

LITERACKA

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

Nr 11 (147) Rok VIII
30 XI 1998 Kraków
Cena 1,50 zł

Krzysztof **Karasek** o błędach poetów Joanna **Hobot**: Cenzor jako odbiorca i autor Proza
Agnieszki **Dutki** Paweł **Taranczewski** o Stanisławie Frenkle Antoni **Szoska** o Josephie Beuysie

Historia dla zaawansowanych Listy Miłosza i do Miłosza

Obok: CZESŁAW MIŁOŚZ w roku 1945, rysunek Janusz Janowski



© Copyright by Wydawnictwo Dolnośląskie Sp. z o.o., Wrocław 1996

Ryszard Matuszewski

Michał Rusinek

Rzadko się zdarza, by do głosu zapraszano jednego z „bohaterów” i – w jakimś ulamku – współautorów materii książki. Ta sytuacja niech służy za wytłumaczenie, dlaczego moja wypowiedź na temat korespondencji Czesława Miłosza z pisarzami, prowadzonej w latach 1945-1950, ma charakter trochę osobisty. Nie piszę obiektywizującej recenzji. Lecz zabieram głos jako zainteresowany, uczestnik wydarzeń, może trochę świadek epoki.

Próbuję sobie wyobrazić, jakie refleksje wzbudziła ta książka wśród młodszych czytelników. Pewnie zwrócą uwagę na to, że – oprócz ostatniego listu Józefa Czapskiego – korespondentami poety są osoby, które – nawet jeśli w owym czasie przebywały poza Polską – reprezentują w spojrzeniu na ówczesną polską rzeczywistość postawy, które można by określić jako różne odmiany optyki krajowej, PRL-owskiej. Podkreślić to warto dzisiaj, kiedy największym (i zasłużonym) sukcesem czytelniczym cieszą się listy emigrantów: przede wszystkim fascynująca korespondencja Jerzego Giedroycia z Jerzym Stempowskim, Konstantym Jeleńskim, Witoldem Gombrowiczem czy Andrzejem Bobkowskim.

Rzecz dotyczy bowiem czasu, kiedy i sam Czesław Miłosz, i ogół jego korespondentów, należy do kategorii, którą Jacek Trznadel określiłby jako „kolaborantów”: kolaborantów z państwem własnym, ale i nie własnym, bo uzależnionym, a równocześnie jedynym, jakie jest im w owym czasie dane. Postawa tego grona ludzi pióra jest w szczególności zróżnicowana, ale spaja ją jeden pierwiastek wspólny: wszystkich ich łączy stan pewnego uzależnienia od sytuacji w kraju, wszyscy oni – łącznie z korespondentem głównym, Miłoszem – starają się w jakiś dostępny dla siebie sposób ułożyć sobie egzystencję i wykorzystać życiowe możliwości tak, by móc działać twórczo w oparciu o tę rzeczywistość, jaka całemu społeczeństwu została narzucona. Jest rzeczą zrozumiałą, że w tej sytuacji większość spośród nich stara się przekonać sa-

mych siebie, iż działają słusznie i uczciwie. Czy są wśród nich tacy, co nie mają żadnych zahamowań i wątpliwości? Jest oczywiście Jerzy Putrament, jeden z towarzyszy młodości Miłosza, komunista przekonany i człowiek w owym momencie wyposażony we wszystkie prerogatywy przedstawiciela władzy, członka nomenklatury. To jemu przede wszystkim zawdzięcza Miłosz możliwość wyjazdu na placówkę dyplomatyczną do New Yorku i Waszyngtonu. Jeszcze wcześniej, Adamowi Ważykowi, też jednemu z pisarzy utożsamiających się podówczas z nową władzą, zawdzięcza Miłosz – wraz z Tadeuszem Brezą – przydział mieszkania w Krakowie. Ale z Ważykiem Miłosz nie korespondował, natomiast trzy listy Putramenta, trafnie przez adresata scharakteryzowane jako swoiste połączenie szczerości i strategii, oraz odbicie „szczególnego węzła psychicznego, nie bez zajądów wyższości-niższości” – to dokument ciekawy. Nie tylko w tym, że obnaża pełen zadziwiającej niechęci, pogardy i pychy stosunek Putramenta do większości tych przedstawicieli literackiego środowiska, z którymi powinna go być raczej łączyć ideologiczna bliskość (Przyboś, Kuryluk, Kott, Żółkiewski, Ważyk, Borejsza), ale także dlatego, że tu właśnie najjaszniej wychodzi na jaw „strategia” Putramenta wobec Miłosza i zarazem celność tezy Gombrowicza (czy także Nałkowskiej z *Granicy*), że wobec każdego jesteśmy inni, ustawiając się inaczej zależnie od tego, z kim mamy do czynienia.

Podobnie jak Miłosz nie wątpię, że Putrament – niezależnie od sięgającej ponad podziały ideowej koleżeńskości z dawnymi Żagarystami, o czym głośno mówiono wówczas w Polsce (dawnie „Żagary” ponad partią!) – poznał się na talencie Miłosza i o niczym tak nie marzył, jak o włączeniu go do swej stajni, kiedy przyszło mu komenderować Związkiem Literatów. Ale równocześnie w listach do niego starał się pokazać jako ktoś nieco bardziej intelektualnie skomplikowany, bardziej uwodzący, niż w rozgrywkach z innymi

Pokazać przeszłość, siebie i swoich przyjaciół sprzed pięćdziesięciu lat – o to chyba przede wszystkim chodziło Czesławowi Miłoszowi w najnowszej książce *Zaraz po wojnie*. Dotyczy ona najmniej znanego okresu jego biografii, zawierającego się między dwiema decyzjami – wypowiedzenia się po wojnie za rządem warszawskim i decyzją o pozostaniu za granicą. Nie tylko dla niego, lecz dla większości ludzi wówczas żyjących były to czasy bardzo trudnych, często tragicznych – w klasycznym i potocznym rozumieniu tego słowa – decyzji. Ludzie ci wciąż mieli w oczach katastrofę świeżo zakończonych wojny, wielu przeżywało upadek Zachodu i czuło niechęć do tego, co zaczyna napływać ze Wschodu, wielu czekało na wybuch następnej wojny, przywracającej stary porządek, lub próbowało znaleźć sobie miejsce w nie wykrystalizowanej jeszcze, nowej rzeczywistości. Nie mam zamiaru wchodzić głębiej w historyczny kontekst tej książki, zostawiając to historykom i biografom; proponuję natomiast przyjrzeć się, jak zrobiona jest ta książka, jak opowiada ona historię i jaki status mają w niej postaci.

Skoro Miłosz chciał pokazać przeszłość, spodziewać się można, że dostaniemy do rąk książkę wspomnieniową, rysującą z dzisiejszej perspektywy precyzyjną panoramę tamtych lat, wyjaśniającą mechanizmy tamtych wyborów i źródła ówczesnych postaw, ilustrowaną fragmentami ówczesnej korespondencji. Nie napisał jednak takiej książki; *Zaraz po wojnie* to zbiór listów, opatrzonych wstępem – będącym jakby jeszcze jednym, brakującym rozdziałem *Rodzinnej Europy* – oraz niewielkimi, dyskretnymi komentarzami i przypisami, w których naszkicowany został kontekst historyczny. Główna część książki to swoisty suplement do historii tamtych czasów. Zamiast mówić samemu, z dzisiejszej perspektywy, Miłosz zdecydował się oddać głos przede wszystkim ludziom wtedy żyjącym, w tym także – niespełna czterdziestoletniemu Miłoszowi.

Głos to dość specyficzny, ponieważ specyficzna jest natura listu. Z jednej strony do-

kument to szczególnie cenny, bo najbardziej intymny i osobisty, pisany na gorąco, z drugiej jednak najmniej uniwersalny, bo uwikłany w sprawy bieżące i przeznaczony przecież dla konkretnego adresata, nie – jak twórczość właściwa – dla wielu czytelników. Z tego powodu obecnie mało czytelna jest np. korespondencja z Tadeuszem Juliuszem i Ireną Krońskimi, prowadzona specyficznym „wewnętrznym” językiem przyjaciół, nie tylko niezbyt zrozumiałym, ale także nieznośnym manierecznym dla kogoś, kto nie miał okazji poznać fascynującej ponoć postaci Tygrysa. Także i świadomość oddawania tekstów na łaskę i niełaskę pocztu – owej dość tajemniczej władzy – pozostawiła w tej korespondencji wiele śladów: listy nie dochodzące na czas, mijające się, ginące. Daje się we znaki także i cenzura – albo raczej świadomość cenzury, gdyż ona sama nie była jeszcze w tych latach szczególnie groźna ani skuteczna – owo obce oko, którego obecność (lub choćby tylko możliwość obecności) zmusza dyskurs do mówienia adresatowi „na ucho”: językiem ezopowym, aluzyjnym, zrozumiałym tylko dla wtajemniczonych (np. w korespondencji z Ryszardem Matuszewskim, takim słowem-wybiegiem – pisze Miłosz – była n u d a. W istocie chodziło o nijaczenie się pisarstwa przyszywanego na modłę sowiecką, o niewolnictwo umysłów, które zaczynały bać się spontaniczności wyrazu”, s. 368).

Wśród dzienników, komentarzy do rzeczywistości i wszelkich sporządzanych na gorąco zapisków listy są najbardziej, by tak rzec, niewinne. Rzadko bowiem ich autorzy – nawet pisarze – pisząc je mają na myśli publikację. Mimo uwikłania w literacki styl i epistolograficzną retorykę, kryje się za listami pisarzy coś, być może, bardziej autentycznego, bardziej osobistego. Stąd wartość publikowanej korespondencji dla biografów, którzy czytając je wierzą, że obcuja z czystą myślą pisarza. Owa niewinność listów powoduje także specyficzną „ekonomię re-

CIĄG DALSZY NA STR. 3

CIĄG DALSZY NA STR. 3

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

Adres redakcji:
ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel./fax 422-47-73

Redakcja:
Marta Wyka *redaktor naczelny*
Krzysztof Lisowski
Włodzimierz Maciąg
Agnieszka Kosińska
Aleksander Pieniek *red. graficzny*
Bogdan Rogatko
Teresa Walas *sekretna 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: Jan Szczurek

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 36,00 PLN
półroczna - 18,00 PLN
kwartalna - 9,00 PLN
Prenumerata roczna
zagraniczna wynosi 18 USD
półroczna - 9 USD
kwartalna - 4,50 USD
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie krajowej
wynosi: 3,00 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

PRZEGLĄD PRASY

Banalne rekwizyty codzienności są w wierszu Jacka Podsiadło *Przyjemna daremność* („Kresy” 98/2) składnikami (nie)powседневnej i sentymentalnej rzeczywistości: „we wsi wesele”, ognisko, gwiazdy, późne lato. Rzeczywistości, w której wydarzenia zarówno ważne jak i te mniej istotne podkreślają daremność i przyjemność istnienia. Na uwagę zasługuje jeszcze jeden spośród zamieszczonych w „Kresach” utworów Jacka Podsiadło. Wiersz rozpoczynający się od słów „Zimny ptak listopada...” jest zbiorem migawkowych spostrzeżeń budujących sytuację słonecznego, jesiennego dnia. Kilka prostych metafor, o dzieciach, motylu, aucie i wypalanej trawie. Zmysły zanotowały ruch, kolor i zapach. I to wszystko, „Szczęśliwie żadna myśl nie przebiega przez głowę”.

Sierpniowy „Dialog” (98/8) przynosi scenariusz Sławomira Smoczyńskiego zatytułowany *Scheda*. Głównego bohatera, Pawła, poznajemy w latach siedemdziesiątych jako młodego licealistę zaangażowanego w działalność podziemia. W pierwszej scenie filmu widzimy go w dniu pierwszej komunii, którą przyjmuje dopiero, gdy widzi ojca, spóźnionego, gdyż brał udział w czynie partyjnym. Paweł w liceum nie rozumiał się z ojcem („partyjniakiem”), rzadko go widywał, najczęściej wtedy, gdy przynosił alimenty. Przejął jednak po nim schedę, los bliźniaczo podobny: z rozwojem, stopniowym oddalaniem się od syna, życiem „pomiedzy” (najchętniej w podróży pociągami). Podobny los Paweł wdrukowuje w życie swego syna, Tomka. Scenariusz kończy się sceną pierwszej komunii Tomka, taką samą, jak ta otwierająca film. Po nabożeństwie „Z kościoła wychodzą dzieci i spotykają się ze swoimi rodzinami. (...) Ktoś inny z rodziny z aparatem fotograficznym ustawia ich do zdjęcia. Obok stoją również rodzice chrzestni i inni członkowie rodziny. Wszyscy się uśmiechają. (psstyk) Na stop klatce widzimy zdjęcie rodziny Tomka. Na pozór zdjęcie idealnej rodzinki. Na tym tle napisy końcowe”. W *Schedzie* powtarzalność gorzkiego losu umiejętnie połączył Smoczyński ze scenami, które można chyba nazwać optymistycznymi w ich ciepłym lub humorystycznym zabarwieniu. Uzyskał w ten sposób obraz przekonujący i barwny, przeplatany refrenem pokazującym tradycyjną, prowincjonalną rodzinę podczas podróży pociągami.

W ze swadą spisywanej *Kronice rodzinnej* – zamieszczonej w „Kulturze” (98/10-11) – Marek Skwarnicki opis swoich dziejów zaczyna od „chudych” studenckich czasów na Uniwersytecie Warszawskim. Początek lat pięćdziesiątych to czasy ponure i pełne absurdu. Do niskich stypendiów on i Jadzia dorabiali w różny sposób. A to w Centralnym Urzędzie Pomiarów Kraju, mierząc w Warszawie dziury w jezdniach i asfalt, który wokół nich pozostał, a to w Ministerstwie

Oświaty. W ministerstwie porządkowali centralny katalog zaopatrzenia bibliotek publicznych w całym kraju. „Centralnemu zakupowi” przyświecała myśl, by wszystkie biblioteki szkolne i publiczne (...) były oczyszczone z materiałów i literatury reakcyjnej, burżuazyjnej, a zaopatrywane w ideowo budujące, kształtujące nową świadomość (...). Barwny jest też opis egzaminu z filozofii, do którego przygotowywał się z jakiegoś „słusznego” skryptu i książek zakazanych, czytanych pokątnie w bibliotece, gdzie pracował. Odpotywał go Leszek Kołakowski, a egzamin miał zaskakujący finał: „Umilkłem. Kołakowski patrzył na mnie z pewnym zdumieniem. – Czy zdaje sobie pan sprawę – rzekł – że znając nawet wiele faktów i nazwisk przedstawił mi pan *proces* rozwoju tematu, tak jak gdyby epoka średniowiecza poprzedzona została przez odrodzenie, przez humanizm? – Ja już nic na podstawie tego skryptu – położyłem przed nim owo arcydzieło UW – powiedzieć nie potrafię – odpowiedziałem. – On po prostu jest gwałtem na racjonalnym myśleniu. Niech Pan robi co Pan chce! – A kto był pierwszym człowiekiem Renesansu – nagle zapytał mnie Kołakowski wcale wybuchem mym nie poruszony. – Św. Franciszek z Asyżu – odburknąłem prowokacyjnie. – Skąd to pan wziął? – Z Łempickiego *Idea humanizmu* – odparłem. Siedział skamieniały z dziwną miną. – Zdał Pan – usłyszałem. (...) Jednak już wtedy było w Kołakowskim coś ludzkiego”. Trudno streszczać tutaj cały fragment *Kroniki rodzinnej*, warto może jeszcze wspomnieć opowieść o „katalogach” – pracownikach Biura Katalogowego Biblioteki Narodowej. Byli to tacy jak Skwarnicki „nieprzyjaciele ludu”, którzy zostali wyrzuceni na społeczny margines i nie mogli podjąć innej pracy. Zaliczali się do nich przedstawiciele starej, burżuazyjnej inteligencji, a nawet klerykalni reakcyjniści. Zarabiali marnie, więc do pensji dorabiali Skwarnicki łapaniem kotów dla Zakładu Zoologii UW...

W łamach przeglądu polecam ciekawy pomysł na film – *Wiarę* Krzysztofa Piesiewicza („Dialog” 98/3). *Wiara* jest pierwszą częścią tryptyku *Wiara – Nadzieja – Miłość*, który Piesiewicz pisze na zamówienie włoskiej telewizji RAI. Główną bohaterkę filmu, Magdalenę po matce pozostała tylko pamięć a po ojcu złoty krzyżyk i adres w Rzymie, na który od lat wysyła listy bez odpowiedzi. Paolo Paolini, właściciel podupadającego sklepu i agencji nieruchomości jest przegrany mężczyzną po czterdziestce i ojcem Magdaleny. Piesiewicz przedstawia dramatyczne próby, które podejmuje córka, aby przełamać obojętność ojca; pokazuje Triest i Rzym zaniedbanych dzielnic, ubogich ludzi i prostytutek. W ostatniej scenie Magdalena wraca do Triestu i – nie wiedząc o tym – mija wrak samochodu: w wypadku zginął jej ojciec. Trudno tu więcej opisywać, reszta zależy od reżysera.

Również w trzecim numerze „Dialogu” znaleźć możemy dobrą komedię Macieja Wojtyś-

ki *Żelazna konstrukcja*. Do dworu w Koborowie, w którym mieści się urząd gminy i biblioteka, wraca dziedziczka Lasocka. Paweł i Zofia chcą w nim przygotować kolację dla agentów producenta filmowego z Ameryki – jeśli wystawnie „się pokażą”, to więcej dostaną za scenariusz. Tymczasem wójt planuje potajemnie urządzić w pałacu wesele swojej córki, a przy okazji chce zrobić interes z ważnymi gośćmi z Ameryki. Nie trzeba chyba dodawać, że wszystkie plany kończą się fiaskiem (przednie qui pro quo!). Wojtyśko wyśmiewa też narodowe mity i stereotypy: „Jaśko zadmie w złoty róg. Wtedy w takt poloneza *Pożegnanie ojczyzny* wejdą tu chłopcy z kosami na sztorc i Wernyhora. Z pobliskiego sadu nadbiegnie Rachela z chochołem i załatwią autostradę do Koborowa oraz obszar bezcłowy na kiszoną kapustę dla wszystkich łącznie z hrabiną z RPA i Sfinxem mojej byłej żony. I zatrąbi anioł piąty i stanie się płacz i zgrzytanie zębów między grzesznikami, ale nasza córka będzie mieć prywatne lekcje tańca, ty nowy żakiet, a cała Polska darmowe koszulki od McDonald’sa”. Dwór okazał się atropą, przerabianą przez kolejne ekipy filmowców, kręcących w nim zdjęcia do ekranizacji dzieł narodowych. Nagroda za scenariusz okazała się lichym odszkodowaniem, tylko wesele jest prawdziwe: przed zapadnięciem kurtyny do pałacu z wódka i muzyką dyskotekową wchodzi „chłopi”.

