
Jeśliś Żarem Namietności ogarnięty, możesz Dobro zdziałać,
Lecz jeśli Żar ten mieszkiera w tobie, na nic Dobro twoje.
Gracz i Ladacznica Rządowym Prawem
Stanowieni, budują Losy Narodu.
Płacz Nierządnicy od Ulicy do Ulicy
Utka Starej Anglii zwiewny Całun.
Krzyk Zwycięzcy, Przekleństwo Straceńca,
Tańczą przed Karawanem martwej Anglii.
Každy Nocy w Každy Świt
Ktoś się Rodzi w Nędzy ścisk.
O Poranku w Nocny czas
Ktoś się Rodzi w słodki wczas.
Ktoś się Rodzi w słodki wczas,
A ktoś inny w Wieczną Noc.
Wiara Twa do Kłamstwa Ignie
Kiedy Okiem widzieć chcesz,
A nie poprzez Oka cień,
Które Nocą Rodzi się,
Żeby w Nocy martwe lec,
Kiedy Dusza w Blaskach Śni
Światłości.
Bóg się Jawi i Bóg jest Światłem
Tym biednym Duszom zamieszkującym Noc,
Lecz w Ludzkim Kształcie Jawi się On
Tym którzy w Królestwach dnia Mieszkają.

Przełożył Lesław Fischer-Fischerling

Agnieszka Górniak

Jesteśmy naród nie z baśni tylko z bajki, żywy temat do satyry (...). Naród tragicomiczny, groteskowy i patetyczny, naród bez prostoty.

Maria Dąbrowska *Dzienniki*

Od wielu lat myślę i marzę o wykonaniu przekonywującego studium o tym, co nazywamy polskością. Chciałbym znaleźć klucz do polskości, objaśnić nam samym i obcym tę naszą tajemnicę polskości.

To wyznanie Tadeusza Konwickiego jest też chyba wyzwaniem dla wielu pisarzy, ale czy nie ma racji Jan Błoński pisząc: *Obrazy polskości w literaturze? A czymże ona w ogóle jest, cała ta literatura, jeżeli nie obrazem Polaka i polskości? Co więcej jest takim obrazem zarówno wtedy, kiedy się jawi nie do tego przyznaje, że chce właśnie Polaka namalować, jak i wtedy, kiedy niczego podobnego nie proponuje.*

Spośród pisarzy, którzy zmagali się z problemem polskości i próbowali uchwycić jej istotę, wybierzmy kilku, czasowo nam najbliższych: Witolda Gombrowicza, Sławomira Mrożka, Janusza Andermana i Jerzego Pilcha. Są to pisarze różni tak pod względem kalibru twórczości jak i artystycznego języka, każdy z nich wszakże szuka własnej, oryginalnej formuły pozwalającej zdefiniować na nowo odziedziczony spadek tradycji i legend, ponieważ stanowią one część naszych czasów. Każdy też trochę inaczej odpowiada na pytanie, które zadaje bohater jednego z opowiadań Andermana: *Ten kraj jest pogrążony w mitologii... Jak to tknąć?*

Najpoważniejsze zastosowanie śmiechu

(...) ja o Polsce pisałem zawsze chłodno, jak o jednej z przeszkód utrudniających mi życie, dla mnie Polska była i jest tylko jednym z rozlicznych moich kłopotów, ani na chwilę nie zapominałem o drugorzędności tego tematu.

Czy to zapisane w kilka lat po wydaniu *Trans-Atlantyku* wyznanie nie budzi pewnego niedowierzania? Może i nie, jeśli na problem stosunku Polaka do Polski spojrzemy tylko jak na część „gombrowiczowskiego programu” uwalniania się od nacisku konwencji, oczekiwań, reguł...

Mój stosunek do Polski wynika z mego stosunku do formy — pragnę uchylić się Polsce, jak uchylam się formie — pragnę wzbić się ponad Polskę, jak ponad styl — i tu i tam to samo zadanie. Celem zmagania z formą polską jest więc uzyskanie swobody wobec niej, „wyzwolenie Polaka z Polski”.

Oryginalna droga, podbudowana filozoficzną koncepcją Formy Międzyludzkiej jako nadrzędnej instancji stwarzającej oraz własnymi, często zaskakującymi, przemyśleniami nad rolą historii i tradycji narodowych w życiu współczesnego człowieka, droga do tego, by polskość nie ciążyła na nas jak zmora, przeszkoda, kłopot czy też przedmiot kultu i niemiędziej czci, jest jednym z ważniejszych tematów w twórczości Gombrowicza. Koncepcja „wyzwalania Polaka z Polski” funkcjonuje u Gombrowicza na dwóch poziomach. Na jednym jako wyrażone wprost stwierdzenie potrzeby nowego patriotyzmu, czyli twórczego, swobodnego podejścia do ojczyzny, a przedtem do własnego ja, zawarte głównie w *Dzienniku* i *Wspomnieniach polskich*. Poziom drugi to powieść „rozpięta między przeszłością a przyszłością” obrazująca „logiczny i nieunikniony rozwój polski” pisarza. W tym ostatnim przypadku nie wolno zapominać o typie narracji, jaką posłużył się autor. Wybór gawędy szlacheckiej nie jest z wielu powodów przypadkowy. Także i z tego względu, że problemy ważkich wyborów (np. ojczyzna czy syncyzna), wartościowania narodowych tradycji tracą swą ostrość i powagę, gdy uczynić je przedmiotem gawędy. „Zmiękcza” je ton, nastrój, okoliczności, w jakich zwykle bywają one opowiadane. Ta konwencja niejako uprawomocnia brak rozwiązania, bo końcowy śmiech podsuwa taką właśnie (powierzchnową jednak) interpretację zakończenia.

Śmiech ma siłę przybliżania przedmiotu, wprowadza go w sferę beceremonialnego kontaktu. Uniknięcie absolutyzacji wartości to wstęp do wyzwania się, traktowania „z góry” tych często terroryzujących nas ideałów i konwencji. Gombrowicz uznaje konieczność takiej właśnie postawy, a mimo to zadaje sobie pytanie: *Byłbym więc nie na miarę epoki, która rozwinęła sztandar heroizmu, powagi, odpowiedzialności?* Nie czyni jednak ta refleksja żadnego wyłomu w spójnej i logicznej koncepcji nowego patriotyzmu. Przyznaje konieczność „krzepienia się cukrem” naszych zasług i sukcesów w trudnych momentach. Ale trzeba wtedy szacunek i pokorę poprzedzić zwykłym myślowym i uczuciowym opanowaniem idealizowanych faktów i bohaterów. W przeciwnym razie bezmyślność uczyni nas niewolnikami pustych form i frazesów oraz pośmiewiskiem wszystkich, którzy zdobyli się na odrobinę koniecznego dystansu do świata i do siebie.

Wiara w ambiwalentną funkcję śmiechu i jego szczególną rolę ilustruje następujący fragment z *Dziennika*: *(...) gdy okoliczności druzgoczące zmuszają nas do całkowitego przetworzenia się wewnętrznego, śmiech jest naszą ostoją (...). Nigdy żaden naród nie potrzebował bardziej śmiechu niż my dzisiaj. I nigdy żaden naród mniej nie rozumiał śmie-*

chu — jego roli wyzwalającej. Rola śmiechu w zdobywaniu dystansu do formy narodowej przypomina śmiech rytualny — wyszydzenie i znieważanie bóstwa jako elementu kultu. Gombrowicz nie wzywa przecież do deptania pamiątek i świętości polskich. W czystej negacji nie byłoby miejsca na troskę o Polaków i Polskę, jaką wyczuwa się mimo wszystko w jego utworach. Wpisana jest w jego twórczość wizja przyszłej kultury polskiej wraz z drogą, jaką według tego pisarza należy obrać. Ta całościowa koncepcja jest postulowanym „najpoważniejszym zastosowaniem śmiechu”, łączącą się w niej zdziwienie, odraza, fascynacja, rozbawienie otoczone aurą powagi.

Mając już dosyć swego nieprzystosowania do żadnej epoki

Utwory Mrożka, w których demaskowanie i wysmiewanie różnych atrybutów stereotypowej polskości występuje w formie skondensowanej to analizowana już wielokrotnie *Moniza Clavier* i *Śmierć porucznika*. Legenda, co niszczy prywatne życie Orsona (a więc jego samego?), powstaje ze współdziałania Poety i Generała. Pierwszy z nich oferuje patetyczne strofy, drugi, zajęty mapami, po prostu nie sprawdza, co zdarzyło się w forcie nr 54. Świetną ilustracją sposobu myślenia Poety („Pan da swoje armaty, ja dam swoje wiersze. Dopiero razem stworzymy historyczny fakt”), jest następująca anegdota. W pewnym salonie, na początku XIX wieku jedna z urządzanych zabaw polegała na tym, że każdy miał napisać na kartce swoje najskrytsze marzenie. Dla autora najlepszego sformułowania przeznaczona była nagroda. Zdobyła ją kartka z napisem „wygrać bitwę i napisać poemat”.

Ten entuzjazm dla wojska i literatury był czymś stałym w naszej kulturze. Obecnie słabnie, kończy się wraz z końcem panowania romantycznego paradygmatu, o czym pisze Maria Janion w swojej niedawno wydanej książce. Na polskość w *Śmierci porucznika* składa się nie tylko parodia utworów Mickiewicza, ale i ironicznie zobrazowane nasze cechy narodowe.

Najważniejsze są przywołane powyżej słowa Orsona o „nie-nadawaniu się do żadnej epoki”. Wędrowkę przez sto lat historii, zmiany polityczne, ideowe, kulturalne wieńczy... przyłączenie się do chuliganów. „Bo byłem już zafrustrowany” — tłumaczy Orson. Rozgoryczenie i ból leczy teraz biorąc udział w bójkach, pijąc kiepskie wina w towarzystwie wykołejonej młodzieży.

Może nie będzie nadużyciem poszukanie analogii między losami Orsona a dziejami mitów narodowych w ogóle. Upoważnia do tego decyzja porucznika o „wysadzeniu się w powietrze na śmierć”, do czego prowadzi przeświadczenie, że nie nadaje się do istnienia w żadnej epoce. Wszak tylko te mity żyją, na które jest jakieś społeczne zapotrzebowanie. To, co nieużyteczne, nieaktualne ustępuje miejsca temu, co pożądane w nowych warunkach. Projektowane „wysadzenie” to jeden ze sposobów pozbywania się wyobrażeń, które trudno nam wyrzucić ze świadomości.

Jeżeli potraktujemy tę postać jako wcielenie wszystkich mitów narodowych, a szczególnie tych o romantycznej proveniencji, to *Śmierć porucznika* wydaje się właśnie zapowiedzią owego końca paradygmatu romantycznego. Skąd ta prognoza? Umożliwiło ją krytyczne, chłodne i przenikliwe spojrzenie Mrożka. Pewnym ułatwieniem był — jak w przypadku Gombrowicza — dystans geograficzny, ale poprze-

Lucjan Mianowski, Cezary Paszkowski, *Zniewolony (pies)*, collage, komputer, 78 x 11 cm.

Triennale Grafiki Polskiej, Katowice 1997



Epizod z "Zniewolony" (1997)

Lucjan Mianowski 35 Cezary Paszkowski 34

Co dalej z polskością?

dził go dystans psychiczny, trudniejszy do osiągnięcia. To uchroniło pisarza od jałowego szyderstwa, o którym sam zresztą pisał w ten sposób: „szyderzenie jest rodzajem upojenia, nietrzeźwości (...) świadczy o złym stanie nerwów”.

Malując swój obraz Polski Mrozek stosuje mieszaninę parodii, ironii, podejrzliwości i najzwyczajniejszego poczucia humoru połączonej z różnymi dawkami okrucieństwa. Jednak zabawa, gra, przyjemność płynąca z rozbijania stereotypów podszyte są pewnym niepokojem a nawet strachem. Czy to wynik przywiązania, sentymentu do „wysadzanych” mitów i form, bez których nie można się jednak obejść? czy przerażenie stworzoną wizją, w której normą są paralogizmy, monstrualne lub karykaturalne istoty i zjawiska?

Najbardziej się boje, że to wszystko może być bardzo smutną groteską

Bohater kilku opowiadań Andermana to pisarz, który chciałby tworzyć, ale nie pozwalają mu na to zarówno trudności warsztatowe, [„Brak mi nowego języka. Wszystkie co próbuję zrobić, jest bardzo słuszone, oczywiście, tylko niestety martwe (...) Brak mi narzędzi (...) Teraz trzeba pisać wprost, a ja mam inaczej ułożoną rękę”], jak i cechy otaczającej go rzeczywistości. [„A ja nie wiem, co w tym ciekawego. I co istotnego. To wszystko jest zamglone. Rozmyte, zamydlone (...) Wszyscy uciekają w przeszłość. Nikt nie wie, jak się przymierzyć do naszych czasów”].

Tytuł zbioru opowiadań tego pisarza brzmi *Kraj świata*. To metaforyczne określenie położenia Polski wzbudza raczej pewne obawy niż chęć odwiedzenia tego zakątka. Spośród bowiem skojarzeń, jakie sformułowanie to wywołuje, automatycznie wybieramy nie pozytywne, lecz negatywne: Kraj-brzeg, zawieszenie... nad przepaścią, niepewny azyl. Lektura pokaże, jak dobrze tytułowa metafora określa ten mroczny, chaotyczny i kaleki świat. Kolejną, celną i skondensowaną formułę, opisującą tę krainę, wypowiada jeden z pisarzy-bohaterów: „Z jednej strony szarżyna nie do określenia i uchwycenia. A z drugiej mity. Jak walczyć z mitami? Z mitologią. Ten kraj jest pograżony w mitologię”.

Zanim spróbujemy odnaleźć te mity (a raczej karykaturalne ich obrazy), przyjrzyjmy się bliżej drugiemu komponentowi budującemu rzeczywistość *Kraju świata*.

Szarżyna. „Szarżyna nie do określenia i uchwycenia”. Czy nie została ona właśnie „uchwycona” przez Andermana? Wydaje się, że tak, poczynając od zwykłego opisu. Świat ten jest pełen zgarbionych, przemęczonych, chylkiem postaci, gęstej mgły, szarych chmur. Na każdym kroku spotykamy też „bylejaków”. „Siatka jest pokryta liszajem rdzy i odgradza zebranych od ogórków działkowych. Na siatce wisi kilka garści zwiędłych tulipanów, które zwarzył nocny chłód, a na odgiętych drucie kołysze się w podmuchach chybliwego wiatru wyblakły obrazek (...) Krzywa ściana szklanych domów piętrzy się między ludźmi a miastem”. Nasycone ułomnościami cechuje również i inne opisy. Smutek i przynębanie emanują z rzeczy, krajobrazu, ludzi. Degradacja dokonuje się w świecie materialnym i duchowym. Punkt styku tych dwóch dewastacji — to wedle Jerzego Jarzębskiego — rzeczywistość tekstów i znaków. Występują one zawsze w postaci kalek: zatarłe, niedokończone napisy, oderwane, niezrozumiałe słowa płynące z głośników, bzdurne domysły, „uzupełniane” przekleństwami. Ta szarżyna współdziała w degradowaniu ideałów i mitów. Że wymienimy kilka z nich: mit opozycji, konspiracji i więzienia, mit domu i Matki-Polki, mit Zachodu, mit wielkości i znaczenia Polski.

Zatrzymajmy się przy ostatnim z wymienionych mitów. Pewność, że cały świat z zapartym tchem śledzi wydarzenia w naszym kraju i na dodatek zobowiązany jest do pomocy, w bezpośredni i zdecydowany sposób zostaje zniweczona przez trzeźwy sąd jednego z pisarzy-bohaterów: „Ten kraj nie jest nikomu potrzebny do szczęścia. Tylko ludzie nie chcą uwierzyć (...) A nas już wszyscy mają dosyć. I z prawej. I z lewej. I z dołu też”. Radykalny odwrót od „krzewienia mitów i krzepienia serc” kończy refleksja pisarza-bohatera nad działalnością opozycyjną w stanie wojennym: „zostawię w cholere całe to bicie piany”. W ostatnim opowiadaniu pt. *Świat światów* mówi on o szarej pianie. To metaforyczne określenie procesu, jakiemu ulegają mity narodowe: szarżają, opadają, podobnie jak wielki balon z *Trzech królów*, który wyrwał się z rąk staruszków, zaczęli ostry przedmiot i miotali się wśród uczestników pochodu, tracąc wypełniający go gaz.

W opowiadaniach Andermana ze stereotypów, które wymknęły się spod naszej kontroli, zostaje wypuszczone powietrze. Pytanie, co spełnia rolę ostrego przedmiotu. Nie groteskowe przedstawienie świata, nie bezwzględność i cynizm autora, bo to dopiero efekt bacznej obserwacji.

Czy taka jest literatura, jaka jest rzeczywistość? Według Jerzego Jarzębskiego Anderman uchyla się od odpowiedzi na pytanie: czy taka jest Polska i Polacy? Pokazuje przecież ludzi w sytuacjach, które ogłupiają i demoralizują. Nie dowiemy się, skąd ta pasja tropienia bezmyślności, sztuczności, skąd pesymizm, skłonność do przerysowań i ironii.

Można tylko zapytać, czy pokazanie zdegradowanej, a zarazem przynięcionej mitem rzeczywistości i groteskowych usiłowań odegrania wielkich ról przez aktorów wywodzących się z zupełnie innej sztuki... jest udaną próbą „rozgryzienia tego kraju”?

Czym chata bogata

Wyłaniającą się ze *Spisu cudzołóżnic* wizję Polski, oczywiście nie tylko tej Polski z połowy lat osiemdziesiątych, oglądamy poprzez pryzmat doświadczeń, odczuć, wyobrażeń zalegających w świadomości głównego bohatera — Gustawa. Nasuwa się pytanie, kim jest Gustaw, co w nim wyjątkowego czy typowego, że relacja z jednego wieczoru i nocy w jego życiu staje się pretekstem i podstawą do tak głębokiego, przenikliwego i groteskowego ujęcia tego, co odczuwamy razem jako „polskość”.

Gustaw — romantyczny kochanek? *Użytkowa funkcja przypisywana wybrance, wyklucza rozczarowanie, nie będzie więc przemiany Gustawa w Konrada* — pisze o powieści Pilcha Lektor w „Tygodniku Powszechnym”.

Gustaw — bohater narodowy? *Czuł jak zbiegają się w nim, łączą i splatają poszarpane nici polskich życiorysów. Był wnukiem legionisty, synem akowca, który wierny ideałom z dziada pradziada, nie dał się zwieść i gdy wybiła godzina znalazł się w szeregach «Solidarności», w jej pierwszych szeregach, a po 13 Grudnia internowany, a potem uwolniony, lecz dalej prześladowany. Nie ma jednak w życiu Gustawa autentycznego zaangażowania w wolnościowe ruchy, jak nie było prawdziwej, głębokiej miłości. I tu i tam są tylko jakieś wyrwy wspomnień, fantazje, oplecione literackimi aluzjami. Czy jest coś rzeczywistego w świecie Gustawa?*

My, Polacy, lubimy żyć cieniami kłamstwa i prawdy. Jest to nasz system filozoficzny, nasza narodowa mądrość stanu. Te słowa Żeromskiego są doskonałym komentarzem do prezentacji „szlaku narodowych pamiątek”, jakiej Gustaw, oprowadzający szwedzkiego profesora po Krakowie czuje się zobowiązany dokonać. Gustaw nie wtajemnicza Szweda w historie naszych konfliktów z rządu z opozycją, co miał zgodzić się z prośbą rektora uczynić. Do standardowych celów turystycznych dołącza z własnej inicjatywy ów szlak. Wyprawa obejmuje tylko niedawne dzieje. Zaczyna się od bramy ul. Szewskiej 7, gdzie w 1977 „secret police killed a young man, student of Jagiellonian University”. Następnie gospodarz i gość idą w kierunku pompy na Rynku, przy której „in 1980 an old man made auto-da-fe for the political reasons”, a także pod pomnik Lenina w Nowej Hucie, który próbowano wysadzić. Wreszcie stają na miejscu (domniemanym), gdzie w starciu ze zmotoryzowanymi oddziałami policji zginął młody robotnik z Huty Lenin.

Wydaje się wszakże, że przywoływanie tych heroicznych cieniów, podobnie jak odczucie w sobie krzywd i klęsk tworzących dzieje milionów polskich bojowników o wolność, uwarunkowane jest w pewnym stopniu obecnością cudzoziemca.

Gustaw więc — zafascynowany Zachodem? Przekonanie, że wolnościowe zrywy i męczeńsko-heroiczne działania są tym, co może wzbudzić chociaż zainteresowanie cudzoziemców, przyczynia się do wysnucia wniosku, iż jest to nasze bogactwo: *Skonany już byłem, ale co robić, święte prawa gościnności, święte prawa, czym chata bogata*. Gustaw usiłuje w ten sposób dodać sobie sił do odegrania sceny śmierci młodego robotnika. Polskie cierpienia nie są tu traktowane jako towar. To, co nakazuje Gustawowi oprowadzać gościa po miejscach „narodowych kaźni”, tkwi w jego podświadomości. Jest pochodną potrzeby określenia swojej tożsamości, ale też i uwolnieniem kompleksu niedocenienia.

Gustaw — opozycjonista? Ostatnim okresem, w którym uaktywnił się typowy dla naszej kultury syndrom spiskowca, był stan wojenny. Gustawowi właściwie wymyka się uwaga o literaturze drugiego obiegu, kiedy udziela Szwedowi rad, jak usunąć kochankę żony. Zaaferowany swoimi planami Gustaw szuka w myśli miejsca, gdzie Szwed mógłby ukryć dowód rzeczowy, i mówi: *gdzieś w szafie, gdziekolwiek zresztą, w komodzie, za tapczanem, na pawlaczu, w kuchni, w jakiejś skrytce, gdzie w stanie wojennym przechowywał literaturę podziemną... o, Panie co ja gadam, w jakim stanie wojennym! gdzie u was skrytki!... zapędziłem się, sorry*. To drobne, niezaplanowane przecież zaznaczenie odmienności naszej historii, jest przeciwieństwem wykałkulowanej wycieczki, zakończonej odegraniem sceny śmierci.

Gustaw — opiekun narodowych świętości? Jest coś, co sprawia, że Gustaw wydaje się słabo zakorzeniony w polskiej rzeczywistości. Owszem, zna opowieści o bohaterach, wiersze o nich, chce wprowadzić Szweda w nasze dzieje, ale jakaś bariera mu to uniemożliwia. Pojawienie się w powieści prostych, angielskich zdań przypomina o barierze językowej, ale jest tylko potwierdzeniem, znakiem, a nie powodem hermetyczności naszych doświadczeń, naszego myślenia. Polskie mity np. walki czy solidarności społeczeństwa są obecne w świadomości Gustawa, ale już tylko jako mity martwe, fragmentaryczne struktury. Nie bez znaczenia jest

fakt, że bodźcem wywołującym marzenia o wielkim boju, jest kolejka spragnionych dodatkowego przydziału reglamentowanego, jak wiele innych towarów, alkoholu. „Zmiana oręża” — to ogromnie szydercze określenie, choć niestety prawdziwe. Te wahania od wzniosłości, wyrzeczeń do całkowitej rezygnacji z planów, za których realizację jeszcze zupełnie niedawno, gotowi byliśmy oddać życie, doskonale ujmują Pilch w felietonie pt. *Tak jest ze wszystkim*. Przytoczę tu tylko fragment, który koresponduje z omawianą historią ze *Spisu...*: *Cieszyli się zasłużoną sławą narodu pijaków, ale przecież bywały wielkie historyczne chwile, kiedy wybijali się na abstynencję (...). Ale rzecz jasna gdy przez dwa tygodnie wytrwali, natychmiast postanawiali tradycyjnie uczcić zwycięstwo i przez kilka następnych lat nie wiedzieli, co to trzeźwość*.

Skąd więc i po co taki właśnie bohater? Próby określenia go za pomocą znanych z historii i literatury formulek nie dają zadowalającego rezultatu. Może sam Gustaw nie wie, kim jest? Dawne role albo porzucił albo ich tragiczność i wielkość przemienił w zabawę, w groteskę. Czy to, że śmiejemy się czytając tę powieść jest efektem wyzwolenia się polskich schematów? Czy tylko przeoczeniem tego, że śmiejąc się z Gustawa, śmiejemy się z siebie? A wtedy śmiech powoli zamiera nam na ustach.

I humor Pilcha raczej przeraża, niż pokazuje, jak sobie radzić z absurdami teraźniejszości i przeszłości. Jego groteska uwalnia od ciężaru, ale nie uzdrawia.

Zmierzch romantycznego paradygmatu?

Pora zapytać, czy twórczość polskich prześmiewców można utożsamiać w jakimś stopniu z „ludycznym odnawianiem znaków”, o którym pisze Maria Janion, czy też jest to raczej pragnienie ich unicestwienia, usunięcia ze świadomości zbiorowej? W książce *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś* autorka mówi o końcu dwustuletniego panowania stylu romantyczno-symbolicznego w naszej kulturze. Zjawisko to ma być pochodną zmian ustrojowych, gospodarczych i politycznych. Nowe społeczeństwo wymaga nowej literatury, nie ma już ona pełnić funkcji kompensacyjnych i terapeutycznych, jak do tej pory. Ostatnią kulminacją romantyzmu w XX wieku był ethos „Solidarności” z lat 1980/81, (dwie wcześniejsze to: okres poprzedzający I wojnę i sama wojna oraz II wojna). *Dziś jednak* — powiada Maria Janion — *uczestniczymy w bolesnym i dramatycznym procesie: wygasania pewnego cyklu dziejowego w kulturze polskiej*. Symptomy tej zmiany to wedle autorki m.in. mniejsze znaczenie teatru, pomysły usunięcia romantyków z kanonu lektur szkolnych, brak odczucia „piękna” otaczającego postacie romantyczne, inwazja kultury masowej.

To wszakże, co dzieje się w naszej kulturze, nie jest czymś wyjątkowym. „Era trzeźwości i deziluzji” ogarnia nie tylko „formę polską”, choć przez nas jest to szczególnie dotkliwie odczuwane. Wydaje się jednak, że ten ogłaszany przez Marię Janion zmierzch paradygmatu romantycznego, a zwłaszcza współtworzącego go swoistego pojmowania patriotyzmu, był od dawna zapowiadany czy przewidywany przez polskich prześmiewców. *Dotychczasowa, dominująca w naszej kulturze «forma polska» miała charakter symboliczno-romantyczny. Jako społeczność kochaliśmy siebie w ideale heroicznym i martyrologicznym. Nikt nie był taki bohaterski, nikt tak nie cierpiał na świecie całym... czytamy w Czy będziesz wiedział...*

Pytanie tylko, co znaczy „dotychczasowa”, i jak w kontekście stwierdzenia, że kochaliśmy siebie w ideale heroicznym i martyrologicznym, spojrzeć na *Trans-Atlantyk*, *Monię Clavier* czy *Spis cudzołóżnic*?

Parodystyczne ujmowanie ideałów romantycznych nie było jeszcze zagrożeniem utraty pewnego zbioru wyobrażeń, haseł, symboli. Czy jednak naprawdę możliwe jest pełne wyparcie romantycznej tradycji z literatury, kultury? Tej tradycji, która występuje i jako bezpośrednie nawiązanie — jako aluzja, stylizacja, legenda, mit, element sfery ideowej czy filozoficznej utworu, i jako element kompozycyjny? Nawet zdając sobie sprawę z potęgi i charakteru kultury masowej, ze zmian, jakie mogą zajść w geopolitycznym położeniu Polski, trudno wyobrazić sobie przyszłą literaturę polską bez poważnie czy niepoważnie traktowanych elementów romantycznej tradycji. Symbole narodowego uniwersum oprócz tego, że stanowią zbiór zrozumiałych dla wszystkich znaków, są niezbędne w procesie określania wszelkiej tożsamości narodowej. Skoro dla nas głównie wiek XIX jest źródłem tych wyobrażeń, które budują narodową wspólnotę, to czy cofnięcie się jeszcze przed romantyzm, rzeczywiście ma szansę spełnić się jako projekt naszego przyszłego życia duchowego? Czy warunki społeczne, polityczne, cechy charakteru narodowego, jeśli taki się zachowa, umożliwią budowanie takiego paradygmatu naszej kultury?

Era trzeźwości, technicyzacji, realizmu jest z pewnością nieunikniona, ale czy właśnie romantyczny irracjonalizm i szaleństwo nie będą kusily jako „odskocznia” i jako azyl?

Kazimierz Biculewicz

OBYWATEL ŚWIATA

Byłem inicjatorem — kilku newralgicznych kultur światowych. Lub liczącym się — współuczestnikiem.

Tak było, w Grecji. System mitów greckich — był tak skonstruowany, że otwierał się w stronę kosmosu:

na moją nutę właśnie. Domysły anegdotyczne i istotne o bogach — świat grecki czerpał z tej nuty magicznej. I dlatego

byłem ich — pragnieniem. Ich Dzeusem. Nie tylko!... Nie tylko — pragnieniem! Wcieletem się wszakże — w świat grecki.

Byłem Pindarem. Byłem Epikurem. A wcześniej, w innym sławnym kraju: Mojżeszem? Byłem... I królem Salomonem byłem. Rdzeń dogłębny

tych kilku ról moich — chociaż one same — bardzo się różniły od siebie — był, ten sam jednak. To znamienne...

Wszak bez wcielania się — w lokalne mentalia — nie dałoby się pilotować, rozwoju ludzkości. A pilotowanie jutra

ludzkości — jest właśnie tym, w czym najlepiej się czuję! To właśnie, w związku z tym pilotażem — bywałem

Rzymianinem, Francuzem, Anglikiem, Włochem, Niemcem i Polakiem. Bywałem — i bywam. A przede wszystkim, obywatelem

świata! I aby sprawę, aż tak zawiłą i trudną — nieco uprzystępnąć, dodam może i to, że jestem koleżką

Anki Pakuły, córki szefa pilotów w Mielcu. Mogłem więc i ciebie gdzieś już kiedyś, spotkać? Bo i ty: do wszechświata należysz.

W którym się miała — nasze dąsy, zachwyty i losy. Żarty i kości. Intrygi i nadzieje. Legendy i szept. A wszystko, w elitarnym

osie: pustki nieskończonej. Z fruującymi księżycami na boskich tacach. Z tej strony przyjęcia: chwilowo niewidocznymi.

Marta Wyka

Dzienniki Stefana Kisielewskiego wywołały sporo szumu, niekoniecznie pozytywnego. Wydane szybko po śmierci ich autora, jeśli wziąć pod uwagę niepisane, ale milcząco obowiązujące paragrafy, dotyczą siłą rzeczy ludzi żyjących i spraw dosyć świeżych. Obejmują dziesięć lat, zatrzymują się przed wielką przemianą (w roku 1982) i już właściwie w chwili ich definitywnego zamknięcia przez autora zaczęły przybierać walor historyczny. Sam Kisielewski powiada zresztą w którymś miejscu, iż jego zamiarem jako dziennikopisarza jest organizacja źródeł historycznych — chce — aby jego dziennik służył przyszłym historykom PRL i daleki jest od prywatnych wyznań, intymnych szczegółów życiowych (tutaj ostro wyraża się o Andrzejewskim i jego notatkach *Z dnia na dzień*, jako zbyt minoderyjnych, poniekąd nieprzyzwoitych jako gest samoodślonięcia...)