Proponuję też sięgnąć do „Kultury” z września 1997 r. W ankiecie skierowanej do młodzieży ze szkół średnich (ogólnokształcące i zawodowe) w miastach i na prowincji Samanta Stecko (studentka, generacja „X”) i Tomasz Jastrun (poeta, nieco starsza generacja) postawili pytania o odrębność młodego pokolenia, patriotyzm, historię, politykę i hierarchię wartości. W tekście *Jednak nowa generacja* Jastrun analizuje wyniki ankiety. Młodzi dostrzegają swoją inność, lecz nie w kategoriach buntu. Widzą niedoskonałości świata, ale wolą go akceptować niż zmieniać. Świata nie postrzegają w kolorowych barwach, chcą jednak cieszyć się życiem i dużo pracować. Nie hołdują konsumpcjonizmowi i nie lubią wielkich słów, np. patriotyzm czy poświęcenie, chociaż – zauważa Jastrun – deklarują się jako patrioci. Cenią demokrację, mają sporo zastrzeżeń do kościoła i nie znoszą polskiej polityki: „Wśród odpowiedzi nie znalazłem chyba ani jednej (!!!), która by akceptowała nasze życie polityczne”. Uważają również, że Polacy są nietolerancyjni. Jastrun ma o młodych ludziach dobre zdanie, co warto odnotować wobec coraz silniejszej krytyki „złej młodzieży”. „Liberalna, myślicielka niezależnie, trochę sceptyczna, trochę smutna, nie jest zbuntowana, ale nie jest też zgorzkniała, myśli bardzo realnie. Ale przecież miłość i rodzina, wolność, należą dla młodych do najbardziej istotnych rzeczy. Wiedzą, że pieniądze są dzisiaj niezbędne i gotowi są o nie walczyć, podobnie jak są gotowi bronić swojego kraju jeśli uwierzą, że jest rzeczywiście zagrożony” – pisze poeta nieco starszej generacji.

Robert Kozela

SPROSTOWANIE

W druku mojego artykułu *Naganowski i Szczypiorski na spotkaniach w Niemczech. Nagrody, anegdoty, referaty*, który ukazał się w nr. 8/9 „Dekady Literackiej” z dn. 30.09.1998 znalazły się merytoryczne błędy, które koryguję:

- Pierwszy w historii Niemiec parlament ukonstytuował się i obradował w Pauluskirche we Frankfurcie nad Menem w marcu 1848 r. Natomiast nad „sprawą polską” debatował w 4-dniowej naradzie w lipcu 1848.
- Podpis dziennikarza Frankfurter Rundschau pod zdjęciem z obrad „25 Römerberg-

gespräche” brzmiał: „W namiętym i równocześnie sceptycznym plądoyer dla społeczeństwa obywatelskiego (...) otworzył polski pisarz Andrzej Szczypiorski wobec ponad 1000 zebranych „Römerberggespräche”. W druku podano błędnie „...dla społeczeństwa polskiego...”.

• Prof.dr. Hans Hennig Hahn wygłosił odczyt nie w ramach „własnej nowej linii” jak błędnie wydrukowano, ale w ramach nowej programowej linii INSTYTUTU.

Podpis pod moim artykułem winien brzmieć:

Teresa Irena Czernecka-Gieldzik
Frankfurt nad Menem

W dniu 20 listopada 1998
zmarł w Warszawie

MARIAN BRANDYS

wybitny pisarz i eseista,
autor znakomych powieści
biograficznych
Kozietulski i inni,
Koniec świata szwoleżerów

Historia dla zaawansowanych

Listy Miłosza i do Miłosza

Na fotografii obok: CZESŁAW MIŁOŚ, Waszyngton, 1948

© Copyright by Czesław Miłosz 1998



Ryszard Matuszewski

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

mi, gdzie ostrzej dochodziła do głosu jego dość prymitywna żądza władzy.

Ale Putrament to jedyny wśród korespondentów poety od początku przekonany komunista, jeśli zgodzić się z Miłoszem w jego znakomitej i ujmującej zarówno życzliwością jak wnikliwością ocenie postawy innego działacza lewicy, Karola Kuryluka. Sam miałem możliwość w latach późniejszych niż te, które obejmuje zawarta w książce korespondencja, przekonać się o walorach charakteru Kuryluka, czemu dałem wyraz w moim wspomnieniu o nim, ogłoszonym w wydanej w r. 1984 przez sp. wyd. „Czytelnik” – *Książce dla Karola*. Czy Kuryluk był „komunistą”? Wszystko zależy od tego, jak się to słowo rozumie. Na pewno mniej niż Putrament chciał i umiał nagiąć się w latach stalinowskich do wymogów bezkrytycznego posłuszeństwa, jakiego wymagał system totalitarny. Był ideowym działaczem ukształtowanym przez jeszcze przedwojenny etos lewicy jednolitofrontowej, po wojnie nieraz trudnej do sterowania.

Ale te obie, tak różne postaci to raczej margines w zestawie korespondencyjnych rozmówców poety. Trzon główny stanowią ludzie, którzy – tak jak sam Miłosz – zostają przez rozwój pojałtańskiej rzeczywistości zaskoczeni i muszą się wobec niej jakoś ustawić. Pierwszy z nich – to Jerzy Andrzejewski, w latach hitlerowskiej okupacji najbliższy przyjaciel Miłosza. Dzieje jego ideologicznych przeobrażeń zbyt dobrze są znane, by się tu nad nimi zatrzymywać. Zresztą zawarta w tej książce korespondencja Andrzejewskiego z Miłoszem to tylko przypadająca na drugą połowę lat czterdziestych część wymiany myśli, której wcześniejszą fazę opublikował już Miłosz w *Legendach nowoczesności*. Ten tom umożliwia prześledzenie początków rozchodzenia się ich dróg, choć przyjaźń w końcu przetrwała kolejne burze. Bo o ile dla urzędnika ambasady PRL w Waszyngtonie coraz ważniejsza staje się sprawa niezależności w dziedzinie twórczej, o tyle Andrzejewski jest w fazie, którą sam zwykł był żartobliwie nazywać „poszukiwaniem swego feudała”. W liście z 19.IV.1948 Miłosz zamieszcza kapitalną w swej zwięzłości i celności prywatną recenzję z *Popiołu i diamentu*: „Myślę, że jest to bardzo przejmująca książka i gratuluję Ci szczerze potęgi pisarskiej. Najciekawsze, że ulega się sile tej książki, wiedząc zarazem, że nie ma ona nic wspólnego z rzeczywistością 1945 (...) Zagadnienie pisarzy, którzy losy ludzkie – tj. tragedie – muszą konstruować albo katolicko albo marksistowsko, jest ciekawe. Twoja powieść jest utworem hagiograficznym, przy czym jest dość bogata, gdyż proces usztywnienia nie zaszedł jeszcze daleko. U pierwszych ojców Kościoła pierwiastki pogańskie były tak sil-

ne, cały szkielet kultury antycznej tak żywy, że wiele ich pism było dobrą literaturą. Tak i u Ciebie bogactwo oraz litość i groza w przedstawieniu tych, których się potępia, są jeszcze bardzo duże (...) Oczywiście książka jest zaprzeczeniem realizmu, ale ktokolwiek chce pisać marksistowsko o aktualności, musi być na to przygotowany...” A w liście następnym: „Gratuluje Ci nagrody. Strzeż się jednak tych, którzy podbijają Ci bębenka i niszczą w Tobie samokrytycyzm. Każdy z nas lubi komplementy i krzywi się na głos z boku, ale to jest bardzo złe, jeśli mniemanie o sobie nie jest kontrolowane...” Różnica postaw dwu przyjaciół rysuje się też wyraźnie w ich odmiennych reakcjach, gdy chodzi o obronę integralności scenariusza filmu *Robinson warszawski*, którego pomysł wyszedł od Miłosza, a opracowanie miało być wspólne. Zmiany, jakie do scenariusza chcą wprowadzić realizatorzy z Filmu Polskiego, są dla Miłosza absolutnie nie do przyjęcia, znaczą dla niego całkowite zagubienie sensu utworu, Andrzejewski natomiast przystępuje do współpracy z filmowcami, motywując to chęcią choćby częściowego ocalenia niektórych wartości.

Sprawy twórczości nie wyczerpują treści tej korespondencji: kreślony piórem Miłosza, a także jego żony Janki, plastyczny obraz ich osobistego „odkrywania Ameryki” i warunków ich egzystencji za oceanem w pasjonujący sposób zderza się z opisem warunków życia Andrzejewskich, którzy właśnie w r. 1948 przenoszą się do willi pod Szczecinem, korzystając w nieco inny niż Miłoszowie sposób z przywilejów, jakie PRLowski reżim ofiarował utalentowanym kandydatom do roli „inżynierów dusz ludzkich”.

Inny charakter ma korespondencja z Kazimierzem Wyką, z której niestety zachowały się tylko listy Wyki. Wyka był pierwszym krytykiem życzliwie i z perspektywy wspólnoty przeżyć pokoleniowych towarzyszącym początkom twórczości Miłosza. Myślę tu zwłaszcza o recenzji z *Trzech zim (Płomień i marmur, „Pion”, nr 21, r. 1937)*, bo już ocena powojennego zbioru *Ocalenie (Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie, „Twórczość” nr 5, r. 1946)* wywołała ripostę poety pt. *List półprywatny o poezji („Twórczość” nr 10, r. 1946)*, ważną jako próba samookreślenia się i wyłożenia własnego programu poetyckiego z owego czasu. Opisał w swym komentarzu do listów Wyki historię swojej z nim przyjaźni oraz spotkań z lat przedwojennych i okupacyjnych, Miłosz tak charakteryzuje postawę krytyka w okresie, którego obrazem są listy zawarte w książce: „U nikogo chyba nie znajdowałem tak ciągłej obywatelskiej troski, od zabiegów ratowniczych za okupacji niemieckiej do inaczej nieco pojętych działań po wojnie. Wyka wkroczył w sposób jak

CIĄG DALSZY NA STR. 4

Michał Rusinek

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

lewancji”, połączenie niepełności i nadmiaru. Sprawy uniwersalne, ogólne i wciąż czytelne mieszają się tam z nieistotnymi szczegółami, niezrozumiałymi po półwieczu aluzjami, wymagającymi dziś gigantycznych przypisów fragmentami. Mnóstwo tam informacji zbędnych, marginalnych, powtarzających się, nudnych... Tutaj pojawia się problem: czy publikować listy jako *ilustrację* czasów i ludzi, wycinając z nich fragmenty nieilustracyjne, czy też jako *dokument* czasów i ludzi – z całym dobrodziejstwem inwentarza.

Czesław Miłosz wybrał tę drugą ewentualność. Powstała dzięki temu książka, która nie tyle opowiada o tamtych czasach, ile stanowi materiał do takiej rozmowy. Pokazuje zamiast analizować; zawiera wypisy, a nie interpretacje. Nie ujawnia „całej prawdy” tamtych czasów, nie stara się stworzyć jednego obrazu, nie przekazuje jednej historii. W każdym razie zamiast jednej historii – mamy szereg historii osobistych, zamiast jednego obrazu – szereg portretów poszczególnych korespondentów, znajomych pisarzy, wybitnych ludzi.

Listy zostały uporządkowane nie chronologicznie, lecz według korespondentów Miłosza, dzięki czemu widać, że autorowi książki zależało bardziej na pokazaniu ludzi niż historii. Ponieważ listy pochodzą z tego samego okresu, w wielu z nich powtarzają się te same fakty, za każdym razem nieco inaczej opisywane, w zależności od stosunków panujących między korespondentami. Bloki listów poprzedzielane zostały swoistymi dydaktykami, szkicami do portretów tych ludzi, ułatwiającymi czytelnikom umiejscowienie ich na polityczno-kulturalno-towarzyskiej mapie. Kilku korespondentów znamy już z innych książek Miłosza: Andrzejewski i Putrament są przecież kluczowymi postaciami *Zniewolonego umysłu*, powracają potem w *Roku myśliwego*; o Andrzejewskim mówi się także w *Życiu na wyspach*; Krońskiemu poświęcił Miłosz obszerny, ostatni rozdział *Rodziny Europy*. Jeżeli jednak postaci Alfego i Gammy stanowią przede wszystkim ilustrację też *Zniewolonego umysłu*, to tutaj uzyskują swoistą autonomiczność, z jednej strony reprezentują pewne postawy, z drugiej jednak przede wszystkim są *sobą*. Madeline G. Levine twierdzi, że obrazy owych postaci w kolejnych książkach Miłosza „dzięki czasowemu dystansowi [...] stawały się łagodniejsze i subtelniej rozkładały się w nich światła i cienie; stawali się oni, jeśli można tak powiedzieć, lepsi niż byli naprawdę: wzniesieni na poziom wspaniałe narysowanych postaci literackich z fascynującego *Zeitroman*” („DL” 1998, nr 5). Nawet jeśli się z tym zgodzić, to *Zaraz po wojnie* przełamuje ten model: obrazy postaci wcale nie są tu

subtelniejsze, oni sami nie są wcale „lepsi”, wcale nie bardziej powieściowi. Wręcz przeciwnie. Jakby na przekór temu, co pisze Levine, Miłosz przywrócił tu postaciom ich własny głos, odzierając je z łagodzącej ich rysy literackości. Ten głos nie mówi o nich wszystkim, nie jest obiektywny, mówi często przeciwko nim samym, mimo szlachetnych i pisanych z dystansu przypisów Miłosza. Ten głos zarazem jest i nie jest prawdziwy. Jest, bo to przecież ich głos autentyczny, nie jest – bo to tylko głos fragmentaryczny, skazany na niepełność, gdyż przyporządkowany konkretnemu momentowi, przeznaczony dla konkretnego adresata.

A jednak owa fragmentaryczność i niepełność, brak jednolitego obrazu tych czasów i jednego głosu opowiadającego o tych czasach jest, moim zdaniem, tej książki walorem. Zminimalizowanie dyskursu historiograficznego na korzyść samego źródła, pokazanie „nagich” postaci będących przede wszystkim żywymi ludźmi, a nie personifikacją powojennej inteligencji czy postaciamiomalże literackimi – to świadome decyzje. Zastanówmy się, co bardziej zafalszowuje świat: opisanie go z półwiecznego dystansu, ze świadomością przyszłych wydarzeń, stworzenie pewnej fabularnej całości, uzupełnienie brakujących – zapomnianych, nieznanymi – elementów własną interpretacją, czy wystawienie na publiczny ogląd tamtych tekstów, oddanie głosu samym źródłom? Lektura takiej historii wiele, to prawda, wymaga od czytelnika, zarazem jednak o wiele bardziej zbliża go do prawdy tamtych czasów.

Kto właściwie jest adresatem *Zaraz po wojnie*? Dla kogo powstała ta książka? Na pewno Miłosz napisał ją po trosze dla siebie. Po pierwsze, taka jest funkcja „domykających” kontrowersyjne sprawy książek, po drugie, książka ta jest zapewne swego rodzaju próbą dotarcia do „dawnego siebie”. Głównym jej adresatem są, jak się zdaje, biografowie śledzący historię powojennej formacji intelektualnej (Miłosz kilkakrotnie zwraca uwagę na listy dla biografów szczególnie cenne). Znajdą tutaj uzupełnienie portretu tej formacji i szereg szczegółów, rozspanych kawałków układanki, które będą mogli poukładać w całość. Także historycy literatury znajdą w tej korespondencji mogą wiele cennych sygnałów, szczególnie dotyczących recepcji utworów pisanych w tym czasie (np. *Popiołu i diamentu* Andrzejewskiego), czy przypuszczalnych wpływów (np. Browninga na *Traktaty*) a także – szeroko pojętego życia literackiego (szczególnie w listach Brezy) – od kulis redagowania pism po prozaiczną stronę egzystencji pisarzy na przykład (dużo miejsca zajmują tutaj kwestie mieszkaniowe). Podobne sygnały na pewno wyłowią z tła i historycy.

CIĄG DALSZY NA STR. 4

CIĄG DALSZY ZE STR. 3

najbardziej naturalny w «pracę organiczną», której zasadą jest, jak wiadomo, odważać na szali to, co się daje, i to, co się dla dobra gospodarki czy kultury otrzymuje. Rzecz jasna rządy doktrynerów nie były tym czym rządy cesarzy, i stopniowo Wyka musiał tracić dużo, zmuszony do udawania marksisty. Pozostał jednak w dziejach Uniwersytetu Jagiellońskiego jako wielka postać, a jego uczniowie oceniają jego wkład profesora i krytyka jako dobroczynny. Pisząc o swej współpracy z „Twórczością” Wyki Miłosz stwierdza: „Myślę, że mając taki dom nie potrzebowałem dodatkowych uzasadnień politycznego wyboru, tak jak nie potrzebował go Wyka. Gdyby emigranci czytali „Twórczość” z jakim takim rozeznanie, mniej byliby pochopni do krzywdzących uproszczeń”.

Korespondencja z Jarosławem Iwaszkiewiczem przypomina czas, w którym obu pisarzy łączyła bliska przyjaźń i w którym Miłosz dobitnie podkreślał, że spośród Skamandrytów właśnie Iwaszkiewicz jest mu artystycznie najbliższy. Z perspektywy, z której patrzy dziś na postać dawnego przyjaciela, chciałby też zminimalizować to, co ich później rozdzieliło: gesty potępienia, gdy „wybrał wolność” oraz tę część publicznej działalności Iwaszkiewicza, która wynikała z powziętej przez niego decyzji odgrywania określonej roli w życiu literackim i społecznym PRL. W swym komentarzu akcentuje, że krzywdy wybacz, a tym, co się dla niego u Iwaszkiewicza przede wszystkim liczy, jest jego wspaniały dorobek twórczy. Korespondencja dotyczy też m.in. współpracy Miłosza z „Nowinami Literackimi” i nic nie zapowiada tu rychłego zerwania. Zresztą – cytując strofę z wiersza Iwaszkiewicza *Do NN* (1954), nie pozostawiającą wątpliwości, kto jest jej bohaterem i adresatem, Miłosz wskazuje na wyraźne rozdwojenie uczuciowe Iwaszkiewicza i „różnicę klasy” pomiędzy tą wypowiedzią poetycką, a głośnym *Poematem dla zdrajcy* Gałczyńskiego.

Komentarz do korespondencji z Tadeuszem Juliuszem oraz Ireną Krońskimi zaczyna Miłosz od stwierdzenia: „Te listy są najważniejsze i najciekawsze, bo wprowadzają ukrytą doktrynę niektórych ‘właścicieli Polski Ludowej’, a także dotyczą prób Krońskiego, żeby przeciągnąć mnie na swoją stronę. Kroński miał na mnie już w okupacyjnej Warszawie duży wpływ, ale chciał mieć całkowitą władzę nad moją duszą, co nie bardzo mu się udawało. Niemniej była to wyjątkowo intensywna przyjaźń. Humor, wzajemne pochwały i awantury. A zaangażowane były sprawy zasadnicze, filozoficzne i polityczne”.

Tak się składa, że narodził i formowania się tej przyjaźni byłem świadkiem, a nawet – co sam Miłosz stwierdza – fakt, że w okresie okupacyjnym zwrócił na mnie uwagę, zawiadując przyjaźni Krońskich do mnie i temu, że wciągnęli mnie w lata okupacji w

orbitę wspólnych spotkań z autorem *Trzech zim*. Oczywiście z mojej perspektywy inaczej to wygląda, bo poezja Miłosza ważna była dla mnie już przed wojną, a spotkania z poetą na Dynasach, kiedy z Andrzejewskim odbijał na powielaczu swój konspiracyjny zbiorek (byłem jednym z pierwszych jego czytelników i posiadaczy), i potem u Bohdziewiczów na Kredytowej, czy też u mnie na Żoliborzu, kiedy Andrzejewski czytał swoje opowiadanie *Przed sądem*, dawały mi już przed serią spotkań z Krońskimi (lata 1942–1944) poczucie pewnej więzi z poetą.

Nie przestaję zastanawiać się na tym, co sprawiło, że dwie tak silne i tak różne indywidualności jak Miłosz i Kroński zespoliły wtedy tak mocny węzeł, którego poeta nie waha się nazwać „dużym wpływem” filozofa na swoją osobę. Twierdzi, że to właśnie Krońskiemu zawdzięcza pierwszy impuls w kierunku przeobrażenia – około r. 1943 – swojej poezji, jej zerwania z tonacją patriotyczno-romantyczną i liryczno-sentymentalną oraz zwrócenia się ku klasycyzmowi, czego wyrazem były już w czasie okupacji takie utwory jak *Świat. Poema naiwne* oraz cykl *Głosy biednych ludzi*, a po wojnie m.in. dedykowany Krońskiemu *Central Park*, wiersz *Do Jonathana Swifta*, a przede wszystkim duże poematy: *Traktat moralny*, *Toast* i *Traktat poetycki*.

Myślę, że na ową fascynację Miłosza osobą Krońskiego złożyły się dwa czynniki: racjonalny – pewna wspólność reakcji na ówczesną sytuację polityczną i próby jakiegoś myślowego ugruntowania tych reakcji, oraz – czynnik drugi – szczególna ekspresja osobowości Krońskiego, która w poecie wywoływała wówczas wyraźne przychylny odzew. Chodzi mi o pewien pierwiastek ludyczny, wspólny obu ich osobowościom. To, co nadaje szczególną barwę listom „Tygrysa”, cały ów osobliwy teatr, w jaki przekształcał on obraz charakterystycznych w listach środowisk, groteskowy szyfr przezwisk, nadawanych wspólnym znajomym – wszystko to może dać pojęcie o tym, czym było obcowanie z filozofem, będącym równocześnie typowym homo ludens. Młody Miłosz łączył także bystrość i trzeźwość spojrzenia na świat z nieokiełznanym instynktem ludycznym, tryskał wigorem i na teatr Krońskiego reagował spontaniczną aprobatą. Podobnie zresztą jak i na inne postawy podobne, że przypomnę tylko utrwalone przez fotografów w o wiele lat później Gombrowiczowskie „pojedynki na miny” ze Stefanem Kisielewskim, czy też odśpiewywanie i odtarćcowywanie własnych utworów (pamiętam taki uroczy popis późniejszego Noblisty w dniu jego imienin 20 lipca 1944, prawie w przeddzień Powstania, w jego mieszkaniu przy Alei Niepodległości).

Kiedy w latach 1943–1944 uczestniczyłem w zawsze ciekawych i pobudzających spotkaniach z Miłoszami i Krońskimi, ośrodkiem naszym rozmów była m.in. aktualna sytuacja polityczna. Nasze orientacje i przynależności konspiracyjne były te same. Socjalistyczna organizacja „Wolność” Wacława Zagórskiego, o której wspomina Miłosz i do której należeli obaj z Krońskimi, była najoczywistej jednym z odgałęzień PPS WRN, z którą ja byłem związany poprzez Tadeusza Szturm de Sztrem i Stefana Zbrożynę, postaci wyjątkowego kalibru moralnego. Ale reakcja Krońskiego i Miłosza na ton konspiracyjnej prasy AK-owskiej stawiała się – w świetle tego, co działo się na frontach – coraz bardziej krytyczna. Rzecz wyglądała na zupełne nieliczenie się z rzeczywistością, co podkopywało wiarę w sensowność działań i

Historia dla zaawansowanych

ich skuteczność. W tej prasie konspiracyjnej dominowała tendencja krzepienia serc. Przemilczane były dotyczące Polski problemy rozgrywek między aliantami. Toteż jeżeli uważać Powstanie Warszawskie za ów właśnie zryw romantyczny, który w danych warunkach tyle Polskę kosztował, to mogę zrozumieć u Miłosza antycypację niechętnych romantyzmowi nastrojów, przeniesionych także w dziedzinę literatury:

Dwudziestoletni poeci Warszawy

Nie chcieli wiedzieć, że coś w tym stuleciu Myślom ulega, nie Dawidom z procy

– napisze w kilkanaście lat później poeta o tamtym właśnie czasie wahań i rozterek. Trzeba powiedzieć, że w jednym był Miłosz konsekwentny: jeżeli odniósł się z wyraźnym krytycyzmem do Powstania (echo tego stanowi wzorowana na Miłoszu postać poety Wielgosza w opowiadaniu Jana Józefa Szczepańskiego *Koniec legendy*), to zarazem bronił się od tego czasu konsekwentnie i uporczywie przed rolą „narodowego wieszcza” czy też poety tyrtejskiego.

Tylko że z odżegnywaniem się od romantyzmu akurat w Polsce sprawa nie jest taka prosta. Poświęciłem temu zagadnieniu wiele miejsca w mojej najważniejszej i najszerzej rozwiniętej pracy o poezji autora *Ocalenia*: *Czesława Miłosza dążenie do formy poematu* (w zbiorze *Poznanie Miłosza*, WL, Kraków 1985). U Krońskiego odżegnywanie się od romantyzmu ma naturalnie mniej literackie, a bardziej polityczno-filozoficzne podłoże, ale jego satysfakcja, że poetę potrafił zapłodnić swymi sugestiami, była niewątpliwie duża. Dedykowany Krońskiemu wiersz Miłosza pt. *Central Park* dobrze oddaje aurę dystansu i szacunku dla klasycysto-oświeceniowych wzorów: także dystansu do piekła, które przeżyła Polska.

„Tygrys” reaguje jednak na aktualne sprawy w kraju bardziej namiętnie. Oto fragment listu pisanego do mnie s.l. XII 1946, operującego podobnym, towarzysko-przyjacielskim szyfrem, co listy Miłosza:

„O Wilku i Świętym też nie myślę z entuzjazmem. Oni nie mają nic do powiedzenia. *There is nothing, sir* – jak powiedział na odczyt UNESCO ang. prof. Ayer (pozytywista) mówiąc o Bogu. Sentymentalno-nacjonalistyczna szlachetność bez jakiegokolwiek tradycji politycznej. Romantyzm (główny wróg ludzkości) w oparciu o Hegla daje piekło niemieckie, bez tego daje Żeromskie trupy, wiszące na szubienicach – to jest potworne, to jest najbardziej niehumanistyczne co istnieje, to jest tak nikczemne i tak ponure, że w porównaniu z tym nawet częściowo infantylny i dojrzały siarkowy entuzjazm Hetmana jest podobny do entuzjazmu Voltaire’a, a nasz kochany i chyba dość obrzydliwy Kotek do Diderota”.

„Wilk” – to prof. Tadeusz Kotarbiński, „Święty” – to działacz PPS WRN, Tadeusz Szturm de Sztrem, Hetman – to redaktor „Kuźnicy” Stefan Żółkiewski, Kotek – to Jan Kott. List pisany był w czasie, kiedy wszedłem do zespołu „Kuźnicy”, redagowanej przez moich przedwojennych jeszcze kolegów i przyjaciół. Jak słusznie zauważa Miłosz, było we mnie wtedy wiele z „liberala udającego marksistę”, ale też z tego właśnie wynikały liczne moje skrupuły, których nie kryłem. Zacytowanej diatryby Krońskiego, której wyraźnym celem było wyzwolenie mnie z owych skrupułów, wcale nie brałem poważnie. Gdybym ją brał poważnie, musiałaby wzbudzić we mnie odrazę. Zdawałem sobie sprawę, że wierna Londynowi PPS WRN stała wówczas na pozycjach politycznie przegranych, ale właśnie dlatego Tadeusz Szturm de Sztrem i Stefan Zbrożyna, których wkrótce potem w PRL uwięziono za próbę stworzenia niezależnej

od komunistów PPS, budzili taki sam mój szacunek, jak w późniejszych latach chcąc ją wskrzesić Jan Józef Lipski. Nie potrafiłbym też drwić z „Żeromskich trupów”, bo na Żeromskim się wychowałem i – nie będąc przed wojną nigdy, tak jak wczesny Miłosz w „Żagarach”, równie silnie urzeczony ówczesnymi dążeniami skrajnie lewicowymi – nie przeżyłem też nigdy takiego jak on buntu przeciw literaturze „społecznie zaangażowanej”. Powstanie Warszawskie uważałem za tragedię, ale nikogo nie ośmieliłbym się o doprowadzenie do niego oskarżać, raczej już tych, co cynicznie czekali aż się wykrwawi. W „Kuźnicy” oczywiście przeważało skrzydło „antyromantyczne” (Żółkiewski, Kott, Ważyk), ale wierność wielkiej romantycznej tradycji, zwłaszcza w poezji, też miała swego obrońcę w osobie Mieczysława Jastruna.

Myślę, że w owym czasie tak samo nie rozumiałem podłoża poetyckiej przemiany Miłosza, jak Kazimierz Wyka, który w liście do poety, po jego *Liście półprywatnym o poezji*, przyznaje: „Jestem dosyć zaskoczony i dopiero teraz, wstecz patrząc na Twój dorobek, zaczynam rozumieć kwestie, jakich dotąd nie pojmowałem. Np. rolę *Głosów biednych ludzi*. Twoją rezygnację z mowy zastępczej, mowy pięknych fragmentów i wzruszeń, na rzecz dyskursu i prozy, odczuwam dwójako. Jako żal, że już do mowy rozpedzonych obrazów nie powrócimy, trochę jako tęsknotę za nią, a równocześnie jako akt wielkiej odwagi: spełniasz co zapowiedziałeś w *Liście półprywatnym*...”

O *Ocaleniu* Miłosza, które – jak cała jego twórczość od *Trzech zim* poczynając – budziła mój szczerzy zachwyt, pisałem – jak mi uświadomiły przypisy do korespondencji Miłosza z Krońskimi ze mną – trzykrotnie: w „Rzeczpospolitej”, „Kuźnicy” oraz w miesięczniku „Wiedza i Życie”. Już to mówi o mojej tym zbiorem fascynacji. Pewne wzmianki o tych moich wypowiedziach w korespondencji Miłosza ze mną i Krońskimi skłoniły mnie do sięgnięcia po te teksty. I oczywiście irytuje mnie dziś ich nieporadność. Trudno jednak określić je, jak z właściwą sobie przesadą sugerował Kroński, jako „napaści”. Były to raczej (Miłosz trafnie to wyuczył) podziw i zachwyt, powściągnięte intencją pogodzenia ich z pryncypiami dydaktyczno-politycznymi, które – jak się wtedy ludziłem – mogą z podziwem i zachwytem współistnieć. Dziś rozumiem, że były w tej intencjonalnej beczce miodu – łyżką dziegciu. Miłosz umiał niekiedy celnie i przyjaźnie wskazać mi moje krytyczne pomyłki: do dziś wdzięczny mu jestem za surową krytykę mojej ówczesnej, topornej oceny *Kwiatów polskich* Tuwima. Sądzę jednak i teraz, że myli się w ogólnej, globalnej ocenie roli moich podrećników.

Co zaś do Krońskiego, to myślę, że do zaskakującej w jego paryskich listach do Miłosza, ślepej wiary w stalinizm, do ujawnienia się w jego subtelny, filozoficzny umyśle tego, co Miłosz określa jako „potężne warstwy najzupełniejszej naiwności i głupoty” (list, gdzie Kroński chwali Stalina, Łysenkę i krytykuje Żdanowa za brak prawomysłowości) przywiodło filozofa jego zupełne zagubienie w sytuacji emigranta, którym stał się, kiedy po zakończeniu wojny i uwolnieniu z niewoli niemieckiej, zdecydował się na pobyt we Francji. Z początku nawiązuje kontakt z „Kulturą” Giedroycia, otrzymuje skromne stypendium kół emigracyjnych, ale jego niechęć do prawicy („faszyści”) i lęk przed emigracyjną egzystencją pchają go w stronę ambasady PRL. Myślę, że te warstwy naiwności w jego umyśle ujawniły się szczególnie wyraziście w zetknięciu z po-



Projekt okładki Agnieszka Bartkowiak

Listy Miłosza i do Miłosza

dobnym oderwaniem od realiów u komunistów francuskich, którzy przecież jeszcze długo po ujawnieniu zbrodni stalinowskich nie chcieli wierzyć w sowieckie łagry. W Polsce było to jednak rzadkie nawet wśród posłusznych komunistów zwłaszcza tych z sowieckim doświadczeniem.

Po powrocie do Polski Kroński stara się wprowadzić sam siebie utwierdzić w wierze w komunizm, ale chyba już nie jest przypadkiem, że jego najbardziej utalentowani uczniowie z Instytutu Nauk Społecznych nie chcieli wierzyć w sowieckie łagry. W połowie lat 50-tych stają się filarami rewizjonizmu. Czytając dziś wspomnienia Leszka Kołakowskiego i Pawła Beylina o Krońskim, zamieszczone w jego *Rozważaniach wokół Hegla*, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że ich fascynacja osobą Krońskiego, podobnie jak niegdyś Miłosza, nie była tylko efektem subtelności jego umysłu, ale wynikała także z oczarowania ekspresją jego osobowości. Kołakowski podkreśla to wyraźnie. Kroński był dla nich mądry, dobry, rozumiejący chyba ich wątpliwości, choć sam się nimi publicznie nie zdradzał aż do śmierci w r. 1958, mimo że już przecie mógł to uczynić. „Zrewizjonizowała się” natomiast wtedy Irena Krońska, pozostawiając po sobie trwałe pomniki w postaci wydawanej aż do r. 1968 w PWN Biblioteki Klasyków Filozofii. W pracy tej do końca opierała się na zbuntowanej kadrze uczniów męża, pilnie strzegąc też jego dobrego imienia. Dopiero po jej śmierci odezwały się głosy z większego politycznego dystansu patrzących jego słuchaczy, którzy nie dali się oświecić jego czarom (np. Andrzej Walicki). W ich ocenach postawy Krońskiego nie zabrakło zarzutów serwilizmu i dwulicowości, a nawet zarzutu kopania leżących. Póki drwiny z „Apcia” (prof. Tatarkiewicz) nie przekraczały granic zgrywy właściwej studentom do ich profesorów, rzecz wyglądała niewinnie. Ideologiczny atak na pozbawionego katedry zasłużonego pedagoga był już sprawą raczej wstydliwą.

Wracając do „antyromantyzmu”: zupełnie czym innym wydaje mi się przekonywające dążenie Miłosza, by z dwu nurtów poetyckiego języka w Polsce oprzeć się na tym, który określa jako „pełne wigoru”, celności i cierpkości, a odrzucić „zwiewny, nastrojowy, oznaczający koniec wychowania klasycznego” (w: *Nad książką, czyli cudze chwalicie, swojego nie znacie*, „Odrodzenie” nr. 4, r. 1948), a czym innym wykrzykiwanie Krońskiego: „romantyzm – największy wróg ludzkości”. Ponieważ znałem ten jego styl, dociskałem go w listach, by sens tych antyromantycznych diatrib rozjaśnił. I doczekałem się w następnym liście wytłumaczenia: „jeżeli chodzi o romantyzm filozoficzny, to pod tą nazwą rozumiem po prostu idealizm niem. XIX wieku”.

Ale to przecie znów uproszczenie! We wspomnianym szkicu Czesława Miłosza dążenie do formy pojemnej starałem się wykazać, że ów antyromantyczny protest miał u poety swoje ramy czasowe. Już w *Traktacie poetyckim* ten trend po trosze wygasa i „utwór – jak pisałem – wyraźnie wyłamuje się z reguł poetyki, która miała wyganiać mowę wzruszeń”. W *Prywatnych obowiązkach* Miłosz konstatuje: „Buntowałem się nieraz przeciwko romantyzmowi, ale na Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, czytanych w bardzo młodym wieku, nie ma żadnego antidotum. Stąd ograniczona możliwość wyboru, sprowadzająca się do mniej lub bardziej inteligentnych odmian romantycznego w gruncie rzeczy poglądu na poezję”.