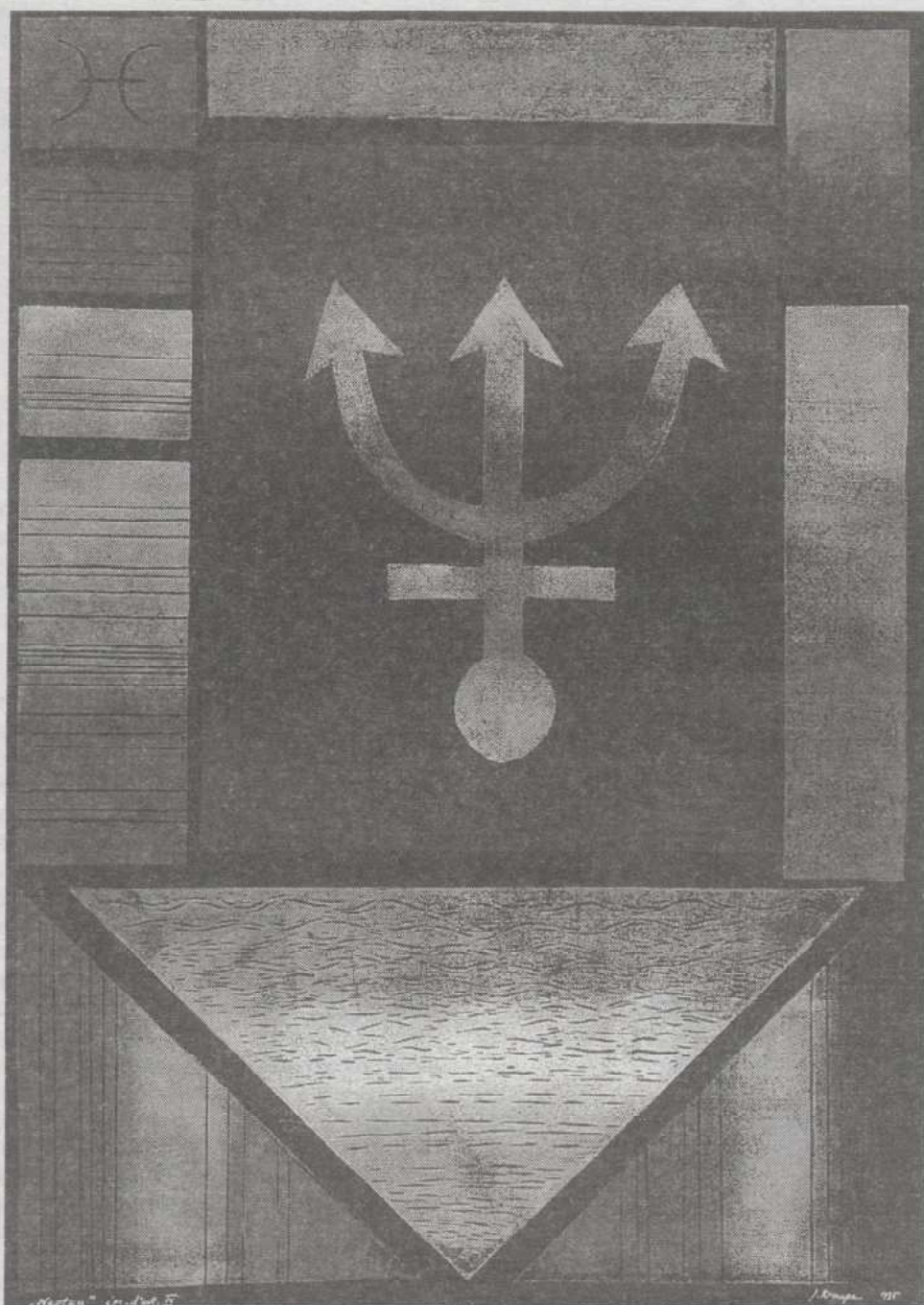
Stanowczy opór wzbudził ton, w jakim pisze Kisielewski o środowisku i redakcji „Tygodnika Powszechnego”. Mój stan wiedzy na ten temat jest zbyt skromny, abym mogła tutaj rozstrzygać o tzw. generaliach. Uczynili to już zresztą inni. Natomiast moje wrażenie z lektury tych właśnie stron jest odmienne. Otóż zarzucając Kisielowi, iż cynicznie pokalał własne gniazdo, nie wzięto jakoś pod uwagę pewnych bodźców czyśto psychologicznych, jakie towarzyszą pisaniu dziennika. Tego zaś dziennika w szczególności. Jego autor znalazł się w sytuacji ekstremalnej. Pozbawiony możliwości publikacji, odsunięty od żywej polemiki, w dzienniku szukał rekompensaty tego stanu rzeczy. Uspokojenie miał, jak widać, nie tylko polemiczne, ale zdecydowanie weredyczne, lekko przyprawione pogodną mizantropią. Pisał to, co wielu z nas zwykło kolokwialnie wyrażać, szybko o formie owej ekspresji zapominając, nawet, jeśli jej nadużywamy. Jeśli więc Kisiel powiedział „ten idiota lks”, nie łagodził swojego temperamentu. Natomiast nie wyrażał również, jak myślę, tym powiedzeniem, żadnego wartościującego sądu. Inwektywy były mu potrzebne, żeby zrzucić z siebie ciężar milczenia. Gdyby mógł podjąć polemikę publiczną, zrobiłby to zgoła inaczej. Jego epitety mają charakter czysto ekspresyjny, eksklamacyjny, są formą autoterapii. Inna rzecz, iż była to, jak już powiedzieliśmy, autoterapia weredyka, złośliwa, a czasem nawet małego zawistnika.

Poznajemy Kisielewskiego przede wszystkim jako autora zapisków, kompozytora (tej swojej aktywności twórczej poświęca wiele miejsca), o wiele rzadziej jako literata. Owszem, wspomina o swoich powieściach, ale jakby mimochodem, zdecydowanie wynosząc ponad nie utwory muzyczne. Przede wszystkim zaś zajmuje się politykowaniem, sprawozdaniem politycznymi, prognozą, rozszadami politycznymi, przepowiedniami. Przed naszą nieco zdumioną pamięcią przewijają się szeregi nazwisk dawno zapomnianych (jeśli idzie w każdym razie o pomniejszych partyjnych sekretarzy) i mamy ochotę zadać naiwne być może pytanie: a więc to oni, w intencji Kisielewskiego, staną się współbudowniczymi współczesnej historii Polski? O nich będzie pytany mały Jaś w szkole? Zapewne nie. Dzienniki są natomiast arcyciekawym świadectwem opętania przez politykę wielką i małą, przez historię pozorną i prawdziwą, gdzie selekcja jest w zasadzie znikoma i ostatnie powiedzenie Kraśki może być traktowane za równi z wynurzeniami Kissingera. A może tak to rzeczywiście Kisiel widział? Ma więc oczywiście rację żona pisarza, gdy zarzuca mu zbyt nie poddanie się żywiołowi politycznemu. Ale dla Kisielewskiego to był właśnie żywioł, czyli niekontrolowany strumień życia i wypadków, w którym zanurzał się być może z obrzydzeniem (gry strumień zmieniał się w kloakę), ale odmówić sobie tej kąpiel nie nigdy nie potrafił.

Kisielewski to rocznik 1911. Generacja Miłosza, Andrzejewskiego, Kazimierza Wyki, słynne pokolenie. Pokolenie rodziców. Wciąż jest otwartym problemem, dlaczego akurat oni, pierwszy rocznik wychowany w niepodległej II Rzeczypospolitej, tak silnie byli uczuleni na politykę? Co wytworzyło w nich tę polityczną czujność i polityczną nadwrażliwość? Ich losy toczyły się różnie, ale gdzieś tkwiło wspólne światopoglądowe jądro. Czy jeszcze w sporach i kontrastach schyłku niepodległości? Czy ich umysły nie były w stanie odrzucić politycznego odurzenia? Ostatecznie życie twórcy nie musi się toczyć takim właśnie torem, co szybko zrozumiał Miłosz, pisząc o tym jeszcze w *Traktacie moralnym* (notabene w „Twórczości” opublikowanym, a więc w periodyku „krajowym”).

Czy większość tej generacji — bo zapewne nie wszyscy — ma na swoim sumieniu akt zdrady klerka? I Kisielewo-pozycjonista również by to pytanie dotyczyło, bo chodzi przecież o trakt myślenia, nie o jego jakość i zawartość. Zaś są to traktaty wyrażające polityczne. Dlaczego nie powstał w latach PRL żaden pamiętnik artysty? Bo artysta, choć ponadczasowy, był mniej atrakcyjny niż rzeczywistość (poczwarna) dziennika telewizyjnego. Oczywiście, różne bywają atrakcje, i ta była zapewne swoistym samoudręczeniem.

A także groteską. Od czasu do czasu Kisiel wtrąca w tekst demoniczne „chi, chi”, co żywo przypomina młodopolskiego demona z Krakowa śmiejącego się z własnych manifestacji. Choć analogia to daleka, tkwi w niej pewien wątek do namysłu. W swoich powtarzających się rytuałach rzeczywistość PRL-u była absurdalnie śmieszna. Tak, była też groźna. Lecz



Janina Kraupe, *Neptun*, 1995, linoryt barwny, 46 x 66 cm.

Triennale Grafiki Polskiej, Katowice 1997

O Dziennikach Stefana Kisielewskiego



Jerzy Panek, *Świdrowaci, odprysk*, 39,5 x 33 cm.

Z kolekcji Jan Fejkiel Gallery

absurd ze strachem jakby się wzajemnie znosiły i pozostawał papierowy twór, który właściwie nie powinien istnieć. Był sztuczny, był wymyślony, bywał teatralny. To co niego odnosi się ów akcent prześmiewczy, który miał odegrać swoją rolę w dekonstrukcji ustroju. Kisiel należy w gruncie rzeczy do prześmiewców i refleks jego śmiechu odbija się w sposobach opisu, w charakterystykach ludzkich, w zakomponowaniu sytuacji.

Skoro to rzecz pisana dla historyków, to oni przesieją plewę i ziarno, aby skosmować to, co dla historii będzie faktycznie przydatne.

Ja chciałabym powiedzieć o tych sprawach, które w dziennikach, jako intuicja trafna, mnie uderzyły. Kisiel pisze o postępującej destrukcji społeczeństwa, która jest wynikiem konsekwentnego odcięcia od źródeł informacji. Pamiętamy dobrze czasy zagłuszanej Wolnej Europy. Ale trudno nam było samodzielnie rozstrzygnąć, jaka część informacji oficjalnej jest prawdziwa, a jaka fałszywa. Kisiel przypomina dwa przykłady, dwie wojny: w Wietnamie i w Afganistanie. O żadnej z nich nie dowiedzieliśmy się nigdy przez państwowe media prawdy. Natomiast stopień manipulacji był tak wysoki, iż osiągał poziom absurdu. Dobry partyzant wietnamski zabijany przez Amerykanina nijak się miał do tegoż partyzanta zabijającego złego Amerykanina. Amerykański trup na ulicach Sajgonu był oczywiście słusznym trupem. Ta eskalacja ponurej groteski kształtowała umysły w sposób karykaturalny. Te umysły nie były już zdolne do formułowania samodzielnych sądów. Dzieło manipulacji wydawało owoce piękne i obfite. Kisiel opisuje z goryczą i niedowierzaniem młodzież wyrostającą w PRL-u. Nie całą oczywiście, ale jej zdecydowaną większość.

Wydała się ona być zadowolona z rzeczywistości, którą ją otacza, akceptuje ją w dużej mierze. Rodzi się więc pyta-

nie: kto przejmie pałeczkę od niedobitków przedwojennej inteligencji, kto jeszcze będzie umiał myśleć jej kategoriami? Kisiel widzi oczywiście młodzież opozycyjną, ale bardziej martwi go akceptacja niż cieszy opozycja. Jest poznawczym malkontentem i ta skłonność wyraźnie się odciska na jego ocenach.

Z Miłoszem jest zgodny w przeświadczeniu, iż PRL wychowała specyficzny gatunek umysłowego średniactwa. Wyznaczono tym samym wysokość poprzeczki, ktokolwiek wzbijał się ponad nią, musiał być źle widziany.

W tej systematyce nie chce się na przykład zmieścić przypadek Iwaszkiewicza. Oportunistą, ale pisarzem wybitnym... Pochlebca, ale zasłużony w latach okupacji... Sprzecznosci Iwaszkiewicza dałoby się zresztą wymienić więcej. Nie odpowiada on projektowi Kisielewskiego (gdzie w dyktaturze ciemniaków powinni się znaleźć poszczególni jej piecyki), zatem budzi jego irytację. Kisiel irytuje się dosyć często, ale nie poszukuje zdecydowanego antidotum na rzeczywistość, która go otacza. Jest chory na PRL, ale czyta przede wszystkim gazety reżimowe, nasłuchuje radia, ogląda telewizję. Nie ma w nim nic z wyniosłego odosobnienia, przeciwnie, centrum polityczne przyciąga go w sposób magnetyczny.

Podobnie zresztą dzieje się z innymi pamiętnikarzami tamtych lat. Damy polskiej literatury znajdują się od czasu do czasu w promieniowaniu władzy i czerpią z tego faktu przewrotne zadowolenie. Więc być może tylko emigracja chroniła od tego odurzenia, które stawało się udziałem najwybitniejszych. Ale przeważają jednak w *Dziennikach* chwile goryczy:

„Polska Ludowa to wielka szkoła półinteligencji, wszyscy będą półinteligentami, nawet (a zwłaszcza) ci, co kończą wyższe uczelnie. Jest więc u nas niby-stan, o którym kiedyś wielokrotnie pisałem, chcąc wykryć w naszej rzeczywistości dobre dla narodu strony: przemieszanie, zrównanie, średni poziom ogólny, plebejskość. Jednego tylko nie przewidzia-

łem — że to będzie tak nudne i głupie. Nudna ojczyzna, głupi obywatele — mniej co prawda głupi niż Sowieci, a raczej inaczej głupi (...) W Polsce dzisiejszej tak dalece wszystko jest inne niż przed wojną, że w ogóle nawet nie ma wspólnego minimum pojęć (...) Co więc pozostaje dla ludzi w moim rodzaju? Dać wyraz polskim treściom, które przeminęły za naszego życia, utrwalić je na piśmie...”

Czy Kisielowi udało się ten zamiar zrealizować? Jaka osoba przemawia do nas z kart dziennika? Bez wątpienia przedwojenny inteligent, katolik, ale i radykał, myślący ekonomicznie, choć czasem unoszony patriotyczną falą. Postać pełna witalizmu, gdzie refleksja jest pochodną aktywistycznego myślenia. Czasami Sarmata, odwołujący się do wielkiej polskiej tradycji.

Kostium Kisielewskiego został uszyty z pstrych szmatek, różnej jakości i różnego gatunku. Mówię o kostiumie — myślę bowiem o prześmiewcy. Nurt ironii jest w *Dziennikach* silnie wyczuwalny, i ta ironia właśnie pozwala Kisielowi obronić się przed mieliznami PRL-u.

Kisiel bywa bezbronny, gdy z powagą i skwapliwością odnotowuje rozszady na szczytach władzy. Odzyskuje zaś siłę, gdy tę powagę porzuca. Również na tej przemiennej fali toczy się narracja *Dzienników*, i dzięki niej mogą one być świadectwem dystansu wobec teraźniejszości.

Co zaś z pałeczką? Myślę, iż nikt jej po przedwojennych inteligentach naprawdę nie przejął. Ponieważ Kisielewskiego interesują regiony władzy, spójrzmy na nie. To raczej owa niegdyś młodsza młodzież akceptująca warunki rzeczywistości, cyniczna i zahartowana na inteligenckie słabości, to po prostu inteligencja inna. Formacja Kisielewskiego jest formacją historyczną, nie tylko historycznym źródłem. *Dzienniki* są przyczynkiem do jej monografii.

Stefan Kisielewski, *Dzienniki*, Iskry, Warszawa 1996

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

z tego wszystkich możliwych konsekwencji, z ilustrującymi te pomysły wykresami włącznie.

Męcząca skłonność do kalamburów i gier językowych, narastająca w jego twórczości, sytuuje się dziwnie blisko niektórych groteskowych wierszy Piotra Odmieńca Własta, jednak bez ich egzystencjalnego patosu, bez niespójności i bez oryginalności. Jak pisał Jerzy Kwiatkowski o jednym z jego późnych utworów: „Niektóre partie *Księgi Rodzaju* żywcem przypominają utwory księdza Baki”. Na podobieństwo do Baki poezji Własta zwrócił uwagę jeszcze Roman Zimand w swoich *Kluczach do Marii POW*. Te zastanawiające powinowactwa mogą prowadzić do pytania: Czy wybór Komornickiej padł na Lemańskiego nie pomimo, ale z powodu jego pogardliwej wrogości wobec posądzanych o ciągłe zdrady kobiet?

Podraza-Kwiatkowska cytuje zdanie ze *Snów Marii Dunin*: „potrafili zmieniać swoją pleć dla zabawy”. Mediumiczna bohaterka napisanego w rok po *Forpocztach* opowiadania Karola Irzykowskiego włączonego potem do *Paluby*, którą Komornicka *nota bene* recenzowała, ma jej imię (jedno z najczęstszych wtedy), a za nazwisko rodową część nazwiska matki. Czy to tylko przypadek? Sen, z którego pochodzi cytat, stanowi marzenie o nowego typu związkach między kobietą i mężczyzną, zarazem wyzbytym seksualności i przesyconym intensywnym erotyzmem.

Komornicka debiutowała jako osoba 16-letnia, ale do jej wczesnej sławy przyczyniły się napisane wspólnie z Wacławem Nałkowskim i Cezarym Jellentą *Forpocztą*. Wystąpiła w nich w podwójnej roli — programotwórcy i żywego przykładu stanu ducha i społecznego osamotnienia „przejdziowych”. Współautorzy młodopolskiego programu oddelegowali więc ją niejako, by na swoim przykładzie udowodniła, że artysta ówczesny paść musi ofiarą „newrozów”.

Wśród utworów z *Forpoczt* jest także *Odrodzenie*, gdzie opisana jest chwila upojenia wolnością i wynikającym z niej poczuciem mocy. Uwolnienia od złych wspomnień, uświadomienia sobie woli działania i miłości życia doznaje kobieta, która znalazła się sama na ulicy i to w dodatku wieczorem. Dzisiaj trudno nawet sobie wyobrazić, jak silne obyczajowe tabu zostało tu przekroczone. Samodzielne przechadzki nie były wtedy przyjęte i nie były dla kobiety bezpieczne. Jak pisał Podraza-Kwiatkowska, w młodości Komornickiej był boleśnie przeżyty epizod zatrzymania jej nocą przez policję.

Swoistą replikę na to opowiadanie Komornickiej stanowi utwór Kazimierzy Zawistowskiej, opublikowany w „Krytyce” w roku 1900 pod tytułem *W noc księżycową*. Tematem jest niebezpieczeństwo, na które narażona jest samotna kobieta. Początek jest podobny, młoda kobieta: „Wracała upojona. Wichry uniesień szumiały jej w mózgu — w sercu piętrzyły fale zapalu”. Marzenia o wielkości i sławie młodej pisarki, która właśnie zasięgnęła u starego autora rad, co do jej talentu, zostają boleśnie zderzone z rzeczywistością. Zajęta twórczymi marzeniami bohaterka siada na ławce w parku, zapomina o mijającym czasie i naraża się na wulgarną zaczepkę mężczyzny połączoną z szantażem: „ustawy nasze nakazują takie panie samotne po godzinie dziesiątej zabierać na noc do cyrkułu. Dobrowolnie więc powinna pani oddać się mojej opiece”. Bohaterka odpycha napastnika i ucieka do domu, gdzie patrząc na wąskie podwórko, rynsztok i chorowitą akację wegetującą w tym betonowym więzieniu, myśli o własnej sytuacji.

Ograniczenia swobody kobiet dramatycznie przeżywała Komornicka podczas swoich studiów w Cambridge, o czym szeroko pisze Maria Janion w swym nowym szkicu *Maria Komornicka, in memoriam*. Komornicka w słowach „oburze-
Agnieszka Dobosz, Człowiek-przedmiot, intaglio, 99,5 x 70,5 cm.

nia i wściekłości” pisała o obowiązującym tam zakazie samodzielnego opuszczania wieczorem przydzielonych kobietom pomieszczeń. Maria Janion zauważa podobieństwo tej reakcji na ograniczenie do postawy Virginii Woolf. Zestawia nawet fotografie obu pisarek. Być może, iż trafne analogie sięgają jeszcze głębiej. Wspomniana tu już Alice Miller w swojej *Pamięci wyzwolonej* sugeruje, że w dzieciństwie autorki *Osobnego pokoju* były bolesne i drastyczne doświadczenia, od których z powodu nakazu ich ukrywania nigdy się nie uwolniła. Komornicka natomiast znalazła szokujący otoczenie sposób, by pozbyć się panującego nad nią poczucia krzywdy i wynikającej z nakazu milczenia świadomości odizolowania od ludzi. Sposób ten przypominał samodzielnie dokonaną amputację tej części własnej osoby, w której tkwiła przyczyna cierpienia.

W jednym z utworów Komornickiej pojawia się Cyganka blakająca się po ulicach widmowego miasta, w którym można rozpoznać Paryż — wyklętą, pogardzaną, upokarzana, bezdomna. Bohaterka utworu zatytułowanego *Intermezzo* zostaje zaprowadzona na policję i poddana badaniu lekarskiemu ukazanemu jako pogwałcenie jej cielesnej nietykności. Na marginesie warto dodać, że *Intermezzo* to jedna z najbardziej niezwykłych wizji Paryża w ówczesnej literaturze polskiej. Nie pada ani jedna nazwa ulicy czy budowli (Cyganka nie zna ich, ignoruje też znaczenia, jakie mieszkańcy nadają poszczególnym miejscom), tymczasem dają się rozpoznać uchwycone w migawkowych ujęciach, w gorączkowym pośpiechu dążącej wciąż przed siebie bohaterki, punkty orientacyjne fantasmagorycznego miasta: Ogród Tuilleryjski, Place de la Concorde, Łuk Triumfalny, paryskie mosty, okolice Hal i Montmartre'u.

„Awanturnicze spacerki” ciemnymi ulicami odbywa, by ćwiczyć swą odwagę, również bohaterka *Sprzymierzenia* i *Biesów*.

Fantazmat wygnańca, tak bliski wyobraźni młodopolskiej obraz wędrowca bezdomnie tułającego się w nieprzychylnym, obcym mu świecie, wielokrotnie nawiedzał wyobraźnię Komornickiej. Jest w nim zarówno poczucie wydziedziczenia, wyzucia ze wszystkiego co posiadają inni, jak i doznanie nieograniczonej swobody.

Konsekwentne pragnienie wolności charakteryzuje wszystkie jej postacie. Bohaterka *Sprzymierzenia* spotka wcieleń swych pragnień — lwa, który jest jej zodiakalnym znakiem (samej Komornickiej również) i który, jak sądzę, przybył wprost z kart *Zaratusztry* Nietzschego, gdzie znajdziemy też wyjaśnienie tego symbolu. „Stworzyć sobie wolność nowego tworzenia — temu lwia potęga podola” — czytamy w mowie *O trzech przemianach*. Aluzję do tej właśnie przemowy stanowią w opowiadaniu słowa: „odwieczne «tak» na me pytanie”. W zakończeniu „książki dla wszystkich i dla nikogo” pojawia się sam lew potraktowany przez Zaratusztrę jako **znak**: „ujrzał u swych nóg żółtego potężnego stworu, przywierającego mu łeb do kolan z miłosnym uporem psa, który starego odnajduje pana”. Podobnie tytułowy „sprzymierzeniec” Komornickiej, Troską bohaterki jest tylko, czym wykarmić dziwnego towarzysza. Jego pożywieniem mają stać się własne grzechy bohaterki — jej najgorsi wrogowie.

Drukowane przez młodą Komornicką utwory były przyjmowane jako zapowiedź wielkiego talentu, który dopiero ma się rozwinąć. Na zyciowy odbiór mogła ona liczyć zwłaszcza w kręgu „Chimery”, z którą stale współpracowała. Tymczasem właśnie anonimowy recenzent „Chimery” (a był nim sam Mi-
Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków '97

Powrót

zawarty w nim utwór *O ojcu i córce*, nieco wyżej stawia stylizowaną legendę *Andronice*. Ale i tu dopatruje się słabości. Perwersyjną opowieść o masochistycznej miłości rozpustnego władcy miasta Eropolis, Gynajkofila zestawia ze skrajnie odcieleśnioną, uduchowioną miłością bohatera legendy Juliusza Zeyera *Król Kofetua*, która reprezentuje kanon estetyczny propagowany przez „Chimerę”. Porównanie takie wypada oczywiście na niekorzyść przesyconej zmysłowością prozy Komornickiej. Recenzent pisał: „Jest to niby także «baśń o tęsknocie», lecz gdy u Zeyera jest to tęsknota wiekiasta, (...) tęsknota króla u p. Komornickiej bierze początek w nudzie i przesyce, a więc mogłaby mieć i koniec. Sama wieczyście zapatrzona w dal i nieodparcie ciągnąca za sobą króla Kofetue żebaczka Zeyera jest upostaciowaniem metafizycznej nostalgii, której nic nie ukoi, Andronice p. Komornickiej jest tylko kobietą”.

Ostatnie zdanie brzmi jak nieodwołalny wyrok. Mogło ono doprowadzić Komornicką, która sama była w „Chimerze” autorką przenikliwych recenzji, do niewesołych refleksji. Trudno przecież wymyślić dziwniejszą postać kobiecą od Andronice. Zaczynając od imienia, a na sadystyczno-morderczych instynktach kończąc, można by oskarżać tak wykreowaną postać o perwersyjność, ale nie o typowość. Tymczasem tu pojawia się sugestia, że ani bohaterka, ani autorka nie mogą z racji bycia kobietami wykroczyć poza stereotyp. Są kobietami i nimi pozostaną.

Andronice — postać ze złego snu gynajkofoba, nie Gynajkofila, reprezentuje, co podkreśla Podraza-Kwiatkowska, pragnienie czystości zespolone z instynktem śmierci. Recenzja „Chimery” nakazuje niejako autorce zapomnienie o własnej płci a także o seksualności w ogóle.

Krytyk powinien był odczytać ten niedoskonały, ale nie dlatego, że nie reprezentujący prerafaelskiego wzorca literackiego, utwór, w kontekście pseudohellenistycznych (i półpornograficznych) i stylizacji dekadantów francuskich, wtedy mierzyłby go odpowiednią miarą.

Podobieństwo erotycznych fantazji reprezentuje utwór *Miłość* z cyklu *Czarne płomienie*. W zwróconym do mężczyzny monologu kobiety jest i takie zdanie: „Chcę cię smagać, smagać, smagać, aż dosmagam się w tobie tego bezwzględniego bólu, który ducha budzi nawet w zwierzęciu”.

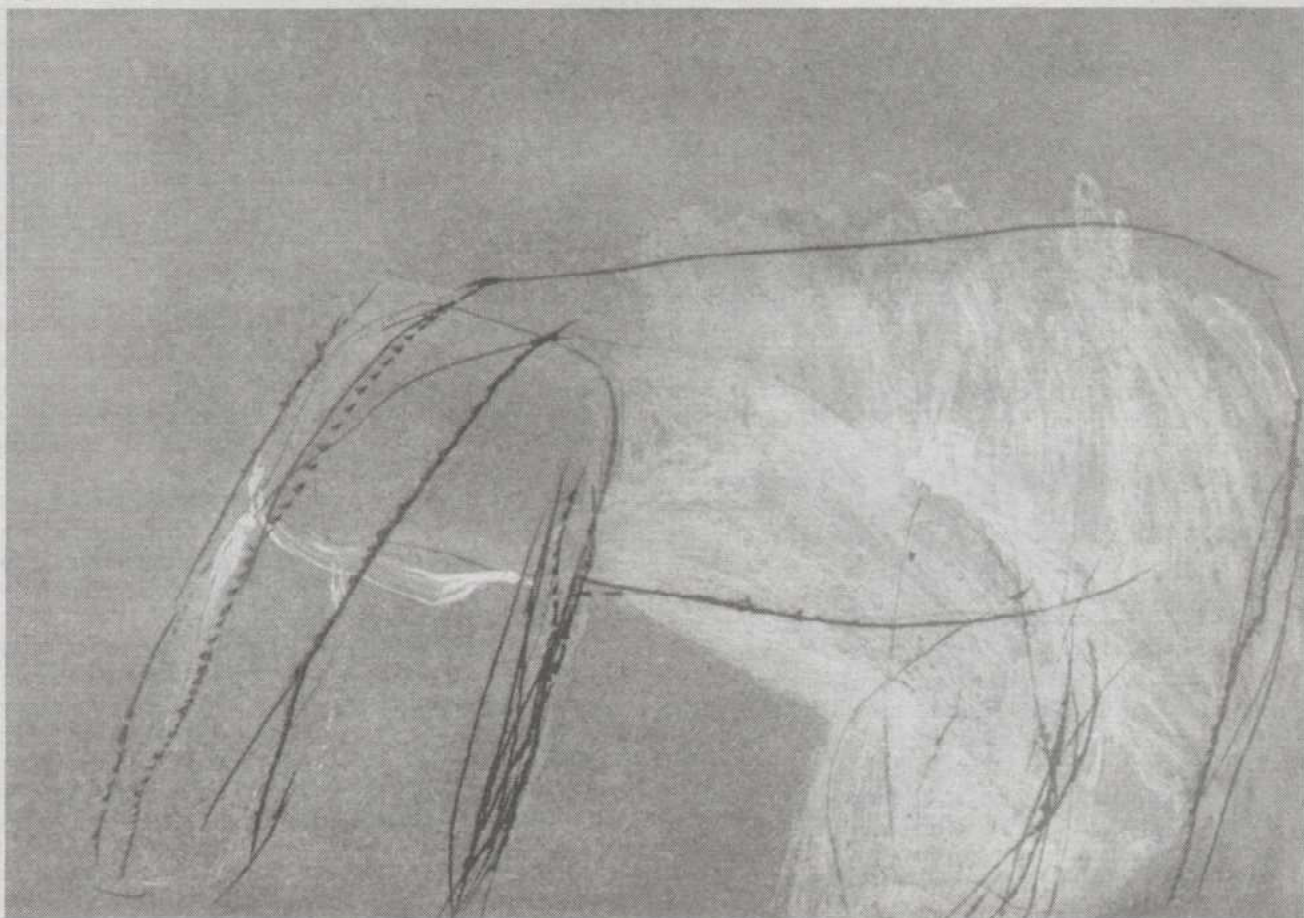
Bardziej szokujące treści ukrywała — w szacie baśniowej stylizacji proza *O ojcu i córce*. Z języka symboli baśniowych (zarazem symboli sennych) zaczerpnięte są postacie rodzi-
ców bohaterki — potężnych władców. Uderzające jest, że osoba ojca przedstawiona jest jako postać złowieszczonego czarownika, który bez reszty podporządkował sobie dziecko. Ukazana jest bezradność córki, „na którą ojciec przeniósł niewiastę i miłość, które żywił dla matki”. Zmarła matka próbuje bronić córki stwarzając jej przeciwwagę dla tradycji ojcowskiej w poczuciu pierwszeństwa więzi matki i dziecka. Ojciec wplątuje córkę w poczucie winy, szantażuje ją groźbą swojej śmierci z rozpacz, gdyby ona uciekła. Gdy córka odchodzi, ojciec umiera. Bohaterkę opanowuje „grzeszna radość, że ojca już nie ma”. Duch ojca powraca jednak — by zamordować Allę i jej narzeczonego w noc weselną.

Tajemnica zarówno Alli jak i Andronice, która „była jak skorpion, co zabija kochając”, byłaby materialem dla psychoanalizy. Maria Podraza-Kwiatkowska pisała o tym w swoim szkicu *Młodopolska femina* drukowanym w „kobiecy” numerze „Tekstów drugich” z roku 1993. Wybranka Ojca usilnie pragnie zachować czystość, dlatego jej kochanek musi zginać niejako z woli wbudowanego w nią symbolicznego Ojca, który „zazdrosny o nią od dnia jej urodzin — nie dopuszczał do niej nikogo”.

Najciekawszym i najlepszym, obok niektórych wierszy, utworem tomu są *Biesy*. Granice wolności, jaką może wywalczyć sobie wybitnie uzdolniona jednostka, ukazane zostały tutaj w formie żarliwego a zarazem precyzyjnego autoanalitycznego monologu. Na wnikliwą interpretację zasługują kolejne stadia, przez które przechodzi podmiot ogarnięty „POŻĄDANIEM SAMOWIEDZY”. W *Biesach* wizyjność i intelektualizm łączą się w stopniu nie spotykanym dotąd w literaturze polskiej.