Dlatego nie przywiązuję zbyt dużej wagi do fobii poety, przejawiających się np. w tym, że nie lubi swych znakomych wierszy, pisanych

w pierwszych latach okupacji, jak *Miasto* (inc. *Nad ruinami wstaje dzień...*).

Co by Miłosz powiedział, gdyby Mickiewicz po napisaniu *Ballad i romansów* (które zresztą sam jak najsluszniej interpretuje jako owoc świadomego buntu kogoś, kto wychował się na klasykach) wyparł się uroczej młodzieńczej *Zimy miejskiej* i zabraniał umieszczania jej w antologiach?

A inna rzecz, że kiedy ostatnio dane mi było posłuchać fragmentów z *Ksiąg Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego* (wyjątkowe zażenowanie, wzbudzone tym utworem sprawiło, że nie wracałem do niego od matury), to gotów byłem zrozumieć całą antyromantyczną pasję Miłosza i „Tygrysa”. Więc okazuje się, że i we mnie zostało coś z „Kuźnicowego” oświeceniowca i nie każdy typ społeczno-patriotycznego zniżania się do maluczkich potrafię strawić.

Podzielałem też sąd Miłosza, że w żadnych chyba listach nie uderza równie jaskrawo nasze ówczesne oderwanie od krajowej rzeczywistości, jak w sympatycznie plotkarskich listach Tadeusza Brezy¹. Nie sądzę zresztą, by był to skutek wąskiego widzenia: raczej wyraz daleko posuniętej ostrożności. Myślę, iż mądry Breza już wiedział, że nie należy się wychylać. Inna rzecz, że Miłosz podobny zarzut stawia i mnie. Chyba jednak nie całkiem słusznie. Gdyby tak było, nie znalazłbym się wśród pisarzy objętych zakazem druku w wywiezionej z Polski w latach 70-tych *Czarnej księdze cenzury* Tomasza Strzyżewskiego. No, ale to było później. W tamtych latach – po prostu – w pewne rzeczy głupio wierzyłem.

Ryszard Matuszewski

¹ Choć trudno mi się zgodzić z rozmiarem pretensji, jakie z tego powodu ma do korespondentów Miłosza Marcin Król (*Czesław Miłosz czyli szlachetność mimo wszystko*, „Tygodnik Powszechny”, nr. 41, 1998). Nie wiem, czy Król zdaje sobie sprawę, że występuje jako socrealista avant la lettre, oczekując, że pisarze w prywatnych listach będą odzwierciedlać rzeczywistość historyczną: ustosunkowywać się do ludzkich losów, posunąć władz, oplakiwać zburzoną Warszawę itp. Tymczasem nawet socrealizm domagał się obrazu budowanych fabryk i „przemian świadomości” jedynie w publikowanych powieściach czy wierszach i nie słyszałem, by wkraczał w dziedzinę prywatnej korespondencji. Czy Król skontrolował pod tym względem swoje listy do przyjaciół? A swoją drogą zgadzam się z nim, że teoretyzując z Paryża Kroński faktycznie zdawał się nie wiedzieć „jaki jest koń”. Również „Tygodnik Powszechny”, czytany już po napisaniu mego tekstu, przypomniał mi, że chciałem poświęcić nieco uwagi dość irytującym niekiedy przypisom, względnie ich brakowi. Nie dotyczy to przypisów sygnowanych inicjałami Cz.M., zawsze ważnych i ciekawych. Natomiast jeżeli chodzi o przypisy A. Fluta i K. Kasperka to razi albo ich zbędność i nijakość, albo brak właśnie tam, gdzie byłyby przydatne. Obok przytoczonych przez Lektora T.P. (nr. 40, 1998) rażących przykładów prof. Patočki i Izabeli Radziwiłłowej wymienilibym trzy inne: co będzie wiedział o Stanisławie Stempowskim ktoś, kto przeczyta w nocie, że był to „działacz społeczny, pisarz, bibliotekarz”? To już lepiej nic nie pisać. Natomiast np. o „Jackowskim z MSZ” (s. 65) warto by dać notę orientującą, kto zacytował, że funkcja „urzędnika MSZ” nie była najważniejszym elementem w jego niebanalnej biografii (chodzi o Aleksandra Jackowskiego, antropologa kultury, krytyka sztuki, redaktora kwartalnika „Konteksty”, poświęconego polskiej sztuce ludowej, autora cennego opracowania *Sztuka zwana naiwną* i ciekawych wspomnień pt. *Na skróty*). Na str. 363 jest pomyłonych dwu Ogrodzińskich: w tekście chodzi o Przemysława Ogrodzińskiego, działacza PPS, dyplomata i wyższego urzędnika MSZ, a nota mówi o Władysławie Ogrodzińskim, który był rzeczywiście eseistą i działaczem kulturalnym w Olsztynie, ale z dyplomacją i MSZ nie miał nic wspólnego.

CIĄG DALSZY ZE STR. 3

Jest w tej książce mnóstwo smakowitych fragmentów, dających się czytać niejako poza historyczno-biograficznymi kontekstami – co wynika z gatunkowej otwartości, gądatliwości listu. Znaleźć tam można na przykład – dla mnie szalenie ciekawe – opisy Ameryki tamtych lat, jej kultury wysokiej i niskiej, jej życia codziennego. Spojrzenia Miłosza i jego żony Janki (w listach do Andrzeja Jędrzejewskiego) uzupełniają się: on widzi Amerykę w perspektywie globalnej, ona jest świetnym obserwatorem szczegółów amerykańskiej codzienności.

Niemniej jednak trudno czytać tę książkę poza kontekstem historycznym bądź literackim, trudno traktować inaczej niż jako suplement naprawdę ważnych tekstów tamtych czasów, trudno czytać nie znając tych tekstów. Jest to, jak sądzę, lektura przede wszystkim dla specjalistów, zaznajomionych z szerszym kontekstem, traktujących obraz tamtego okresu wylaniający się z tej korespondencji nie jako obraz prawdziwy, lecz jeden z wielu obrazów, uzupełniających się wzajemnie i dopiero wspólnie mogących stworzyć coś na kształt portretu – do pokazywania innym. Jest to więc książka przeznaczona jest dla czytelnika doświadczonego; takiego „projektują” także wstępy i przypisy Miłosza, choć przypisy dodane przez redaktorów tomu często robią wrażenie skierowanych do czytelnika z trudem kończącego podstawówkę (dowiadujemy się z nich na przykład, kto to był i kiedy żył Tycjan oraz co znaczy francuskie słowo „dossier”). Takim czytelnikom nie polecam jednak tej książki.

Michał Rusinek

CZESŁAW MIŁOSZ: *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945-1950*, Wydawnictwo Znaki, Kraków 1998.

Krzysztof Lisowski

POECI TEGO LATA

Będzie zimna sierpniowa noc bez ciebie

znów zjawi mi się
Hordyński
zmieni w innego H.
zbiegnie po schodach szpitala
z czerwonej cegły
i ucieknie

jest pełnia Księżycy
płynę za nim
amfiladą światów

(ogolony policzek
teczka kapelusz milczenie)

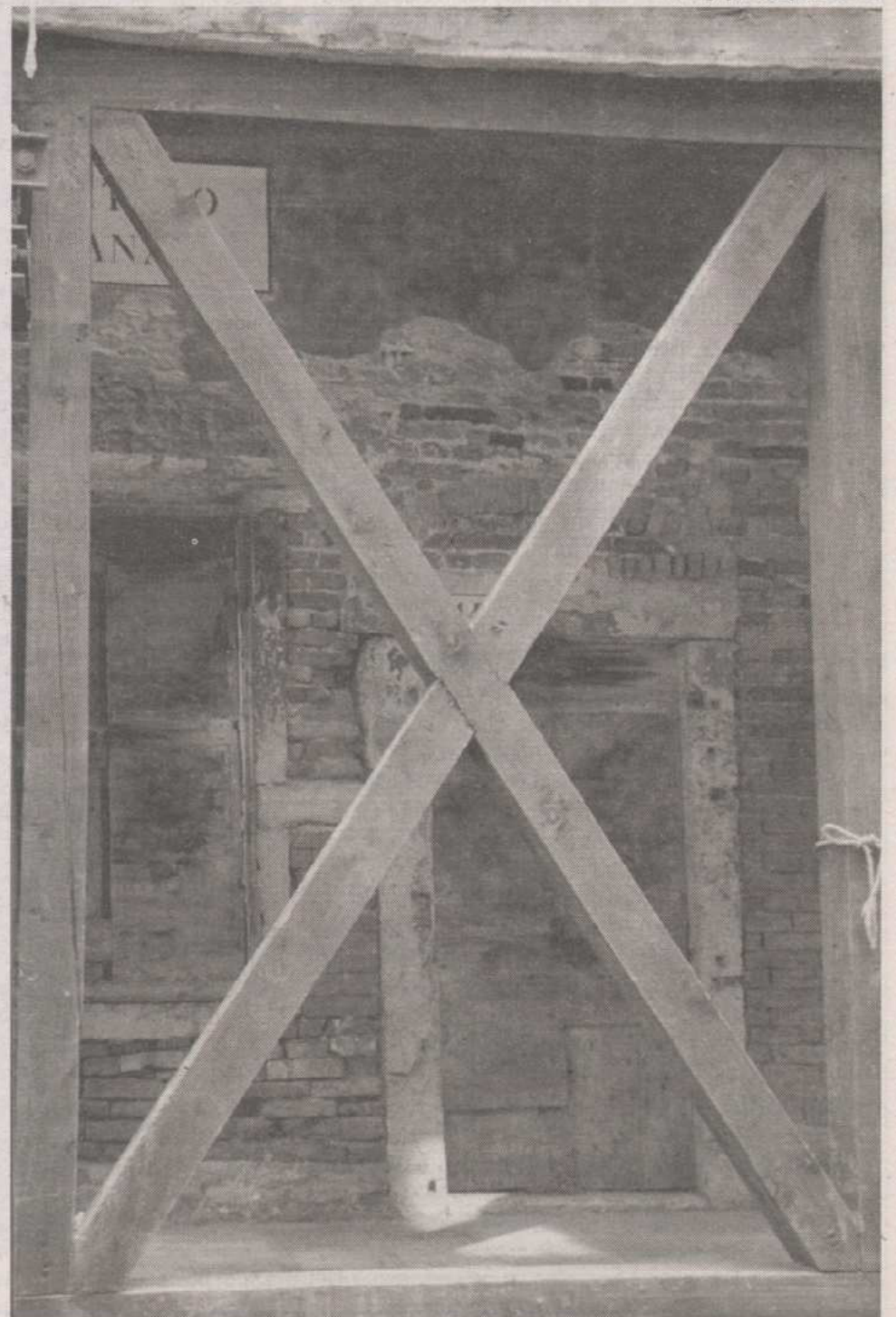
za krzakiem mimozy
chichocze Herbert
ustawia się do fotografii
obok baletnicy
widzianej w lwowskim parku

w pracowni Fausta
Holub wbija promień
w nocnego motyla

chcę ich odwiedzić
ale wojna wybucha za wojną
trwają powstania
więc zmieniają adresy
szmuglują tajemnicę przez
zdziczałe sady

na murach wysokich zamków
przekwitają puste wakacje

Fotografia Grażyna Borowik



Krzysztof Karasek **Pochwała błędu**

Stepy akernańskie należą do trzech, czterech Sonetów Krymskich jakie, za moich przynajmniej czasów, należało umieć na pamięć. Należą też do sonetów najdoskonalszych, najlepiej obrobionych, oszlifowanych.

Sonet krymskie tworzą jak wiadomo cykl jednolitych formalnie utworów, posiadających własną linię fabularną. I jak u Szekspira, gdzie każdy ze 153 sonetów jest osobnym utworem ale wszystkie razem tworzą konsekwentną całość, uprawniającą do nazwania ich poematem, tak i u Mickiewicza, posiadają one znamiona konsekwentnie zbudowanej całości, jednego utworu w 18-tu obrazach czy też rozdziałach o formie sonetów.

Akcja liryczna tego poematu rozwija się tak, jakby autor przechodził pewne stopnie wtajemniczenia w misterium natury. Najpierw pływa po morzu (sonet II, III i IV: *Cisza morską, Żegluga, Burza*), potem wędruje przez step, oglądając rysujące się w dali góry (sonet V: *Widok gór ze stepów Kozłowa*), następnie zwiedza dziedzinę i stolicę chanów (sonet VI, VII, VIII, IX: *Bakczysaraj, Bakczysaraj w nocy, Grób Potockiej, Mogiły haremu*), wędruje po podgórskich okolicach Krymu (sonet X, XI, XII, XIII, XIV: *Bajdary, Ałusztą w dzień, Ałusztą w nocy Czatyrdah, Pielgrzym*), by wreszcie wspiąć się na szczyty i podziwiać piękno wysokogórskich okolic (sonet XV, XVI, XVII, XVIII: *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale, Góra Kikineis, Ruiny zamku w Bałakławie, Ajudah*). Obrazy, jakie ogląda, ustawione zostają w coś w rodzaju scenografii, za którą kryje się – nie ze wstydu, lecz być może z zapatrzenia – myśl poety.

Porządek tej scenografii, przesuwające się kolejno przed oczami obrazy, zmieniające się punkty widzenia wskazują – jak można się domyśleć – zarówno na głód przestrzeni jak i głód poznania. Stanowią one coś w rodzaju poetyckiego reportażu lub poetyckiego scenariusza filmu geograficznego zamówionego przez jakiś National Geographic, zarazem jednak i na jakiś głębszy porządek ukryty w tych seryjnych obrazach, być może metafizyczny: wznoszenia się duszy w procesie wędrówki, która może być traktowana zarówno dosłownie, jak i jako podróż-życie. Wędrówki przez wzburzone morze (młodość), poprzez step i równinę (dojrzałość), „jałową ziemię” pejzażu i „jałową ziemię”, step kulturowych ruin odeszłej cywilizacji, ku wyżynom, gdzie przed oczami rozciągają się najszybsze krajobrazy, a duch napawa się widokiem chłodnych i czystych przestrzeni (czytaj: doskonałym poznaniem i duchową harmonią). Można powiedzieć, że obrazy jakie widzi wędrowiec, jakie mija, pokazują jakąś drogę duszy ku doskonałości – w każdym razie ku doskonaleniu się – a zarazem są kolejnymi, i nieuchronnymi, etapami poznania świata, i siebie. Siebie poprzez świat. Niewidzialnego przez widzialne.

W tym miejscu – ponieważ mówimy o swoich Mickiewiczach – dodam, że bliskie jest mi takie widzenie rzeczy. W moim poemacie z roku 1972, *Drozd*, użyłem, zupełnie nieświadomie – ale czy nieświadomie? nieświadomość też ma swoje progi i zadania – podobnej techniki: zbioru obrazów rozwijających się i związających, o ukrytej poza obrazami akcji lirycznej, prowadzącej do koncepcji poematu obejmującego zarówno świat zewnętrzny jak i wewnętrzny jego zagnieźdżenia, zarówno świata w ruchu jak i jego zatrzymania w umyśle, zatrzymania, które są lustrami przypisanej obrazom przestrzeni. Oczywiście, kiedy mówię podobna technika mam na myśli technikę, w równym stopniu Mickiewiczowską (z *Sonetów...*) co – jesteśmy wszak dziećmi XX wieku – Eliotową, z *Ziemi jałowej*, w równym stopniu podobną, co niepodobną do tamtej. „Są analogie choć nie ma podobieństw”, wpajał mi ongiś do głowy Adam Ważyk.

Wracam do *Sonetów...* Budowa ich, jak ją czytam, ma obrazować następującą myśl poetycką: ani natura (step – miejsce, na którym się człowiek jeszcze nie zaszczepił, i nie ma szansy zaszczepienia, bo jest miotany przez wiatr liściem – morze, które jest groźne nawet w chwilach zamarcia; step jałowuje, morze czai się, grozi burzą i rozbiciem statku) ani kultura (upadłe dziedzictwo chanów, ruiny ongiś potężnego państwa i groby) nie dają oparcia. Wydaje się, że jeszcze najbardziej góry, które przez swą nieuchronną potęgę stanowią coś w rodzaju surogatu wzniosłości. Potęga ta jest bowiem, przy deklaracji ateistycznej poety (trzy ostatnie wersy sonetu IV, *Burza*):

*jeden podróżny siedział w milczeniu na stronie
I pomyślił: szczęśliwy, kto siły postrada,
Albo modlić się umie, lub ma z kim się żegnać,*

jakimś rodzajem wyznania wiary: pięć się w górę, choćby wzrokiem, jest już samo w sobie przecież jakimś rodzajem modlitwy. Doceniając wszystko co powiedziano o tym cyklu-poemacie trzeba bowiem powiedzieć i to, że jest on



Collage Aleksander Pieniek

także, a może przede wszystkim, pewnego rodzaju małym traktatem religijnym, panteistycznym w istocie, gdzie autor od pełnego zwątpienia przechodzi kolejno, przez różne fazy odczuć i doświadczeń świata, od wizji natury pozbawionej transcendencji, pustej (step), okrutnej (morze), ku naturze wzniosłej (góry) i – dodajmy – nieruchomej, czy też znieruchomiałej, to znaczy pięknej. Bo tylko to, co jest znieruchomiałe jest piękne. Zawiera w sobie boski pierwiastek wzniosłości. Tak przynajmniej sądzili Grekowie.

Z cyklu *Sonetów krymskich*, jak zapewne zdążyli Państwo zauważyć wyłączyłem sonet inicjujący, pierwszy, *Stepy akernańskie*, nad którym chciałbym się dłużej zatrzymać.

Krymskość *Stepów akernańskich* była od początku kwestionowana. O ile pozostałe sonety napisane zostały, jak wiadomo, podczas podróży na Krym, to jest pomiędzy 29 sierpnia a 27 października 1825 roku, lub niewiele później, otwierający sonet nie był owocem tej podróży, lecz powstał znacznie wcześniej, podczas wycieczki do Akermanu (dziś Białogród).

Stepy akernańskie były wówczas rozciągającą się w odległości zaledwie kilku kilometrów od Odessy, na południowy zachód od niej, tam, gdzie Dniestr wpada do Morza Czarnego, równiną. Zawieziony przez poznanego u Sobieńskich obywatela z Podola, niejakiego Marchockiego, do jego domu w Lubomile Mickiewicz, nie myśląc wówczas jeszcze ani o podróży na Krym, ani o cyklu utworów opisowo-lirycznych w formie sonetów umiejscowionych w tej okolicy, napisał *Stepy akernańskie* chcąc zatrzymać chwilę, epifaniczną w rysunku i w wyrazie, aby trwała w pamięci i w bezczasie. Dopiero gdy cykl był gotowy, przygotowany do druku wedle pewnego typograficznego i chronologicznego porządku, dołączył go Mickiewicz jako rodzaj wstępu do całości.

Ocalały, szczęśliwie, dwie redakcje tego sonetu. Na ich przykładzie możemy prześledzić charakter pracy poetyckiej Mickiewicza, etapy formowania się cyklu, który stanowi zarówno syntezę wspomnień czarnomorskich, jak i laboratorium formy. *Na malej formie sonetu* – pisał Józef Kallenbach – *zaprawiał się poeta mozolnie; za to potem szło mu swobodnie, gdy do wielkich przystąpił utworów*. Na formie sonetu, która narzuca sztywne reguły, sztywną dyscyplinę, nauczył się Mickiewicz wypełniać formę, nie zaś tylko, jak dotychczas, ją kreować. Sam autor zdawał sobie doskonale sprawę z przygotowawczej pracy, którą wykonał, i która stworzyła go jako poetę operującego formą pojemną, różnorodną, bogatą; językiem giętkim, wypełniającym wszystkie przyszłe zadania. *Sonet trudne w porównaniu z ciągłym* (tj. dłuższym) poematem, pisał Malewskiego. *W sonetach można łatwo zabić pisarza!* Sądu tego nie zmienił zresztą z upły-

wem lat. Pigoń w *Adama Mickiewicza wspomnieniach i myślach* (W-wa 1958) przytacza następujący dialog:

– *Które z twoich poezji lubisz szczególnie?* – zapytała kiedyś Mickiewicza Karolina Jaenisch.

– *Lubię kilka stron z Wallenroda i parę sonetów krymskich; zresztą prawie nic.*

Odtąd posługiwać się będzie z równą sprawnością i swobodą wszelkimi formami ekspresji.

Wróćmy jednak do *Stepów akernańskich*, które są utworem szczególnym. Przede wszystkim dlatego, że posiadamy kapitalny dokument pracy na nimi, *Album Moszyńskiego*, zawierający dwie redakcje tego sonetu, ale także wiele wariantów poszczególnych wersów, jak choćby owego inicjalnego:

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
który pierwotnie brzmiał:

Poznałem stepowego podróż oceanu,
potem:

Żeglowałem i w suchych stepach oceanu,
następnie:

Wjechałem na suchego stepy oceanu,
w czwartej wersji:

Okrażyły mnie stepy na kształt oceanu,
by wreszcie, ostatecznie, uzyskać ową szlachetną, doskonałą uformowaną i wyszlifowaną lekcję:

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu.

Podobnym przeróbkom ulegały i inne wersy.

Sonet ten czytany był na jednym z wieczorów literackich w Petersburgu, u Delwiga, zimą 1827 lub wiosną 1828 roku, w obecności Puszkina.

Zachowała się relacja z tego wieczoru. Malewski notuje – cytując za Kallenbachem – krytykę /Puszkina/ jednego z wierszy *Sonetów Krymskich* Mickiewicza: „*Kędy wąż śliską pierś dotyka się ziola.*” *Puszkina zarzucał, że wąż nie ma piersi.*

Wąż nie ma piersi, trudno odmówić bystrości uwadze Puszkina. Nawet u romantyków, dla których rozkołysanie, rozkojarzenie wyobraźni czy – jak nazywa to Rimbaud – „rozprężenie zmysłów” było zasadą konstytucyjną poetyki, obowiązywała pewna logika skojarzeń, pewien horacjonizm wyobraźni.

Gdyby tak malarz głowę ludzką z końskim karkiem zespolił, pstryknął pióro zewsząd pobierane członki upiększył, zwykłej od góry niewieście dodał czarny rybi ogon – czy przyjaciele, zaproszeni na wystawę zdołalibyście powstrzymać się od śmiechu? – pisał Horacy w *Liście do Pizonów*. (w.1-4) Zasada ta obowiązywała do końca XIX wieku nawet do lat 20-tych naszego (zniósł ją dopiero nadrealizm). Z pewnością obowiązywała Puszkina, choć mogła nie obowiązywać Mickiewicza. Nie musiała obowiązywać Mickiewicza.

Byłyby owe „piersi węża”, czy „wąż piersiasty”, „wąż piersiami” poetyckim kikssem, lapsusem wyobraźni lub hybrydą, która demonstracyjnie obwieszcza swoją oryginalność czy programowym buntem przeciw horacjonizmowi, demonstracyjnym, ale i zaplanowanym, wliczonym w koszt, który – w przewidywaniu poety – miał stać się zawiązkiem nowej formy? A może określenie owo należało w tym czasie do potocznych, rodzących się na krótko i w krótki czas potem umierających lub nieczytelnych jak np. „Żaba ma sierść”. Zważywszy, że po uwadze Puszkina Mickiewicz w żadnym z następnych wydań sonetów nie zmienił tego zwrotu, przedrukowując w wersji nie zmienionej, domyślać się należy, że stał mocno przy swoim, że było ono użyte celowo, więc i konsekwentnie powtarzane. Trudno przypuścić, by on, który zastanawiał się nad każdym słowem, cyzelował je, obrabiał jak szlifierz drogą kamienie, powtarzając ów zwrot trwał przy nim tylko z uporu. Zanim doszedł już przecież do owej „błędnej” logicznie, poetycko, wyobraźniowo formuły, w dwu zachowanych redakcjach tego wersu /*Album Moszyńskiego*/ formuje go następująco:

I gdzie wąż śliskim licem pocałuje ziola (pierwsza);
Kędy wąż śliskim licem pocałował ziola (druga).

„Lica węża” zostają zastąpione więc „piersi węża”. Nie mogło zatem być to nieporozumienie, niedopatrzenie, omyłka, kiks, brak konsekwencji.

Błąd Mickiewicza można by uznać, przy odrobinie dobrej woli, za zbłąkaną jaskółkę nadrealizmu. To co w jednej epoce jest niezręcznością, w innej, często, staje się wyznacznikiem nowej estetyki, co w kanonie jednej jest niedopuszczalne (patrz Horacy), w kanonie innej naturalne a nawet oczywiste (patrz nadrealizm). Uściślijmy: to co dla Horacego było przedmiotem kpin, humorystyczną, wyobraźniowo-językową niezręcznością, w poetyce Bretona stawało się elementem nowej wizji. Ta ostatnia intuicja potwierdzałaby tezę Ważyka, że nadrealizm jest owocem literatur, które miały siaby romantyzm. Tam gdzie romantyzm był silny, mutacja nadrealistyczna spełniała się na ogół w jego obrębie, była jednym z ele-

mentów dobrze wykształconej romantycznej świadomości. Tak było w Polsce, gdzie wiele nadrealizmu można znaleźć w pismach romantyków. „Piersi węża” są może najbardziej spektakularnym tego przykładem.

Błąd Mickiewicza należy do tych błędów, które wzbogacają i umacniają język w jego *jestestwie*, jakby powiedział Mochacki. Wzbogacają, bo dostarczają pięknej hybrydy, która jest, bo jest piękna, choć jest hybrydą, umacniają, bo wytrącają język z jego usypiającej równowagi nazywanej niekiedy harmonią. Wymuszając sprzeciw lub zastanowienie stawiają pytania, które gwałcą nasze poczucie ładu i sensu, i jako pytania właśnie są ukrytą sprężyną, pozalogicznym energie. Alternatywą jest bezruch, czyli wygasanie ruchu, pytań, energii.

Błąd wielkiego poety, jeśli już do tego dochodzi, staje się normą językową w następnym pokoleniu. Przez normę językową rozumieć nie tylko normę gramatyczną czy logiczną, ale normę poetycką, normę wyobraźni. Skłania on, co więcej, do stwierdzenia, że język poetycki, jak i język w ogóle, rozwija się zarówno przez doskonalenie jak i przez błędy. Ten drugi rodzaj bodźców rozwojowych języka prowokuje mechanizmy obronne wewnątrz niego i wreszcie, kiedy mimo wszystko błąd zostaje zaakceptowany przez ducha języka jako wartość, stawanie się, staje się samo istnieniem. Całe zjawisko przywodzi na myśl ogród, w którym niespodziewanie wyrosły kwiat cieszy oko bardziej, niż starannie wyhodowane i uporządkowane rabatki.

Chciałbym powiedzieć tu kilka słów o innym rodzaju błędu, nie poprawionym zresztą do dziś, jaki przytrafił się Czesławowi Miłoszowi. W wierszu z roku 1957, *Nie więcej przywołując znany obraz Carpaccia z Museo Civico Correr w Wenecji* tytułowany raz *Damy na balkonie*, innym razem *Kurtyzany* czy *Kurtyzany weneckie*, obraz na którym istotnie, widzimy dwie damy z towarzystwa (być może kurtyzany; jedna oparta o balkon, charta i pawia)...*obraz przedstawia – Adam Bochenek: Historia sztuki nowoczesnej – strojne kurtyzany weneckie, siedzące na dachu swego domu i suszące włosy, ufarbowane na modny w Wenecji kolor rudawy. Czas skracają sobie zabawą z pieskiem. Autor Ocalenia wzdycha: Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany*

Opisać, jak w podwórzu witką drażnią pawia...

Pomijając już lokację tej sceny (u Bochenka dach, u Miłosza podwórze, ale tak naprawdę jest to balkon; ile oczu tylu świadków), każdy kto widział ten obraz albo choćby jego reprodukcję dostrzega, że realia z grubsza się zgadzają. Z jednym wszakże wyjątkiem: jedna z kobiet istotnie drażni witką, ale nie pawia, tylko charta. Trudno zrozumieć dlaczego ten błąd nie został przez Miłosza, przez czterdzieści lat jakie upłynęły od napisania tego wiersza, poprawiony? Czy obniża to w jakimś stopniu rangę tego utworu? Podważa co najwyżej jego wiarygodność. Gdybyśmy jednak zapytali czy tę samą, usprawiedliwiającą motywację, jaką zastosowaliśmy do Mickiewicza, zastosować możemy i do Miłosza, odpowiedzilibyśmy: nie. Moglibyśmy co najwyżej powiedzieć: Cóż z tego, że błąd, jeśli wiersz brzmi pięknie a słowa błyszczą? Czy podobnego błędu nie popełnił zresztą sam Mickiewicz, w innym wierszu, uśmiercając Ordona. Piękno *Reduty...* jest nie do zakwestionowania nawet kiedy wiemy, że po swojej błyskotliwej literackiej śmierci jego bohater żył jeszcze, jak na ironię, lat pięćdziesiąt i pięć.

Zamierzałem swoje wystąpienie, gdy doszedłem do *Stępów akermanskich*, zatytułować: *Pochwała błędu*, ale po ostatnich dwu przykładach zobowiązany jestem skończyć inaczej. Jest bowiem różnica pomiędzy błędem a czymś, co można by nazwać nieobliczalnością. Błąd zakłada jakąś podstawę, jakąś normę, której nie można przekroczyć i która zostaje przekroczona, nieobliczalność normę, którą trzeba przekraczać; której przekraczanie stanowi imperatyw poety. Poezja, jedna z jej funkcji, zasadza się na przekraczaniu granic, łamaniu stereotypów, barier językowych, składniowych i leksykalnych, gwałcie na rzeczywistości słowa. Po to, aby było ono bardziej sprawne, giętkie, użyteczne w opisywaniu coraz to nowych wcieleni rzeczywistości, coraz to nowych podróży na zewnątrz, i do wewnątrz siebie. Niekiedy na zewnątrz i do wewnątrz jednocześnie, wielka poezja zawsze to robiła. Błąd, więc coś, co – zdawałoby się – można poprawić, jest immanentnie wpisany w jej objawienia. Coś, co da się poprawić. W przypadku pawia Miłosza czy śmierci Ordona mamy właśnie do czynienia z błędem, podczas gdy w przypadku „piersi węża” z nieobliczalnością, czyli katastrofą wyobraźni, porażeniem metaforą. Inna rzecz, czy można poprawić błąd poety i nie popsuć utworu. Z dwojga złego wolę nieprawdziwego pawia czy Ordona niż prawdę, która skrzyknie. To, że wolę „piers węża” niż „lico węża” nie trzeba chyba dodawać.

Krzysztof Karasek

Kjell Espmark

POLSKA KAWALERIA

Wisławie Szymborskiej

Incydent pod G*** jest jednym z tych zamglonych miejsc gdzie historia się zagalopowała. Tego ranka sprawiła, pijana skrzypiącym Parsifalem Furtwänglera, że lance polskich ułanów rozbiły się bezgłośnie o pancerze narodu panów podczas gdy konie krzyczały pod gąsienicami. Jeśli wrzesień 1939 odtworzyć na trzeźwo a obrazy tego czego się spodziewaliśmy wyłowić z tego co się w istocie dzieje to potyczka potrwa o wiele lat dłużej od minuty odmierzanej pogardą. Teraz widać jak lance z hejcowanego drewna powoli powoli przechodzą przez blachę pancerną jak odłamki granatów ściekają jak mokry śnieg z pałatek a wróg trzepocząc ucieka ze swoich czołgów – najwyraźniej podpaliły je wołania które historia rzekomo zagłuszyła. Teraz zrozumiała jest nawet notatka w gazecie o tym jak wiekowa grupa jeźdźców zupełnie zdarta doświadczeniem lecz o nadspodziewanie młodych twarzach wjeżdża do jakiejś Warszawy która dygocząc z zimna wznosi się z ruin.

ZE WSPOMNIENIŃ RODZINNYCH

Gdy ślepa wojna się skończyła pewien chłop z wyspy Rödön został skazany na ścięcie i poćwiartowanie za zbrodnię sprzyjania przegrywającemu królowi.

Jego żona szła pieszo z Jämtlandii by błagać o łaskę właściwego Władcy. Z ciężkim sercem i krwawiącymi stopami dotarła do Sztokholmu na czas. Zatrzymała króla tuż przed rogatką, ręka na strzemieniu: – Łaskawy panie... I Jego Doskonałość, któremu, gdy koń stanął dęba, słońce rozświetliło łono, wspaniałomyślnie przywrócił jej głowę męża a na potwierdzenie przyłożył szorstką pieczęć na ulaskawieniu.

Krokiem który znowu odważył się kochać zawróciła z powrotem na północ. Lecz kiedy po kamienistych tygodniach wreszcie dotarła do cieśniny Rödö po jej stronie nie było ani jednej łodzi. Wszyscy przepawili się przez wodę żeby zobaczyć tego od którego Bóg się odwrócił. I tak przyszło jej stać ze skołowaciami ustami na tym bliższym brzegu a w oddali widzieć jak głowa męża spada.

SĄD OSTATECZNY

Ależ dzień Sądu jest trywialny. W tę ostatnią godzinę czasu prowadzę obronę doktoratu. Autor usprawiedliwił się już z błędów druku w swojej osobowości a recenzent wstępnie zdezwuował to co nazywaliśmy dotąd naszą epoką. Rada Wydziału patrzy ukradkiem zbity z tropu i przemyci mi przerażony cytat: „Szybko: czy istnieją inne życia?” Może jednak. Przecież tutaj jest połowa mnie. A jeśli chodzi o moje życie, to nie mogę sobie przypomnieć jakiej specjalności jestem profesorem. O moich pracach można jedynie powiedzieć że należą do innego czasu którego może jeszcze nie było. I wszystko czego się nauczyłem i co zdałem zostało wykreślone przez jakiś uporczywy wiatr który chyba jest gorszy tu wewnątrz niż na zewnątrz. Recenzent na podwyższeniu przypomina mnie samego przed laty. (To nie jest sen chociaż powinien – szczypię się w nie malowane i wiem co jest grane.) I odkrywam jego zamiary. Nie, nie dzisiejsze dzieło rozbija w drobny mak – recenzent zachowuje spokój i odmierza kawę w aparacie – tylko podstawę mojego myślenia. Gdy się zbliża do końca i szyby są czarne i bliskie pęknięcia kieruje na mnie kościsty palec i nazywa mnie, z podziwem w głosie, niezwykle wytrwałym blefem. Moi uczniowie stają w mojej obronie oburzeni, rozgestykulowani jak na sztychu z rewolucji francuskiej, lecz powoli siadają zmiażdżeni moją aż nadto oczywistą winą.

Tłumaczył Leonard Neuger

KJELL ESPMARK: emerytowany profesor Uniwersytetu Sztokholmskiego, literaturoznawca, historyk literatury, krytyk; wybitny prozaik i poeta. (Opublikował dotąd 29 książek: krytycznoliterackich i naukowych; powieści, tu: cykl powieściowy *Glömskans tid* – Czas zapomnienia – i tomów poetyckich!). Członek Akademii Szwedzkiej (czyli jeden z 18 Nieśmiertelnych przyznających m.in. wszystkie, poza pokojową, Nagrody Nobla).

Grażyna Borowik, *Morfem-jonem*, 1995, technika mieszana, 25x12,5 cm.



Joanna Hobot Cenzor jako odbiorca i autor

Urząd cenzury jako specyficzny odbiorca dzieła literackiego dysponował strategią czytelnictwa wpływającą na strategię nadawcy – autora i odbiorcy – czytelnika. Istotą owej cenzorskiej strategii odbiorczej był – jakże pożądanym przez zwierzchników, wypracowany dzięki rozmaitym szkoleniom – nawyk „ścisłego wiązania praktyki czytelnictwa z procesem ideowo-politycznym”.