„Było to za czasów mej manii samoprześladowczej” — tak zaczyna się tekst o samotności, o niewidzialnych murach odgradzających jednostkę od zbiorowości. Odkrywaniu granic między sobą a innymi towarzyszy na każdym szczeblu pytanie, dlaczego tak jest. Tajemnica zamyka się w unicestwiającej odpowiedzi, jakiej udziela zbiorowość: „JAM JEST, KTÓRY JEST, A TY — KTÓREJ NIE MA. NIE DORODZONYM BIADA!!!

Jednym z wielu etapów, przez które przechodzi bohaterka *Biesów*, jest nietzscheańskie pragnienie potęgi. Nietzscheizm Komornickiej, głęboko wpisany w jej myślenie, to również odwaga aforystycznych skrótów, zaskakujących „nicujących” zastane pojęcia stwierdzeń. To przede wszystkim dynamiczne, a nie statyczne definiowanie człowieka, człowieczeństwo jako proces, trwający w czasie, a nie stan, człowiek, jak w *Zaratusztrze*, jako „lina rozpięta nad przepaścią”.



Komornickiej

Co dalej...

Wacław Buryła

Taka wizja człowieka domaga się także nowej wizji Boga i Komornicka poszukuje jej, w sposób niezależny już od Nietzscheańskiej inspiracji, między innymi w *Psalmodych*. O zawartym w nich utworze Pan kona Podraza-Kwiatkowska pisze: „Nie jest to jeszcze jedna wersja Nietzscheańskiego stwierdzenia «Bóg umarł»”. Można wręcz przypuszczać, że Komornicka przeciwstawia słowom Zaratusztry „Bóg umarł” swoje, boleśniejsze stwierdzenie, że Bóg wciąż umiera — proces ten toczy się tak długo, aż nastąpi nowe odrodzenie. Przy czym konsekwentne użycie słowa Pan, a nie Bóg jest być może aluzją do okrzyku, jaki rzekomo dał się słyszeć u schyłku innej wielkiej epoki: „jak niegdyś żeglarze greccy za czasów Tyberiusza słyszeli na samotnym ostrowie krzyk wstrząsający *Wielki Pan umarł*” — pisał Nietzsche w *Narodziinach tragedii*.

Ekspresjonistyczny nurt w poezji młodopolskiej reprezentują najlepsze wiersze Komornickiej, wśród nich te najbardziej znane jak *Pragnienie* czy *Na rozdrożu*. Utwór, którego mógłby pozazdrościć poetce Tadeusz Miciński, zaczyna się i kończy strofą:

W noc chmurami złowieszczymi ciemną
leżałam jak zwalony krzyż,
A duchy mocowały się nade mną
O mnie —

Człowiek, twór niedoskonały, niedojrzały, niegotowy porównywany jest do dziecka. Motyw dziecka u Komornickiej, o którym pisał Jerzy Sosnowski w szkicu *Cierpienie, zdziwienie, zbawienie*, jest jednym z kluczowych obrazów jej twórczości. Pojawia się on w całej, wyprowadzonej z romantyzmu, różnorodności. Jest to z jednej strony obraz dziecka, które zarażone zostało złem, jak we frenetycznym (i bardzo osobistym) *Hymnie Demona*. Z drugiej strony pojawia się archetyp Boskiego Dziecka.

Symbol dziecka tak ważny w tradycji chrześcijańskiej jest również metaforą Nietzschego. We wspomnianej już tu przemowie Zaratusztry O trzech przemianach stanowi najwyższe stadium, jakie można osiągnąć już po odrzuceniu etapu Iwa, który był potrzebny, by zdobyć odwagę mówienia światu „nie”. Tymczasem, żeby wypowiedzieć boskie „TAK”, trzeba stać się dzieckiem.

W późnej twórczości Komornickiej pojawia się wizja ludzi jako niedoskonałych twórców Bożych, istot „niedorodzonych”, „niedotworzonych”. W wierszu *Modlitwa za Żenię* czytamy:

O Chryste Panie! Ojcie chorych dzieci!
Na twej ogromnej, na twej rojnej ziemi,
Wędruje sama, z myślami błędnymi,
Nieszczęsna Żenia. Niech światłość jej świeci.
(...)

O, biedna Żeniu! o, szczęśliwa Żeniu!
Tyś nie jest chora, lecz NIEDOTWORZONA!
A wada, którą widzą w twym ciemieniu
To w ciasnym pączku wielkich cnót korona.

U Komornickiej-Własta jest też obraz człowieka jako Boskiego embriona, który nie potrafi poznać Boga, bo spoczywa w nim, jako dziecko w łonie matki. „A wszakże mniej niż dzieckiem w łonie Matki — jesteś Ty, Człowieku” — mówi wiersz zatytułowany *Nie spiesz się*. Oblicze Boga ukazuje się dopiero ponownie urodzonym, tym, którzy wyjdą już z łona Natury (wiersz *Do Ojca wracamy*). Obraz Boga w duszy człowieka porównany jest do wizerunku na wewnętrznej stronie wieka widzianej kiedyś w muzeum egipskiej mumii (*Mumia*):

Boga nie widział nikt. Ale
Zewnętrznej Postaci fale
Malują dla was w JEGO ŁONIE,
Obraz JEGO na Wewnętrznej stronie.

W *Księdze Poezji Idyllicznej*, obok przejmującej wizji chaosu i cierpienia (*Tantal szpitalny*), jest również miejsce na metafizyczną nadzieję, której nie było w wierszach młodości. Prześlaniem twórczości staje się wyprowadzona z synkretycznej religijności miłość: „Miłujmy się, wzajem, wszyscy i każdy każdego: bo w każdym jest BÓG, w każdym TEN SAM BÓG, w każdym TEN SAM BÓG INACZEJ!” Uczucia radości doznają nawet drzewa sadu, jak w wierszu-epifanii zatytułowanym *Radość śliw*.

Z *Utworów poetyckich* wyłania się nie ograniczony do jednej epoki literackiej wizerunek autorskiego „ja”. Jest to ktoś, kto doświadczył młodzieńczych pragnień: twórczości, wiedzy, sławy, porozumienia z innymi, wzajemności, kto poznał cierpienie, odrzucenie, lęk i samotność, stając się w końcu znakiem nagiętej egzystencji poza antynomią kobiecości i męskości. Ktoś, kto mógł powiedzieć o sobie, jak w cytowanym przez Marię Podrazę-Kwiatkowską wierszu *Odpowiedź poety*:

Jam bez druhów, siły ani rady,
do PROSTOTY SPROWADZON MONADY
Uczył się wieczności Abecadła.

Anna Czabanowska-Wróbel

Maria Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. Maria Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

CIĄG DALSZY ZE STR. 7

Literatura nieraz już w podobnych okolicznościach reagowała zwrotem do przeszłości. Ortega y Gasset mówi, że kultura europejska będzie jak Piotr Schlemihl, który stracił swój cień, bo nie będzie miała zmarłych u swego boku. Kultura musi iść ze swoimi zmarłymi, my musimy iść ze swoimi zmarłymi, i to jest zupełnie podstawowa rzecz dla nas, ta świadomość, że oni są z nami — pisze Maria Janion.

A w dalszej części tej wypowiedzi pojawia się stwierdzenie, że w kulturze polskiej upadły wszystkie idee romantyczne i zostały po nich tylko groby. Oczywiście, upadły, bo nie były już potrzebne; nikt ich nie wskrzeszał, bo nie mogły już spełnić funkcji użytkowych, może także wyczerpała się ich twórcza energia, jeśli spojrzeć na nie z punktu widzenia wartości ogólnoludzkich.

Trzeba więc ponowić pytanie, czy te wyobrażenia i stereotypy będą jeszcze istniały w literaturze choćby prześmiewczej, czy w ogóle znikną? Czy będą czytelne dla coraz węższego grona czytelników, a ich miejsce zajmą symbole typowe dla kultury masowej?

Romantyczna legenda wydawała się szczególnie odporna na wszystkie zmiany „ducha czasu”. Po II wojnie, czyli po drugiej eksplozji romantyzmu w XX wieku Zawieyski pisał tak: O pokoleniu (...), które walczyło we wrześniu 1939 (...), mówi się nieraz, że wraz z jego klęską poniósł klęskę i śmierć całkowitą model romantyczny. Zginęli Kordian, Konrad, Ikar i Prometeusz. Rząd dusz przejął Dedal. O śmierci romantyzmu pozwałam sobie jednak wyrazić powątpiewanie. (...) Wiele już razy z broni najcięższego kalibru strzelano do Konrada, aby go zabić.

Teraz jednak niezależnie od sentymentów i nadziei, trzeba uwzględnić te zjawiska i zmiany, o jakich pisze Maria Janion, i uznać, że — być może — nadchodzi czas panowania nowego paradygmatu: wolność jednostki i napięcia tragiczno-ironiczne z niej wynikające znajdują się w centrum. Filozofia egzystencjalna, wydobytą również z polskiego romantyzmu, lecz inaczej odczytanego, będzie nieodzownym składnikiem tego nowego myślenia, które powinno starać się zrównoważyć inspiracje kultury wysokiej i kultury masowej, kultury ogólnonarodowej i poszczególnych kultur alternatywnych, kultury „swojej” i kultur „obcych”.

Objawia się konieczność stworzenia polskiej kultury, w której i „tradycjoniści” i „postępowcy” czuliby się dobrze, w której literatura wysoka nie zostałaby w pełni zdominowana przez masową. (Może tu tworzy się miejsce dla narodowych znaków przetworzonych przez następców Gombrowicza i Mrożka).

Choć, jak pisze Błoński, „nie jest tak, aby ludzkość grała ciągle tymi samymi kartami” (a nie on jeden zarzuca nadużywanie pojęcia romantyzmu w stosunku do współczesności), trudno pogodzić się z tym, że romantyzm to tylko klucz interpretacyjny, kategoria porządkująca, która wynika ze specyfiki polskiej kultury. Próby uwolnienia się od „sprawy polskiej” (jeśli tę uznać za wyróżnik polskiej tradycji romantycznej), natrafiały na opór ze strony samej historii; podejmowanie tej tematyki było szansą samorealizacji.

A jaka może być pozycja kultury w społeczeństwie wolnym, otwartym, demokratycznym? Kiedy nacisk słabnie — pisał Dahrendorf — rzucają się na brukowe pisma, hamburgery, maszyny do zmywania, błyszczące motocykle i wakacje na Costa Brava. Dobrze by było, gdyby można ocalić kilka głębszych wartości, ale trudno powiedzieć, jak to zrobić.

Dotychczasowa forma patriotyzmu, szukanie ratunku w ksenofobii prowadzi tylko do poczucia zagrożenia i niepewności w szybko zmieniającym się świecie. Czy przyjęcie wzorca kultury masowej może nas „uzdrowić”?

Czy z pytań zadawanych przez bohatera literackiego, które Aleksander Fiut tak formułuje: kim jest jako członek pewnej warstwy, syn narodu, przedstawiciel kultury judeochrześcijańskiej i mieszkaniowiec europejskiego kontynentu, te, dotyczące tożsamości narodowej przestaną być zadawane? Przerwanie ciągłości tradycji to jedna z przyczyn obecnej „bezystylowości”, o której pisze Maria Janion. A napisane kilkadziesiąt lat temu zdanie Gombrowicza odsłania swoją aktualność. Wyraża ono obawę o kształt przyszłej kultury, w której nie będziemy już nawet śmiać się z narodowych mitów i mistyfikacji: Przestali być czym byli, a nie skonkretyzowali się dostatecznie w żadnym nowym wcieleniu.

A jeśli znudzeni nawet czytaniem o gestach dziadów i ojców, uwolnić się zechcemy od tak ścisłego związku z heroiczną przeszłością? W jakim stopniu to dążenie zrealizuje się i co teraz będzie wyznacznikiem naszej odrębności i tożsamości, pokaże dopiero przyszła literatura, która może zupełnie rozminąć się z dzisiejszymi przewidywaniami i prognozami krytyków. Czy będzie się jeszcze szukało „klucza do polskości” w naszych mitach, i odczytywało współczesność poprzez znaki przeszłości, czy też staną się one własnością garstki jedynie historyków i literatów?

Agnieszka Górniak

MIŁOŚĆ JEST JEDYNYM WIERSZEM

uciekam w skorupę wiersza
jakbym w nim szukał recepty na szczęście
lub źródła z którego można napić się radości

wiersze wygasają jak ogniska
zostaje po nich zimna ciemność nocy
którą można poparzyć się aż do bólu

słucham świerszcza ukrytego w słowach
który próbuje przestroić codzienność
w kolory tęczy

podobno na tratwach wierszy
można dopłynąć do Boga
który ułożył świat jak poemat

miłość jest jedynym wierszem
innych nie ma

25.XI.1995. Krośnice

NIE PŁACZ PO MIŁOŚCI

nie płacz po miłości nawet niespełnionej
po każdej zostaje jakaś dobra pamięć
jakiś ślad konieczny który każe wierzyć
że nawet na ziemi można raj zbudować
jakieś ważne miejsce gdzie można powracać
z miejsc bardzo odległych gdy życie dokuczy
nie płacz po miłości nawet nieobecnej
bo śladu na sercu czas nigdy nie zatrze
i ciepłym światłem wciąż będzie oswajając
najgłębszą ciemność którą los przyniesie
i znajomym listem rozbroi samotność
o którą co dzień trzeba się potykać
dziękuj za miłość nawet tę minioną
bo tylko ona przybliżyła do marzeń

11.12.IV.1994. Boguszyce
18.II.1996. Krośnice

O BOGU

tak bardzo obecny że znowu Go nie ma
chodzi między wierszami ubrany w milczenie
jakby chciał ukryć Siebie wśród tysięcy rzeczy
tak bardzo potrzebny że aż niewidoczny
najbardziej ważny więc nie kłuje w oczy
dyskretny nad podziw a więc przezroczysty

tak bardzo zakochany że zamieszkał w czasie
w liściach wysyła listy w kropkach deszczu płacze

03-05.IX.1996. Krośnice

PO RAZ CZTERDZIESTY PIERWSZY

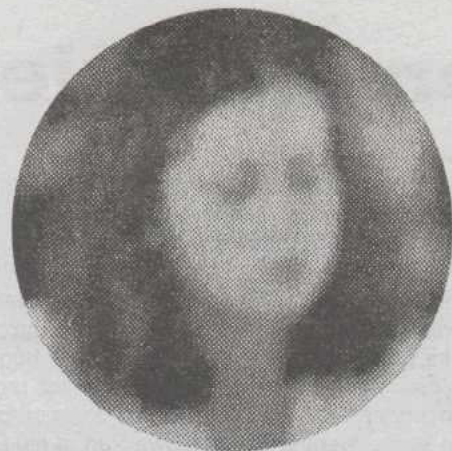
zaskroniec próbował niezauważalnie przetoczyć się
przez ścieżkę
mała żabka ubrała się w dyskretną szarość liści
i w nijakość kilku niedużych kamieni leżących przy
polnej drodze
ptaki pogubiły swoje śpiewanie między pogiętą
partyturą gałęzi
które cieszyły się spełnioną brzemiennością
widoczną w milczeniu różnokolorowych pąków
jedynie po słońcu uśmiechniętym od ucha do ucha
poznałem że Bóg znowu cieszy się z cudu narodzin

poczułem miłość płynącą w żyłach zamiast krwi

i po raz czterdziesty pierwszy poczułem młodość

20.22.IV.1996 - 23.VIII.1996. Krośnice

Ks. Wacław Buryła, ur. w 1954 roku w Pruchniku koło Jarosławia. Wydał m.in. następujące tomiki: *Wiersz jak podanie ręki* (1991), *Ślady na piasku* (1993), *Szczęście, które boli* (1993), *Chodzenie po ziemi* (1993), *W drodze do Ziemi Obiecanej* (1993), *Wiersze klasztorne i inne* (1994), *Oddech za ścianą* (1994) oraz prozą — *Miłość w paciorkach*, *Rozważania różańcowe* (1994).



W tamtych czasach sądziłem, że dusiciele istnieją tylko w filmach. W przyzwoitych osiedlowych kinach, wśród chrobotania korników i chrzęstu słonecznikowych łusek, w owe niepewne niedzielne poranki wypełnione strachem, widziałem, jak na rozświetlonym białoczarnymi obrazami ekranie pojawia się Peter Lorre w roli ograniczonego naukowca, i patrzyłem, jak mozolnie pracuje w operacyjnej sali o brudnych kafelkach, z lancetem w dłoni, przyprowadzając dłonie jakiegoś zabójcy do nadgarstków (a raczej kikutów) pewnego młodego pianisty, gdyż ten utracił swoje w wypadku, który elipsa kinowa albo cenzura, z jakąż wspaniałomyślnością, wyeliminowała z filmu. Dłonie zabójcy, przetransplantowane do ciała pianisty, zaczynały żyć własnym życiem, wypierały swego nowego pana i pchały go na potworną drogę zbrodni, pod czujnym lub przyzwalającym wzrokiem Petera Lorre'a, który uśmiechał się przewrotnym uśmiechem (był jakiś złoty ząb, który wystawał mu spod międzywarg), i w końcu zginał uduszony tymi samymi rękoma, które przeniósł z jednego ciała do drugiego, w ramach morału usiłującego przywrócić porządek rzeczy. *Dłonie Orlaca*, tak był zatytułowany film, który odtąd na zawsze zamieszkał w moich koszmarach wraz z pośmiertnym i wysublimowanym zapachem strachu, tym zapachem, który nas niepokoi, przyciąga i upaja, słodki jak grzech, tym zapachem, który przesycę nasze dzieciństwo i sprawia, że wzrastamy wśród urojeń i rosnących przyjemności.

Nagle zaczęli nam mówić przez radio, że dusiciele również się rodzą albo tworzą w tym drugim świecie, tak podobnym do filmu bez fabuły, który dorośli nazywają rzeczywistością. Z domu wariatów uciekł jakiś szaleniec o skłonnościach mordercy i nikt nie znał miejsca jego pobytu. Dom wariatów wznosił się za miastem, wśród krajobrazu rumowisk i zardzewiałych szyn; był to budynek o posępnej architekturze, monotony od okien i głów, które przez te okna się wychylały, aby wszczynać kłótnie, próbować ucieczki lub po prostu samobójstwa. Wielu zamkniętym udało się zakpić z dozoru strażników i rzucić na tory, albo uciec jakimś somnambulicznym pociągiem donikąd, i właśnie dlatego, że do tej pory nikt się nimi nie przejmował (ani ich losem ani możliwymi przestępstwami), podwójnie zdziwiła mnie owa atmosfera niepokoju, który usiłowała w nas zasiać czy to dyrekcja domu wariatów, czy komisariat policji, czy mikrofony radia (przerwywano serial *Diego Valor*, aby wpleść ogłoszenia władz, które obiecywały okazałe nagrody dla tego, kto złapałby zbiega albo dostarczył jakiegokolwiek informacji o jego kryjówce). Dla ludzi żądnych barwnych albo makabrycznych opowieści, dla całej tej łatwowiernej masy gospodyń i sklepikarzy oraz służących i dzieci, które odmawiają połykania jedzenia, dziennikarze przy współudziale władz przypisali domniemanemu dusicielowi (tak jakby nie wystarczała biedakowi utrata rozumu) gość egzotyczną przeszłość nieodwzajemnionych miłości, skłonności pederastycznych i przyzwyczaję obciążonych nocnym trybem życia i perfidią. Jego prześladowcy zapewniali, że dusiciel, ten odrodzony Orlac, choć zwykle spokojny i nawet afektowany, nocą cierpi na pewien rodzaj wyobcowania albo metamorfozy (być może sprzyjają temu księżycowe emanacje), która pobudza go do duszenia dzieci i dojrziałych dziewcząt. W swej pracy mordercy (choć jeszcze nie zaczęła się lista jego ofiar, panika ponownie wyprzedzała fakty) dusiciel dbał niezwykle, żeby nie zostawiać śladów ani krwawych resztek i dlatego nakładał gumowe rękawice, co potęgowało, o ile to jeszcze było możliwe, jego przerażający czy też zabawny wygląd; rękawice w kolorze różowym, takie jakich używała moja matka do zmywania naczyń.

To właśnie matka, wiedzione naiwnym czy też bezmyślnym odruchem wspierały historię o dusicielu, nakładając na nas obowiązek powrotu do domu przed zmrokiem albo zabraniając nam chodzić na przedmieścia, w najbliższe okolice, do tuneli, gdzie co noc wylega się koszmar, w te zakamarki miasta prawie niedostrzegalne, które nas przyciągały i wysysały, i pozwalały zakosztować, chyba po raz pierwszy w życiu, obciążonej winą przyjemności będących udziałem tych, którzy naruszają zasady dobrego wychowania czy boskie przykazanie. Właśnie dlatego, że tunele mogły dać schronienie dusicielowi, zbieraliśmy się tam, chłopcy z mojej paczki, w niegościnniej geografii betonu, która miała coś z paleolitycznej ruiny albo jaskini, gdzie nadal mieszkają dinozaury. Uciekaliśmy z domu zabalsamowani ciszą, dumnie nosiliśmy się po pustych ulicach jak przynęty dla owego domniemanego dusiciela, który nigdy nas nie dusił, i gromadziliśmy się w tunelach, wśród ścian, które przekazywały nam całe wilgotne ciepło ziemi, wśród kałuż zgniłej wody i moczu, w których pluskaliśmy się dla samej przyjemności brudzenia się. Tam w dziurach wyrwanych ziemi, pobrużdżonych szynami, które drżały przed przyjęciem tomotu pociągu, jak straszne dzieci Cocteau albo poszukiwacze nieosiągalnego Świętego Graala, paliliśmy papierosy, które smakowały jak lecznicze zioła (papierosy jak kojące pierś balsamy, papierosy, które rozdymały płuca i ułatwiały nasz wzrost) i onanizowaliśmy się całą ekipą, z tym sportowym fanatyzmem, zobaczmy kto pierwszy skończy, i sikaliśmy w kałużę zgniłej wody (strumień rozbrzmiewał pod betonowym sklepieniem z gęstością obumarłej spermy), zanim zdążył przejechać tamtędy ekspres iruński, ów stary pociąg, pompatyczny jak dinozaur, którego brakowało tunelowi, pociąg, który powodował w naszych sercach pierwszy w życiu zawał, zawał liryczny, mający już na zawsze nam towarzyszyć, upojenie grzmotem, które krążyło w naszych żyłach, zmieszane z krwią i śliną pierwszych pocałunków.

Cristina lubiła wieczorem spotykać się z nami, chłopakami z osiedla, w tunelach obfitujących w wilgoć i dreszcze, aby opowiadać nam ostatnie nowinki czy plotki o dusicielu. Cristina była córką komisarza policji i znała szczegóły sprawy lepiej niż jej własny ojciec (przynajmniej miała dar opowiadania), zwłaszcza jeśli były to szczegóły okrutne albo zdecydowanie sadyistyczne, czyli takie, które nas interesowały. Cristina mówiła do nas ze szczerością, która rodziła się ze złośliwości lub nieświadomości (tej samej złośliwości lub tej samej nieświadomości, która kazała jej spotykać się z nami w tunelach), i z przesadą opisywała zuchwałstwa i fizyczne cechy dusiciela. Jej uroda była biała, kaligraficzna i pozbawiona piersi, jak uroda prerafaelskiego anioła, i kontrastowała z jej niemal dorosłą perwersyjnością.

— Tata mówi, że Orlac wkrótce będzie chciał uciec z miasta — nazywaliśmy tak dusiciela, bo władze nie ujawniły nam jego imienia — prawdopodobnie któregoś z najbliższych wieczorów wsiądzie do pociągu do Irunu i spróbuje przedostać się za granicę. Tu jest w potrzasku.

Juan Manuel de Prada

Dłonie Orlaca

Jak echo albo potwierdzenie jej słów (choć unieważniające je swym grzotem) nadjeżdżał ekspres do Irunu, zapchany pasażerami i zmuszał nas do rozwiązania zebrania. Pociąg przejeżdżał przez tunel w zaledwie jedną sekundę, ale sekunda ta wystarczała, żeby choć w wyobraźni usadowić Orlaca wśród jego pasażerów, z dłońmi w rękawicach schowanych w kieszeniach płaszcza. To była bardzo długa sekunda, przelot oszalamiających światła, sekunda, która przekazywała nam drżenie niemal całej Ziemi, to efemeryczne drżenie, które wzbudza przejazd pociągu.

— Tata kazał rozstawić policjantów na wszystkich stacjach, ale wcale bym się nie dziwiła, gdyby Orlac zdołał uciec. Podwładni taty są strasznie głupi.

Pociąg gubił się w oddali, w kolejowej epice, która obywatela się bez pary wodnej i korbówków. Cristina ciągnęła dalej z tą samą złośliwością, którą podsyciała świadomość naszej słabości:

— Zakład, że nie macie tego co trzeba mieć, żeby wsiąść do tego pociągu.

Wyzwanie zawierało treść niejasno seksualną, która nas przerażała podwójnie (na strach przed Orlakiem nakładał się strach przed kobietą, tak częsty u nastolatków). Powietrze w tunelu gęstniało od wilgoci i gorączki. Przyjąłem zakład:

— W porządku Cris. Jutro wsiadam do tego pociągu i jadę choćby do Irunu.

Otworzyła się cisza bez prześwitów, podziemna jak sam tunel. W drodze powrotnej do domu miasto wydawało się mniejsze, bardziej oswojone, jakby raptem ulice nałożyły się jedna na drugą upokorzone tym uniesieniem odwagi, którym właśnie zamknąłem moje dzieciństwo. Cristina towarzyszyła mi spory kawał drogi, niespodziewanie pozbawiona swej złośliwości albo nieświadomości, niespodziewanie pozbawiona swej tajemniczości. Zdałem sobie sprawę, że ma nudną urodę, jak z obrazka, taką jaką przystoi córce komisarza policji.

— Do jutra — powiedziałem. — Przyjdź na stację, jeśli chcesz sprawdzić jak wypełniam swoją obietnicę.

Tamtej nocy, po pożegnaniu z Cristiną, przykrywszy się chłodną, oszronioną księżycem pościelą, zakosztowałem po raz pierwszy i ostatni bezsennego smaku strachu pomieszanego z seksem, smaku, który przedtem tylko przeczuwałem i który potem miałem odzyskać jedynie w postaci substytutu, upodłonego przez nostalgę lub odtworzonego przez pamięć, która jest inną formą nostalgii. Była to noc złowieszcza i zmysłowa, wypełniona urojonymi pociągami, dusicielami i wieloma dziewczynami, które rozbrajały się dla mnie, pozbawione biustu i złośliwości.

Cristina czekała na mnie na peronie, samotna i smutna jak wieczna narzeczona, jak narzeczona, której nie uda się wyjść za mąż, skazana na staropanieństwo już od momentu swej dojrzałości. Stacja, prawie bez pasażerów, wypełniona natomiast policjantami, którzy ścigali fikcyjnego dusiciela, miała kaprawy wygląd jak staruszek, który idzie przez geografie snu i przeciera oczy, żeby się obudzić. Cristina podeszła do mnie z ostrzeżeniem:

— Nie ryzykuj. Tacie doniesiono, że Orlac pojedzie dziś w nocy.

Oczywiście ogłaszali to policjanci, którzy patrzyli na podróżnych z wrogością albo pogardą, albo czystym okrucieństwem; na głowach mieli czapki z daszkiem i paskiem, który uciskał im gardła i nadawał wygląd przedwczesnych wisielców. Bilet, który właśnie kupiłem w kasie, parzył mi dłoń jak paszport do piekła. W innych okolicznościach bym zrezygnował, ale tego wieczoru upajało mnie coś diabelskiego, jakbym był o krok od przemierzenia owego progu, na którym obdziera się nas z dzieciństwa.

— Oby jechał, Cris. Nie boję się Orlaka. Z pewnością nie jest taki straszny, jak mówią.

Nalegała jeszcze trochę, podczas gdy ekspres wjeżdżał na stację z drażniącą i posępną powolnością. Pasażerowie zaczęli wsiadać do pociągu, niemrawi i ospali, z rękoma powkładanymi w kieszenie płaszczy, jak powieleni wisielców. Bilet, który właśnie kupiłem w kasie, parzył mi dłoń jak paszport do piekła. W innych okolicznościach bym zrezygnował, ale tego wieczoru upajało mnie coś diabelskiego, jakbym był o krok od przemierzenia owego progu, na którym obdziera się nas z dzieciństwa.

— Uważaj na siebie — poleciła mi.

W pociągu jechały całe rodziny, które w ciszy spożywały tortille i zdejmowały buty, zanieczyszczając powietrze ubogim i kolejowym zapachem swych stóp, a także rekruci, którym mundur nadawał ten demokratyczny wygląd ludzi, którzy nie mają nic oprócz swego plecaka i snu nagromadzonego podczas licznych wart. Przeszedłem korytarze pociągu, pijanego kołtaniem i wybrałem pusty przedział, nie przez mizantropię czy zamyślenie, ale by pustka scenarii ułatwiła moje spotkanie z dusicielem. Przez okno wpadał strumień księżyca, łagodzony przez zasłonki, które wyglądały jak halki (ale tamtego wieczoru wszystko ukazywało mi się przybrane kobiecym czarem). Pociąg kołysał się, jak łódź pijana od fali i nocnej pory. Choć siedziałem tyłem do drzwi, zorientowałem się, że ktoś wszedł do mojego przedziału, bo łoskot pociągu uderzył w moje uszy.

— Można?

Był to nerwowy głos, w którym mieszały się prześladowania i konspiracja. Należał do wąskiego, przezroczystego człowieka, o niewyraźnych rysach twarzy i raczej ubogiego (zauważyłem, że jego płaszcz jest przetrarty na mankietach). Patrzył malutkimi oczkami przenikliwymi jak igły. Na zewnątrz noc posiadała jakąś niereczywistą przyniatającą wielkość, a krajobraz mieścił w sobie księżyc nabrzmiały jak nowotwór. Nie miałem cienia wątpliwości, że znajduję się przed Orlakiem.

— Proszę bardzo.

Dusiciel przyjął połowicznie moje zaproszenie; zamknął drzwi przedziału (znów ucichł łoskot), ale wolał chodzić z jednego końca na drugi, osaczony przez niepokój, który zdawał się wydobywać z jego wnętrza. Przez okno, filtrowany przez zasłonki wpadał jakiś słodki i mdły zapach, jak ze zgniłych pigw. Orlac odezwał się znowu: zimny pot, preludium zbrodni albo szczerości rosił mu czoło.

— Ściga mnie policja, wiesz? — wyznał mi sucho. — Postanowili rozgłosić wszystkim, że jestem dusicielem po to, żeby usprawiedliwić swoją mobilizację. Ale ja nie jestem dusicielem, tylko kimś innym, kimś, kto o wiele bardziej im przeszkadza. Chcesz, żebym ci o tym opowiedział?

Pot spływał mu po skroniach i kapał na policzki. Przytaknąłem z absurdalnym entuzjazmem, zarażony jego rozmownością.

— W porządku, opowiem ci. Ale wszystko zostanie między nami, zgoda?

Na niebie oskubanym z chmur, trzęsły się gwiazdy, tkając swój oślepiający alfabet. Orlac spacerował po przedziale z rękoma schowanymi w kieszeniach płaszcza; w jego krokach, ruchach i minach można było odgadnąć olśniewającą jasność umysłu właściwą szaleńcom.