Autor pragnący przekazać treści kolidujące z zakazami ujętymi w „Książkach zapisów” musiał podjąć pewną grę; grę, trzeba dodać, w której stawką było każde słowo. Reguły tej gry to nic innego, jak ogólnie wytyczne, kryteria ideologiczne, których przestrzeganie egzekwował cenzor. Jego uprzywilejowaną pozycję osłabiał na szczęście nieco fakt, iż każdemu urzędnikowi towarzyszyła świadomość, że wydana przez niego opinia zostanie zweryfikowana przez zwierzchników terenowych i warszawską centralę. Co więcej, cenzor, którego efekty pracy poddawano nieustannej ocenie, mógł zostać oskarżony bądź o zaniedbanie obowiązków, bądź – wręcz przeciwnie – o „wiązanie na siłę tekstów z sytuacją polityczną”.

Toteż balansujący pomiędzy przeocenieniem a ingerencją zbędną, usiłujący zneutralizować działania podejmowane przez autora, urzędnik obawiał się wszelkich odwołań – od autorskich prób wpływania na swe interpretacje. Dlatego też cenzorzy z dużą dozą nieufności odnieśli się do faktu powstania przy Zarządzie Głównym ZLP Komisji Interwencyjnej. O powołaniu tej Komisji Urząd – ku oburzeniu pracowników cenzury – nie został powiadomiony. Za „dziwny”, a zarazem uspokajający uznali cenzorzy fakt, iż rzeczona Komisja zarówno w 1968 roku, jak i w latach poprzednich „nie skorzystała z możliwości przedyskutowania stanowiska Urzędu lub przedłożenia swych uwag odnośnie takich czy innych decyzji”.

Trudno dziś dociec przyczyn braku interwencji ze strony Komisji. Jej członkowie mieli zapewne świadomość, iż cenzorzy – wbrew swym własnym zapewnieniom – w pamiętnym 1968 roku nie byli skorzy do prowadzenia jakichkolwiek dyskusji. Należy bowiem zaznaczyć, iż był to rok, w którym cenzorzy weryfikowali lojalność pisarzy i sami weryfikacji podlegali.

Korzystnym momentem dla działań Komisji Interwencyjnej były natomiast lata otwierające kolejne krótkie okresy „odwilży”. Taka właśnie liberalizacja postaw cenzorów nastąpiła w 1971 roku – w roku, który nazwali oni (oczywiście z propagandową przesadą) „przełomowym”, w którym – znowu w odczuciu cenzorów – „klimat szczerości i wzajemnego zaufania, tak kontrastujący z atmosferą poprzednich lat, sprawił, że od dawna skrywane lub wypowiedziane półgłosem krytyczne osady wielu dziedzin życia znalazły swe ujście”.

Ów właśnie moment „konjunktury” wykorzystał Andrzej Lam, który jako przewodniczący Komisji Interwencyjnej ZG ZLP wniósł odwołanie od cenzorskiej decyzji dotyczącej wartości tomiku Rafała Wojaczka pt. *Nie skończona krucjata*. Tego typu odwołanie wniesione przez poetę bądź upoważnionego przedstawiciela ZLP było próbą kontynuacji gry z cenzorem w chwili, kiedy ta gra mogła uchodzić już za skończoną i przez poetę przegrana.

Aby wyznaczyć reguły gry podjętej przez Lama, należy przypomnieć recenzje, jakie uzyskał tomik Wojaczka. Niecenzuralność wielu wierszy z tomiku *Nie skończona krucjata* wynikała – w opinii cenzora – zarówno z tematu utworów, jak i (a może przede wszystkim) z (warunkowanego stylem indywidualnym poety) sposobu potraktowania tegoż tematu. Swe zarzuty ujął cenzor w następujące słowa: „*Pasją poety, czy też jego manierą jest brutalna, perwersyjna niekiedy metafora atakująca czytelnika za zdwojoną siłą, powodująca w najlepszym wypadku niesmak. Kiedy jednak w takich wierszach pojawiają się akcenty polityczne można je odczytać jednoznacznie jako same negatywy, chociażby to nie było zamierzeniem autora*”.

W dalszym ciągu swego wywodu recenzent podkreślał, iż raz i go przede wszystkim właściwy Wojackowi „osobliwy sposób nawiązywania do tematyki patriotycznej”. Zdanie pierwszego recenzenta w zasadzie podzielili dwaj kolejni. Trzej cenzorzy, oceniający tomik *Nie skończona krucjata*, byli prawie jednomyślni i nie doszło między nimi do większych rozbieżności co do kontrolowanych wierszy. Jedynie *Piosenka o poecie* uznana za niecenzuralną przez dwóch pierwszych opiniodawców, zyskała aprobatę naczelnika GUKPPIW, który dopuścił ją do druku opatrząc znakiem „b.i.” (bez ingerencji), zaznaczając przy tym, iż „samo stwierdzenie o kapitanie MO nie stawia w złym świetle aparatu milicji”. Natomiast cenzorzy niższego szczebla dopatrzili się w cytowanym fragmencie wiersza próby kształtowania negatywnego obrazu milicji:

Poeta pisze całe rano

(ile wódki)

Poeta pisze popołudnie

(dużo wódki)

Poeta pisze wieczór noc

(hektar wódki jak mówi

B. Antochiewicz kapitan MO)

Z punktu widzenia czytelnika obiekcje cenzorów niższego szczebla wydawały się (i nadal się wydają) wydumane, śmieszne, wynikające z nadmiernej gorliwości. Tymczasem, w przeświadczeniu wielu cenzorów, zastrzeżenia tego typu były jak najbardziej uzasadnione i zgodne z wytycznymi znanymi z „Książek zapisów”. Cenzorzy „zatrzymywali” wszelkie publikacje, mogące wpłynąć (ich zdaniem) negatywnie na sądy opinii publicznej na temat wojska i milicji. Za „merytoryczną” skuteczność „wkroczeń” związanych z tzw. problematyką militarną uzyskali nawet cenzorzy pochwałę, którą wyraził – jak pisano w materiałach instruktażowych – „Towarzysz Generał Broni Wojciech Jaruzelski w piśmie nr 1888/18/73 z dn. 10. 03. 73 roku”. Mówiąc krótko, tak rozumiana „problematyka militarna” była przedmiotem szczególnej troski Urzędu, który za szkodliwe dla wizerunku polskiej armii uznawał informacje o ekscesach dokonywanych przez żołnierzy, a zwłaszcza przez oficerów.

Kierując się powyższymi względami dwaj pierwsi recenzenci wiersza pt. *Piosenka o poecie* „wyingerowali” utwór z tomiku. Natomiast trzeci z opiniodawców wyszedł z założenia, iż „słowa o kapitanie MO nie są obraźliwe w stosunku do kadry oficerskiej milicji”. Mniej liberalni i bardziej jednomyślni byli cenzorzy wobec wiersza zatytułowanego *Próba nowego świata*. Nakazana ingerencja miała polegać na odkonkretnieniu sytuacji lirycznej w taki sposób, by nie został zmieniony sens utworu, w którym to podmiot mówiący stwierdzał:

Księżyc nie jest tym księżycem, co onegdaj

.....

Śmietnik także nie jest miejscem, gdzie się szerzy

odór ścierwa...

Miejsce nie jest miejscem kiedyś zwanym Polska

Trup nie jest trupem

Nie ulega wątpliwości, że to właśnie do tego wiersza odnosiły się opinie urzędników akcentujące niecenzuralną manierę Wojaczka, polegającą na wyrażaniu treści „polityczno-patriotycznych” przy pomocy „brutalnej”, „perwersyjnej”, „atakującej ze zdwojoną siłą wyobraźnię czytelnika” metafory. Obrony przytoczonego wyżej wiersza podjął się Andrzej Lam, który we wniesionym na wniosek dyrektora Wydawnictwa Literackiego odwołaniu lansował własną wersję odczytania utworu, stwierdzając: „W wierszu «*Próba nowego świata*» zakwestionowany został wyraz «*Polska*» (...) poczucie utraty tożsamości rozciąga się na cały świat i początek brzmi: «*księżyc nie jest tym księżycem...*». *Przemiana nie obejmuje więc tylko Polski. Wyrazu tego nie można by zresztą mienić na żaden inny ponieważ autor nie żyje i nikt nie mógłby za niego podjąć takiej decyzji. Zrezygnowanie zaś z całego utworu byłoby dotkliwym zubożeniem tomiku poety, którego twórczość jest już zamknięta i dlatego powinna zostać utrwalona w możliwie pełnym kształcie*”. Nie wiadomo, który z wysuniętych w powyższym wywodzie argumentów przekonał cenzora. Być może urzędnik cenzury uznał interpretację Lama za mniej szkodliwą od własnej. Jest również wysoce prawdopodobne, że cenzorzy liberalizowali swą postawę wówczas, gdy recenzowali tomiki nieżyjących już poetów. W każdym bądź razie odwołanie wywołało pożądaną skuteczną zmianę do tomiku przywrócić.

Nie udało się natomiast Lamowi „wybronić” tekstu *Jeszcze Polska*. Wiersz ten zbulwersował cenzora, który za wręcz szokujące uznał zdanie:

A ja starannie wyluskuję

Z krocza wszy, nucę Jeszcze Polska

Analiza wypowiedzi cenzora i treści odwołania pozwala przypuszczać, iż urzędnik nie tylko nie dał się przekonać do proponowanej przez Lama interpretacji, ale i uznał ją za ostateczny dowód niecenzuralności utworu. Przyjrzyjmy się więc „pechowym” argumentom rzeczownika wiersza: „*Ktoś przebywający w więzieniu o spustoszonej wewnątrz nie przestaje kochać Ojczyzny i ta miłość mu ciąży – można to sobie wyobrazić. Zdarzały się różne tragiczne sploty okoliczności. Czy przejmując wyrażone uczucie nie mogłoby przemawiać za tym wierszem, mimo jego drażliwości?*”. Pyta-

jąca forma ostatniego z cytowanych zdań wskazuje, iż sam jego autor (niejako wbrew podejmowanym wysiłkom) nie bardzo wierzył w możliwość przekonania cenzora. Jednym słowem zaproponowana przez Lama interpretacja jeszcze upewniła „recenzentów” co do szkodliwości ideologicznej wiersza pt. *Jeszcze Polska*. Zwłaszcza peryfrastyczna wzmianka o „tragicznych splotach okoliczności” mogła wywołać całkowicie przeciwną od pożądaną przez Lama reakcję cenzora. Cenzorzy bowiem z reguły kwestionowali wszelkie wypowiedzi na temat „etapów”, „zakrętów” i „tragicznych splotów okoliczności” w powojennej historii Polski.

Nie tylko poezja Wojaczka zasłużyła sobie – w recenzjach cenzorskich – na miano epatującej odbiorcę, atakującej wyobraźnię czytelnika przy pomocy wręcz agresywnej metaforyki. Poetą ocenianym przez cenzorów w podobnych kategoriach był Stanisław Barańczak, o którym ideologiczna „recenzentka” tomiku *Dziennik poranny* pisała: „*poeta widzi naszą współczesną rzeczywistość i tak ją pokazuje, jako świat bólu, przemocy, gdzie krew (jako wyraz przemocy, a nie siły napędowej świata) pojawia się niemal w każdym wierszu, podobnie jak łańcuchy, kraty, strzały, bruk zraszany krwią. Czy to obsesja poety?*”.

Cenzorka na swe pozornie retoryczne pytanie o źródła i przyczyny obsesyjnego (w myśl cenzorskich kanonów) pesymizmu poezji Barańczaka znalazła „usprawiedliwiającą” – w jej mniemaniu – poetę odpowiedź: „*Myślę, że poezja ta rodzi się z głębokiego urazu, z wewnętrznego bólu zadanego niekończennie wprost jemu (tzn. poecie), ale społeczności, w której żyje. Czy można łączyć te doznania z wypadkami mającymi miejsce w Polsce. Można, ale myślę, że byłaby to krzywdząca dla poety interpretacja*”.

Stwierdzenie cenzorki stało w opozycji zarówno do intencji twórcy, jak i do cenzorskiej politycznej strategii konkretyzacyjnej. Tymczasem cenzorka wręcz starała się udaremnić ewentualne próby odczytania utworów przez pryzmat wstrząsających Polską wydarzeń. Zaproponowała zatem osadzenie utworów Barańczaka w szerszym od polskiego kontekście, pisząc: „*Świat współczesny tak ciągle i tak mocno ocieka krwią. (...) Poeta czujący intelektualnie odbierający również rzeczywistość ma prawo dawać ludziom taki właśnie obraz świata. Barańczak widzi chyba jednak, że z tego bólu, krwi i ucisku powstaje coś nowego, wydaje się to tkwić w świadomości dobroczynnym motcie: «I nawet to, co niszczy, w świat się zmienia» (R. M. Rilke «Baudelaire», przekł. M. Jastrun)*”. Cenzorka dowodziła zatem, iż w ujęciu Barańczaka świat nie jest jedynie krwawym absurdem, a pojawiające się motywy krwi, strzał, krat, strzałów mają raczej eschatologiczny niż katastroficzny charakter. W swej recenzji przeprowadzała niekiedy urzędniczą poząnskiego WUKPPIW ideologiczne interpretacje, ale tylko po to, aby je zanegować, wysunąć kontrargumenty dowodzące poprawności ideologicznej utworów. Taką metodę postępowania przyjęła w odniesieniu do wiersza pt. *U końca wojny dwudziestodwuletniej*. Przyznając, że wspomniany utwór wymaga „poważnej rozważy” (bowiem można go także odczytać jako rozrachunek z Polską) zaproponowała cenzorka i uznała za prawdopodobną odmianą w swej wymowie interpretację, pisząc: „*Raczej chodzi tu o rozrachunek z własnym życiem wplecionym w polską rzeczywistość i w świat współczesny*”. Warto zatem przywołać fragmenty owego, bezspornie rozrachunkowego w swej wymowie, utworu:

U końca wojny dwudziestodwuletniej
w dzień zwycięstwa nad sobą, w dzień
przegranej z sobą, gdy się wszystko wyjaśniło
pochodniami pochodów, kagankiem kagańca,
gdy zapomniałeś nazwisk i adresów,
oświecony lampą z biurką prosto w oczy, jak
krótkim tchem psa spuszczonego ze smyczy, w ten dzień
ostatecznego zawieszenia broni
nad głową

Zaskoczeniem zarówno dla czytelników, jak i dla cenzorów mógł być styl utworu. Nasuwa się jednak pytanie czy wiersz Barańczaka „trudny” pod względem leksykalno-składniowym mógł w takim stopniu „zmylić” cenzorkę. Wszak powtórzony w incipicie tytuł utworu w sposób peryfrastyczny, lecz zrozumiały osadzał wydarzenia w czasie. Wspomniana peryfraza dodatkowo heroizowała i hiperbolizowała wystąpienia studenckie z marca 1968 roku. Dla odbiorcy poszukującego politycznego, społecznego i obyczajowego kontekstu nie był też zbyt trudną zagadką fragment:

gdy zapomniałeś nazwisk i adresów
oświecony lampą z biurką prosto w oczy

na przykładzie poezji Wojaczka i Barańczaka

Również w odniesieniu do przytoczonych wersów zrezygnowała cenzorka z zabiegu „konkretyzacji”, a więc z powiązania sytuacji lirycznej z realną sytuacją przesłuchania, będącego jedną z form represji, jakie nastąpiły po marcu. Dlatego uzasadnionym wydaje się przypuszczenie, iż cenzorka nie tyle nie dostrzegła, co dostrzec nie chciała faktu „obejścia” przez autora wiersza pt. *U końca...* co najmniej kilku cenzorskich zakazów, do których zaliczyć należy również zakaz wysuwania twierdzeń „o ideowej odrębności młodego pokolenia”.

Motywy postępowania cenzorki staną się bardziej czytelne po przypomnieniu, iż zadaniem pracowników Urzędu było eliminowanie z prasy literackiej formułowanych wobec cenzury i urzędników „centralistycznie” zarządzających kulturą zarzutów niedopuszczania do głosu młodego pokolenia i promowania literatury bezideowej poprzez ustanawianie tematów „tabu” i tzw. obszarów wyłączonych z penetracji twórców. Lata 1971-72, w myśl ogólnych dyrektyw, określali cenzorzy jako te, w których ujawniła się „głęboka potrzeba zmian i ich socjalistyczna narodowa zasadność”.¹⁹ Zatem w trakcie owej „odwilży” cenzorzy starali się z większą dozą liberalizmu recenzować utwory młodych, ale znanych już poetów. Postępowanie takie miało również na celu odparcie oskarżeń o to, iż cenzura, obok trudności wydawniczych, jest główną przeszkodą, nie pozwalającą młodym twórcom zająć należnego im miejsca na arenie literackiej. Nie bez wpływu na styl recenzowania *Dziennika porannego* pozostawał fakt, iż tuż po wydaniu zbioru *Jednym tchem* pisano o Barańczaku, mówiąc słowami drugiego z cenzorów – „dużo i pozytywnie”.²⁰ Na drugim z opiniodawców wrażenie wywarła także wypowiedź Juliana Przybosia, który obwoływał Barańczaka najzdolniejszym poetą młodego pokolenia. Również drugi z poznańskich cenzorów uwzględniał nakaz promowania zdolnych, a przede wszystkim już znanych czytelnikom i krytykom poetów.

W swej recenzji *Dziennika porannego* drugi cenzor kładł nacisk na pozytywne zjawisko, jakim miało być obywatelskie zaangażowanie poety. Zarówno „utrudnioną” formę wierszy, jak i przekazywane przez nią treści oceniał cenzor nad wyraz pozytywnie, pisząc:

„poezja Barańczaka (...) nie jest – jako poezja lingwistyczna – łatwa do rozszyfrowania. W przeciwieństwie jednak do innych wyznawców tej metody Barańczak nie zajmuje postawy, w której drażnienie słowa, nadawanie mu wielu nowych znaczeń i skojarzeń jest sprawą pierwszoplanową – poeta poznański jest wnikliwym komentatorem świata, wymierzającym mu swoje «za» i «przeciw», rozważającym stan człowieczej kondycji w świecie rozdartym sprzecznościami, w którym jak rzadko kiedy występuje fluktuacja ustalonych wzorów. Jest to poezja daleka od sielanki, pozbawiona akcentów mizdrzenia się do czytelnika, gwałtownie natomiast atakująca wyobraźnię czytającego, uczulająca go na sprawy istotne, ważne z punktu widzenia obywatelskiego. Zaangażowanie Barańczaka nie wypływa z góry wykoncypowanego założenia, ale z głębokiej wewnętrznej potrzeby wypowiedzenia tego, co nurtuje jego pokolenie”.²¹

Dla drugiego z opiniodawców zatem poezja lingwistyczna, to poezja odwołująca się do określonej tradycji literackiej, „grająca słowem”, niekiedy „zaangażowana”, a przede wszystkim „niełatwa do rozszyfrowania”. Toteż mówiąc o lingwizmie poezji Barańczaka miał cenzor na myśli jej „szyfrowy charakter”, stawiający urzędników GUKPPIW przed trudnym zadaniem. Dla porównania warto przypomnieć, że pierwsza „recenzentka”, choć nie nazwała poezji Barańczaka mianem lingwistycznej, to jednak kilkakrotnie w swej wypowiedzi podkreślała, iż „ocena poszczególnych wierszy nie jest łatwa, podobnie jak i ocena całości”.²² Dlatego też uznawała za wskazane „czytanie zbioru przez kilku cenzorów”. Kładła zatem nacisk na konieczność „kolegialnego” rozszyfrowywania lingwistycznej poezji Barańczaka; kolegalność cenzorskiej lektury miała być w tym wypadku gwarancją uniknięcia zbyt subiektywnych ocen, czyli przeoczeń i ingerencji błędnych.