— Wszystko zaczęło się jakieś pięć lat temu — Orlac nie gestykulował, być może dlatego, że nie chciał pokazać swych dłoni — wynalazłem metodę pozwalającą zamienić w złoto złotawe pesety. Metodę dosyć prostą, zaraz ci to zademonstruję. Rząd nie był w ogóle zainteresowany tym wynalazkiem: ci, którzy posługują się złotawymi pesetami niekoniecznie są milionerami i politykami, ale raczej biedakami z przedmieść, najuboższym ludem, który nie ma co do ust włożyć i zadawała się drobniakami. Ci z rządu wyczuli zagrożenie w wynalazku: jeśli zamienilibym w złoto złotawe pesety, bogactwo kraju zmieniłoby właściciela. Bogacze musieliby wsadzić sobie w tyłek swoje pliki banknotów, które zdewaluowałyby się w lawinie złota, a biedni dokoniliby przewrotu w ekonomii. Byłaby to jedna z tych cichych rewolucji bez proklamacji i rozlewów krwi, które najbardziej wpieprzają polityków, bo pozbawiają ich głównych ról. Dlatego też zamknęli mnie w domu wariatów, żebym nie mógł użyć mojego wynalazku na rzecz uciśnionych. Pięć lat zamknięcia i kaftanów bezpieczeństwa, aż w końcu pewnego dnia zdołałem uciec.

Mówił z tym zarozumiałym przekonaniem alchemików, agitatorów społecznych, uczniów mesjasza. Pociąg wdzierał się pomiędzy sosnowe lasy, które tłumiły jego łoskot. Przypomniałem sobie nie bez ironii pewien mitologiczny epizod:

— Czyli pan jest jak Midas.

Orlac odwrócił się wściekły; jego rysy twarzy nieszkodliwego człowieka jakby zapłonęły jakimś niewytłumaczalnym płomieniem:

— Uważaj, mały. Midas zamieniał w złoto wszystko, czego się tknął: jedzenie, wodę, cycki swej małżonki, wszystko. Moja siła natomiast dotyczy tylko złotawych peset, a i do tego niezbędne jest użycie pary rękawic mojego pomysłu.

W końcu wyciągnął ręce z kieszeni. Miał na sobie różowe rękawice (istotnie, rękawice do zmywania naczyń), bardzo elastyczne i dopasowane, nadające jego dłoniom wygląd protez, jak w filmie Petera Lorre'a. Domyśliłem się, bez przesadnej zgrozy, że owe rękawice już wkrótce zacisną się na mojej szyi.

— Zrobię dla ciebie próbę, żebyś się przekonał — powiedział mi, zginając palce i poruszając nimi, jakby były nogami pajaka. — Masz jakąś pesetę?

Pociąg wszedł w zakręt z leniwą prędkością, wykrwawiając się po torach. Spojrzałem przez okno i dostrzegłem w oddali więzienną karetkę. Ożywiony optymizmem, który rodził się z niereczywistości czy też niedostrzegalnego skurczu zmysłów, podałem Orlakowi pesetę z wizerunkiem naszego władcy, uwiecznionego w swej władzy dzięki łasce Boga. Orlac zamknął pesetę w jednej ze swych rękawic i zacisnął pięść; zauważyłem, że stawy zaznaczają mu się pod gumą jak nagła wysypka. Przez okno, poprzez zasłonki, przenikał blask księżyca, który nie pozwalał na sztuczki i oszustwa.

— Teraz muszę tak wytrzymać z zamkniętą dłońią kilka minut aż nastąpi metamorfoza — wyjaśnił mi bez śladu szaleństwa.

Pociąg zatrzymywał się bez pośpiechu, pozwalając się wlec bezwładności swego własnego ciężaru. Z więziennej karetki wyszło dwóch policjantów o jednakowych fizjonomiach, wrogich, pełnych pogardy albo po prostu okrutnych; wyciągnęli swoje pistolety i wsiadli do jadącego jeszcze pociągu, podnieceni nieuchronnym ujęciem zbiega. Orlac chciał jakoś zareagować, ale było za późno.

— Przekleć mordercy. W końcu mnie złapali — wymamrotał nie otwierając dłoni.

Pociąg, ostatecznie zatrzymany, sapął i obrażał noc swym sykiem. Policjanci weszli do przedziału i wycelowali w Orlaka swe pistolety nabrzmiałe śmiercią i tchórzostwem. Kiedy go zabierali (Orlac prawie się nie opierał, pogodzony ze swym powrotem do domu wariatów mającym na zawsze uciszyć znaczenie jego wynalazku), poczułem żal, że nie wystąpiłem w obronie dusiciela. Policjanci przeprosili mnie za swoje wtargnięcie i opuścili pociąg chwyciwszy pod pachy tego wąskiego przezroczystego i raczej ubogiego człowieka o niewyraźnych rysach twarzy, którego pochwycenie miało im zapewnić pokątną nagrodę. Pociąg wznowił bieg, lżejszy i szczęśliwszy jak dziecko, które właśnie wyznało swe grzechy spowiednikowi. Przed wejściem do więziennej karetki Orlac otworzył dłoń i upuścił na ziemię już przemienioną pesetę: błyszczała jak wojskowe epolety, jak rozpalone gwiazdy, jak wielokaratowe złoto, i malała w miarę jak oddalał się pociąg, samotna i smutna jak narzeczona na peronie.

Powstrzymałem dreszcz. Nagle, jakbym doznał jakiegoś olśnienia, poczułem, że moje przeznaczenie zaprowadzi mnie jeszcze dalej niż do Irunu czy w ramiona Cristiny; w obszary, gdzie nie mieszka już niewinność.

Tłumaczyła Dorota Łapa-Maik

Juan Manuel de Prada jest hiszpańskim pisarzem i krytykiem młodego pokolenia (ur. 1971). Zadebiutował w roku 1995 książką zatytułowaną *Coños* (słowo nieco wulgarnie określające intymną część ciała kobiecego), która wywołała z jednej strony zachwyt, z drugiej konsternację. W kilka miesięcy potem wydał następną książkę *El silencio del patinador* (*Milczenie łyżwiarza*), zbiór dwunastu opowiadań powiązanych wspólnym motywem przechodzenia z dzieciństwa w dojrzałość. Nie ma wszakże w tych opowiadaniach łatwego sentymentalizmu. Jest w nich napięcie, ciekawość i złość, poczucie okrucieństwa świata i jego brutalności, liryzm i humor. Z tego właśnie tomu pochodzi prezentowane opowiadanie *Dłonie Orlaca* (*Las manos de Orlac*), zatytułowane tak samo jak znany film Roberta Wiene'a. W roku ubiegłym ukazała się nowa powieść *La máscara del héroe* (*Maski bohatera*), której bohaterem jest pisarz hiszpański Pedro Luis de Gálvez znany z ekscentrycznego trybu życia.

Piotr Maur

* * *

dzikie króliki szamoczą się przerażone we wnykach
tymczasem stalowa pętla zaciska się coraz silniej
na łapach lub szyjach
jedno uderzenie drągiem uspokaja je
lecz nie na długo
wciąż jeszcze drgają ich mięśnie
kurczą i rozkurczają się ścięgna w panicznej ucieczce
choć wypatroszone i obdarte ze skóry
wiszą na gałęzi
a psy łapczywie pochłaniają ich wnętrzności

* * *

opustoszała jest w niedzielne południe nasza ulica
zostają tylko ci którzy muszą reszta wyjeżdża
za miasto
łapać wiatr w płuca zachłystywać się wonią wsi
obmywać ciała w strumieniach lub wspinać się
na szczyty
z pewnością ma to jakiś sens z pewnością
bo czyż nie bardziej zielona jest trawa na łąkach
niż mech na chodnikach, parapetach i murach
bo jakże przyczajone w kątach,
rozrastające się na sufitach
wspinające się na ściany grzyby
smażyć lub marynować
albo da się złowić na wędkę szczury lub koty
walczące w kublach na śmieci o resztki
po naszych marnych ucztach
opiecz na ognisku i zjeść ze smakiem dmuchając
w oparzone opuszki palców
pod osłoną niedzielnego nieba wszystko nabiera
sensu
ojciec spogląda na syna i powoli kleknie w nim jakaś
nadzieja
syn patrzy na ojca i zakwita w nim niezrozumiała
wiara
kobiety
podlewają to wszystko herbatą z termosów
trochę płynu wylewa się na trawę
nie szkodzi
niech i ona wzrasta

* * *

tuż przed świtem wyszedłem na zewnątrz
na progu stała gęsta mgła wszedłem w nią jak w sen
gdzieś poza mną jeszcze krwawiły rany
ale tu nie dochodził żaden dźwięk nic
nie cisnęło się do oczu poruszałem się po omacku
nie widziałem nawet własnych stóp
jak anioł byłem bezcielesna istota
stapająca wśród chmur chwilę po zagładzie świata
jak anioł wąpiący w dobroć stwórcy
ale mgła opadła ze snu koszmarnego powstały
domy i drzewa z oddali przez brud poranka
dochodził mnie głos trąbki i słońce bluznęło krwią
na spokojną taflę wody świat budził się by cierpieć
szedłem po wilgotnej ziemi
jak anioł bezcielesna istota która na dnie piekieł
drży w obawie przed zniszczeniem jeszcze bardziej
okrutnym

Piotr Maur, ur. w 1963 roku w Elblągu. Studiował filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Poeta i prozaik. Publikował w „bruLionie”, „NaGłosie”, „Frondzie”, „Dekadzie Literackiej”, „Opcjach”. W 1996 wydał tomik poetycki pt. *siedemdziesiąt sześć*. Laureat promocyjnej nagrody G. Trakla za rok 1995; wyróżnienia w II edycji konkursu na „bruLion poetycki” za rok 1992. Obecnie pracuje jako grafik komputerowy. Mieszka w Krakowie.

Rafał
Musialik

Pęknięte ścianki

[...] a obok mnie nagle pojawia się zawieszony cuchnący
kloszard
z jego nadejściem obcy element wdiera się w pierwotne
założenie twórcze odkształca je deformuje trwale
w obronie pożądanej spójności
w obronie suwerenności aktów twórczych
w obronie wartości estetycznych i artystycznych
zabijam tego przybłędę
i patrzę jak jego brudna krew
wsącza się w żwir
ale pomimo mego wysiłku
pomimo wysiłku wojska i policji
pomimo wysiłków polityków artystów cyrkowych
i emerytowanych listonoszy
pomimo jakichkolwiek i czyichkolwiek wysiłków
poprzez pęknięte ścianki wierszy
wdiera się do ich wnętrza rżenie upadającego świata [...]

Pierwszym krokiem w postępowaniu włamywacza do wierszy (zarówno amatora jak i profesjonalisty) jest próba znalezienia w nich spójności. A szczególnie próba znalezienia spójności w poglądach autora na świat, i jego postawach wobec świata. Zazwyczaj, chodzi o odpowiedź na pytanie: co autor chciał powiedzieć? Jest to o tyle uzasadnione, że autorzy na ogół coś mówią, a czasami mają nawet coś do powiedzenia. Podczas prywatnych rozmów i spotkań publicznych często obserwowałem takie podejście do poezji Maura. Spoza wielu uwag, opatrywanych różnymi „zastrzeżeniami”, „pod pewnym względem”, „wieloznacznie” wyzierało przekonanie o jakiejś prawdzie, którą autor wyraża w wierszach. Sprowadzała się ona do wskazania na dystans do świata, znudzenie, sceptycyzm, chowanie się za tzw. maskę.

Niewielki pożytek z tej analizy, wynika z tego, że zakłada ona istnienie czegoś wspólnego, co te wiersze łączy. Tymczasem Maur jako poeta programowo starający się unikać jednoznaczności, daje zawsze przesłanki do twierdzeń sobie zaprzeczających: zamiast dystansu — akceptacja, zamiast znudzenia — agresja. Pary takie można mnożyć bez końca. Jego wiersze roją się od rozmaitych podmiotów zamieszkujących odmienne światy. W poglądach, postawach i przeżyciach całej tej rozbrykanej gromadki nie da się znaleźć nic wspólnego. Spójne zawsze są wiersze, ale nie poezja. Czy należy zatem szukać spójności tej poezji w jej odniesieniu do świata? Aby odpowiedzieć na to pytanie, warto przyrzeć się najpierw stosunkowi podmiotów wierszy do siebie, a w szczególności do wierszy, które zamieszkują. Ten stosunek pojawia się u Maura w trzech wariantach. Pierwszy to motyw samooglądu, lub refleksji nad własnym poznaniem. Drugi to motyw wkraczania rzeczywistości do wierszy. Trzeci z nich dotyczy realności, która wymieszała się z fikcją.

Bohaterowie jego wierszy, gdy patrzą na siebie, nie dostrzegają nic, co warto byłoby wzmianki. Poprzez mrugające gwiazdy, pustą butelkę, lub obiektyw aparatu, widzą w gruncie rzeczy nicość. Nieistotne szczegóły: sukces lub porażka, ból lub apatia — „staje się jasne że nie żyjemy”. Rzeczywistość, która ich otacza, nie wydaje się dobra ani zła, pozornie nikt jej nie obwinia, jeśli jednak (jak wypowiada się jeden z podmiotów) ma się na względzie wartości nie tylko estetyczne, zaraza trwa nadal. Łatwo zauważyć, że żaden z podmiotów w tych wierszach ani nie zaprzecza twierdzeniu, że świat jest dobry, ani go nie potwierdza, jednak kontekst, w którym odbywa się narracja, każdorazowo nie pozostawia wątpliwości; to, co ich otacza, nie jest czymś przyjemnym. Niemniej bohaterowie zdecydowali się w gruncie rzeczy zaakceptować świat, jakim jest, a to poprzez zaakceptowanie swojej nicości. Świat jest, jaki jest, i faktem jest to, że nas nie ma. Ta generalnie obojętna akceptacja świata posuwa się nawet do samooskarżenia, przyznania, że źródłem mroku są ich oczy, że noszą oni mrok w sobie.

Inny jest jednak stosunek tych podmiotów, które są świadome tego, że żyją w wierszach. W wierszach jest im dobrze, a nawet jeśli nie, to przynajmniej istnieją zbawienne reguły poetyki chroniące przed okolicznościami losu. Nleśety, do wierszy zagłada czasami rzeczywistość i nie jest to miłe. Rzeczywistość nie jest już czymś, co podmioty wierszy akceptują, a to dlatego, że ich istnienie (tu jednak istnieją) w rzeczywistości mogłoby być problematyczne. I mogą nawet reagować agresją wobec rzeczywistości. Jest coś niesłychanie sympatycznego w buncie fikcyjnych osób, wobec rzeczywistości.

Rozróżnienie rzeczywistość — fikcja, na pierwszy rzut oka wydaje się analogiczne do rozróżnienia wiersze — rzeczywistość. Kluczowym wierszem dla tego wątku jest wiersz „barbarzyńcy nadeszli nocą”. Barbarzyńcy wkraczają do rzeczywistości, niszczą ją i stwarzają permanentne, realne zagrożenie. Ludzie żyjący w tej rzeczywistości, aby obronić się przed tym zagrożeniem, budują świat od nowa — ale gorszy. Nie chcą odczuwać żalu po stracie, gdy najeźdźcy pojawiają się znowu. Kiedy jednak weźmiemy pod uwagę poprzedni wątek, nie wydaje się prawdopodobne, aby barbarzyńcy mogli przyjść z wierszy. Wiersze nie są przecież nośnikami zagrożenia. Czym zatem jest fikcja? Aby uratować spójność (krytykom koherencji odpowiadając, że po prostu lubię tę kategorię), proponuję, aby utożsamić fikcję z rzeczywistością, w której żyją podmioty

piotr maur

siedemdziesiąt sześć

dokonujące samooglądu. Ich opis tej rzeczywistości i ich reakcja na nią jest identyczna z reakcją na barbarzyńców. Fikcja to nic innego jak już wzmiankowana nicość.

Tak więc podmioty borykają się z problemem fikcji, która wkroczyła do ich świata. Ich stosunek do fikcji nie jest jasno określony. Nie proponują jakiegos poglądu na temat fikcji, lub jakiejś wobec niej postawy. Raczej wahają się, są niezdecydowane. Każdy z nich jest tylko wyrazem jakiejś m o z l i w e j postawy wobec fikcji. Pierwsza z nich to akceptacja fikcji, rodząca poczucie nieistnienia i to bez względu na to, czy akceptacja fikcji jest aktywna (autoagresja) czy też jest próbą przetrwania jako osoby wbrew niej. Druga z nich to agresja jako sprzeciw wobec fikcji.

Myszę, że jest to nie najgorszy klucz interpretacyjny do tej poezji — potraktowanie jej jako świadectwa pewnej ambiwalencji wobec świata, niemożności dokonania egzystencjalnych wyborów. Można chyba patrzeć na wszystkie wiersze Maura jako wyrażające takie niezdecydowanie i wahanie się pomiędzy różnymi postawami. To wahanie tłumaczy zresztą — a można przecież to zauważyć na pierwszy rzut oka podczas lektury — dlaczego poezji tej obca jest kategoria tragizmu. Można by też starać się o prześledzenie, jakie próby wyjaśnienia fikcji podejmują podmioty, lub na jakie sposoby motyw nicości, nieistnienia egzemplanuje się w utworach. Dla mnie zaś osobiście najbardziej poruszające i najciekawsze są te wiersze, w których motyw wyobcowania posuwa się najdalej. Ich bohaterowie znajdują się wtedy z reguły w scenerii, w której nie ma innych ludzi, wyglądają oni przez okno, a nawet co u Maura rzadkie, są poza miastem. Melancholia i beznamiętność opisu skumulowane są w tych wierszach do granic możliwości.

Zapewne mimochodem Piotr Maur powiedział wprost w cytowanym na początku wierszu to, co, jak sądzę, jest kluczem do zrozumienia jego twórczości.

Gdzie w tej poezji zamieszkuje poetyckość? Bez wątpienia rodzi się ona w tych wierszach poprzez negowanie pojęcia prawdy. Co nie oznacza oczywiście, że jej tam nie ma. Jest ona jak idea regulatywna — druga strona opozycji, bez której negacja nie ma sensu. Każda próba rozbicia jednolitej interpretacji podejmowana przez autora, też zakłada jakąś prawdę, którą czytelnik może wyczytać. Maur zawsze coś mówi, nawet mówiąc, że nie mówi nic. Dlaczego zatem nie spróbuje mówić po prostu? Być może jest tak, że to co poetyckie nie powstaje tu poprzez mówienie zakładające oczywistość prawdy. Ta forma powstaje poprzez jej negację, co nie znaczy unieważnienie.

Z całą pewnością jest to literatura, która sprawia ogromną satysfakcję. Jest zabawą — grą w najlepszym tego słowa znaczeniu. Autor stawia zagadki, ja zgaduję. Co sprawia, że ta poezja nie nudzi. Oczywiście pojawia się pytanie — czy mój klucz interpretacyjny jest prawidłowy? Nie wiem. Wiem tylko, że człowiek, który decyduje się mówić cokolwiek, nie może uniknąć powiedzenia tego co myśli i czuje. Jedynym bowiem sposobem milczenia jest milczenie. Ale ono jest przecież najdotkliwszą formą nicości:

[...] pogodzony z prognozą pogody i faktem że jest już za późno
a także z kilkoma innymi faktami siedzę w fotelu i bujam w obłokach
bujam się i czekam czekam i wiem
wiem że gdy woda podejdzie jeszcze wyżej
będę zmuszony nabrać jej w usta.

Z PIOTREM MAUREM
rozmawia Agnieszka Kosińska

Platon, blondynki i Inter Mediolan

Po co komu, a szczególnie państwu, poeci - skoro „nic o was nie ma w konstytucji”?

Sugerujesz, że gdyby coś o nas w konstytucji było, na coś jednak byłibyśmy przydatni? Wiersz Świetlickiego, do którego się odwołujesz wskazywałby na dobrowolne odejście od państwa i jego spraw. Nie jest to, jak mniemam, skarga na dekret Platona. Dla wygody nawiążę jednak do niego.

W Państwie mamy pewien rodzaj krytyki poezji - bo to chyba bardziej interesujące, niż losy samych poetów? Platon dokonuje krytyki poezji z punktu widzenia jej przydatności w procesie wychowawczym, a i pożytku, jaki może z niej odnieść państwo. Poza tym istniały pewne racje kulturowe - jak wskazuje Gawroński w *Dlaczego Platon wykluczył poetów z państwa*: w ówczesnym życiu publicznym konkurowały ze sobą dwa rodzaje przekazywania treści kulturowych; dominująca tradycja ustna i próbujące wyprzeć ją piśmiennictwo. Platon zaangażowany był w ów spór. Dawał temu wyraz niejednokrotnie. Po stronie swych przeciwników widział sofistów i poetów. Obie grupy uważał za szkodliwe tak ze względów społeczno-wychowawczych, jak i z powodów filozoficznych. Stąd atak na poetów ma dwa ostrza; po pierwsze treści przekazywane przez poetów są szkodliwe, gdyż nijak nie mają się do prawdy, niekiedy wręcz przekazują etycznie złe wzorce, a po drugie język poezji z natury niejako ani na drodze do prawdy pożyteczny być nie może, ani nie nadaje się do spraw publicznych. Ma Platon poważne racje wskazując, że poezja nie jest użyteczna, znajduje i inne, które ją demaskują nie tylko jako nieużyteczną, ale jako szkodliwą. Tak mniej więcej przebiega platońska krytyka poezji. Gombrowicz w zasadzie adoptuje platoński model krytyki; tyle że w przypadku prawdy nie o niezmienne idee mu idzie, a o wyrażanie prawdy człowiekowi i ludzkich spraw, a język poezji nie tyle jest szkodliwy, co raczej śmieszny. Do tego jeszcze dochodzi krytyka życia okolicznościowego i odbioru poezji. I tu ważny moment: o ile Platon był przekonany o sile wpływu, jaki poezja wywiera na odbiorców, o jej usypiającym na umysł działaniu, o tyle Gombrowicz neguje tę możliwość poezji - czy lepiej: wierszy - wyszydza ją.

Z nich dwóch wolę Platona - jest bardziej przenikliwy, być może dlatego, że nie tak zacietrzewiony. Racje Gombrowicza sprawiają, że gdyby tylko wykazać mu, że poeci wyrażają siebie, sprawy i prawdy ludzkie, musiałby ich wielbić, natomiast Platon nie daje się nabrać: poezja jest dla niego niereformalna, jest tym, co nieracjonalne, zmysłowe, obracające swój wzrok ku złudzie.

Wspomniałem o tych dwóch krytykach poezji, gdyż to właśnie w uznaniu ich troski o dobro mniej lub bardziej idealnych państw czy też literatur, pod uciskiem jakże ważkich argumentów mam ochotę za Manganellim pogodzić się z owymi przestającymi mnie faktami. Nie mnie nie obchodzi co państwu po poecie. Być może jesteśmy szkodnikami, aspołecznymi, anarchistycznymi facetami we frakach i krótkich spodkach, jesteśmy cyniczni, ahumanitarni, banalni, zblazowani, zblazowani itd.

Myślę, że potrafię obywać się bez uzasadnienia, bez poparcia i oparcia w społecznej czy jakiegokolwiek przydatności lub funkcji, w przynależności do sił postępowych czy wstecznych, intelektualistycznych elit i satelit.

Co zatem pozostaje? Jak piszesz w jednym ze swoich wierszy: poezja jako specyficzna usługa, którą można świadczyć „za drobną opłatą ma się rozumieć”?

Pozostaje gra. Nie w chińczyka. Gra przypadku i precyzji. Precyzji, która w obliczu przypadku nie dostaje hysterii. Lecz w gruncie rzeczy skąd to pytanie? Nic się nie kończy, nic nie zostało wyczerpane, właściwie to nic się nie zmienia. Tylko tyle, że można teraz właściwie wszystko. Pisanie jest kwestią założeń i prób ich realizacji. Reszta - cały ten efekt w postaci tekstów jest przypadkiem. Założenia mogą, ale nie muszą, być uświadamiane. Teksty mogą, lecz nie muszą być czytane. A problem, jaki kto z czego czyni użytek, jest sprawą socjologicznie zorientowanych badaczy literatury.

A co do tego tekstu, to rzeczywiście jest w jednym z nich cytowany przez ciebie kawałek. I rzeczywiście ja to napisałem. Ale wybac, sam nie wiem, kto to wypowiedział. Czy ja tak uważam?! Przecież ja to nie tylko moje teksty. Moje teksty to także nie tylko ja. Ja to nawet nie ja. Ani nie ten, który podszysza się pod mego zastępcę, o którym mniemam, że ma sobowtóra w zastępstwie któregoś... Gdy piszę - to te teksty są żywe - są przygodą, są problemami można by rzec; są kłaczem szczegółowych problemów. Potem to już tylko wiersze. Coś, co może ktoś zechce jakoś użyć. W pewien szczególny sposób one mnie już później nie interesują. Oczywiście interesowałyby mnie to, co robią i jak to robią czytelnicy. No bo o ile są jacyś czytelnicy, to te teksty należą do nich. Już nie są moje. Więc byłoby głupio, gdybym im podpowiadał. Nawet nie wiem, czy bym potrafił. Potrafiłbym szczegółowo wyjaśnić genezę poszczególnych elementów danego tekstu, mógłbym wskazać ileś tam wariantów rozwiązań całego bądź też fragmentu tekstu, mogę wyjaśnić czyją metaforę rozłożyłem na elementy składowe i złożyłem z powrotem jako np. porównanie. Ale to chyba typ dość nudnej wiedzy. A kto wie, czy nie są to „zawodowe tajemnice”. Gdy byłem młodszy, zawsze mi się zdawało, że niektórzy pisarze piszący bardzo interesujące teksty strasznie przynudzają, gdy o nich mówią. Dość, że przy-

nudzam, nie muszę być nietaktowny podpowiadając co i jak. Niech każdy używa swojej własnej wrażliwości, inteligencji, wiedzy i niech próbuje coś wydobyć z tekstów sam. A nuż się uda... A może właśnie nie z tekstów... Może teksty są tylko i przede wszystkim pretekstami... Któż wie do czego...

Pamiętam małą antologię młodych poetów z Krakowa opublikowaną w „Opcjach” (4/11/95). Występujesz obok Roberta Adamczaka, Hieronima Szczura, Wojtka Bonowicza. Opisuje się was jako osobne zjawiska, nie do końca zdefiniowane, pozostające „poza układem”. Nie tworzyście przecież grupy poetyckiej, a jeśli to sytuacyjną (kawiarnianą), ale przecież, w gruncie rzeczy, więcej łączy wasze „poezjowanie” niż dzieli.

Rzeczywiście mieliśmy małą prezentację w „Opcjach”, jak się zdaje pod tytułem „Inny Kraków”. Cóż, zasługa to głównie redaktorów „Opcji”. Nie wiem, czy rzeczywiście jesteście inni, czy wyglądamy na odmienców tylko dlatego, że „spoza układu” - jak rzekł. Tylko, coż to jest ten „układ”, poza którym się znajdujemy? Życie literackie i młodoliterackie czasopisma? Każdy z nas gdzieś przedtem publikował. Kręgi opiniotwórcze? Nie wiem. Zresztą to już trochę przeszłość. Robert i Wojtek zostali już opisani, nie opisany pozostał Hieronim, no i Wojtek Szumowski - bo jeśli już mieliśmy - to z nim „paragrupowe przejścia” (Wojtka Bonowicza poznałem znacznie później). Oczywiście grupy poetyckiej nie tworzyliśmy, choć jak pewnie pamiętasz stworzyliśmy takie małe zamieszanie, którego efektem była prezentacja w „NaGłosie” pod szyldem grupy poetyckiej „80/90”. No, ale był to wynik żartu, jakie zawsze się Wojtka Szumowskiego trzymały. Wojtek rozplakatował nasz wieczór jako wieczór grupy „80/90” i to chwyciło. Nikt pewnie nie przyszedłby na spotkanie z nieznanymi autorami. A tak był mały tłum. Przyszli Kornhauser i Stala. Był nawet ktoś z prasy zainteresowany rzekomą książką o tytule „80/90”. Skąd to się wzięło, nie mam do dziś pojęcia. Myślę, że byłoby właściwe rzec, że jesteście przyjaciółmi i tyle. Żadni tam kawiarniani bojownicy.

Co do podobieństw - najkrócej ująłbym to tak; z Robertem pewnie łączą mnie jakieś podobne zainteresowania tematyczne, a z Hieronimem metoda włączania do wiersza elementów z tekstów innych autorów.

Piszesz mało i wolno, masz dużą cierpliwość do chwiejnych krytyków, którzy najpierw cię chwala, a potem ganią. Taki los spotkał twój pierwszy zbiór wierszy z lat 1988-96 pt. *siedemdziesiąt sześć*...

Masz pewnie na myśli notatkę Juliana Kornhausera w „Kwartalniku Artystycznym”. Cóż, trudno traktować ją poważnie. Dał w nich wyraz swojemu rozczarowaniu moją książką, co o tyle jest uzasadnione, że uprzednio, wyrażając się dobrze, znał tylko niewielką część mojej twórczości.

Poza tym w tej notatce w ogóle utyskiwał na młodą poezję. Przypomnę, że te jego utyskiwania wypadły dość blado. Nie wiem, czy odzywa się w nich Kornhauser jako czytelnik, który domaga się do konsumpcji innych potraw, czy też Kornhauser jako krytyk. Jako czytelnik ma prawo utyskiwać a najwyższym jego przywilejem jest rezygnacja z zakupu nie odpowiadających mu towarów. Jako krytyk zaś nie może poprzestawać na stwierdzeniu, że dzisiejsi młodzi poeci są be, bo piszą m.in. o majstrowaniu w okolicach rozporków i że drzewie to inaczej, lepiej bywało. Zabrakło mu, jak się zdaje, życzliwości. Życzliwości - niezbędnej dla krytyka cechy.

Poza tym nic nie wiem o żadnych innych tragicznych losach mojej książki. A piszę powoli, gdyż wciąż jeszcze wolę czytać. Czytanie sprawia mi olbrzymią radość. Może bym skłamał mówiąc, że wolę czytać niż pisać ale chyba nie byłoby to wielkie kłamstwo.

Otwieram tomik *siedemdziesiąt sześć*, myślę Maur będzie pisał „przyzwoitym machem”, a on lirykę maski uprawia - jakaś kobieta w lustrze, nad kieliszkiem... Twoje poszukiwania formalne można opisać cytatem z twojego wiersza „słowo powiedziec dobre a uciężne” (*Rozważania szlachcica don juana*...). Ich treść natomiast nie odbiega od innego cytatu: „kobiety przychodzą i odchodzą przemijają cywilizacje przypalają się naleśniki” (z wiersza *...tylko razem nie będę*...).

Sporo tego jak na jedno pytanie... Liryka maski... Określenie liryka maski wskazuje na pewien dystans autora w stosunku do podmiotu. W moim pojęciu jednak coś utrudnia. Coś przesłania. Autor uprawiający lirykę maski zbyt łatwo utożsamiany jest z tymi wszystkimi elementami wiedzy językowej, historycznej, praktycznej itp., które niezbędne są do napisania wiersza. Tak jak możliwe są rozmaitego rodzaju konstrukcje pt. podmiot, tak możliwe są konstrukcje pt. autor. Pomiedzy autorem rzeczywistym a autorem wirtualnym nie musi zachodzić tożsamość czy raczej równość, co do zbioru wiedzy dotyczącej literatury. Nie mówię tego, żeby sprawę komplikować i uduziwiać. Sprawa o tyle ma dla mnie sens, że trwając przy koncepcji równości autora wirtualnego i realnego lub maskując owe nierówności, trudno właściwie zająć się np. interpretacją utworów. Dzięki temu wciąż wkładają się do literatury psychologizmy, wciąż interpretatorów czy krytycy nie potrafią obejść się bez jednolitego nośnika i to najchętniej jakichś tam poglądów. A może niekoniecznie, gdy stwierdzimy, że napotykamy sprzeczne podmioty w obrębie jednej książki czy nawet jednego wiersza, chodziło autorowi o pokazanie

świadomości schizofrenika. Może mamy do czynienia z czymś jak kręcenie z dwóch kamer. Z przekazem montowanym.

Nie warto o tym zbyt wiele mówić, ale, gdy pytasz o moje poszukiwania formalne, to w zasadzie starałem się umożliwić sobie trzy sprawy; przeniesienie kilku chwytów z kina, pewnych interesujących mnie zabiegów z prozy, no i nieskrępowany dostęp do tradycji. I to tyle. Dużo prób, mało efektów. Teraz pomaga mi znajomość komputerowych programów. Dzięki nim mam okazję dowiedzieć się co nieco o metodach wykorzystywanych przez sztuki plastyczne i fotografię, a przyznam, że nigdy się na nich nic a nic nie znalazłem.

Czytając *siedemdziesiąt sześć* mam wrażenie, że to udany zbiór pastiszy literackich. Trochę z Charlesa Bukowskiego: bary, miasto nocą lub wczesnym świtem, ciągły brak gotówki, głód, roje kobiet (jak syren), ironiczny stosunek do ulubieńców bogów, do starych (ciepły), do młodych (tęskny), trochę chandlerowskiej melancholii, pożegnania, oczekiwania. Bardzo często eksploatujesz zasłużony topos morza, fal...

Pewnie nie usprawiedliwia mnie moja nieznajomość Bukowskiego, nikła znajomość Chandlera, ale przynajmniej wywinę się od tego niewdzięcznego pytania. Natomiast te detale, które wymieniałś to jest to, co gdzieś tam wpadło mi w oko. Dawno, dawno temu prawie rok przepracowałem w różnych knajpach stąd takie pory dnia jak noc czy wczesny świt należały do go dzin normalnego funkcjonowania. Wstawałem późnym popołudniem, wieczorem pojawiałem się w pracy i tak do świtu. Niekiedy pracę kończyło się o trzeciej, czwartej, coż o takiej godzinie można robić. Oczekując na pierwszy tramwaj popijało się jakieś drinki czy piwo - gdyby to trwało dłużej, no to wtedy może rzeczywiście byłbym podobny do bohatera *Čmy barowej* - to chyba na podstawie Bukowskiego nakręcono.

A morze? Jak wiesz, urodziłem się i wychowałem w pobliżu morza, było rzekłbym na wyciągnięcie ręki, Zalew Wiślany, taką namiastkę morza, miałem na rzut nudną książką od domu.

W większości twoje wiersze są bardzo zabawne i dowcipne. Nie unikasz gier słownych, kalamburów, układasz śmieszne motta. Starannie wymyślasz incipity - tak, by zainteresować, jak dobrym opowiadaniem. Dużo robisz dla dobrej puenty, ale czy nie zbyt wiele! Czy nie wracasz za każdym razem w kierunku punktu wyjścia? Tak jakbyś mówił, wszystko jest kwestią wprawy.

Zabawne naprawdę jest to, że spotykam się z dwiema przeciwnymi opiniami. Jedni twierdzą, że jest to książka niesłychanie pesymistyczna, a inni, że uciężna, zabawna.

Coś to musi znaczyć. Tylko co? Lubię humor, zawsze go sobie ceniłem. Dlatego też chciałem go nieco przemycić do swoich wierszy. A z mottami to rzecz miała się tak, że dziwiło mnie dlaczego autorzy opatrują nimi swoje wiersze. To takie trochę odwołanie się do autorytetu, a trochę wręczenie czytelnikowi klucza interpretacyjnego. I ten moment zbyt łatwego przymierzania z czytelnikiem irytował mnie. Dlatego m.in. postanowiłem pozbawić motta tej zbyt jasnej funkcji. Miałem niezłą zabawę starając się później odnaleźć jakieś związki pomiędzy zniekształconym dajmy na to cytatem postawionym w sytuacji motta, a wierszem następującym poniżej. Niekiedy dawało się wytropić jakieś ślady sensu, jakieś karkołomne nadinterpretacje skutecznie. Wykorzystałem motta w rozmaity sposób; bądź to wkładając „w usta” kogoś co, czego nie powiedział, bądź to przekręcając faktyczną wypowiedź, w różnych kombinacjach tych dwóch odmian. Nie zawsze są tu jasne efekty, jakie się osiąga, ale gdy ktoś się uprze, można to odczytać jako „wyluzowany” stosunek do tradycji albo jakoś tak, np. aleatoryczne intertekstualia.

Uprawiasz wiele form, również krótkie prozy o specyficznym, fantastycznym, odrealnionym klimacie. Pamiętam twoją fascynację literaturą włoską (Tabucchi, Landolfi). Niektóre twoje wiersze, szczególnie te „bardzo mocne” (macho), też jakby nie są z naszego, polskiego pejzażu literackiego.

Chyba jak większość moich rówieśników dorastających na przełomie lat 70-tych i 80-tych byłem, ogólnie mówiąc, nie bardzo zainteresowany polską literaturą, zwłaszcza prozą. Nie żeby zaraz była niewartościowa, zaściankowa czy upośledzona. Nic z tych rzeczy. Ani trochę. Tylko w żaden sposób ta literatura nie była „styczna” do moich myśli, nijak nie dających się sprowadzić z tropu np. jakieś blondynki w stronę walki o prawdę i tym podobne ważne sprawy. No, ale ja rozumiem całą rzecz - haniebna to sprawa dla szanującego się intelektualisty, a zwłaszcza pisarza tworzyć dla młodzieży. Dlatego (i z powodu tlionej blondynki również) zwróciłem się ku literaturze obcej. Był na całe szczęście dobry przewodnik w postaci „Literatury na Świecie”. A to, że bardziej interesowała mnie literatura włoska od np. polskiej czy anglosaskiej, to nie tylko z powodu blondynki, a raczej mojego pochodzenia. Mój ojciec jest Włochem, więc byłem wychowany w pewnym kulcie włoszczyzny i nią wykarmiony. Tak to jakoś rodzinnie i kulinarnie było wzmocnione. Poza tym trudno się było oprzeć Montalemu, Ungarettiemu, Quasimodo, Luziemu, Gatto, Pasolinemu, Tabucchiemu, że nie wspomnę o Landolfim, Calvino, Gaddzie, Manganellim, AC Milan, Juventusie i Interze.

Dziękuję za rozmowę.

Dziękuję.

Robert
Ostaszewski

Literatura quasi-ambitna

Na okładce *Siostry* Małgorzaty Saramonowicz (Wyd. W.A.B. i Wyd. MAŁE) znajduje się krótka notka, z której dowiedzieć się można, że powieść ta „to nowa teologia, nowa herezja, nowa gnoza”, że stworzony w niej został „nowy mit”. Takimi sformułowaniami zmusza się czytelnika do poszukiwania Tajemnicy („nowego mitu, nowej herezji...”), kryjącej się jakoby w tej powieści. Ale lektura *Siostry* nie odkryje przed czytelnikiem żadnej tajemniczej prawdy, bo takowej w książce Saramonowicz nie ma. Chyba, że za „nowy mit” uznać mamy historię o złym Bogu, który do spółki z „Czarnymi Aniołami”, czyli karaluchami, gnębi rodzaj ludzki, rozplenając zło. Tyle tylko, że jest to mit na miarę hollywoodzkiej produkcji o średnim budżecie.

Debiutowi Saramonowicz towarzyszył spory rozgłos. *Siostra* uznana została za bestseller września 1996 i najgłośniejszy debiut roku. Rozgłos ten ma swoje źródło w nieporozumieniu, wynikającym z nieostrości pojęć charakterystycznych dla naszej ponowoczesnej rzeczywistości. W literaturze współczesnej zaciera się granice pomiędzy literaturą popularną a ambitną (wysokoartystyczną). Literatura popularna korzysta ze strategii, klisz literatury ambitnej i na odwrót. W takiej sytuacji nie sprawia trudności zmistyfikowanie czytelnika, przekonanie go, że komercyjnie czytało jest dziełem wysokoartystycznym. Nieporozumienie, któremu *Siostra* zawdzięcza rozgłos, polega na tym, iż udaje, że jest tekstem wysokoartystycznym i jako taki właśnie tekst podana została czytelnikowi, o czym świadczy chociażby notka na okładce, a jest jedynie quasi-ambitną prozą popularną.

Posługując się rozróżnieniem literatura popularna — literatura ambitna, narażam się na zarzut, iż żongluję niejasnymi pojęciami, co do których definicji nie ma powszechnej zgody. Nie zamierzam tworzyć definicji literatury popularnej. Chcę jedynie pokazać, dlaczego należy uznać *Siostrę* za prozę popularną. Powieść ta zdradza sporą erudycję autorki. Odnaleźć można w niej między innymi elementy psychoanalizy freudowskiej (urazy Marii z okresu dzieciństwa, działanie mechanizmu przeniesienia), nawiązania do *Imienia róży* i *Wahadła Foucaulta* Umberto Eco (Jakub podobnie jak Casaubon tropi Tajemnicę, podobnie jak bohaterowie *Imienia róży* szuka zakazanej przez Kościół książki), 49 idzie pod młotek Thomasa Pynchona (śledztwo Jakuba przypomina poszukiwania Edypa Maas, mające na celu wytropienie tajemniczego Trystera) czy literatury „karaczanologicznej” (Kafka, Schulz itd.). Jednak ten bogaty zestaw zapożyczonych schematów, motywów, klisz nie służy w powieści Saramonowicz stworzeniu jakiejś nowej, spójnej intelektualnie konstrukcji, lecz jedynie opowiedzeniu zajmującej, odrobinę niesamowitej historii, zdolnej przykuć czytelnika na kilka godzin do książki. Z powieści tej można by wprawdzie wykroić materiał na poważną prozę. Wykorzystywanie seksualne dzieci, obecność lęku w życiu człowieka to tematy ciekawe i mało eksploatowane w literaturze polskiej. Saramonowicz nie rozwija ich. Dlaczego? Ponieważ pisze thriller, w którym nie chodzi o psychologiczne, filozoficzne czy społeczne rozważania, a jedynie o interesującą, wartką akcję. Dlatego zamiast pogłębionej analizy lęku mamy w powieści stada karaluchów i sugerowanie drugiego dna, do którego dotrzeć ma czytelnik. Być może znajdzie się jakiś krytyk, który objawi czytelnikom, że *Siostra* to powieść postmodernistyczna, bo przecież jest w niej sporo nawiązań, cytatów, są ontologiczne igraszki z rzeczywistością, w którą ingerują karaluchy. Pomysł, iż znajdzie się ktoś taki wbrew pozorom nie jest niedorzeczny, zważywszy przypadek *Panny Nikt* Tomka Tryzny, którą swego czasu okrzyknięto powieścią postmodernistyczną. *Siostra* taką powieścią na pewno nie jest. Dlaczego? Po pierwsze, powieści postmodernistyczne mówią nam coś o świecie, człowieku, literaturze, choćby nawet tylko tyle, że nie ma już na ten temat nic do powiedzenia, bo wszystko zostało powiedziane i pozostaje jedynie gra konwencjami. Powieść Saramonowicz nie podejmuje natomiast na poważnie żadnego tematu, bo przecież trudno brać serio rewelacje o karaluchach wpływających na losy lu-

dzi. Po drugie, powieści postmodernistyczne, balansując często na krawędzi literatury popularnej a nawet kiczu, pozostają jednak w kręgu literatury ambitnej, ponieważ ratuje je ironia, dystans. Autorzy tych powieści dają czytelnikom tekstowe znaki, iż prowadzą literacką grę z konwencjami, z czytelnikiem, z samym sobą. *Siostra* nawiasu ironii, takiego na przykład, który pozwala czytać *Wahadło Foucaulta* nie jako apologię poszukiwaczy drugiego dna, lecz jako drwinę z nich, nie ma. Historia Marii i Jakuba opowiedziana została w taki sposób, jakby autorka brała ją na serio.

Ciekawsze od analizy powieści Saramonowicz wydaje się poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: dlaczego powieści quasi-ambitne uzyskują obecnie rozgłos i traktowane są z zainteresowaniem równym prozie wysokoartystycznej? Napisałem: powieści, ponieważ przypadek *Siostry* nie jest odosobniony. Do prozy quasi-ambitnej zaliczyć można również wspomnianą *Pannę Nikt* czy powieści Manuella Gretkowskiej (jeśli nie wszystkie, to na pewno dwie ostatnie).

O tym czy dana książka należy do literatury wysokoartystycznej, decydować powinna nie chęć szczerą autora i wydawcy, ale przede wszystkim opinia krytyków, czyli ludzi legitymujących się światopoglądem estetycznym. Wbrew pozorom nie jest to tylko kwestia uniwersyteckich dyskusji, polonistycznych systematyk i klasyfikacji, ustawiających książki w różnych przegródkach. Jak trafnie zauważył Krzysztof Varga w tekście *Koniec świata skandalistów*: „Klient księgarni najchętniej sięgnie po książkę przekonany, że ma do czynienia z literaturą wysokoartystyczną”. Od tego, jak zaklasyfikowana zostanie książka, zależy jej komercyjny sukces. Minęły już czasy, kiedy rynek książki dopiero się rodził i można było sprzedać praktycznie wszystko, byleby tylko towar miał ładną okładkę. Wzrost cen książek, zwiększenie oferty wydawniczej spowodowały, że czytelnicy starannie wybierają książki, poszukując pozycji wartościowych. Pomagać im w tym powinni krytycy, dokonujący wstępnego rozpoznania wartości pojawiających się na rynku książek. Najczęściej jednak nie są w stanie takiej pomocy udzielić. Krytyka literacka cierpi w naszym kraju na niedowład, wynikający między innymi ze słabości czasopism literackich. Najczęściej zalegają one półki księgarni i kiosków, w niewielkim stopniu oddziaływując na opinie czytelników. A dodatek o książkach „Gazety Wyborczej” i niezbyt częste programy telewizyjne nie są w stanie tej roli pełnić. Czytelnicy nie chcą jednak kupować kota w worku, szuka więc autorytetów i korzysta z ich opinii. Autorytetem takim może być poważana w świecie literackim osoba. To przypadek Czesława Miłosza, który przyczynił się do wypromowania pisarstwa Tomka Tryzny i Manuella Gretkowskiej (oczywiście przyczynił się w różnym stopniu w każdym z tych przypadków). Autorytetem może też być jakaś instytucja, firma ciesząca się prestiżem. To z kolei przypadek „Gazety Wyborczej”, która patronowała wydaniu *Siostry*. Autorytety nie są jednak nieomyłne, a o pomyłkę w ocenie dzieła literackiego (zwłaszcza przy braku spójnych i powszechnie akceptowanych kryteriów wartościowania literatury) bardzo łatwo. Wypromowanie więc nawet słabej artystycznie powieści nie stanowi trudności. Wystarczy tylko znaleźć mocny ośrodek opinio-twórczy, przeprowadzić kampanię reklamową, i oto dokonuje się cudowna przemiana wytworu literackiego rzemiosła w tekst wysokoartystyczny. Wydawcy i specjaliści od reklamy mają ułatwione zadanie w przypadku powieści quasi-ambitnych, takich jak *Siostra*, w których autor sugeruje istnienie drugiego dna, dostępnego dla inteligentnych czytelników.

Czyżby więc groził nam zalew prozy quasi-ambitnej? Nie zamierzam być Kasandrą polskiej prozy. Chciałem jedynie pokazać, że brak wszechstronnej i faktycznie docierającej do czytelników krytyki prowadzi do tego, że o wartości artystycznej książek decydować będą wydawcy do spółki ze specjalistami od reklamy. A to sprzyjać będzie promowaniu prozy quasi-ambitnej. Na pociechę możemy sobie powiedzieć, że na tę przypadłość cierpią także inne literatury.

Krzysztof
Lisowski

Sytuacje, przedmioty, obrazy

Od razu kilka zastrzeżeń: ta poezja nie jest łatwa ani ładna, nie przynosi ukojenia, nie proponuje zamkniętej, jednolitej formuły, klucza, którym otworzyć można świat tu przedstawiany. Mało mówi o samym poecie. Nie pozwala mu zasłaniać widoków. Nakazuje mu być medium, przekazującym sytuacje, obrazy, kształty przedmiotów.

Julian Kornhauser, jeden z głównych animatorów Nowej Fali, współtwórca krakowskiej grupy TERAZ, poeta, prozaik, eseista, tłumacz, pracownik nauki, debiutował w roku 1972 tomem *Nastanie święto i dla leniuchów*, z czasem — po roku 1980 — publikował wiersze coraz rzadziej, zajmując się m.in. pisanem powieści (*Kilka chwil*, *Stręczyciel idei*), liryką dla dzieci, ocenianą jako udana próba zakwestionowania i przełamania zastanych konwencji. Wraz z Adamem Zagajewskim ogłosił tom szkiców *Świat nie przedstawiony* (WL 1974), spolszczył i przybliżył polskiemu czytelnikowi wiele znakomitych dzieł poetów z dawnej Jugosławii. Ostatnio ogłosił antologię *Lament nad Sarajewem* (Biblioteka Krasnogrudy 1996), rok wcześniej interesującą prozę autobiograficzną *Dom, sen i gry dziecięce*.

Pierwszych kilka zbiorów liryki Kornhausera zadziwiało rozległością poszukiwań — od nowocześnie przetworzonego ekspresjonizmu, poprzez mówienie wprost po coraz bardziej ściszone, kontemplacyjne niemal wiersze o przedmiotach, obrazowe, oszczędne, surowe, śladem Williamsa i jego *Czerwonych taczek* prowadzące do serca rzeczy, materialnej istoty rzeczywistości.

Kamyk i cień przynosi utwory starsze i napisane przed kilkoma miesiącami. Starsze, z których aż szesnaście weszło do najnowszej książki z kolekcji a5 Ryszarda Krynickiego, opublikował poeta wcześniej, w nie zauważonym prawie przez krytykę WL-owskim wyborze z 1991 pt. *Wiersze z lat osiemdziesiątych*, przynoszącym sporą ilość tekstów przeznaczonych dla „drugiego obiegu”.

Zastrzeżenie, wątpliwość następna. Liryki *Kamyka i cienia* czytać można w kilku co najmniej porządkach, każdy z nich prowadzi do odmiennych sposobów interpretacji; spójrzmy choćby na niezwykle twórczą, mistrzowską grę stylami i formatami wiersza — znajdziemy stylizację na *Pieśń o zabiciu Jędrzeja Tęczyńskiego* (w tekście o pogromie kieleckim), polemikę z Miłoszem czy „dopełnienie” dialogu poetów (w wierszu *Naród*), proste ludowe śpiewanki z rymowanymi dystychami (*Żydowska piosenka*, *Kafka*), list poetycki (*List do Kazimierza Biculewicza*), próby mini-traktatu (*Piękno*, *Wierność?*).

Możemy je równie dobrze odczytywać jako różnorakie zapisy sytuacji traumatycznych: losu polskich dzieci na Syberii, powrotu z internowania w 1981, holokaustu, antysemityzmu, absurdałnej wojny jugosłowiańskiej.

Gdyby czytać książkę „po kolei”, okazałoby się, że zaproponowane przez autora cykle — jest ich cztery — skomponowane są również według różnych zasad — kryterium tematu, czasu powstania utworów (?), intensywności skupienia na jakimś motywie. Jedynie pierwszy z tytułowym przejmującym wierszem *Śpi ciemna dziewczynka* i *Żydowska piosenka* porządkuje wyraźnie zasada tematyczna.

Poeta zdaje się mówić, że sam wybór przedmiotu opisu jest aktem etycznym, opowiedzeniem się za czymś lub przeciw czemuś. Interesują go istoty kalekie, ulomne, wyłączone ze zbiorowości:

*Śpi ciemna dziewczynka
z głową na chodniku*

*śpią jej warkocze
pod kościelną bramą*

*w blaszanym pudełku
kapią się banknoty
jak wróble w piasku (...)*

*Śpi ciemna dziewczynka
jak zabita kotka
Śpi na naszych oczach
bezrozumnie śpi*

Nie ma tu moralizowania, a jedynie surowe, baczne współ-czucie z rozmaitymi formami cierpienia. Przecież istoty te nie są jeszcze narażone na pogardę świata, dopiero nasze dorosłe „normy” sprawiają, że skazuje się je na inność, dotkliwą odrzucenia.

Skromny, a zarazem maksymalistyczny jest dzisiejszy program poetycki Kornhausera:

„zapamiętać to co widzi dookoła”, szukać „zgody na pojedyncze, nie wybrane życie”.

Niezmiernie istotny okazuje się tu zatem problem pamięci, sensu przypadku, rzetelności w dążeniu do prawdy; walka z subiektywizmem i poetycką impresyjnością.

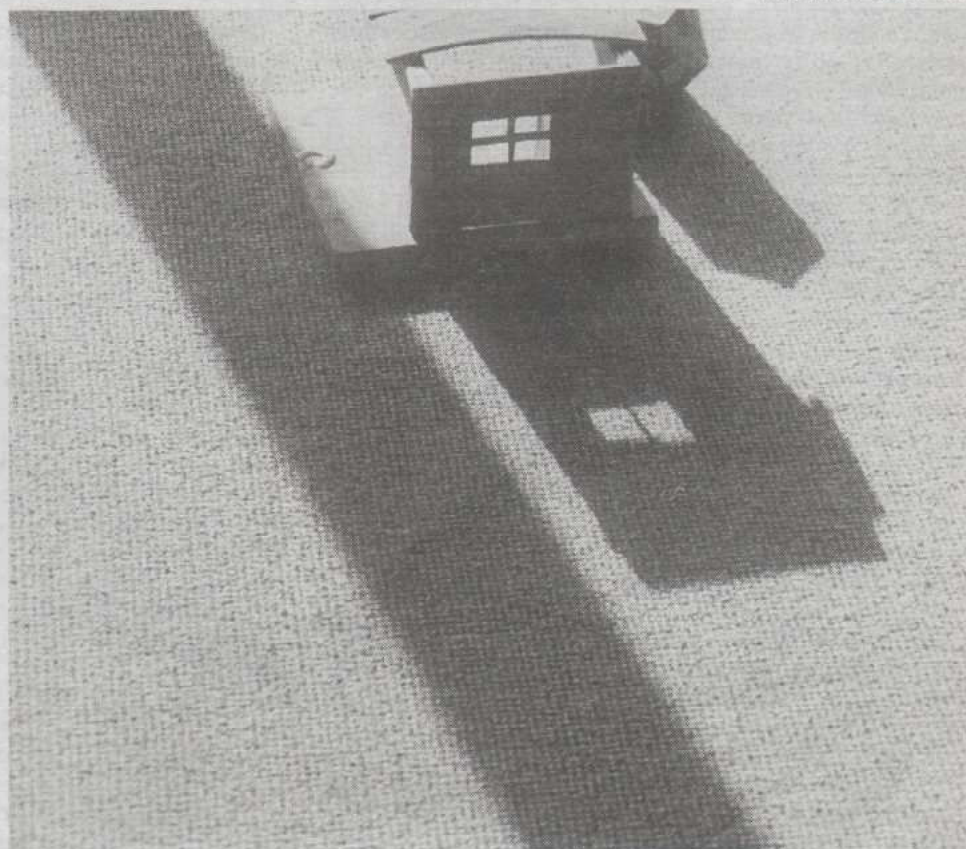
Od doznania namacalnej materialności życia/świata prowadzi długa droga ku doznaniu metafizycznemu, ku rozwiązaniom zakładającym, że z prostego opisu obrazów — jak w zamykającym tom cyklu poświęconym malarstwu Andrzeja Wróblewskiego — symboliczny „szafirowy szofer”, wezwany przez Kogoś przewodnik anonimowego tłumu, wie- dzie nas gdzie indziej. Tam gdzie:

*daleko na horyzoncie
jaśniejące w słońcu góry*

i niebo nad górami

**Julian Kornhauser: *Kamyk i cień*,
Wydawnictwo a5, Poznań 1996.**

Fotografia Elżbieta Lempp



Dariusz Tomasz Lebiada, *Pragnienie śmierci*, Instytut Wydawniczy "Świadectwo", Bydgoszcz 1996.

Zbiór interesujących szkiców bydgoskiego poety, prozaika, krytyka literackiego — m.in. o Stachurze, Czerniawskim, Herbercie i Miłoszu.

Dariusz Śnieżko, *Mikołaj Sęp Szarzyński*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1996.

Książka adiunkta w Zakładzie Teorii Literatury Uniwersytetu Szczecińskiego o przedwcześnie zmarłym poecie staropolskim. Seria: "Czytani dzisiaj".

Jan Galant, *Marek Hłasko*, REBIS, Poznań 1996.

Legenda Marka Hłaski, mit buntownika i wygnańca, intryguje coraz to nowe pokolenia czytelników. Niezwykłe koleje awanturniczego życia powodują jednak, iż w powszechnej świadomości na plan dalszy schodzi obraz Hłaski — pisarza. Jan Galant próbuje odwrócić tę relację i koncentruje się na analizie zasadniczych składników poetyki i omówieniu najczęstszych motywów i wątków w twórczości autora *Pętli*.

Jan Adamski, *Wśród ostnicy... wśród łubinu...*, Wydawnictwo Baran i Szczyński, Kraków 1996.

Czwarta książka prozatorska Jana Adamskiego — w tej Adamski przedstawia w stylizowanej formie epizody z życia Jana Czczota, polskiego poety na zesłaniu w carskiej Rosji.

Marek Basiaga, *Dwie drogi*, Wydawnictwo Baran i Szczyński, Kraków 1996.

Ósmym tom wierszy poety, filmoznawcy, historyka filmu z Nowego Sącza.

Zbigniew Kruszyński, *Szkice historyczne*, Faust 1996.

O powieści *Szkice historyczne* pisała Marta Wyka: "Ich oryginalność i siła artystyczna tkwi w formie, w odkrywczym narracji, w pomysłach na opowieść. Tutaj Kruszyński nikt nie przypomina, mówi językiem własnym". Za swoją pierwszą książkę autor został wyróżniony nagrodami bruLionu i Fundacji Kultury.

Diarmuid Jeffreys, *FBI*, przeł. Jacek Serwański, Zysk i S-ka, Poznań 1996.

Fascynująca opowieść o Federalnym Biurze Śledczym przedstawiająca działalność najbardziej wyspecjalizowanego urzędu kryminalnego w dwadzieścia lat po śmierci J. Edgara Hoovera — jego długoletniego dyrektora. Książka zawiera wiele anegdot i nowych, często zaskakujących informacji o działalności FBI.

Philip K. Dick, *Boża inwazja*, przeł. Lech Jęmczyk, Zysk i S-ka, Poznań 1996.

Dick (1928-1982), nazywany Dostojewskim science fiction, to jeden z najciekawszych autorów amerykańskich drugiej połowy XX wieku. W książce, drugiej części trylogii (pierwsza, *Valia*, ukazała się w Polsce w 1994 roku), autor zadaje pytania zasadnicze dla całej jego twórczości, właściwe może bardziej filozofowi i teologowi niż pisarzowi sf — o sens życia, o przyszłość świata, o rolę Boga w świecie pełnym zła.

Małgorzata Duczmal, *Jagiellonowie. Leksykon biograficzny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

Autorka *Jagiellonów*, Małgorzata Duczmal — doktor historii, laureatka literackiej nagrody im. Marcina Borzymowskiego — jedna z najwybitniejszych współczesnych pisarek historycznych (*Róża i morze*, 1986-1987, *Cztery królowie Katarzyny*, 1988-1989, *Złoty Korab*, 1991), umiejętnie połączyła w swej książce walory encyklopedyczne i literackie.

Autorka przedstawia w swym leksykonie 44 biogramy wszystkich członków dynastii jagiellońskiej — panującej w Polsce 186 lat, od roku 1386, koronacji Władysława Jagiełły, do 1572, śmierci Zygmunta Augusta — łącznie z żonami Jagiellonów. Biogramy ułożono w porządku alfabetycznym. Wyjątkami są rozdział pierwszy i ostatni. W pierw-

szym zaprezentowano litewskich przodków Jagiellonów w porządku chronologicznym (od pradziada Jagiełły, księcia Litwy, Pukawera, panującego w końcu XIII wieku). Ostatni poświęcono wnukom jagiellońskim, tzn. dzieciom Jagiellonek.

W tej cennej i odkrywczą pracę znajdujemy biogramy wszechstronnie ukazujące daną postać, obejmujące zarówno aspekty życia publicznego, jak i prywatnego bohatera, działania opisywanej postaci w konkretnej rzeczywistości, zarys osobowości oraz — jeśli to było możliwe — opis wyglądu.

John Baldock, *Mała księga mądrości sufich*, Zysk i S-ka, Poznań 1996.

John R. Mabry, *Mała księga tao te ching*, Zysk i S-ka, Poznań 1996.

Hebe Taylor, *Mała księga cudów*, Zysk i S-ka, Poznań 1996.

John Baldock, *Mała księga mądrości zen*, Zysk i S-ka, Poznań 1996.

W każdej z tych pięknych, małych książeczek wydawca apeluje do czytelnika:

"Noś tę książeczkę wszędzie, miej ją w kieszeni, gdziekolwiek się znajdziesz — czy będzie to zgiełk miasta, czy spokój wsi, czy też zacisze twojego pokoju — mądrość w niej ukryta obdarzy cię natchnieniem i uwolni od trosk".

Dorota Koman *Dorota Koman*, Wydawnictwo biblioteka, Łódź 1996.

Pięty tomik łódzkiej poetki, autorki m.in. pamiętnych zbiorów *Freud by się uśmieł* (1992) i *Słownika obcych wyrazów* (1994). I tu dochodzi do głosu precyzyjny koncept, zapis dramatycznego doświadczenia kobiety współczesnej.

Charles Bukowski, *Kobiety, Noir sur Blanc*, Szwajcaria 1996.

W przekładzie Lesława Ludwiga piąta powieść zmarłego przed paroma laty nowelisty, poety i skandalizującego powieściopisarza, opublikowana w serii *Dzieł* tego amerykańskiego autora.

Lament nad Sarajewem, Biblioteka Krasnogrudy, Szczecin 1996.

Antologia przejmujących wierszy siedmiu poetów z Bośni. Wybór, przekład i słowo wstępne Julian Kornhauser.

Julian Kornhauser, *Kamyk i cień*, Wydawnictwo a5, Poznań 1996.

Najnowszy tom wierszy poety, prozaika, eseisty i tłumacza z Krakowa, zawierający utwory z ostatnich lat kilkunastu.

Edgar A. Poe, *Opowiadania*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.

Zbiór klasycznych opowiadań Poego, opublikowany w Bibliotece Klasyki. Postłowie Lecha Budreckiego.

Krzysztof Karasek, *Święty związek*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.

Najnowszy, obszerny tom wierszy warszawskiego poety, zawierający utwory nowe, publikowane ostatnimi laty m.in. w "Kresach" i "Frazie".

Paul Aster, *W kraju rzeczy ostatnich*, Noir sur Blanc, Szwajcaria 1996.

Powieść autora *Trylogii nowojorskiej* z roku 1987, w przekładzie Michała Klubukowskiego.

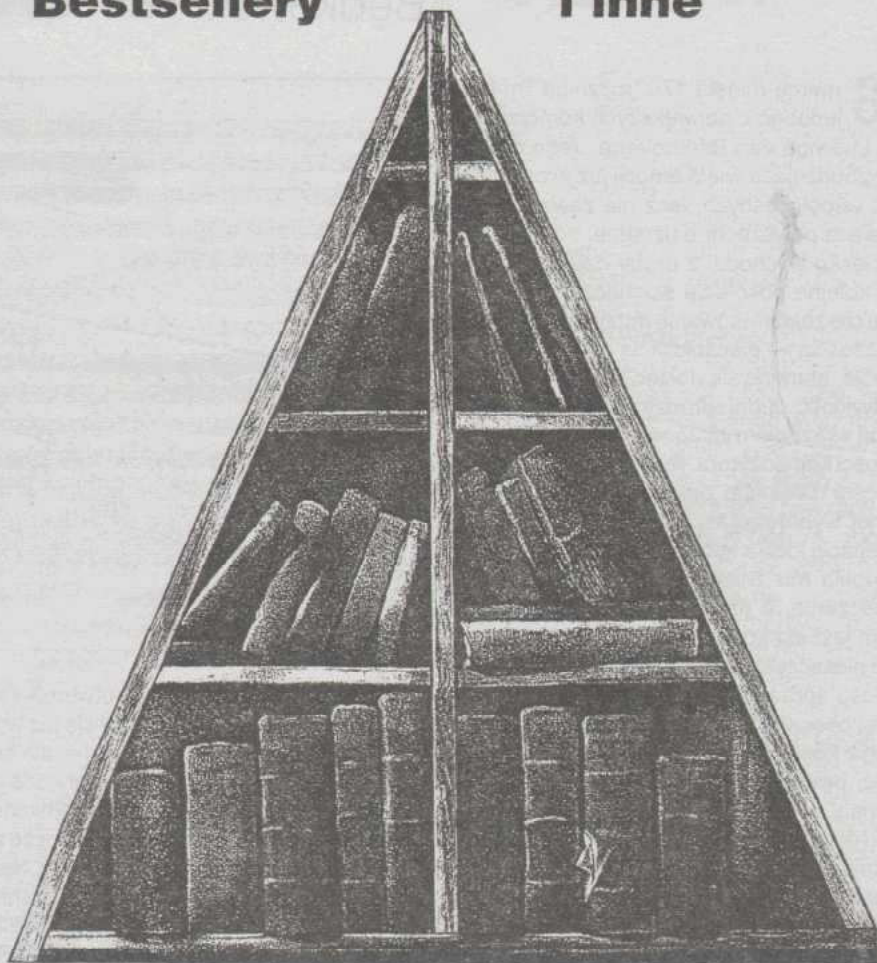
Paul Auster, *Wyanieść samotność*, Noir sur Blanc, Szwajcaria 1996.