Dwoje recenzentów zgodnie wspominało zatem o konieczności „odszyfrowywania” wierszy pochodzących z tomiku *Dziennik poranny*. Niemniej jednak nie zgłaszali oni konkretnych zastrzeżeń do poszczególnych utworów. Cenzorka niższego szczebla zaproponowała wyeliminowanie dwóch wierszy, miały to być utwory *Względny spokój*, *Papier i popiół*. Urzędniczka WUKPPIW była skłonna usunąć również dwie końcowe (cytowane poniżej) zwrotki wiersza pt. *Szyba, którą uważa za „budzące niekorzystne skojarzenia (grudzień)”*.²³

gdy na ulicy wystrzał
tryśnie fontanną huku

ponad domy najwyższe
a po zmartwiałym bruku

czołgów zadudni horda
lecz wtedy gospodyni
okleja szybę, przezorna
paskami papierowym²⁴

Drugi cenzor ograniczył się natomiast do stwierdzenia: „Uważam, że tomik *«Dziennik poranny»* należy (wyłączywszy z niego uprzednio zakwestionowany *«Względny spokój»*) zwolnić w całości do druku”.

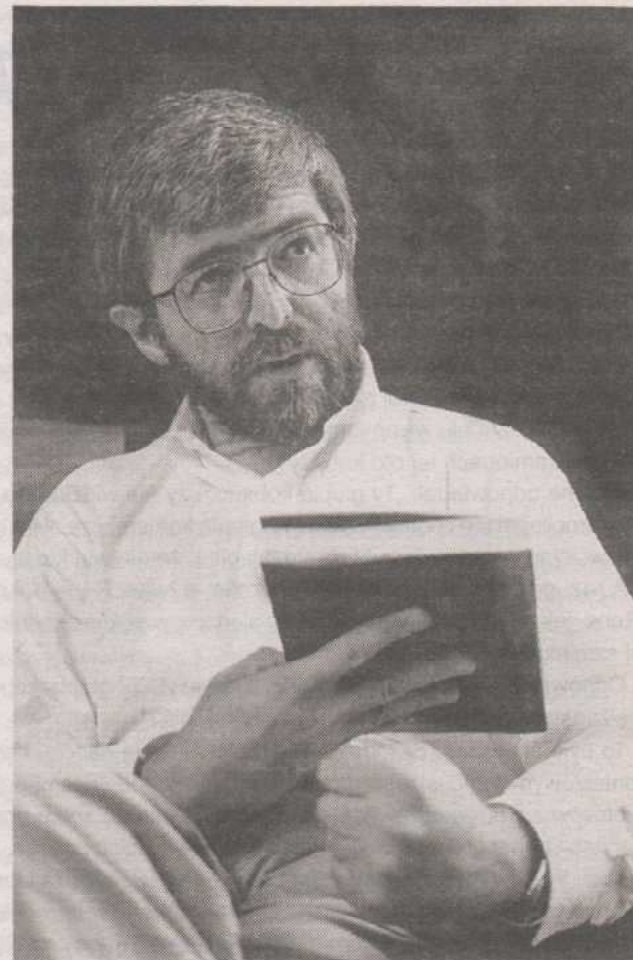
Całkowicie odmienną postawę od dwóch pierwszych „recenzentów” szczebla wojewódzkiego przyjęła urzędniczka GUKPPIW, która zaproponowała cały szereg „wykroczeń”. Za co najmniej nieodpowiedni uznała sam „nastrój” prezentowanych w tomiku wierszy. Określiła ona ów nastrój jako pesymistyczny czy wręcz katastroficzny, wywołany przez „skojarzenia, dobór rekwizytów, konstrukcję obrazów, naturalizm niektórych scen”.²⁵ Już sama liczba zaproponowanych ingerencji sugeruje, iż cenzorka – z nie wyrażoną wprost dezaprobatą – odniosła się także do ocen tomiku sformułowanych przez poprzedników. Zdaniem urzędniczki GUKPPIW szkodliwe i nie do przyjęcia były wiersze *Kołęda*, *Złożyli wieńce*, *Wypełnić czytelnym piśmem*, *Spójrzmy prawdzie w oczy*, *O wpół do piętej*, *Gdzie się zbudziłem* oraz *Śpiący*. Najwyraźniej urzędniczka warszawskiej cenzury „nie nadszyciła” ze zmianami, jakie nastąpiły po 1971 roku w „praktyce cenzorskiej”. Drobiazgowo analizując wszelkie możliwe negatywne (z cenzorskiego punktu widzenia) skojarzenia naraziła się trzecia „recenzentka” na zarzut znacznie poważniejszy od tego, jakim było oskarżenie o wiązanie na siłę wierszy z sytuacją polityczną. Naczelnik GUKPPIW stwierdził bowiem, że niektóre przeprowadzone przez jego podwładną analizy „są bardziej niebezpieczne od samych utworów”.²⁶ Wniosek taki nasunęła mu lektura sporządzonej przez cenzorkę notatki służbowej, będącej interpretacją wiersza pt. *Kołęda*. Urzędniczka określiła utwór jako aluzyjny, dotyczący „być może jakiegoś konkretnego wydarzenia”. Zamieszczona data roczna – 1972 oraz „rekwizyty” skłoniły cenzorkę do konkluzji, że utwór *Kołęda* „jest reminiscencją wydarzeń po 1968 roku”, o czym miałyby świadczyć poniższe wersy:

Urodzony
ze srebrną tyłką w ustach, pod
szczęśliwą gwiazdą (rozżarzonym
kamieniem obrazy
rzuconym w twoją stronę już cztery lata temu)

urodzony
czy tego chcemy czy nie, z żelaznym nożem w zębach,
w stalowym czepku,

uśnij, zanim
dopędzi cię ten żar
to światło, które cztery lata
czyhało w pędzie, aż otworzysz oczy²⁸

Pod hasłem „decyzje i uwagi naczelnika” odnaleźć można nie tylko stwierdzenie o szkodliwości interpretacyjnych działań cenzorki, ale i propozycję takiego oto odczytania wiersza: „dlaczego np. nie może być to wiersz dla nowo narodzonego syna. Wiersz można tylko zwolnić”.²⁹ Powyższa wypowiedź mogłaby zostać odczytana jako świadectwo wyjątkowej naiwności i łatwowierności naczelnika. Ta kusząca teza nie wytrzymuje jednak konfrontacji z założeniem, że zarówno cenzorzy szczebla wojewódzkiego, jak i wyższy urzędnik GUKPPIW realizowali ogólnie zalecenia, będące rezultatem chwilowej zmiany politycznego kursu. Ze wspomnianymi już zaleceniami nierozdrażniania środowiska literackiego nie zapoznana się lub nie mogła, pogodzić nadgorliwa cenzorka. Za posiadające „elementy politycznie drażliwe” uznała ona nawet wiersze *Twarzą w twarz*, *Jednym tchem*, *Nie*, a więc utwory, które już wcześniej uzyskały wizę cenzorską, pozwalającą na ich druk w tomiku *Jednym tchem*. Zastrzeżenia wysunęła także wobec tych wierszy, które wykorzystywały zabieg łączenia „utartego słownictwa prasowego z elementami tzw. pure-nonsensu”.³⁰ Utwory „przedrzeźniające nowomowę” określiła – nie bezzasadnie zresztą – jako ironiczne, a nawet zjadliwe. Naczelnik, a więc nadcenzor, nakazał jednak zwolnić owe prześmiewcze utwory. Były to: *Złożyli wieńce*, *Wypełnić czytelnym piśmem*, oraz *Spójrzmy prawdzie w oczy*. Decyzję na-



STANISŁAW BARAŃCZAK

Fotografia Andrzej Kramarz

czelnika zatwierdził dyrektor GUKPPIW, nakazując równocześnie (zgodnie z jednomyślną sugestią wszystkich cenzorów) usunięcie wiersza *Względny spokój*. Reakcją poety na ostateczną decyzję cenzury było zamieszczenie tytułu zakwestionowanego wiersza w funkcji podtytułu, czy też tytułu jednej z częstek tomiku.

Jak łatwo zauważyć, argumentami skłaniającymi do „względnej liberalizmu”, oprócz ogólnych nakazów, były: pozycja autora na rynku literackim oraz projektowany nakład tomiku.

Choć urzędnika GUKPPIW interesowała przede wszystkim tzw. poprawność ideologiczna utworu, to jednak jego działania nie pozostawały bez wpływu na kształt artystyczny zarówno poszczególnych wierszy, jak i całych tomików. Do czytelnika-sprzymierzeńca, z którym autor pragnął nawiązać porozumienie, docierały książki poetyckie, które uprzednio przeszły przez sito kolejnych cenzorskich recenzji. Cenzorska strategia odbiorcza była bowiem strategią walki o duszę „szarego czytelnika”, którego za wszelką cenę należało uchronić przed ideologicznie niepoprawnymi treściami.

Joanna Hobot

¹ Zasady i programy szkolenia, 1970, 902.

² jw.

³ Plany, sprawozdania, analizy komórek organizacyjnych własnej jednostki, 1968, 961

⁴ jw., 1971.

⁵ Recenzje terenowe, 1972, 943.

⁶ jw.

⁷ jw.

⁸ R. Wojaczek, *Nie skończona krucjata*, Kraków, s. 28.

⁹ Przegląd ingerencji, przeoczeń w publikacjach periodycznych, nieperiodycznych i drukach ulotnych, 1973, 978.

¹⁰ Recenzje terenowe, 1972, 943.

¹¹ Rafał Wojaczek, op. cit., s. 110.

¹² Recenzje terenowe, 1972, 943.

¹³ jw. (podkreślenie Autora)

¹⁴ Recenzje terenowe, 1972, 943.

¹⁵ jw.

¹⁶ jw.

¹⁷ jw.

¹⁸ S. Barańczak, *Dziennik poranny*, Poznań 1972, s. 44.

¹⁹ Plany, sprawozdania, analizy komórek organizacyjnych własnej jednostki, 1972, 961.

²⁰ Recenzje terenowe, 1972, 943.

²¹ Recenzje terenowe, 1972, 943.

²² jw.

²³ jw.

²⁴ S. Barańczak, *Dziennik poranny*, Poznań 1972, s. 35.

²⁵ Recenzje terenowe, 1972, 943.

²⁶ jw.

²⁷ jw.

²⁸ S. Barańczak, op. cit., s. 28.

²⁹ Recenzje terenowe, 1972, 943.

³⁰ jw.

Agnieszka Dutka

Herr Flik

W poniedziałki o ósmej wieczorem oglądaliśmy śmieszny film o wojnie. Ale nie tej, która toczy się teraz w Jugosławii, ale o tamtej sprzed pięćdziesięciu lat: o II wojnie światowej. Mamy i taty nie było na świecie, bo babcia była dziewczynką, mniej więcej w moim wieku. Gdy tylko zaczął się film, mówiła:

„Jak wy to możecie oglądać” – i zamykała się w innym pokoju.

Jak już wspominałem wojna w tym serialu była śmieszna i w ogóle nie groźna. Gruby Rene i jego żona, chyba na imię miała Yvet, byli właścicielami kawiarni. Powtarzającym się motywem była scena, w której młoda kelnerka mówiła:

„Rene, weź mnie w ramiona” – i przytulali się i na to wchodziła Yvet i mówiła: „Rene, co robisz w ramionach tej oto kobiety?”

A Rene odpowiadał: „Ty głupia kobieto, czy nie widzisz, że jestem słaby i gdyby nie ona, przewróciłbym się i potłukł”, albo „Ty głupia kobieto, czy nie widzisz, że pocieszam tę biedną dziewczyną, która zwierzyła mi się jak ojcu, że nie wie kto jest ojcem jej dziecka”.

A raz, gdy Yvet przytulała ich w szafie, a twarz Rene pokryta była szminką, i krzyknęła: „Rene, jak teraz wytłumaczysz to, że siedzisz w szafie przytulony do tej kobiety i cały pokryty jej szminką?”

Odpowiedział: „Niczego nie będę tłumaczył. Ty głupia kobieto, czy nie rozumiesz, że w małżeństwie potrzebna jest odrobina zaufania?”

To było śmieszne. Szkoda, że tego nie widziała babcia. Kawiarnia Renego była punktem kontaktowym francuskiego ruchu oporu, który podstępami próbował wystrychnąć na dudka Niemców z SS, generała, którego imienia nie mogę sobie przypomnieć i kapitana Grubera. Kapitan Gruber... Nie, bo w końcu nie uda mi się dojść do tego, co naprawdę ważne w tej całej historii. W każdym razie, sekretarka generała, Helga, duża blondynka, która przybyłych gości anonowała straszonym wrzaskiem, była zakochana w herr Fliku. Kablowała mu podsłuchane przez drzwi rozmowy u generała. Pod koniec wojny, gdy na Niemców padł blady strach, herr Flik zaplanował ucieczkę przed aliantami. Brzęczące monety, czyli lupy wojenne, postanowił zabrać ze sobą w butach. Buty te miały nieprawdopodobnie wysokie podeszwy, takie na mniej więcej kilkadziesiąt centymetrów. Były doskonałą skrytką, natomiast nie bardzo nadawały się na buty. Herr Flik nie mógł chodzić w nich swobodnie, za to świetnie się w nich przechylał. Otóż, bez zginania nóg i nie tracąc równowagi stawał w takiej pozycji, w jakiej szybują skoczkowie na nartach, ukosem wychylony przed siebie i mógł tak tkwić, a raczej musiał, dopóki ktoś nie odchylił go z powrotem. To było bardzo śmieszne. A mnie przypomniało się, gdy parę miesięcy później pojechaliśmy na wakacje do Włoch. Na pierwsze dni zatrzymaliśmy się w Wenecji.

Po raz pierwszy ujrzeliśmy ją późnym popołudniem. Wcześniej tata przegapił zjazd na camping. To było śmieszne z tym zjazdem na camping.

– Zaraz będzie drogowskaz na camping. Uważaj, żeby nie przegapić – powiedział tata do mamy, a mama pochylała się do przodu i twarzą prawie dotknęła przedniej szyby. W każdym razie tak to wyglądało z mojej strony.

– Zaraz będzie, uważaj – powtórzył tata.

– Jest – odezwała się mama. – Jest tam! – krzyknęła.

– Za późno! Za późno mówisz. Co z ciebie za pilot.

No i nie skręciliśmy, tylko jechaliśmy przed siebie, polknęci przez sznur samochodów na weneckich rejestracjach.

– Wenecjanie – westchnęła mama. – Nie ma gdzie innego zjazdu?

– Dojedziemy do piazzale Roma i zawrócimy. Nie znam tu okolic, więc nie chcę ryzykować skoku w bok, bo możemy wyładować nie wiadomo gdzie.

– Może w Kielcach – wtrąciłem.

– Może w Kielcach – powtórzył tata.

– Wenecja – powiedziała mama. – A ja myślałam, że ją znasz. Wygląda jak na kartce od Wandy.

Jechaliśmy przez lagunę, na końcu której stały budynki strzelające w niebo wysokimi wieżami. Na kartce od ciotki Wandy było podobnie, tylko bardziej kolorowo. Na prawo, za przęsłami mostu, po którym mknęliśmy, wznosiły się zabudowania. Były potężne i walcowate, chyba ze stali. Głuche. Coś mi się przypominało, tylko nie od razu wiedziałem co. Nagle z wysokiego komina buchnął płomień, którego słup utrzymywał się prawie dotykając nieba. Minęliśmy komin. Przekreśliłem się na siedzeniu i patrząc przez tylną szybę czekałem, aż ogień zniknie. Lecz on trwał.

– Pali się – powiedziałem. – Coś się popsło.

– Żeby teraz nie przegapić odpowiedniej nitki autostrady – tata nie rozglądał się na boki – i żeby szczęśliwie dojechać do placu.

Już wiedziałem, że mi się przypominały budynki warzelni soli w Wieliczce, które też były w kształcie walca, tylko zbudowane z czegoś innego. I przypominała mi się cegielnia z wysokim, jak tutaj kominem.

– Piazzale Roma – mama nie patrzyła już na miasto, a na jezdnię – Piazzale Roma. Dobrze jedziemy, bo tu jest napisane Piazzale Roma.

– Pali się – powtórzyłem – jak nie wiadomo co. Aż do nieba sięga.

– Gdzie? Cholera, nie mogłeś wcześniej powiedzieć? – tata nerwowo obejrzał się przez lewe ramię.

– Ciągła linia. Na plac prowadzi tamta nitka, ta na parking – znowu przekreślił głowę w lewo.

– Nie możesz przejechać? Przecież akurat nic nie jedzie.

– Żeby nie daj Boże mandat zapłacić? Przecież mogą tu się czaić. Taki wstyd.

W ten sposób znaleźliśmy się na parkingu. Dojechaliśmy na drugie czy trzecie piętro. Mielśmy przejechać przez halę pełną samochodów wprost do zjazdu, lecz tata zatrzymał auto na pierwszym wolnym miejscu i obejrzał się, tym razem w prawo.