Szeroką popularność przyniosły Austrowi filmy *Smoke* (Dym) oraz *Brooklyn Boogie*, do których napisał scenariusze.

Dwa autobiograficzne eseje składające się na tom *Wyanieść samotność* (1982) zajmują w dorobku Austera miejsce szczególne, są niejako kluczem do jego powieści. Pierwszy, *Portret człowieka niewidzialnego*, próba zgłębienia psychiki zmarłego ojca, stanowi preludium do nasyconej literackimi odniesieniami *Księgi Pamięci*, wielowątkowej, kontrpunktowej medytacji nad ojcostwem, poszukiwaniem korzeni i tożsamości, samotnością, przemijaniem, mistyką przypadku oraz istotą twórczości. Przełożył Krzysztof Zabłocki.

Bestsellery

i inne



Książeczkę pod tytułem *Syloe* kto chce, może nabyć w księgarni. Podpisał ją dwóch autorów: Tomek Tryzna i Stanisław Janikowski, nosi ona, obok tajemniczego nieco tytułu, podtytuł „kinomisterium”, zaś z boku karty tytułowej ozdobiona została jeszcze stanowczym napisem: „takie kino chcemy robić”. Nie przeczę, iż moja uwagę przyciągnęło nazwisko Tryzny przede wszystkim, bo pisanie o kinie się nie zajmuje, zresztą zobaczyłam, iż wygląda to coś jak nowela, nie zaś typowy scenariusz filmowy, no i chciałam wiedzieć, co się teraz dzieje w kręgach zbliżonych do literatury sukcesu (przypadek Tryzny). Przeczytałam zatem (rzecz jest króciutka) i bodaj pierwszy raz w mojej praktyce pisania o książkach i płodach pióra przeróżnych odczuwam głęboki niesmak i zażenowanie, które nie pozwala mi nawet dokładnie streścić fabuły i wygłosić parę sądów bądź opisowych, bądź wartościujących.

Wiadomo nie od dziś, iż różnego kalibru gorszyciele, buntownicy i bluźniercy wchodzą nam na głowę, pozwalając sobie absolutnie na wszystko, my zaś, czytelnicy i krytycy, wolimy siedzieć cicho, żeby się nie narażać na zarzut ogólnej ciotkowatości i pozostawiania w tyle za szeregiem pracującym śmiało do przodu. O *Syloe* w gazetach literackich na razie cicho, odnotowała książeczkę tylko „Gazeta Wyborcza”, przywołując jej na pomoc antenatów takich jak *Urodzeni mordercy* Stone’a, filmy drogi w ogólności, dodać by można jeszcze *Pulp fiction*, ale to wszystko zbyt duży zaszczyt dla *Syloe*.

Jeżeli dwaj panowie chcą robić takie kino, to możemy nie pójść go oglądać. Ale zanim je zrobili, nabrali nas na kawalek literatury rynsztokowej, z uporem, który ma być prowokacją, posługując się najbardziej wulgarnym słownictwem, wyrażaniem ordynarnymi scenami i wymyślając obrzydliwych bohaterów, którzy mogą co najwyżej wzbudzić odruch wymiotny.

Kto nie chce być posądzony o staroświeckie gładzenie, musi to przełknąć. Ale zastanówmy się jednakowoż: dlaczego poprzeczka gorszycielstwa została teraz ustawiona tak nisko, że nie trzeba specjalnego trudu, aby ją pokonać? Dlaczego autorzy zatracili wszelkie poczucie sensu w swoich buntach, a także wszelką miarę przyzwoitości stawiając nas, skromnych czytelników, w sytuacji nadzwyczaj trudnej: nie każdy lubi uchodzić za Orzeszkową swoich czasów i woli czasem coś przemilczeć niż przeciwko temu zaprotestować.

Kinomisterium Tryzny i Janikowskiego dzieje się pod budką z piwem — metaforyczną budką z piwem oczywiście. W rzeczywistości tekstu jego bohaterowie mkną szosą, doznając różnych przygód. W sferze języka i mentalności znajdują się w okolicach przyziemnych i wulgarnych. Tak, słyszałam już o prowokacji literackiej. Różnie ona w różnych epokach wyglądała. Ale tak jakoś na ogół bywało, że literatura zachowywała chociaż szczytki praw wysokich: autor pamiętał (nawet naturalista, nawet hyperrealista), iż powinien zagospodarować swój rejon innym, albo chociażby przetworzonym, materiałem, niż żywe mięso nizin społecznych okraszone filozofią lumpów. Ale nawet lumpowie bywali zupełnie przyjemni. W naszym kinomisterium budzą tylko odrazę. Zatem mdłości zostały wywołane i autorzy powinni być zadowoleni. Osiągnęli cel, o który im zapewne chodziło. Chętnie przeczytałabym autokomentarz obu panów do tekstu, który napisali. Czy właśnie o ten wstręt im chodziło?

Jest taka mała powieść Henry Millera *Spokojne dni w Clichy*. Uchodziła ona niegdyś za obsceniczną, ale w porównaniu z Tryzną i Janikowskim wydaje się niewinną igraszką. Jej śmiała erotyka to miła opowieść w porównaniu z bebeczami, jakie rozkładają przed nami Tryzna i Janikowski.

Ale właściwie dlaczego tak się wzburyłam? Przecież nie musiałam czytać tej książeczki. Moje oburzenie ma źródła staroświeckie. Nie chcę, żeby słowo napisane i obraz nim sterowany wprawiały mnie w stan, który nieletnich prowokuje do agresji dokonywanych na rówieśnikach, zaś dorosłych do machnięcia ręką na wszelkie zasady przyzwoitości. Literatura ma nami wstrząsać i ma nam przewiercać trzewia, ale innymi, według mnie, sposobami. Wylansowany przez wybitnego poetę autor *Panny Nikt* nie popisał się tym razem. Ale może to wszystko wina Janikowskiego.

Post scriptum: jak wiadomo, im gorzej, tym lepiej. Ale nie warto miotać się po księgarniach w poszukiwaniu *Syloe*. Bowiem marne to dosyć gorszycielstwo, zaś częstotliwość występowania tak zwanych brzydkich słów nie zapewni nam żadnej wstydlwej satysfakcji.

Marta Wyka

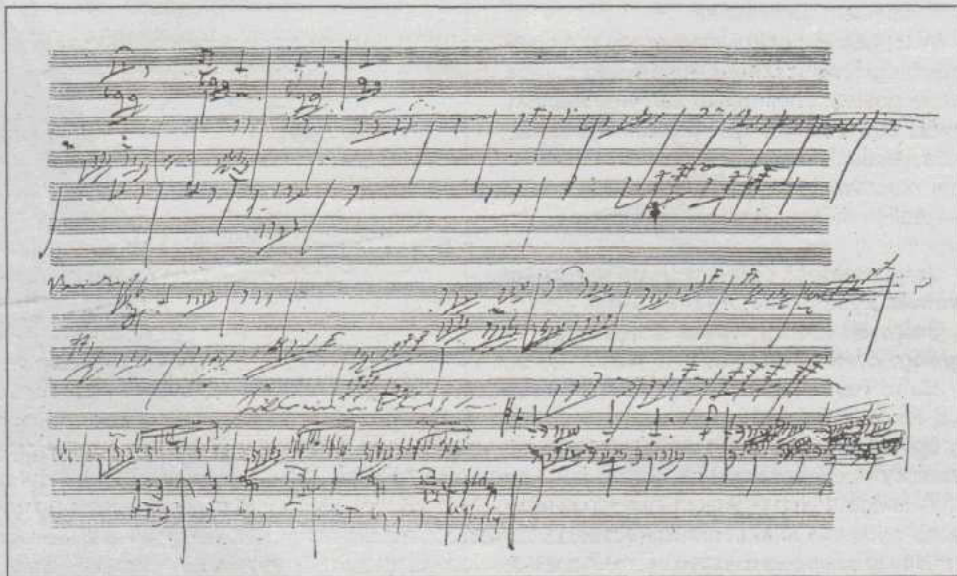
Stanisław
Będkowski

Poznać Beethovena

26 marca minęła 170. rocznica śmierci jednego z największych kompozytorów, Ludwiga van Beethovena. Jego muzyka, wzbudzająca wiele emocji już w czasach jemu współczesnych, lecz nie zawsze zdobywająca powszechne uznanie, od wielu lat zwycięsko wychodzi z próby czasu i fascynuje kolejne pokolenia słuchaczy. Nie słabnie także zainteresowanie muzykologów jego twórczością — pieczołowicie analizują kompozycje, starając się dociec, w czym tkwi ich niezwykłość. Jedni i drudzy pozostają ponadto pod wrażeniem złożonej, niezależnej osobowości kompozytora, jego poczucia własnej wartości dalekiego od pychy, jego nieokreślonej wyobraźni twórczej, zdumiewającej śmiałością idei, a także siły charakteru, która pozwoliła mu znosić niejedno gorzkie doświadczenie, a nawet tragedię, bo czymże innym jest dla kompozytora utrata słuchu.

To nieszczęśliwe dla Beethovena zrzędnienie losu sprawiło jednak, że mamy szansę, nawet obecnie, poznać go jako człowieka lepiej niż kogokolwiek z kompozytorów tamtej epoki, próbować wniknąć w jego czas rzeczywisty, niemal śledzić bieg myśli, poznać troski dnia powszedniego. Zachowane zeszyty konwersacyjne (Konversationshefte), za pomocą których kompozytor kontaktował się z otoczeniem w ostatnich latach swego życia, chociaż nie zawierają jego wypowiedzi, to jednak pozwalają z kontekstu pytań i komentarzy wysnuć cały szereg wniosków i odtworzyć w wyobraźni, raz lepiej, raz gorzej, sytuację sprzed blisko dwustu lat. Zapiski te, wzbogacone o korespondencję i wspomnienia współczesnych kompozytorów, umożliwiają niejednokrotnie wręcz śledzenie toku myśli Beethovena. Niestety nie znajdziemy tam zbyt wielu informacji o muzycznych dylematach kompozytora — te zwykły był rozstrzygać w samotności.

Istnieją jednak źródła, które dokumentują także bieg myśli Beethovena-kompozytora. Tym razem to on sam sprawił, że dysponujemy jedynym w swoim rodzaju materiałem, unikalnym w historii muzyki, który najwytrwalszym pozwala na intymne śledzenie twórczych rozterek kompozytora, obserwowanie jak z różnych wersji, często wielokrotnie poprawianych, rodzą się znane tematy uznawane powszechnie za przejawy geniuszu. Przyjęta przez Beethovena metoda notowania idei muzycznych wskazuje, że wena twórcza ogarniała go niespodziewanie i była dość ulotna, bowiem często, zwłaszcza w późnym okresie życia, nie rozstawał się on z muzycznym szkicownikiem nawet poza domem. Już w wieku ok. 20 lat Beethoven miał zwyczaj zapisywania swoich pomysłów muzycznych, a ok. 1798 roku sformalizował ten proces przez używanie szkicowników, gotowych, nabywanych w sklepach lub zsypanych własnoręcznie, większych, w formie podłużnym, zwykle o rozmiarach 230 x 320 mm, używanych w domu (Notirungsbücher), i mniejszych, w formie zarówno stojącym, jak i podłużnym, kieszonkowych, używanych także poza domem (Skizzenbücher). Ponieważ przywiązywał dużą wagę do tych szkiców i niejednokrotnie sięgał do dawnych notatek i wykorzystywał idee zapisane przed laty, większość z nich znajdowała się w pozostałej po nim spuściźnie muzycznej. Krótko po śmierci kompozytora część manuskryptów znalazła się w posiadaniu Antona Schindlera, pierwszego biografa Beethovena, będącego jego częstym gościem w ostatnich latach życia, pozostałe zostały siedem miesięcy po śmierci kompozytora (5 listopada 1827 r.) sprzedane na aukcji (Nachlass aukcja). Większość z nich została nabyta przez niewielu kolekcjonerów autografów i w pierwszym okresie po aukcji znajdowały się one w kilku głównych kolekcjach: Domenica Artarii, Ludwiga Landsberga, Friedricha Augusta Grasnica, Antona Schindlera. Wkrótce jednak rękopisy zaczęły zmieniać właścicieli, np. część kolekcji Artarii znalazła się w posiadaniu Paula Mendelssohna (brata Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego) czy Heinricha Bera (brata Giacomo Meyerbeera), tak że w II



połowie XIX wieku autografy utworów i szkice kompozytorskie znajdowały się już w różnych miejscach: Wiedniu, Berlinie, ale także np. w Petersburgu, ponadto uległy one częściowo rozproszeniu, gdyż niestety niektórzy z kolekcjonerów sprzedawali pojedyncze kartki dekompletując zwarte manuskrypty. Nazwiska wielu właścicieli, np. Artarii, Grasnica, Landsberga, Sauera, Kesslera, Wielhorsky'ego, Scheidy'ego, Engelmana, de Rody przeszły do historii, noszą je bowiem poszczególne szkicowniki.

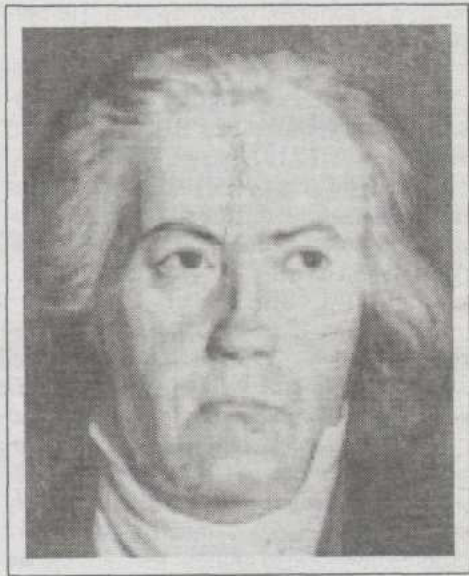
W pierwszych latach po śmierci Beethovena nie uważano jego szkiców za materiał mający jakiegokolwiek znaczenie dla badań naukowych, były one po prostu przedmiotami, których wartość i unikalność wynikała z faktu przynależności do sławnego kompozytora, które zostały nobilitowane dotknięciem jego ręki. Łatwo to zrozumieć każdy, kto choćby pobieżnie przeglądał te szkice, szczególnie pochodzące z ostatniego okresu. Są to szkice w pełnym tego słowa znaczeniu, często chaotyczne, niewyraźne, notowane z dużą niedbałością, skrótowo, bez kresek taktowych, ze skreśleniami, główki nut zwykle znajdują się tylko w pobliżu „właściwej” wysokości oddając jedynie kierunek melodii. Nic dziwnego, że większość badaczy XIX-wiecznych uważała te szkice za niemożliwe do odczytania. Jeszcze dzisiaj ich rozszyfrowanie i interpretacja nastroczą niejednokrotnie wiele trudności i tak naprawdę kilku zaledwie badaczy potrafi biegle i z dużą dozą pewnością je odczytywać.

Pierwszym, który przypuścił poważną i uwieńconą powodzeniem próbę odczytania większej ilości szkiców Beethovena był Gustav Nottebohm (1817-1882). W swych pionierskich na tym polu pracach przedstawił szereg wyrywkowych transkrypcji łatwiejszych do interpretacji fragmentów szkiców, pokazując, że w ogóle nadają się one do analizy, jeśli tylko dysponuje się odpowiednią dozą cierpliwości i przenikliwości. Zaczynał on w ten sposób naukowe zainteresowanie szkicami, które trwa do dnia dzisiejszego i przynosi znaczące rezultaty. Ośmieleni dokonaniem Nottebohma po szkice sięgnęli inni, chociaż trzeba dodać, że cały szereg późniejszych publikacji dotyczących szkicowników Beethovena opierało się nie na oryginalnych szkicach, lecz na transkrypcjach Nottebohma. Na przełomie wieków zaczęto studiować autografy i szkice przygotowując źródłowe wydania kompozycji Beethovena, znaczącą postacią był tutaj Heinrich Schenker, znany bardziej jako twórca oryginalnej metody analitycznej. W XX wieku rozpoczęło się publikowanie szkicowników. W 1913 w Lipsku wydano facsimile szkicownika ENGELMANN, w 1927 także w Lipsku pod red. Karla Lothara Mikulicza ukazała się LANDSBERG 7 (repr. Hildesheim-New York 1972). W latach powojennych intensywnie prace nad szkicami Beethovena prowadzą badacze związani z Beethovenhaus w Bonn, a szczególnie Sigward Brandenburg. Pojawiają się też kolejne wydania i to nie tylko niemieckie, np. w 1962 r. wydano w Moskwie pod red. N.L. Fishmana fac-

simile, transkrypcje i komentarze do szkicownika WILEHORSKY. Jednak z ogólnej liczby ok. 70 szkicowników do dnia dzisiejszego wydanych zostało tylko kilka.

Los był dla spuścizny Beethovena raczej łaskawy i chociaż niektóre szkicowniki nie przetrwały do naszych czasów (np. BOLDRI-NI), to zachowane stanowią niemal nieprzerwaną dokumentację pracy kompozytora w latach 1798-1826. Dla próby rekonstrukcji procesu twórczego Beethovena najbardziej istotne jest to, że materiał ten prezentuje ciągłość. Po wielu latach badań, stosując metody bliższe niekiedy pracy detektywa (badanie rodzaju papieru, znaków wodnych, plam atramentu, otworów po zszyciu itp.) udało się ponownie skompletować niektóre szkicowniki, jeśli nie fizycznie wstawić rozproszone kartki (znajdujące się obecnie często w różnych bibliotekach), to przynajmniej ustalić, z których szkicowników one pochodzą. Metodą żmudnego wnioskowania pośredniego ustalono chronologię powstawania szkiców (co rzadko jest możliwe w przypadku luźnych kartek). Stworzyło to możliwość zrekonstruowania historii poszczególnych kompozycji, poznania wersji odrzuconych, śledzenia zmian wprowadzanych w różnych fazach komponowania utworów, słowem — wniknięcia w proces twórczy, poznania intencji i metod pracy Beethovena. Podsumowaniem badań dokumentacyjno-źródłowych stała się książka Douglasa Johnsona, Alana Tysona i Roberta Wintera *The Beethoven Sketchbooks. History, Reconstruction, Inventory* (Oksford 1985), będąca swego rodzaju „biblią” dla badaczy szkiców, która porządkując dotychczasową wiedzę o szkicownikach (autorzy nie zajmują się luźnymi szkicami ze względu na ich duże rozproszenie) stwarza nieocenione podwaliny pod dalsze badania.

Dziwnym zrzędnieniem losu część, i to znacząca, autografów i szkiców Beethovena znajduje się obecnie w Polsce, w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie. W wyniku II wojny światowej nasz kraj utracił ogromną ilość dóbr kultury, w tym książek i nut, zniszczonych w czasie działań zbrojnych, wywiezionych z Polski, ale także spalonych w sposób świadomy i celowy (jak choćby po upadku Powstania Warszawskiego zbiory z Biblioteki Narodowej, Uniwersyteckiej i Krajskich w Warszawie). Są to straty trudne do oszacowania i bezpowrotne. Jednak w wyniku tych samych działań wojennych pozostała w Polsce część zbiorów Pruskiej Biblioteki Państwowej (Preussische Staatsbibliothek) w Berlinie, m.in. cenny zbiór rękopisów muzycznych (rękopisy J.S. Bacha, J. Haydna, W.A. Mozarta, L. van Beethovena, J. Brahmsa, R. Schumanna i in.). Zbiory te, będące 1/29 częścią (505 skrzyń) ponad 3-milionowej kolekcji ewakuowanej z Berlina, ukryto początkowo na zamku w Książu (Fürstenstein), następnie przeniesiono do klasztoru benedyktynów w Krzeszowie (Grüssau) koło Kamiennej Góry, a po wojnie trafiły one do Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie. Ukrywane przez szereg lat, stały się dostępne publicznie od roku 1981. Część zbiorów zwrócono NRD: najpierw w 1965 r.



przekazano znaczną ilość jednak mniej wartościowych pozycji, a 29 maja 1977 Edward Gierek i Piotr Jaroszewicz wręczyli Erichowi Honeckerowi jedne z najcenniejszych w całej kolekcji manuskrypty IX Symfonie und III Klavierkonzert Beethovena, *Die Zauberflöte*, *Missa C-moll* i Symfonii Jowiszowej Mozarta oraz jeden z manuskryptów J.S. Bacha. Pozostałe w BJ autografy pozwalają jednak wciąż zaliczać tę kolekcję do najcenniejszych kolekcji autografów muzycznych na świecie.

Z interesującą nas szczególnie spuścizną Beethovena w kolekcji tej znajdują się obecnie autografy: Septett Es-dur op. 20; Klaversonata As-dur op. 26; Streichquintett C-dur op. 29; Streichquartett Es-dur op. 74; Klaviertrio B-dur op. 97, Bd. 1 und Bd. 2; VII Symphonie A-dur op. 92; VIII Symphonie F-dur op. 93, 3 Satz; Streichquartett Es-dur op. 127, 1 Satz; Arbeiten zum Es-dur Quartett op. 127, 2 Satz; Streichquartett B-dur op. 130, 1 Satz; Streichquartett Cis-moll op. 131; Grosse Fuge B-dur für Streichquartett op. 133; Briefe nr 1-30 do Carla van Beethovena, bratanka kompozytora, przeważnie z r. 1825.

Ponadto w zbiorach BJ znajdują się następujące szkicowniki Beethovena: Notirungsbücher LANDSBERG 6, zwany też „Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1803” czy „Eroica” Sketchbook, zawierający przede wszystkim szkice do wszystkich części III Symfonie Es-dur op. 55, ponadto m.in. szkice für 1, 2 und 3 Satz, „Waldstein” Klaversonate C-dur op. 53, pięć fragmentów *Leonore*, a także wczesne idee do V Symfonie C-moll op. 67 i VI Symfonie (*Sinfonia pastorale*) F-dur op. 68;

LANDSBERG 11, który zawiera m.in. szkice do Musik zu Goethes *Egmont* op. 84, Streichquartett F-moll op. 95 und Klaviertrio B-dur op. 97;

MENDELSSOHN 6, zawierający szkice do Overture C-dur op. 115 („Zur Namensfeier”), *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 112, i do szeregu mniej znanych, drobniejszych kompozycji.

Skizzenbücher

MENDELSSOHN 1, ze szkicami m.in. Cellosonata C-dur op. 102 No. 1, 3 Satz, Overture C-dur op. 115, *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 112, Cellosonata D-dur op. 102 No. 2, 2 und 3 Satz;

AUTOGRAPH 8/1, zawierający Późne szkice do Adagio z IX Symfonie D-moll op. 125 i szkice finału IX Symfonii;

AUTOGRAPH 8/2, ze szkicami finału IX Symfonii, także szkicami finału instrumentalnego, które później wykorzystał kompozytor w op. 132;

GRASNICK 4, zawierający szkice m.in. Streichquartett Es-dur op. 127, 2, 3 i 4 część, i *Opferlied* Op. 121 b.

Ponadto w BJ znajduje się jeszcze zbiór luźnych szkiców formatu kieszonkowego oznaczony jako Skizzenblätter MENDELSSOHN 2.

Mimo iż badania nad szkicami Beethovena posunęły się w ostatnich dwudziestu la-

DOKOŃCZENIE NA STR. 23

Małgorzata
Ruda

Szlachetny rozum

Zabieram się do opisywania *Burzy* w Starym Teatrze z niechęcią. Niemilo opisywać opisane, oceniać ocenione, wyjaśniać wyjaśnione. Krakowska *Burza* stała się, jeśli wierzyć recenzjom, koronnym dowodem upadku profesji aktora, reżysera, scenografa i na dodatek — degrengolady Starego Teatru. Ba, gdyby nie dwie warszawskie genialne premiery, które nieco ułagodziły zoiłów, byłaby zapewne także dowodem głównym na kryzys teatru polskiego. A więc aktorzy w *Burzy* są płytki i nudni, reżyser, zamiast reżyserować, pisze — na scenie — nudne eseje, scenograf nie ma gustu, muzyki brak. Słowem wszystko — twierdzą krytycy — jest w tym przedstawieniu złe lub nieudane. Od płaczącej księżniczki Mirandy po skrzeczącego ochryple koślawego Kalibana; zła jest scena pusta, jeszcze gorsza scena, na której scenograf ośmielił się ustawić makietę miasta. Jeśli nie ma wydarzenia, to należy stworzyć antywydarzenie i bić na alarm. Oczywiście krytyka ma prawo i obowiązek ostrzegać przed kiczem i bezmyślnością. Jeśli jednak rozczerowanie skłania ją do uznania grypy za dżumę, lecząc być może trzeba nie tylko artystów teatrów.

Krakowska *Burza* opowiada o świecie, w którym człowiek odczuwa już tylko litość dla zarażonych złem, tylko współczucie dla samego siebie. Jedynym tryumfem dobra okazuje się poskromienie odrazy, jaką budzi ludzki byt. To także historia trzech dróg poznania siebie i świata. Prospę, Ariel i Kalibana poprzez gniew, cierpienie, wstyd określają swoje ze sobą i światem związki. Pytanie o to czy potrafimy przebaczać i ile kosztuje przebaczenie brzmi w tym przedstawieniu wyraźnie i dramatycznie. Tym dramatyczniej im bardziej odrażający wydaje się świat, któremu usiłujemy przebaczyć.

Wyspa Prospera i Kalibana mieści się w teatrze między kulisami. Wyspa jest przede wszystkim pracownią Prospera-Peszka. Jakieś meble przypadkowe, brzydkie, stoły, krzesła, biblioteczka, są prawie stałym tłem wydarzeń. Prospero bowiem raczej konstruuje wydarzenia niż czary czyni. Świat chce zmieniać, lecząc, napędzając „szlachetnym rozumem”. Wszystko, co dzieje się w tej pracowni, zostało zaplanowane. Ma służyć uzdrowicielskiej misji Księcia.

Umysł Prospera-Peszka jest nie tylko szlachetny, chłodny i zimny, lecz także „zgryźliwy i kwaśny”. Prospero, wygnany książę Mediolanu, pragnie „mieć wszystkich wrogów w ręku” i wierzy, że w ten sposób naprawi świat. Książę Peszka przedzierzgnął się w pragmatyka. Ufa tylko własnej inteligencji. Lecz chora pamięć wciąż mu przypomina klęskę, jaką poniósł z ręki brata. *Burza* szaleje w nim, niszczy go od lat. Ten żyjący przeszłością człowiek nie ma ani cienia wątpliwości, że świat pełen jest zdrady i podłości. Czyż świeżo uratowani rozbitkowie potrafią choć przez minutę nie myśleć o zdobyciu władzy?

Walka Prospera w obronie pogwałcone go prawa ma czasem wszelkie cechy odwetu. Ten książę, zmęczony i samotny, szantażuje wszystkich przeszłością. Córkę Mirandę (Anna Radwan), niewolnika Kalibana (Marek Kalita), Ariela-ducha (Beata Fudalej). Rani siebie, ale przede wszystkim innych. Jakże zrozumieć go może ta dziewczyna, jak pojąć półczłowiek, którego skrzywdził? Tylko Ariela uda się Prosperowi przekonać, opanować, uwięzić. Walczy o jego duszę, tak jak już nie umie walczyć o siebie. Tak wykrzyczy mu historię jego życia, tak wciśnie w niego swoje widzenie, że Ariel „ulepszony” nigdy już nie będzie sobą, nie sięgnie po wolność. Spłacać będzie dług wdzięczności, pozostanie na zawsze w pracowni Prospera. Opanowanie Ariela będzie jedynym i najbardziej dwuznacznym zwycięstwem księcia, który zamknie go w księgach, tak jak kiedyś wiedźma uwięziła go w drzewie. Tylko że teraz Ariel sam wybierze rodzaj zniewolenia. Nauczył się przecież

kochać, czyli służyć. I może nawet nazwie swe więzienie wiernością.

Prospero działa ściśle wedle planu. Łzy córki nie powstrzymują go przed przywołaniem wspomnień. Trzyma Mirandę jak psia-ka za kark, zmuszając ją do spojrzenia raz jeszcze na Kalibana, niedoszłego gwałciciela. Tym samym gestem doprowadzi ją do Ferdynanda. Strach i miłość Mirandy nie są niczym więcej niż etapami jego planu. Ona niczym więcej niż eksponatem, dowodzącym nikczemności Kalibana. Kiedy Prospero nakazuje młodym wstrzymieć się, nie cnotę zdaje się mieć na względzie. Smakuje przewagę, rozkoszuje się siłą. Głęboko skrzywdzony, nic poza własną krzywdą nie rozumie, choć mógłby. Jego szlachetnym umysłem zawładnęła pycha krzywdy i pycha zemsty. Może tylko w rozmowie z Kalibanem zdradza coś ponad osobistą urazę. Ponad żal nad daremnym wysiłkiem. Nie ulepił duszy człowieka, nie stał się dla niego Bogiem. Praca „zmarniała, przepadła”. Wszystko właściwie zmarniało. Kaliban przecież nie zauważył jego piękności. Ściślej; za późno ją pojął.

Szlachetnemu rozumowi Prospera rzeczywistość wciąż wymyka się, wciąż go zdradza. Im więcej Prospero wie złego o człowieku, im goręcej pragnie zmienić go, tym wyrazściej widzi daremność swoich wysiłków. Antonio-uzurpator nadal będzie spiskował. Kaliban nie pohamuje nigdy nienawiści. Wierny Gonzalo i Miranda nie wyzbędą się naiwności, a Sebastian nie przestanie pożądać władzy. Świat nie da się zreformować, można tylko rozpoznać w jego grzechach własne. Prospero Peszka wie nie tylko to, że świat jest chory. Wie też, że ta choroba go niszczy. Ariel i Kaliban uzmysławiają księciu ułomność

nie tylko świata. Są lustrem jego słabości, małości, pomyłek i porażek.

Moment przemiany jest u Peszka ciemny, niejasny. Idea przebaczenia światu wynika z gorzkich rozczarowań — to pewne. Ale także z bezsilności. Pełna gniewu jest miłość Księcia do dobra. Można się jej bać. Prawie nic tej rozczerowanej i zimnej inteligencji Prospera mściciela nie łączy ze skupioną pokorą Prospera przebaczącego. Jak rodzą się idee, które człowieka wyzwala?

Wydać mi się, że nikt z wyspy-pracowni Prospera nigdzie nie odpływie. Dla reszty bohaterów spektakl nienawiści będzie trwał wiecznie. Można zaledwie odwrócić się ku miejscu, skąd powinno jaśnieć światło. Wszystko to przecież już raz się gdzieś na pewno zdarzyło, a Miranda z Ferdynandem są parą dzieciaków, nieświadomych gry, którą właśnie rozpoczęli. Trudno ich nawet zauważyć, wydobyć z tłumu tych złych ludzi, którzy czekają aż na horyzoncie pokaże się światłość. Scena finałowa tonie w szarym, martwym świetle, ciemnieją sylwetki aktorów. Tak zapomniałam finał. Nie wiem czy dokładnie.

Wydać mi się, że jedyna jasna, szczęśliwa scena tej *Burzy* była projekcją marzeń Prospera-reżysera. I w jego teatrze się działo. Miranda i Ferdynand rozjaśniali się słuchając maski, wśród bogiń wrożących pogodę, sławę, piękne dzieci. Do ich stóp zjeżdżały dekoracje, miniaturowe włoskie pałace, świat jawnie sztuczny. I oto krzyk Prospera przypominającego sobie o spisku nawet ten złudny świat zniszczy. Nawet w teatrze niemożliwa jest utopia. To najczarniejsza *Burza* jaką widziałam. Kaleki Ariel obok kalekiego Kalibana krzyczą chrapliwie i fałszywie o wolności. Prospero tyraniżuje wszystkich, a Miranda płacze tak często, że o jej

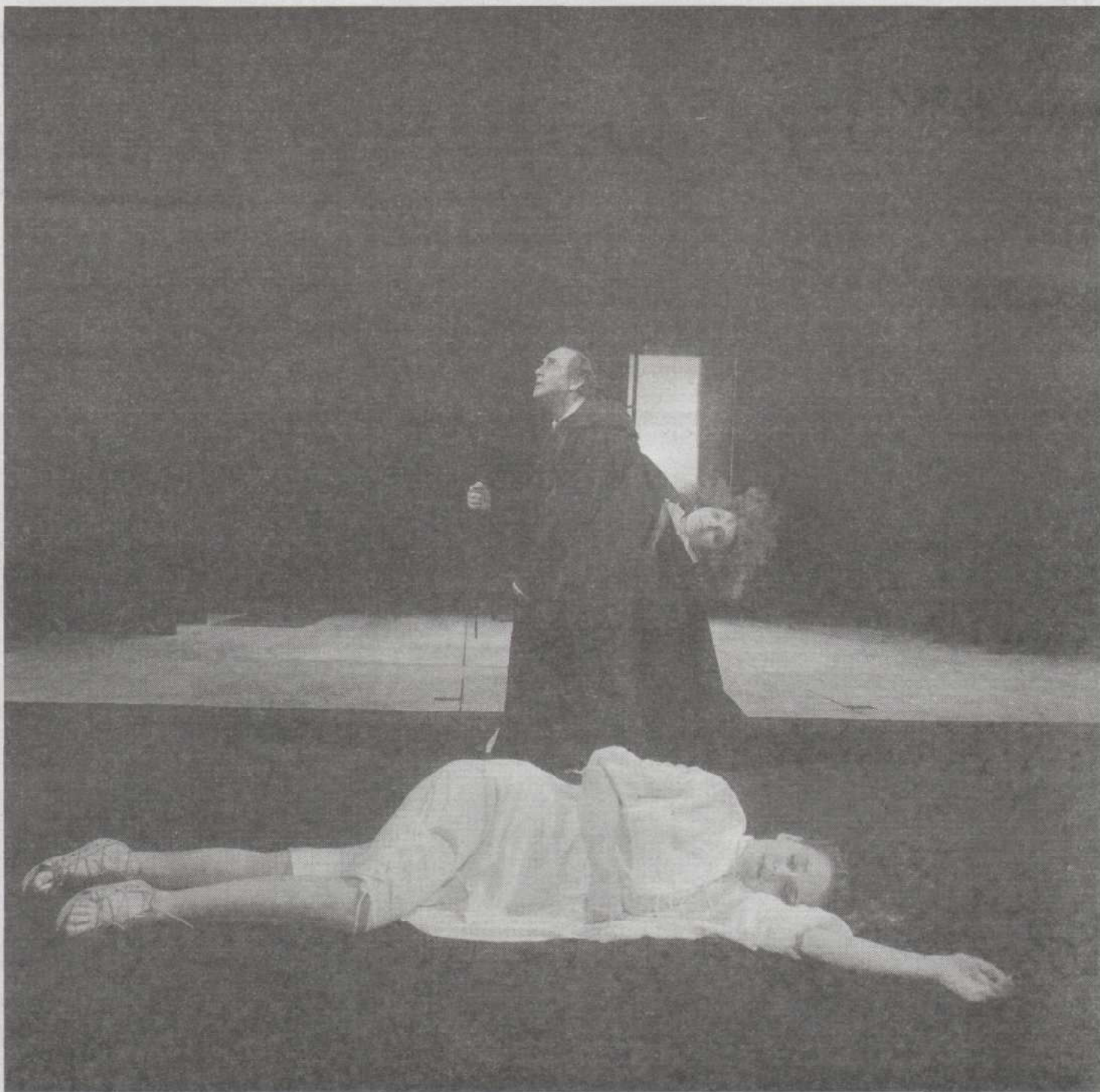
szczęściu nikt nie chce pamiętać. Nikt nie powróci do Mediolanu i Neapolu „przemieniony”. Mali rzezimieszkowie Trinculo i Stephano przedrzeźniają wielkich rzezimieszków. Wielcy nie kryją upodobania do zła. Najbardziej ludzki wydaje się potwór-Kaliban, tylko dlatego, że nieobce jest mu uczucie wstydu. Wstydy się, że nie udało mu się rozpoznać człowieka w człowieku.

Niestety, tej *Burzy* brak energii dramatycznej. Sceny narcystycznie ciągną się w nieskończoność i brak jest, poza rolami Ariela i Kalibana, dobrych ról. Ponad wytrzymałość dłużej się nie tylko sceny „królewskie”, lecz także, w co trudno uwierzyć, sceny z Trinculem i Stephanem. Dworacy na twarzach mają wypisany emblematyczny cynizm, opoje — chamstwo; wszyscy nudzą się bezwstydnymi i spiski, które przygotowują, nie obchodzą ich tak samo jak kwestie partnerów. Te sceny są najsłabsze w przedstawieniu. Przegadane, nijakie sprawiają, że przerażenie i obrzydzenie Prospera wydaje się historycznym atakiem, manią prześladowczą. Owym rozbitkom niemrawo się klóścącym, lekko tylko zaniepokojonym sytuacją udaje się swoim bezwładem podważyć wysiłki Prospera-moralisty. To rzeczywisty błąd inscenizacyjny — nie sądzę jednak, aby przekreślał całe przedstawienie piękne plastycznie i próbujące rozmawiać z widownią o sprawach ważnych. Swoją drogą, reżyser nie zastanowił się nad tym, czy trzygodzinna rozmowa ktokolwiek jest w stanie przeżyć i uznać za istotną. Tę dezynwolturę trudno jednak uznać za symptom dżumy.

William Shakespeare, *Burza*. Przekład Leon Ulrich. Reżyseria Rudolf Ziolo. Scenografia Andrzej Witkowski. Muzyka Stanisław Radwan. Stary Teatr, Kraków. Premiera: 15 stycznia 1997.

Jan Peszek (Prospero), Beata Fudalej (Ariel) i Anna Radwan (Miranda) w sztuce Williama Szekspira *Burza*, Stary Teatr, Kraków.

Fotografia Wojciech Plewiński



Kim właściwie jest Aladyn?

Anna Potoczek

Nie chodzi, rzecz jasna, o dane biograficzne, których *Księga z tysiąca i jednej nocy* podaje niewiele. Nie ma znaczenia, czy Aladyn był kupcem, czy księciem, skoro najważniejszym faktem jego baśniowego istnienia było posiadanie słynnej lampy. Jak wszyscy pamiętamy, w niepozornej z wyglądu lampie mieszkał dżin, czyli demon gotowy spełniać wszystkie rozkazy swego władcy i właściciela. Dzięki niemu lampa stała się przedmiotem bezcennym, równocześnie praktycznym i symbolicznym, użytkowym i włączonym w krąg metafizyki. Nie tracąc ani przez chwilę konkretnych cech materialnych, zawierała w sobie rozległą metaforę światła i władzy. Z natury swej służebna wobec człowieka, wymknęła się spod jego wyłącznej kontroli. Dżin, lokator lampy, posiadał, w przeciwieństwie do samego Aladyna, moc absolutną.

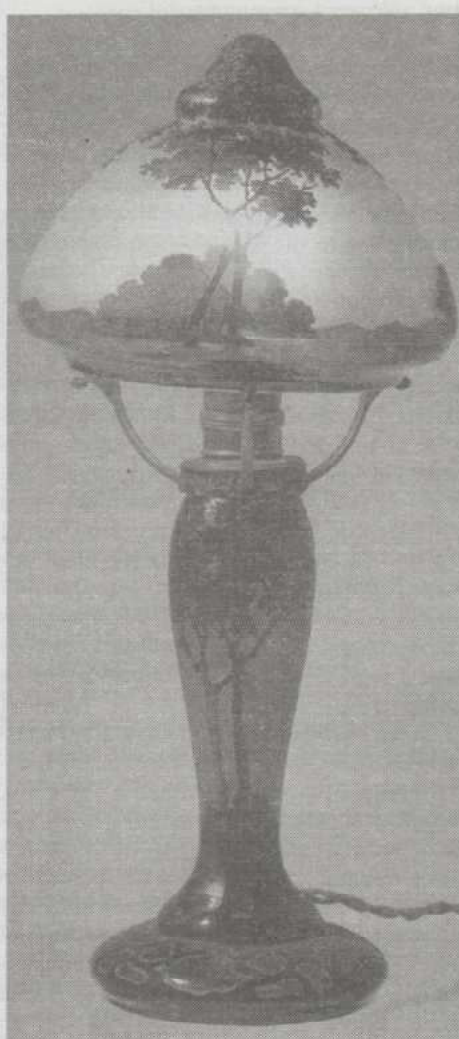
Z tak przedstawionego związku człowieka i lampy wynikać mogą niezliczone, zmieniające się z biegiem historii skojarzenia i interpretacje — od mitu prometejskiego, przez biblijne „i stała się światłość...”, po blask wybuchu broni nuklearnej, albo kiepsko zbudowanej elektrowni atomowej. Nie wchodząc w nie głębiej, trzeba jednak zauważyć ponadczasową aktualność arabskiej metafory — lampa, jako nośnik światła była, jest i będzie po prostu niezbędna. Lampa zaś Aladyna zasłużyła się dla kultury czymś jeszcze, i to zupełnie wyjątkowym — bodaj po raz pierwszy w dziejach literatury lampa wystąpiła w roli niezależnego bohatera literackiego i debiutem tym skutecznie podbiła świat. Jej kariera trwa do dziś, czyniąc z tego skromnego, miedzianego przedmiotu jeden z uniwersalnych i powszechnie znanych tematów prozy.

Na wystawie pt. *Historia lampy*, czynnej w lutym i marcu w Centrum Sztuki i Kultury Japońskiej w Krakowie, lampa Aladyna oczywiście nie ma. Jest natomiast bogata, „intymna” historia wielu różnych przedmiotów służących do oświetlania. Dowiadujemy się z niej i z towarzyszących jej katalogów, że lampa jest niemal tak stara jak cywilizacja materialna, a więc być może niewiele młodsza niż człowiek. Potrzeba światła musiała być ogromna, skoro (cyt. za Jerzym W. Hołubcem) pierwsze, kamienne lampki na tłuszcz zwierzęcy używane były już w okresie paleolitu. Sprzed blisko osiemnastu tysięcy lat pochodzi rzeźbiona lampka z groty w Lascaux. Słynne malowidła epoki reniferów powstawały w ciemności jaskiń przy świetle takich właśnie lampek. Zbigniew Herbert pisał o tym w *Barbarzyńcy w ogro-*

dzie: „Zimne światło elektryczne jest obrzydliwe i można sobie wyobrazić, czym była jaskinia w Lascaux, gdy żywe światło pochodni i kaganków wprawiało w ruch stada byków, bizonów i jeleni malowanych na ścianach i sklepieniu. (...) Kolory: czerń, brąz, ochra, czerwień cynobrowa, karmazynowa, malwa i biel wapiennych skał. Są tak żywe i świeże, jak na żadnym z renesansowych fresków. Kolory ziemi, krwi i sadzy”.

Najstarszy eksponat na wystawie, lampka oliwna z Palestyny, ma osiem tysięcy lat. Niepozorny przedmiot z szarej gliny nie ma żadnych aspiracji do bycia pięknym, i piękne, ale za to jak bardzo, jest w nim odkrycie, że były potrzebne, być może niezbędne, w tak odległej przeszłości. Jeśli potrzebna światła jest zwiastunem potrzeby kultury, to te lampki są jej materialnym dowodem. Od żarówek koncernu Philipsa, sponsora wystawy, dzieli je otchłań czasu, ale ich funkcja użytkowa jest wciąż ta sama. Spogląda więc na nas osiemdziesiąt wieków walki o światło.

Zasadnicza część wystawy mówi jednak o czymś, o czym wiemy tak dobrze, że gotowi jesteśmy o tym zapomnieć — „demokratyczna” historia światła gwałtownie przyspieszyła swój bieg w wieku dziewiętnastym i dwudziestym. Przed erą nafty i elektryczności światło miało charakter elitarny i takie były również przedmioty służące jego powstawaniu. Doprawdy, nie mamy dziś pojęcia o głębokim szacunku dla światła, jaki emanuje ze średniowiecznych, potem renesansowych i barokowych świeczników i kandelabrow, często połączonych z odbijającymi blask reflektorami, z latarni procesyjnych lichtarzy i kinkietów. Nowoczesność niemal całkowicie odarła światło z dramatyzmu i tej szczególnej ekspresji, która powstawała w zetknięciu blasku punktowego z głębokim, niczym nie zmaconym mrokiem. O tym, jakie efekty dawał taki rodzaj sztucznego światła (i ludzkiego stosunku do niego), zaświadczyła twórczość wielkich malarzy barokowych, jak choćby wystawianego w ubiegłym roku w warszawskim Muzeum Narodowym Caravaggia i przedstawicieli kierunku, który zapoczątkował (Gentileschi, Bigot, de la Tour). Każdy kto widział *Złożenie do grobu* rozumie, o co chodzi — światło nieobecnej na obrazie świecy stwarza skomplikowaną przestrzeń tragiczną, decyduje w całości o emocjonalnym wyrazie tego arcydzieła. Malarze ery światła elektrycznego nigdy nie osiągnęli podobnego efektu. Być może stało się to po prostu niemożliwe. Cezurą dla dawnego rodzaju związków sztuki ze świa-



tem było odkrycie palnych właściwości ropy naftowej.

Pomiędzy kandelabrem a lampą naftową leży przepaść. Katalog wystawy kwituje ją krótko: „Lampy naftowe, dzięki zastosowaniu w nich paliwa umożliwiającego uzyskanie względnie jasnego płomienia, szybko stały się nieodzownym elementem wystroju mieszczkańskiego wnętrza. Wprowadzone zostały również do pałaców i dworów”. Lecz przecież stwierdzenie takie nie wystarczy, skoro sama ekspozycja mówi więcej — oto, wraz z lampami naftowymi, jasne i wyraźne światło weszło, po raz pierwszy w dziejach cywilizacji, w skład powstającej w szybkim tempie kultury masowej. Spełniły się pragnienia żywe od tysięcy lat. Światło dla wszystkich! I choć, o ile mi wiadomo, nigdy nie zbadano wpływu, jaki dostępność światła miała na bieg historii, wydaje się pewne, że wpływ taki istniał i był znaczący. Świadczy o tym choćby nieby-

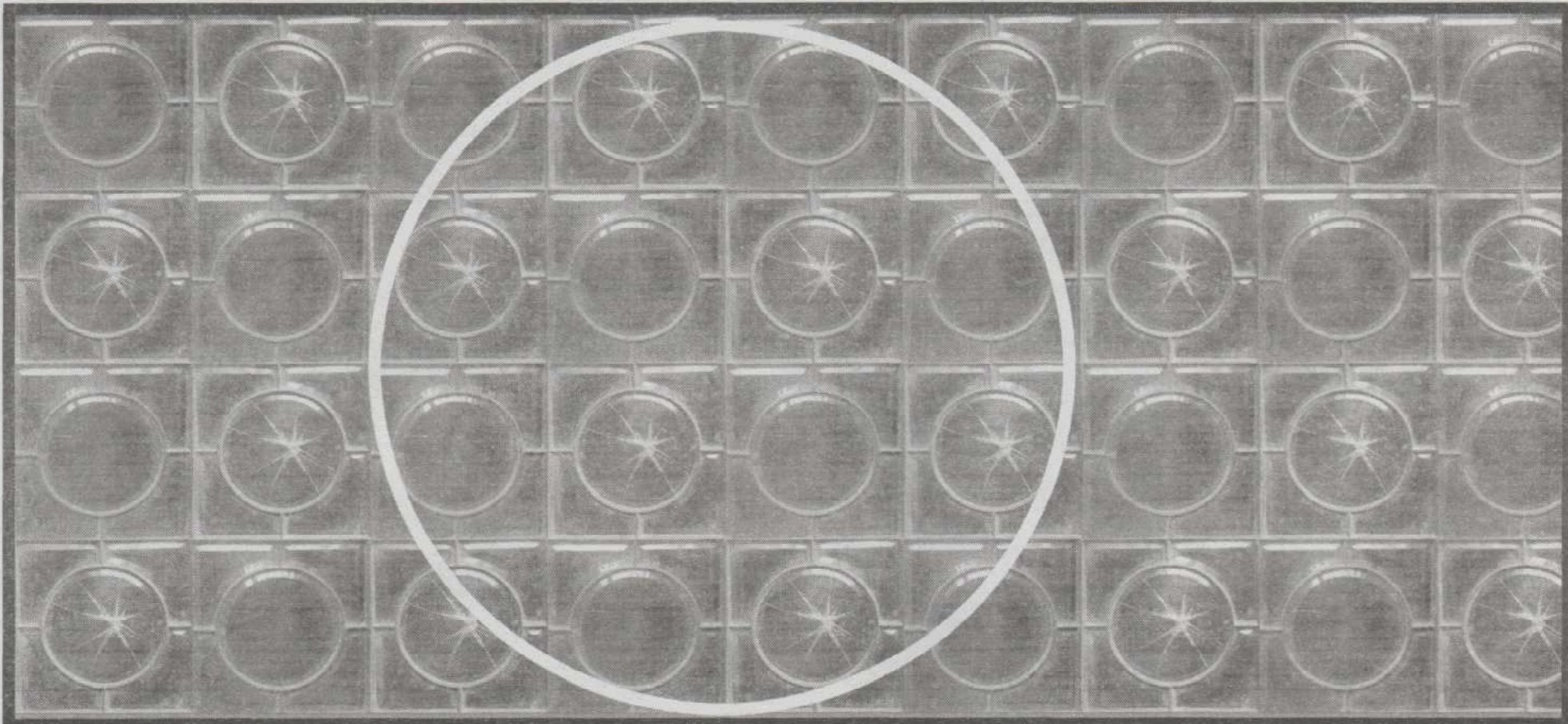
wała dotąd popularność lamp naftowych, ich stylistyczna różnorodność, artystyczne piękno, a także fakt, że rozbudziły one niepożądany głód światła jeszcze doskonalszego, silniejszego, bardziej dostępnego, słowem, światła niewolniczo oddanego człowiekowi. Powoli, wraz ze zmianą funkcji, jaką światło pełniło w ludzkim życiu, miał się również zmieniać stosunek człowieka do światła — Aladyn uzyskał władzę nad swą zależną od dopływu prądu elektryczną lampą. Czy jednak dżin, nieśmiertelny duch wszystkich lamp, zamilkł na zawsze?

Okres ostatni, elektryczność, jest na wystawie reprezentowany głównie przez firmę Philips. Firma to znakomita, co przyzna każdy, kto korzystał z jej produktów. Jednak kontrast, jaki powstaje pomiędzy dotychczasową „historią lampy” a promocją metalohalogenowej lampy Mastercolour, którą Philips reklamuje hasłami „Odkryjmy lepszy świat”, rzuca się w oczy. Hasło: „W świetle lamp Philips Mastercolour wszystko wygląda lepiej” oraz „Pokochaj swoje miasto nocą... w świetle lamp Philipsa”, sprawia, że ukryty dżin lampy Aladyna zaczyna ukradkiem, lecz niepokojąco chichotać. Aladyn zaś, którym jesteśmy my sami, spogląda na wielką kolekcję zgromadzonych na wystawie starych lamp z coraz większym zastanowieniem. Dotarliśmy bowiem do punktu, w którym spełniło się odwieczne pragnienie światła, a równocześnie zniknęła jego ukryta magia, ten zagadkowy czar i piękno, które towarzyszyły dziejom lampy od paleolitu aż do czasów obecnych. Trudno sprzeczać się o potrzebę wprowadzania nowych technologii, ale po obejrzeniu całej wystawy, w tym także projektów Frycza, Mehoffera i Wyspiańskiego, widok jaskrawo świecącej, nagiej żarówki nie budzi entuzjazmu. Ostatnie słowa należą jednak do dżina i są to słowa kończące katalog wystawy: „Profesjonalne oświetlenie Philipsa sprawi, że Twoje miasto zacznie żyć nowym, tajemniczym i intrygującym życiem. Wąskie uliczki starego miasta, małe kafejki, parkowe aleje zabłysną ciepłym, przytulnym i nastrojowym światłem, które kusić Cię będzie i podczas wieczornych spacerów. Dzięki tajemniczej mocy nowego oświetlenia Philipsa inaczej spojrzysz na piękną architekturę swego miasta, a to co dotychczas wydawało Ci się smutne i ponure, nagle ujrzysz w pogodnym i radosnym świetle”.

Przypominam, choć wiedzą o tym wszyscy — z okien Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej widać Wisłę, Skalkę i Wawel.

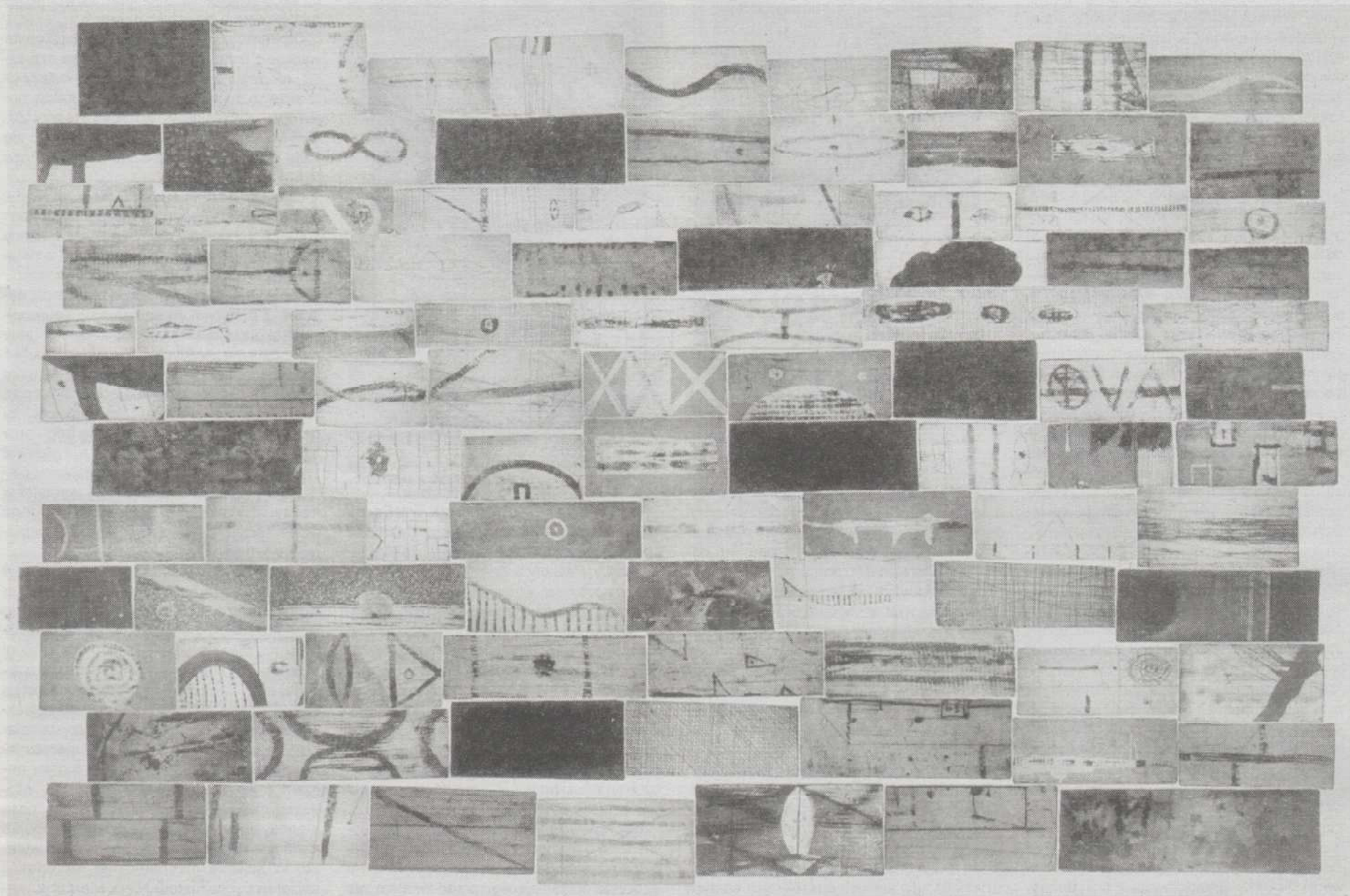
Aleksander Fraj, *Topos XXVII*, 1996, druk, 260 x 120 cm.

Palazzo Cavagnis, Wenecja, Perfromedia '97



Polska grafika lat dziewięćdziesiątych

Maria Hussakowska-Szysko



Anna Sobol-Wejman, *O.V.A. akwaforta*, 97 x 69 cm. Z kolekcji Jan Fejkiel Gallery

Z prawdziwą przyjemnością powitałam pojawienie się na rynku tej książki i to co najmniej z kilku powodów:

— ciągle mało pisze się o sztuce współczesnej;

— wśród tego co się wydaje niewiele jest publikacji prawdziwie profesjonalnych;

— a ewenementem już jest profesjonalny album o grafice współczesnej.

Wydawnictwo, prowadzone przez państwa Buffich z Bielska-Białej ma już na swoim koncie cały szereg sukcesów – podobnie jak i pozostali uczestnicy tego przedsięwzięcia. Ale zaczęło od wydawnictwa, bo jego działalność może być najmniej znana, chociaż nie wątpię, że miłośnicy ładnych książek już je zauważyli.

Opublikowana w 1995 roku książka *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, dostała wyróżnienie w konkursie na najładniejszą książkę roku, a *Fascynacje: Polska z lotu ptaka* Markowskiego dostały Grand Prix. Ten album opracował graficznie Władysław Pluta. Obie te pozycje, kolejno, reprezentowały wydawnictwo na Targach książki we Frankfurcie i to na stoisku demonstrującym Najpiękniejsze książki świata.

O urodzie, i niebanalnej elegancji książki o polskiej grafice, zdecydował również Władysław Pluta, który już zdążył i za ten projekt dostać prestiżowy PUNKT, nagrodę dla najładniejszej nowości, przyznaną przez Gazetę Wyborczą, a dokładniej jej dodatek poświęcony książkom. Dla mnie, od lat zafascynowanej problemami minimal-artu – prace Pluty i to zarówno plakaty, jak i opracowania typograficzne należą do najciekawszych. Jest w nich elegancja i klasa ubrań Georges Armaniego i Kevina Kleina. To porównanie chyba dzisiaj już nikogo nie zdziwi, świat mody ze światem sztuki od lat już wiele łączy, a właściwie łączyło od zawsze, tylko ostatnio chętnie eksponuje się te relacje. Porównanie to ma również niebagatelne

odniesienia w historii sztuki; sam Marcel Duchamp projektując kiedyś okładkę do książki o sobie wykorzystał językową grę – co uwielbiał robić – i na okładce zaprojektował męski żakiet (jacket on jacket). Obwolutę Pluty z marynarkami wspomnianych stylistów łączy maksymalna prostota, idealne wycucie proporcji i koloru. Elementem organizującym jest niebieski (tu wspomnieć można innego artystę o tym samym nazwisku – Yvesa Kleina, który opatentował w latach pięćdziesiątych pewien odcień błękitu i po mistrzowsku umiał wykorzystywać działanie pustki) krąg z czarnym wypełnieniem, który po rozłożeniu obwoluty okazuje się być zerem, uzupełniającym liczbę 90.

O niebanalnej urodzie wnętrza zdecydował Jan Fejkiel, właściciel chyba jedynej profesjonalnej galerii lansującej tylko prace na papierze. Dokonał wyboru najpierw artystów – znalazło się 47 osób właściwie z trzech pokoleń i wszystkich środowisk – a nieco później konkretnych już grafik.

Wśród mistrzów nie kwestionowanych znalazła się Janina Krauze z pięknymi wysmakowanymi, barwnymi linorytami z serii *Horoskopów*; Jerzy Panek nadal pracujący w metalu – to specyfika lat 90-tych – i perfekcyjnie lapidarny – to cecha całej jego twórczości; Stanisław Fijałkowski i jego *Hommage a Witold Lutosławski*, praca, tak idealnie moim zdaniem transponująca istotę muzyki zmarłego kompozytora, że na trwałe wpisuje się w ciąg plastyczno-muzycznych dialogów.

Pokolenie średnie, „akademików” i „wolnych artystów”, reprezentowane najszerzej, trudno byłoby podzielić na strażników „akademickiej” czystości dyscypliny i kontestatorów, którzy szukają istoty grafiki w zerwaniu z konwencjami. A jeżeli już taki zabieg by się powiódł to linia podziału biegłaby najprawdopodobniej zygzakami. W postawę współczesnego akademika wpisana już jest w sposób niemal

naturalny kontestacja. Można też podjąć się zadania wyodrębnienia zwolenników abstrakcji, a wśród admiratorów figuracji dokonywać dalszych podziałów. Selekcja ta potwierdzi tylko, jak wielowątkowa jest sztuka lat dziewięćdziesiątych. Ale żeby nie być gołostową wymienię parę przykładów; Ryszard Otręba, który draży przedziwne układy przestrzenne w swych na pozór prostych czarno-białych abstrakcjach osadzonych w tradycji wizualizmu. Czarno-biały, ale diametralnie różny, jest świat Jędrysiaka, to fantastyka kosmicznych pejzaży Breughla, ciętych w linoleum przez amatora kina akcji. Mikrokosmos kobiecej codzienności nabiera w pracach Anny Soból-Wejman niezwykle wyrafinowania. Multiplikacja prostego motywu, często stosowana przez nią, przykuwa też uwagę w przeziębionych linorytach Tadeusza Nuckowskiego. Wszelkie formy artystycznej aktywności Izabeli Gustowskiej łączy się z tak zwanym *diskursem cielesności*, bardzo ważnym dla sztuki ostatniej dekady. I tak też można spojrzeć na jej olbrzymie, wykorzystujące fotografie powielane plansze. Tematyka ta nieobca jest Zbigniewowi Lutowskiemu, ale o tych drzeworytach, będziemy mówić raczej w kategoriach bliskich abstrakcji aluzyjnej. Andrzej Piet-sch, też zwolennik języka z pogranicza abstrakcji, w wysublimowaniu materii akwaforty nie ma sobie równych. Natomiast Jacek Sroka prowadzi ironiczny – czasem trochę sarkastyczny – dialog z różnymi konwencjami figuracji. Zabawnie cytuje mistrzów aktu, już prawie mistrz krakowskiej litografii – Roman Żygulski.

Wśród artystów najmłodszej generacji konwencją pop-artu bawi się też Marcin Surzycycki. Hanna Michalska rozrzuca w pozornym bezładzie odbijane z patronów sylwetki ludzkie, które równocześnie, przywołują na myśl i jakieś prapoczątki sztuki, formowania postaci i tętniące specyficznym rytmem skupi-

ska współczesnych metropolii. Jej prace, podobnie jak Bogdana Achimescu i Agnieszki Dobosz – określił kiedyś Fejkiel jako *grafikę alternatywną*. Obecność i tej tendencji, wcale nie uprawianej tylko przez najmłodszych artystów, pokazuje jak szerokie spektrum zdecydował się Fejkiel zademonstrować.

Wielowątkowość obrazu grafiki lat dziewięćdziesiątych jest faktem, o tym wiemy już od pewnego czasu, a kolejne międzynarodowe imprezy takie jak Międzynarodowe Triennale Grafiki potwierdzają to. Oryginalność Fejkiela nie polega więc na śledzeniu wszystkich możliwych traktów i meandrów, ale na skonstruowaniu w miarę zwartej struktury, której poszczególne elementy są prawie zawsze przedniej jakości i dokumentują bądź to – w jakimś sensie typową dla całej sztuki ostatniej dekady – poczucie ciągłości, wpi-sywania się w historię dyscypliny, lub jej kwestionowanie, też już o niebagatelnym historycznym rodowodzie.

Ważnym, znaczącym uzupełnieniem są teksty Danuty Wróblewskiej i Tomasza Gryglewicz. Bardzo różne w klimacie i metodzie, ale doskonale się dopełniające; poetycki dotykający magii papieru esej Wróblewskiej i próbująca porządkować zdarzenia profesorska w charakterze refleksja Gryglewicz.

Konstatacje obojga zmiierają w tym samym kierunku, pokazują, że obszar wartości, z którymi stykamy się obcując z grafiką, „intymny kontakt” z zapisem rylca, kredki czy długopisu przeniesionym na papier to ciągle terytorium harmonijnych emocji. I trudno byłoby się nie zgodzić, że grafika to enklawa dobrego smaku – cokolwiek dzisiaj to znaczy; a książka daje nam radość spotkania z tym, co naprawdę w tej dziedzinie najlepsze.

Jan Fejkiel, *Polska grafika lat dziewięćdziesiątych*. Wprowadzenie Danuty Wróblewskiej. Wstęp Tomasz Gryglewicz. Wydawnictwo Buffi, Bielsko-Biała 1996.

Gabriela
Matuszek

Król pop-artu w Bielsku Białej

Jestem częścią swoich czasów i kultury — jak pojazdy kosmiczne i telewizja, mawiał Andy Warhol. Król pop-artu, który umiał sprzedać za miliony dolarów wizerunki puszek zupy pomidorowej Campbella, coca-coli, dwudolarowych banknotów, Marilyn Monroe, Jaquelin Kennedy, Micka Jaggera, Elvisa Presleya, Jamesa Deana, Marlon Brando, Liz Taylor, Lenina i Mao, wódki Absolut i elektrycznego krzesła.

Andy Warhol (a właściwie Andrew Warhola), zmarł dziesięć lat temu, 22 lutego 1987. Urodzony w 1928 roku w Pittsburgu syn ubogich łemkowskich imigrantów ze Słowacji był od lat 60. amerykańską supergwiazdą. Jego ogromna pracownia na 47 ulicy pod numerem 231, zwana Fabryką, była jednym z najsłynniejszych miejsc nowojorskiej bohemy. Tam przygotowywał serigrafie prac, które zrewolucjonizowały amerykańską sztukę, kręcił słynne undergroundowe filmy, w których nie się nie działo (kilkugodzinne ujęcie wieżowca Empire State Building czy ośmiogodzinna rejestracja snu jednego z przyjaciół), pracował z rockową grupą The Velvet Underground, obcował z najbardziej ekstrawaganckimi osobowościami tamtych czasów. Większość jego „malarskich” prac powstała w latach 60. Potem interesował się głównie filmem. Wydawał miesięcznik filmowy „Interview”, opublikował książkę *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, miał nawet własny program telewizyjny. Andy Warhol, który dokonywał konstrukcji i dekonstrukcji amerykańskich mitów, sam stał się mitem Ameryki.

Postmoderniści twierdzą, że wszystko już było, nic już nie da się wymyślić i można tylko układać stare puzzle w nowych wariantach i konfiguracjach. Popular art był jednym z pierwszych przejawów postmodernizmu.

Pojawiła się w latach 60. w Wielkiej Brytanii i USA. Tworzyli ją m.in. Richard Hamilton, którego fotomontaż prezentujący kulturystę w otoczeniu przedmiotów powszechnej konsumpcji uznany został za pierwsze dzieło nowego kierunku, przedstawicieli tzw. amerykańskiego Nowego Realizmu (neodadaizmu) jak pisał Jasper Johns i Robert Indiana, którzy przedstawiali za pomocą technik kolażu połączone z tradycyjnym malarstwem sztalugowym najbardziej banalne sceny z codziennego życia, Roy Lichtenstein, tworzący obrazy z komiksowych kadrów, Tom Wesselmann produkujący ostre kolorystycznie asambláže, i wielu innych. Sztuka ta odniosła spektakularny sukces, ponieważ była łatwa w odbiorze i całkowicie zrozumiała i amerykańskooptymistyczna. Wariacje pop-artowskiej wyobraźni były rozmaite, ale łączyło je jedno: fascynacja kulturą masową i nowymi technologiami.

Pop-art był bezpośrednią reakcją na przeznaczony dla elitarnych odbiorców ekspresywny abstrakcjonizm stworzony m.in. przez Jacksona Pollocka i Yvesa Kleina. Ich abstrakcjonizm był poszerzeniem granic sztuki, symbolem wolności Ameryki. Wolności rozumianej również jako wyzwolenie się z wszelkich ograniczeń przedmiotowości. Błękitne obrazy Kleina oddawały religijny niemal wymiar nieskończoności, były wizualizacją przestrzeni nieba. Kolor niebieski był dla Kleina barwą duszy, uosobieniem marzenia i czystej zmysłowości. Ogromne płótna Pollocka wypełnione węzłowiskiem czarnych linii wyrażały ruch i energię rzeczywistości, były jakby wycinkiem wirującego i ustawicznie stojącego się świata, oddawały jego odwieczny rytm.

Popular art pokazała inną przestrzeń, wydobyla przedmioty wypełniające codzienny świat Ameryki. Jasper Johns zwrócił uwagę na amerykańską flagę i dwie puszkę piwa, Andy Warhol na zupę Campbella i coca-cola. Malował nie tylko banalny przedmiot, ale banalność samą w sobie i nadawał jej rangę symbolu. Poprzez język przedmiotów pokazał inny, codzienny i anonimowy, wymiar kultury. I ludzkiej egzystencji.

Andy Warhol chciał namalować obraz o niczym: szukałem czegoś, co by to „nic” dokładnie wyraziło i znalazłem puszkę zupy. Ale puszka zupy pomidorowej nie była „niczym”,



Andy Warhol (1928-1987), *Campbell's Soup I* / Puszka zupy konserwowej Campbella I, 1968, 2 arkusze ze zbioru 10 serigrafii, 46,7 x 80,5 cm. Neue Galerie - Kolekcja Ludwiga, Aachen



była „czymś”. Czymś, co symbolizowało styl życia. Z puszek zupy uczynił — jak mówiono w Ameryce — Giocondę XX wieku; i to odkrycie uznane zostało za genialne.

Przedstawiał najbardziej zwyczajne przedmioty codziennego użytku: pudełka zapalek, puszkę, butelki coca-coli, dwudolarówki, kartony brillo. Przedmioty, w których nie ma nic, co mogłoby przyciągnąć uwagę, podobne do milionów innych egzemplarzy. Rzeczywistość jego dzieł jest anonimowa, mechaniczna, martwa. To upiększone, pozbawione wewnętrznego wyrazu maski, puszkę i butelki, multiplikacje przedmiotów, pieniędzy, twarzy i sytuacji, powtarzalność kilku elementów współczesnego świata. Ale owe symbole amerykańskiej konsumpcji nagromadzone, zmultiplikowane pokazują nie tylko swoją anonimowość, także swoją grozę. Andy Warhol eksponując dziesiątki tych samych puszek, tych samych twarzy odkrywa, że życie składa się z mechanicznego powielania obrazów, zachowań, sytuacji. Pokazuje, że świat jest maszyną, samopowielającą się repetycją.

Opalka fotografuje swoją twarz próbując uchwycić upływ czasu. Warhol pokazuje nie przepływ, ale trwanie, nie pojedynczość i niepowtarzalność, ale multiplikację. Mówi, że jeśli świat jest gigantycznym supermarketem, to i sztuka może stać się towarem. W epoce mechanicznej informacji i reprodukcji wszystko stało się względne, zniknęły bariery między Sztuką a Konsumeryzmem.

Bo chyba czymś różni się puszka zupy Campbell czy butelka coca-coli Warhola od martwych natur Abrahama van Beyrena czy Paula Cézanne'a. Zmultiplikowane twarze Marilyn Monroe i Elvisa Presleya od portretów Fransa Halsy czy Henryka Rodakowskiego. Niepowtarzalne dzieła sztuki od powielonych w 250 egzemplarzach serigrafii.

Warhol wszedł do sztuki poprzez reklamę i wykorzystał jej technikę: fotomontaż, powiększenie, sitodruk. Do tworzenia swoich „obrazów” używał sita i tuszu serigraficznego, potem pokrywał partie obrazów kolorowymi akrylami i powlekał w nakładach od 10 do 300 egzemplarzy. Sztukę traktował jako pracę, swoje studio, w którym pracował razem z nim kilku przyjaciół, nazywał Fabryką.

Wcześniej mówiono, że sztuka czyni widocznym to, co niewidoczne. Warhol pokazał, że sztuka czyni widocznym to, co widoczne. To, co zwyczajne, znane, dostępne w codziennej konsumpcji w milionach egzemplarzy zostało przez niego przetworzone w artystycznie zmultiplikowanych wersjach. Warhol swoimi serigrafiami znakomicie wpasował się w ramy wolnorynkowego systemu konsumerycznego kreującego dla własnych celów własną rzeczywistość, w ramy kultury mechanicznej reprodukcji i wizualnych informacji. Media reprodukcja przecież milion razy te same przedmioty i te same twarze. Obrazy i informacje bezustannie atakują nasze mózgi. Andy Warhol metodę repetycji uczynił narzędziem sztuki.

Warhol pisał, że porządkując świat serią identycznych, samopowielających się obrazów chciał ująć przypadkową rzeczywistość w jakiejś ramy, nieskończoność świata wtłoczyć w proste schematy. W ten sposób pragnął zredukować i radość, i smutek, które powtarzane wielokrotnie tracą swe porażające ostrze. Powielane zdjęcia wypadków drogowych, ulicznych zamieszek, samobójstwa kobiety miały oswajać owe sytuacje, redukować uczucia, chronić przed paraliżującym smutkiem. Czy rzeczywiście chronią? A może tylko zabijają wrażliwość pokazując wypreparowane przedmioty-manekiny? Utrwalają w odbiorcach tej sztuki transmitowane do ich mózgów przez multimedia banały i schematy?

Czy repetycje Warhola coś mogą nam powiedzieć o alienacji człowieka, egzystencjalnym kryzysie? Sztuka jest zawsze rodzajem pancerza ochraniającego przed światem, ale jego próba obrony przed dotykiem świata została posunięta do ostatecznych granic. Jego pancerz ma zimną powłokę lustrzaną tafli, która nie wchłania rzeczywistości, lecz ją odbija dokonując sadystycznej degradacji świata. Jego sztuka jest sztuką negacji i destrukcji. Jest artystycznym nihilizmem, podobnie jak poststrukturalizm — który zrodził się również w 60. latach — był nihilizmem intelektualnym.

Warhol mówił, że chce, żeby świat był maszyną, bo maszyna nie ma problemów. A może dlatego, że maszyny nic nie boli? Jego mechaniczne reprodukcje są przecież jakby reakcją na traumatyczną represję obrazami. Andy, uwielbiany przez fanów pop-artu, otaczany przez piękne kobiety, bał się dotyku świata. Mechaniczne repetycje tak samo jak przebieganie się, ukrywanie własnej intymności (także własnego pochodzenia, o czym świadczy chociażby wyparcie się, wraz z drobnym retuszem nazwiska, wschodnioeuropejskich korzeni) i fascynacja transwestytyzmem były nie tylko ucieczką przed banalem zapelniającym świat Ameryki. Także przed niepewnością własnej tożsamości.

Autoportrety Andy Warhola porównywano z autoportretami Rembrandta i van Gogha. Porównanie być może porażające, ale jego sztuka może nasuwać rzeczywiście skojarzenia z malarstwem van Gogha. Choć są to skojarzenia z zupełnie innego rodzaju. Obydwaj malowali buty. Buty i kwiaty. Tylko że dla Vincenta zniszczone, brudne robotnicze buty były tym, co przeżył w sobie, pozostał w Neuenen, a Andy marzenie o luksusowych damskich pantofelkach przekształcił w rodzaj traumy, która kazała mu później realizować w swojej Fabryce filmy o transwestytach. Słynne kwiaty Warhola odsyłają do ekspresywnych słoneczników i irysów van Gogha, ale jego kwiaty nie mają Wnętrza. Są barwne, ale puste.

Zastanawiam się jednak, czy owo obsesyjne powtarzanie w wielu wersjach portretów słoneczników nie było jakimś dążeniem do traumatycznej repetycji? Czy Vincent, mając

do dyspozycji technikę sitodruku, nie pokusiłby się o stworzenie zmultiplikowanych wizerunków swych złościwych obsesji?

O Warholu mówiono, że miał znakomite wyczucie koloru. Ale jego barwy są sztuczne, nie mają żadnego związku z rzeczywistością. Sztuczny róż ust, nienaturalna zieleń oczu, niebieskie włosy czynią z twarzy Marilyn Monroe maskę. Czy coś może kryć się za tą maską? Rozpacz czy drwina? A może jedno i drugie?

Oglądając dzieła Andy Warhola, wywiady, których udzielał, podpatrując jego styl życia i sposób zachowania mam wrażenie, że Andy zakpił sobie z całej kultury pop-artu, a zwłaszcza z jej nabywców. Że zadrwił z tych wszystkich, którzy za jego sitodruki płacili setki dolarów. Z bogatych amerykańskich i europejskich snobów, dla których sporządzał portrety na podstawie zwykłych polaroidowych zdjęć „udoskonalając” oryginał poprzez retusze wszelkich mankamentów urody i dobierając techniką siatek serigraficznych kolory, by mocno podkreślały poszczególne fragmenty twarzy, zwłaszcza oczy i usta. Nie ukrywał zresztą, że prawdziwą sztuką jest... robić pieniądze. I rzeczywiście on, który wyrastał w nędzy, zostawił miliony dolarów. Po jego śmierci przeznaczone zostały na cele wspierające sztukę.

To, co chyba najbardziej interesujące w sztuce Andy Warhola, to na pewno nie zmultiplikowane, fetyszystyczne wizerunki Przedmiotów. To sam Andy, który miał pomysł na stworzenie lustra, w którym mógł przejrzeć się konsumeryzm XX wieku. To artysta, który świadomie i precyzyjnie tworzył własny image. Sylwetka pełna niebezpiecznego powabu, ciemne okulary przysłaniające naiwno-ironiczne spojrzenie, nienaturalna bledność twarzy przysypanej białym pudrem, tajemniczy uśmiech skrywający wrodzoną nieśmiałość, absolutna oszczędność monosylabowych wypowiedzi, jasna peruka nadająca całej postaci demonicznego wyrazu. W świecie mechanicznej reprodukcji chciał być (i pozostał!) Niepowtarzalny. Andy'ego podrobić nie było można. Król pop-artu dokonujący dekonstrukcji wszystkich mitów nowoczesnej Ameryki kreował własny mit. Był tym, który odkrywał banalność i powtarzalność otaczającego go świata, ale sam nie poddawał się prawom owej powtarzalności.

Oglądając jego dzieła zastanawiałam się, które z nich chciałabym zabrać do własnego nie-amerykańskiego domu. Srebrnego podwójnego Elvisa Presleya strzelającego do widza? Wielokrotnie wizerunki prześlizgniętej Marilyn, która przestaje być na nich prawdziwą kobietą, a staje się wyłącznie konsumpcyjnym produktem komercyjnego świata? A może którąś zmultiplikowaną wersję *Campbell's condensed soup*? Wizerunek *Absolut vodka*? Portret czerwonej głowy krowy na błękitnym tle? Być może chciałabym mieć u siebie multiplikację samobójstwa kobiety skaczącej z okna, w których zmienia się tylko napięcie tła, od czerni do jasnej szarości. Ale tej serigrafii na bielskiej wystawie nie było. * Godnym pożądanym było wyłącznie jedno dzieło: zmultiplikowany srebrzysty autoportret samego Andy'ego. Piękna męska twarz o niezwykle subtelnych rysach. Twarz odsłaniająca, w zależności od kąta padania światła, bezbronnego diabła albo wyrafinowanego anioła. Tylko że do takiej twarzy ma się ochotę strzelić. Tak jak zrobiła to w 1968 Valeria Solanas, która ciężko postrzeliła Warhola, pozostawiając na jego pięknym, alergicznym ciele straszliwe blizny.

* W dziesiątą rocznicę śmierci Andy Warhola Galeria Bielska BWA zorganizowała w dniach 21 stycznia - 22 lutego 1997 wystawę prac artysty ze zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej Andy Warhola w Medzilaborcach w północno-wschodniej Słowacji, skąd pochodzili rodzice artysty. Należą się niewątpliwie słowa uznania dla organizatorów bielskiej wystawy za to, że z okazji okrągłej rocznicy śmierci Andy Warhola skromna kolekcja słowackiego Muzeum została wyeksponowana właśnie w Polsce. Widocznie w Medzilaborcach niezbyt kochają Warhola. No bo i za co go kochać? Za puszkę zupy, której smaku nikt nie zna?

DOKOŃCZENIE ZE STR 18

tach znacznie naprzód, pozostaje jeszcze wiele do zrobienia. Do tej pory uwaga badaczy koncentrowała się na odczytaniu szkiców, wykorzystywano je do datowania utworów i usiłowano odtworzyć okoliczności powstawania kompozycji i zrekonstruować proces twórczy Beethovena. Barry Cooper, autor książki *Beethoven and the Creative Process*, Oxford 1990, podjął nawet śmiałą próbę (zbyt śmiałą?) zrekonstruowania na podstawie zachowanych szkiców I cz. X Symfonie Es-dur Beethovena. Nie są to jedyne możliwe sposoby naukowego wykorzystania szkiców. Tak pełny materiał pozwolić powinien na wyciągnięcie szeregu wniosków natury estetycznej, jeśli nie uniwersalnych, to na pewno pozwalających scharakteryzować estetykę Beethovena. Mimo iż niektórzy badacze, np. Peter Stadlen, negują możliwość uzyskania znaczących rezultatów w tych próbach (a są i tacy, którzy kwestionują sens zajmowania się szkicami w ogóle, stwierdzając, że zarówno dla słuchaczy jak i dla badaczy istotny jest ostateczny rezultat artystyczny w postaci gotowych utworów), wydaje się, że czas wyciągania najbardziej interesujących wniosków estetycznej natury na podstawie szkiców Beethovena dopiero nadchodzi. Próby takie podejmowano już w przeszłości. Za jedną z pierwszych można uznać pracę *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens* (Leipzig 1925) Paula Miesa, który zanalizował i połączył w pewne kategorie zmiany (poprawki) wprowadzane przez Beethovena w szkicownikach, stwarzając podstawy do określenia Beethovenowskich preferencji w dziedzinie kształtowania materiału muzycznego, a tym samym do częściowego określenia jego prywatnej estetyki muzycznej. Te badania zapewne mogą i powinny być kontynuowane, na razie na przeszkodzie stoi zbyt mała ilość opublikowanych wiarygodnych transkrypcji szkiców (Mies oparł się na wrywkowych transkrypcjach Nottebohma). Dopiero po rzetelnym opracowaniu większości szkiców Beethovena materiał będzie na tyle reprezentacyjny, aby możliwe było wyciąganie znaczących, uogólniających wniosków, które pozwolą nam bliżej poznać jednego z największych i — co ważne — jednego z najbardziej cenionych przez słuchaczy kompozytorów. Na razie szkicowniki Beethovena z BJ czekają na krytyczne opracowanie i wydania.

Stanisław Będkowski

Komunikat

Karl Dedecius laureatem literackiej Nagrody im. Andreasa Gryphiusa za 1997 r.

Tradycyjną już, literacką Nagrodę im. Andreasa Gryphiusa niemieckiej Gildii Artystów i pisarzy działającego na terenie Republiki Federalnej Niemiec, angażującego się jednocześnie na rzecz porozumienia i współpracy kulturalnej i artystycznej z krajami Europy Środkowej i Wschodniej, uhonorowany został w tym roku znany tłumacz i publicysta **Karl Dedecius**.

Literacka Nagroda im. Andreasa Gryphiusa przyznawana jest od 1957 roku. Patronem jest urodzony w 1616 r. w Głogowie Andreas Gryphius, najznakomitszy poeta i dramaturg niemieckiego baroku, w którego dziełach odzwierciedlają się osobiste przeżycia i okropności wojny trzydziestoletniej. Doświadczenia te są źródłem krytycznego, często nawet pesymistycznego obrazu świata, który do dzisiaj, niestety, nie stracił nic ze swojej aktualności. Aktualny jest również gryphiusowy apel o pokój, przebaczenie i człowieczeństwo.

Polskimi laureatami są Andrzej Szczypiorski (Nagroda Główna, 1995) oraz gdańszczanin Paweł Huelle (Nagroda Młodych, 1992).

Uroczyste wręczenie Nagrody nastąpi 11 czerwca br. w rodzinnym mieście patrona Nagrody — Andreasa Gryphiusa, w Głogowie.

KRAKOWSKA FUNDACJA KULTURY
dziękuje Gminie Kraków
za dofinansowanie
DEKADY LITERACKIEJ

CAMERA OBSCURA

■ Wbrew temu, co pisze Jerzy Świąch w książce *Literatura polska w latach II wojny światowej* (PWN 1997) Adam Polewka nie zasiadał w Radzie Najwyższej ZSRR (s. 46), był tylko deputatem do Zgromadzenia Ludowego Zachodniej Ukrainy w październiku 1939. Stanisław Łempicki nie był historykiem sensu stricto (s. 47), lecz historykiem wychowania i kultury. Kazimierz Brandys nie podjął nigdy współpracy z lwowskimi „Nowymi Widnokreślami” (s. 50). Nie umieszczała też tam swej prozy Helena Boguszevska (s. 51), dopiero w r. 1944 moskiewskie już „Nowe Widnokreśli” przedrukowały jeden tekst Boguszevskiej i Kornackiego z lubelskiego „Odrodzenia”. Zdzisław Broncel nie został rozstrzelany przez Niemców (s. 56, co zresztą wynika z informacji na s. 59). W Zarządzie Kola Literatów Polskich w Wilnie znalazła się oczywiście nie Monika (s. 61), lecz Maria Zeromska. Nie jest ściśle twierdzenie, że Wilam Horzycy przed wybuchem wojny był dyrektorem i reżyserem teatru lwowskiego (s. 75) — przestał nim być w czerwcu 1937 r. — Nigdy dość powtarzania: błędy są nie do uniknięcia, zwłaszcza w syntezach faktograficznych, gromadzących bardzo dużą liczbę dat i nazwisk. Nikt tu nie jest bez grzechu, ale widać autorzy i recenzenci sprawdzają tekst nie dość skrupulatnie, skoro takie omyłki zakradły się do pierwszych stu stron sumiennie i z dużym nakładem pracy przygotowanej książki. No i adiustacja stylistyczna powinna być staranniejsza: ze zdziwieniem czytamy o „Miesięczniku Literackim”, że „należał do jednych z bardziej ambitnych pism, jakie ukazywały się w podziemiu” (s. 72). /hm/

■ Jan Koprowski („Nowe Książki” nr 1, s. 64) pisze o „znakomitym humaniście profesorze Stanisławie Łempickim”, że „przez całe życie współpracował z prasą periodyczną i codzienną”, „w latach 1931-1936 był nawet redaktorem „Kuriera Polskiego”, a potem związał się z „Kurierem Warszawskim”. Wszystko to prawda, tylko że odnosi się nie do historii oświaty i wychowania Stanisława, lecz do germanisty i teoretyka literatury Zygmunta Łempickiego. /hm/

■ Krzysztof Lipiński („Koniec wieku” 9) przytępiając do krytycznej oceny *Poezji zebranych* Trakla w przekładzie Andrzeja Lama pisze: „Niestety po wnikliwej lekturze nie sposób nie dorzucić choćby paru ziaren attyckiej soli, zarówno do przekładu, jak i do samej koncepcji edytorskiej”. Autor recenzji albo nazbyt afiszuje się z dobrym o sobie mniemaniem, albo nie zdaje sobie sprawy z tego, co znaczy wyrażenie „sól attycka”. Na wszelki wypadek więc podajemy definicję Kopalińskiego: „połączenie subtelności, elegancji i ostrości dowcipu”. /hm/

■ Helena Zaworska („Magazyn Gazety Wyborczej”) nr 4) pisze, że u schyłku XIX w., kiedy Juliusz Leo, prezydent Krakowa, „dwoił się i troił, by Kraków lśnił blaskiem wielkiej kultury” — „prochy Kazimierza Wielkiego sprowadzono właśnie na Wawel”. Rewelacyjne to odkrycia. W rzeczywistości prochy te zawsze znajdowały się na Wawelu. W r. 1869 (a więc nie u schyłku wieku) odkryto w Katedrze wawelskiej pod spodem sarkofagu Kazimierza Wielkiego jego szczątki i urządzono uroczysty, powtórny ich pogrzeb. A Juliusz Leo został prezydentem 35 lat później, w r. 1904. /hm/

■ Piotr Sarzyński („Polityka” nr 5) opowiada, że w czasach PRL uznano, iż w encyklopediach winny znaleźć się notki biograficzne członków zagranicznych Polskiej Akademii Nauk — i w rezultacie „zaroiło się (w nich) od biogramów bułgarskich fizyków, rumuńskich historyków czy NRD-owski polityków. Prym jednak wodził radziecki gleboznawca”. Piotr Sarzyński fantazjuje. Ani jeden bułgarski fizyk, rumuński historyk czy NRD-owski polityk nie był członkiem zagranicznym PAN. A spośród gleboznawców radzieckich godność tę otrzymał tylko jeden. /hm/

■ Bardzo dziwił się kamerzysta, gdy ks. prof. Józef Tischner w swej pogadance poprzedzającej telewizyjne przedstawienie *Życia Galileusza* Brechta (3 lutego) nazwał Mikołaja Kopernika profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kopernik, owszem, uczył się tutaj, ale nigdy nie wykładał. Jeszcze raz potwierdza się zasada Grydzewskiego — w druku czy w wystąpieniach publicznych w ogóle trzeba sprawdzać każdy fakt i daty, nie dowierzać swojej pamięci! /hm/



WYDAWNICTWO
NAUKOWE
PWN

Ann Birch, Tony Malim
PSYCHOLOGIA
ROZWOJOWA W ZARYSIE.
OD NIEMOWLECTWA
DO DOROSŁOŚCI

Podręcznik podstaw psychologii rozwojowej. Autorzy, dwoje psychologów brytyjskich mających doświadczenie w nauczaniu psychologii, zgodnie z aktualną tendencją w nauce ujęli w książce rozwój człowieka jako proces obejmujący całe życie, od narodzin do starości. Książka przedstawia w skróconej formie wszystkie najważniejsze elementy tej dziedziny psychologii i z tych względów nadaje się na podręcznik dla osób rozpoczynających studia psychologiczne, pragnących zapoznać się wstępnie z psychologią rozwojową przed przystąpieniem do szczegółowego zgłębiania jej poszczególnych działów. Przydatna będzie również dla studentów kierunków nauczycielskich, szkół średnich i policealnych.

Czesław Bartula
PODSTAWOWE
WIADOMOŚCI Z GRAMATYKI
STARO-CERKIEWNO-
SŁOWIAŃSKIEJ

Wznowiony podręcznik dla polonistów i slawistów. W książce autor połączył zasadę ścisłości filologicznej z potrzebami dydaktycznymi. Materiał został tak dobrany, że uwzględnia podstawowe i najważniejsze problemy języka staro-cerkiewno-słowiańskiego.

Maria Podraza-Kwiatkowska
LITERATURA
MŁODEJ POLSKI

Książka jest pełną syntezą literatury Młodej Polski, wprowadza czytelnika we wszystkie podstawowe zagadnienia tej epoki literackiej,

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

analizuje i wartościuje, uwzględniając ich hierarchizację według najnowszych badań naukowych. Literatura polska ukazana jest w kontekście europejskim, a czas Wyspiańskiego, Kasprowicza, Żeromskiego i Reymonta zyskały nowe historyczno-literackie ujęcie zgodne z potrzebami zarówno studenta polonistyki, jak i maturzysty.

Ewa Nowicka
ŚWIAT CZŁOWIEKA -
ŚWIAT KULTURY,
SYSTEMATYCZNY WYKŁAD
PROBLEMÓW
ANTROPOLOGII
KULTUROWEJ

Systematyczny wykład problematyki i metod antropologii społeczno-kulturalnej. Część pierwsza poświęcona jest analizie dyscypliny, część druga ukazuje ustalenia empiryczne osiągnięte w ciągu stulecia trwania antropologii, odnoszące się przede wszystkim do społeczeństwa pierwotnego: zbiorowości zarówno współczesnych czy żyjących do niedawna, jak i dawno już wymarłych.

Zofia Mitosek
MIMESIS.
ZJAWISKO I PROBLEM

Temat mimesis żywotny w poetyce i estetyce od czasów Arystotelesa odżył ostatnio ze szczególnym nasileniem, wykraczając poza sferę literatury i sztuki. Temu problemowi jest właśnie poświęcona książka, w której zostało przedstawione encyklopedyczne ujęcie pojęć *mimesis*, ikoniczności i realizmu. Autorka opisuje ponadto obecność zjawisk mimetycznych w życiu potocznym, w poezji, literaturze awangardowej i w myśli filozoficznej oraz dokonuje z jej perspektywy interpretacji tekstów literackich.

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

WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE

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

Jerzy Eisler, Andrzej Szwarec,
Paweł Wieczorkiewicz

POLSKA. DZIEJE POLITYCZNE OSTATNICH DWUSTU LAT

1997, wyd I, s. 288, format B5
ISBN 83-02-06385-1

Książka jest syntezą dziejów Polski ostatnich 200 lat, prezentowaną z punktu widzenia pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych naszego wieku. Szczególną uwagę poświęcają autorzy losom polskiego społeczeństwa, przez długi czas pozbawionego własnego państwa, uwikłanego w wielką politykę. Publikacja zawiera indeks osobowy i obszerną bibliografię.



WSiP

ZAPRASZAMY DO KSIĘGARNI FIRMOWYCH

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

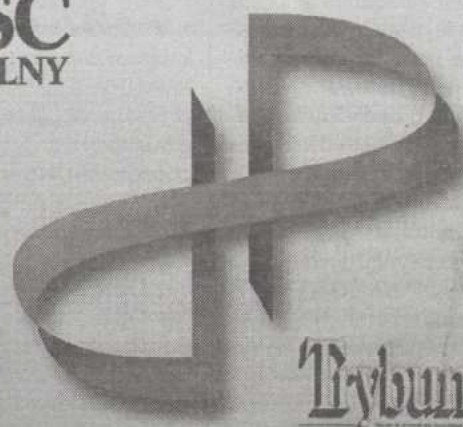
w KRAKOWIE
ul. Sławkowska 11,
Księgarnia Literacka, tel. 22-91-01

■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

**GOŚĆ
NIEDZIELNY**



Trybuna Śląska



**Dziennik
Zachodni**

Tempo

**Krakowska Drukarnia Prasowa
DRUKPRESS**

Jerzy Eisler Andrzej Szwarec Paweł Wieczorkiewicz

POLSKA

*Dzieje polityczne
ostatnich dwustu lat*



Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne

Szanowni Wydawcy

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

Dysponujemy wysoko wydajną maszyną rotacyjną Man-Plamag oraz doskonale oprzyrządowaną przygotowalnią 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 zadowoli 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!