– Nie wypada tak przejeżdżać przez parking. Skoro tu jesteśmy, zostawimy wóz i pójdziemy na spacer.

Trzeba było zejść brudną klatką schodową do hali na parterze. I wyjść na zewnątrz przez bramę. Przy bramie stała tablica z literą C, tablica była żółta, a litera czarna, albo na odwrót. I przejść obok Wietnamczyków lub Chińczyków czy Koreańczyków sprzedających zdalnie ste-

rowanych czolgających się po chodniku żołnierzy. W ten sposób znaleźliśmy się na statku.

– To nie statek, tylko vaporetto – tata popchnął nas do przodu.

Zajęliśmy miejsca w trzech krzeselkach, takich jak w tramwaju.

– To nic dziwnego – stwierdziła mama – bo to jest tramwaj.

Po lewej stronie była burtka, po prawej kabina kierującego, a wzdłuż niej ławka ustawiona bokiem do kierunku jazdy. To znaczy te panie, które na niej siedziały, znalazły się twarzami do naszych boków. Ale na szczęście gorszy profil mamy, ten, którego się zawsze wstydziła, był od strony burty. Albo taty i mojej, bo co chwilę przekręcała głowę w bok, ale my też przekręciliśmy, więc nikt tego jej boku nie oglądał. Zresztą znałem go dobrze i nie widziałem w nim niczego złego. Jak coś się ogląda w ruchu, to kręci się głową na wszystkie strony i trudno zorientować się, kto jest po której stronie. Jeśli chodzi o głowy. Bo reszta człowieka raczej jest nieruchoma i dzięki temu można jednak powiedzieć, że te panie znajdowały się z naszej prawej strony. One po naszej prawej stronie, ale my przed nimi, bo siedziały twarzami do nas. Potem się trochę przekreśliły, tułowiem za głowami i siedziały ukosem w kierunku jazdy. Prawie bokiem do nas. Tak znaleźliśmy się po ich lewej stronie. Statek, znaczy vaporetto, płynęło tworząc wiatr, który nas, siedzących na dziobie owiewał. Mijaliśmy domy, takie jak te z kartki ciotki Wandy i ilustracji w przewodniku Pascala. Stały w wodzie. Powódź w telewizji wygląda właśnie tak. Tylko naokoło zatopionych domów było więcej zamieszania. Jacyś ludzie siedzieli na dachach, zwierzęta płynęły wplaw wśród fragmentów mebli, poduszek, koszy, na których siedziały ptaki domowe. Wszyscy płakali i krzyczeli. I krowy ryczały. A tu był spokój. Te domy tutaj, to pałace. Porośnięte na dole wodorostami, rozpościerały odcień zieleni. Choć ogólnie kolor wody był czarny. Chlupoty i fale miały się wyprzedzać. Wszystko było krzywe, te domy, to znaczy pałace podmywane przez wodę, przez nią zalewane, kryjące pleśń pod odłóżką farbą, pod odłóżką tynkiem. Nudno. A do tego jeszcze ta baba z ławki nawija cały czas:

„Popatrz na ten balkonik. I na ten. Widzisz? To styl wenecki, tysiąc pięćset. To wszystko, te pałace, ten kościół. O, most westchnień. Jest tak piękny, że przy nim każdy wzdycha. Styl wenecki. Tysiąc pięćset”.

Wiedziałem, że to był most Rialto. Już wcześniej z nudów otworzyłem przewodnik Pascala. Parocentymetrowe domki pokolorowane jak na rysunkach Izabelki stały w równych rzędach po obu stronach błękitnej wstęgi. Kartka za kartką ciągnęły się te małe budowle o misternie narysowanych oknach, mikroskopijnych balkonach i drzwiach odbijających się we wstędze. Oglądając ilustracje w książkach nie raz miałem ochotę wejść do ich środka, stanąć obok postaci z obrazka lub usiąść przy tamtejszym stole. Wiedziałem, że w głębi niedostrzeżonej stąd, z perspektywy mojego wzroku, jest druga rzeczywistość, przestrzeń, wypełniona samymi dobrymi uczuciami. A co najważniejsze, znają tam tylko spokój. Ciekawość świata, na istnienie którego nie było dowodu, chytrze podpowiadała, by te dowody dostarczyć samemu. Malowaliśmy więc z Izabelką na kartkach papieru kolorowe domy i nacinaliśmy żyłkami okna i drzwi w ten sposób, że się otwierały. Naklejałiśmy dom na drugą kartkę tak, by ruchome okiennice i drzwi nie przylgnęły do niej. W białych prostokątach, które pojawiały się teraz, rysowaliśmy wnętrza: schody, kuchnie, piwnice, pokoje, fragment lampy i ogon psa. Kreskami zaznaczając przestrzeń, rysując styk sufitu ze ścianą, ściany ze ścianą, następne drzwi, czy następne okno, z czasem zastąpiliśmy to wszystko szufladkami z pudełek od zapalek, przytwierdzonymi za oknami i drzwiami w miejsce papieru. Nie dało się już niczego narysować, lecz zyskiwaliśmy przestrzeń prawdziwą. Czasem nawet udawało się wyciąć otwór z tyłu pudełka i wtedy pokój zyskiwał dodatkowe źródło najprawdziwszego światła. I otwierał się na drugą stronę. Można było tam postawić dom, czy rysunek przedstawiający ogród. Udoskonaliłiśmy okiennice. Wycinaliśmy w nich prostokąty, a od wewnątrz przyklejałiśmy celofan i wycięte z magazynu ogrodniczego doniczki z roślinami. Okna wyglądały jak prawdziwe, z podziałami, z futryną, z kwiatami, które musiał ktoś podlewać. Ogarniało mnie wtedy uczucie niemożności, że choć tyle zrobiłem, i tak rzeczywistość ilustracyjna jest niedostępna. A jej iluzyjność tylko drażniła. Patrzyłem na domki w przewodniku Pascala i znów mnie to ogarnęło: nieodparta chęć wejścia w obrazek. Przejechała motorówka zostawiając za sobą falujący ogon burej wody. Pływały w nim białe śmieci, kołysząc się i pluskając. Były lekkie. Może biały korek? Kawałki chleba... co by jeszcze mogło być niezatapialnego?

– Kiedyś w Wiśle widziałem utopioną świnię – klęczałem twarzą do burty. Mamę miałem z prawej, tatę z lewej strony. Nawet nie płynęła. Leżała wśród patyków, słomy i innego świństwa. Na boku. Była czarniawa. Chciało mi się wymiotować.

Mama potrząsnęła głową i groźnie spytała:

– Ciekawe, czemu nie płynęła? Gdzie to było?

Wpadłem. Pod most nie wolno mi było chodzić, a na kłamstwo było za późno. Poza tym zawsze i tak się wydawało.

– Pod mostem – siedziałem na krześle jak należy patrząc na zaczerwienione kolana.

Tym razem to mama przekreśliła się w stronę burty, lecz głowę odwróciła do tyłu i nie spuszczała ze mnie oka.

– Pod mostem... Słucham, każdy most się nazywa. Pod mostem...

Sięgnąłem dna.

– No, pod Dębickim. Ale byłem tam z chłopakami. Puszczaliśmy kaczki.

– Ciekawe, czemu to kaczki można puszczać tylko pod mostem?

Nie cierpiałem tego jej tonu. Tata też, bo westchnął?

– O Boże.

– Bo tam woda stoi jak w balii – zerwałem się na równe nogi. – Herr Flik!

Nasze vaporetto miało właśnie gondolę. Z tyłu, w pobliżu dzioba gondolier kołysał się na długim wiosle. Co chwilę, wyciągnięty do przodu, przechylony do skosu, lecz na wyprostowanych nogach, tak jak to robią narciarzscy skoczkowie, wyglądał dokładnie jak herr Flik wychylony w skosie ze swoich butów na grubych podeszwach. Jeszcze nie zniknął mi z oczu, stałem przechylony przez burtę i patrzyłem w tył, a już następny wszedł, czy raczej wpłynął w moje pole widzenia. Nagle Canale Grande zaroilo się od herr Flików. Płynęli w różnych kierunkach, ubrani w białe koszule i kapelusze ze wstążką.

– Herr Flik, herr Flik! Jak to dobrze, że oglądałem ten film!

– Uspokój się.

– Jaki herr Flik?

– Tam na gondoli.

– To gondolier i jacyś... pewnie amerykańscy. Kogo innego stać na przejażdżkę gondolą.

– Amerykanie – mama poprawiła tatę.

– Herr Flik!

Miał wiele twarzy, był szczupły i tęszy, wzrost też mu się zmieniał. Mijaliśmy się bez



Fotografia Grażyna Borowik

pośpiechu lub wyprzedzaliśmy go, spokojnie machającego wiosem i kołyszącego się cząsem prawie do poziomu.

– Herr Flik, herr Flik. H -err Fli - k - k !

– Uspokój się, ale to już! Wszystkim przeszkadzasz!

– He - he - her...

– Słyszysz, co mówię?

Dobrze, mogłem milczeć. On też milczał i ciągle był. Her Flik. Te słowa. Te słowa układały się w masyw górski.



A więc góry w ogóle, prawdziwe skaliste olbrzymy mają w sobie ukryte znaczenia. Każda śpi wyrosła z jakiejś litery i dopiero gdy runą, ujawnią się słowa i zdania, które były na początku. Powinno to wydarzyć się przed końcem świata.

Rząd ozdobnych pałaców został przerwany przez budynek cały pokryty deskami z jasnego drewna, z wyciętymi czarnymi dziurami na okna. Wyglądał pokracznie. Tak, jednak pałace są ładniejsze. Do deski ktoś przytwierdził białą tabliczkę z literami „Ca 'd' Oro”. Dotarł do mnie głos baby siedzącej obok.

„Za tym rusztowaniem jest pałac, który nazywa się *Złoty Pałac*, bo jest cały pokryty złotem. Dlatego musi być ukruty za tymi deskami. A tutaj widzisz mieszka bogacz. Przyjechał z Niemiec, albo skądś, kupił pałac, zamieszkał i z dumy narodowej wywiesił flagę. O, widzisz, tu mieszka milioner angielski, bo wisi flaga angielska. I Amerykanin. Ci to mają rozrzut po całym świecie”. Na szczęście znowu pojawił się herr Flik, i głos tamtej baby odpłynął. Skoro w filmie herr Flik był w średnim wieku, to znaczy, jeśli żył naprawdę i w czasie wojny był w średnim wieku, to już nie żyje. Albo jest stary. Starszy nawet od babci. Na pewno. Babcią była dziewczynką w czasie wojny. Ale ci tutaj są młodszy, mają tyle lat, co tata, albo mniej. Ale już i tak starsi.

– Kiedy wysiadamy? – głowa mamy od chwili kręciła się we wszystkie strony.

– Na następnym.

– To musimy już wstawać i przejść w stronę wyjścia. Patrz ile ludzi. Jeszcze nie zdążymy wysiąść i będzie kłopot.

Nasze vaporetto zatrzymało się na przystanku. Za przesuwającymi się do wyjścia przesunęliśmy się do tyłu, na środkową platformę. Trzech chłopaków siłą pędu przedarło się do burty. Chichotali. Gdybym był włoski, mógłbym powiedzieć „co się pchacie” i może potem chichotać z nimi. A zresztą po co? Mama by powiedziała, że się nie mówi „włoski”, a „włoch”, na szczęście nie słyszy myśli. Z tym, że i tak myślę, że powiedziałem nieprawdliwie. Więc jest tak, jakby słyszała. Vaporetto ruszyło. Jedzie się spokojniej niż w tramwaju na kołach. Chciałbym jeździć vaporettem po Krakowie. Tymczasem jeden z chłopaków stojących przy burcie wyjął coś z kieszeni, rzucił do wody obok przepływającej gondoli. Woda rozbryzgała się tuż za plecami herr Flika, chyba prysnęła na siedzącą w gondoli parę. Chłopcy przepychali się teraz na środek platformy, stając obok nas. Znowu chichotali. Już wiedziałem, że kieszenie mają pełne kamieni. Znowu znaleźli się przy burcie, dla niepoznaki zerknąłem na walizki na regale, tym razem byli poważni, ale gdy tylko ich kamień spryskał wodą pasażerów następnej gondoli, wybuchnęli śmiechem. Ukryli się wśród ludzi i śmiali tak bardzo, że tracili równowagę. Zbliżał się nasz przystanek. Atmosfera napięcia przed wysiadaniem unosiła się w powietrzu, pomost bardzo się zatłoczył i ze wszystkich stron napierały na mnie jakieś siły. Mama trzymała moją dłoń mocno, rękę taty poczułem na ramieniu. Coś stuknęło, lekki wstrząs zakolysał wszystkimi w przód i do tyłu. Chwilę jeszcze staliśmy, my, pasażerowie kończący przejażdżkę. Nie wiedziałem co było tego przyczyną, że nie od razu rzuciliśmy się do wyjścia, w końcu jednak wychodziliśmy. Pasażerami przestaliśmy być w chwili przekraczania ruchomej linii między rozkołysanym progiem statku, a kamiennym nabrzeżem. Coś mi się przypomniało, ale moja ręka trzymana przez mamę ciągnęła mocno, torując tunel wśród tych, którzy zaraz wsiadą do naszego vaporetta i zostaną pasażerami. W ten sposób wystarczy raz przejechać jeden przystanek i zyskuje się tytuł pasażera. Bez wręczania dyplomów. Chociaż bilet podpisany przez kasownika, to niezły dyplom.

– Daj mi zużyte bilety.

– Po co ci?

– Będę zbierał.

Ręka mamy puściła moją, a głos taty powiedział:

– Wieczorem, bo te bilety są ważne parę godzin.

– A w tramwaju przegubowym jest tak samo – przypomniałem sobie, co mi się przypomniało. – Jak stoisz jedną nogą na przegubie, to na zakręcie jedna noga zakręca, a druga nie. Czuje się wtedy takie rozjechanie jak przy wysiadaniu z vaporetta.

Szliśmy razem z tłumem równocześnie idąc pod tłum. Na szczęście rozrzedziło się i przestali mnie co chwilę potrącać. Mama i tata szli szybko, krokiem dążącym ku jakiemuś celowi. Nie rozglądali się, nie przystawali, niczego nie pokazywali palcami, jak inni rodzice. Co rusz stał mały człowiek, obejmowany jedną ręką przez plecy, przytulany do korpusu kucającego obok dorosłego, zmuszany do patrzenia na czubek palca wyciągniętej drugiej ręki. Niektórzy byli sadzani na kamiennej balustradzie oddzielającej spacerowy bulwar od linii wody. I tak samo, przytrzymywani w pół, zmuszani do patrzenia na czubek palca. Jeden mały człowiek w asyście taty patrzył przez lunetę i był on jedynym, któremu się udało. Właśnie odeszli, więc szybko doskoczyłem do niej, rozejrzałem, innych chętnych nie było, i spojrzałem. Nie było nic widać. Równocześnie poczułem szarpnięcie:

– Albo będziesz się nas trzymał, albo...

Właśnie byłem ciągnięty za rękę. Jeszcze chwila i zaczną mi pokazywać. Ale przecież wystarczy pozwolić się poprowadzić przez jakiś czas, by znowu zapomnieli o mnie. Mijałymi kawiarnię z różowymi obrusami, ale nie skręciliśmy do niej. Za to skręciliśmy za róg. W podcieniu. Przeszliśmy przez kawiarnię, która zaczynała się w pomieszczeniu z lewej strony, przebiegała podcieniami do placu, który rozpościerał się za kolumnadą. Zobaczyłam pierwszy fortepian. Stał na podwyższeniu, już na placu, a siedzący do nas tyłem w podcieniach pianista plimkał na nim melodię, która cichła, gdy oddalaliśmy się tak, że właściwie jej nie było. Sunęliśmy do przodu wzdłuż rzędu niewielkich sklepów z lewej i kolumn z prawej strony.

– Ojej, wolniej, nie mogę nadszyc.

Czułem w nogach coraz większą prędkość, rodzice właśnie o mnie zapomnieli. Teraz powstało realne zagrożenie, że zgubię się, jeśli nie będę się ich trzymał sam. Właśnie przestałem rozglądać się na boki, a patrzyłem tylko na rękę mamy i rękę taty, które zamiast moich rąk, trzymały jedna drugą. Jeśli nie przebierałem nogami dość szybko, oddalały się niebezpiecznie.

– Czekajcie na mnie – tupnąłem, ale w tym momencie właśnie odpłynęli do przodu. Podbiegłem, by zlikwidować dystans. Złożyłem ręce do tyłu. Przewodnik już dawno włożyłem za pasek spodni.

„Nie, to nie” – odgrażałem się w myślach i wpadłem na tatę. Bo oni nagle zatrzymali się. Teraz podcienia skręcały w lewo. Ale my poszliśmy parę kroków przed siebie i oto staliśmy na placu. Coś potwornego, co się tam działo. Przede wszystkim grały dwie orkiestry. Poza tym przewalały się tabuny ludzi, przed wejściem do kościoła wila się kolejka na kilkadziesiąt metrów, gołębie gruchały, waliły skrzydłami, biły dzwony i tak dalej.

– Patrz, jak tu pięknie – powiedziała mama. – To Plac Świętego Marka.

Przeszliśmy się tam i z powrotem. Był mniejszy niż Rynek w Krakowie i trochę krzywy. Usiedliśmy na schodkach przy podcieniach. To znaczy, żeby usiąść musieliśmy znaleźć dziurę na trzy osoby, taki był tłok w każdym miejscu. Otworzyłem mój przewodnik. Strona, na której się zatrzymałem przedstawiała zdjęcie walącej się wieży. Nazywa się Kampanilla. To musiało być świetne. I że akurat ktoś zrobił te zdjęcia. I że nie wydarzyło się to, gdy jeszcze nie było aparatów fotograficznych. A nam wydarzyło się tyle, że zaraz u naszych stóp roztrzaskała się biaława kupa gołębia. Zadzierając głowę do góry widzieliśmy teraz jego ogon wystający poza gzymsem, beczelnie drgający nad nami.

– Zapraszam do kawiarni – powiedział tata.

Kawiarnia znajdowała się w podcieniach. Podłoga była podobna do tej w naszej łazience, tylko, że była bardziej zniszczona. I inna. Siedzieliśmy na skórzanych krzesłach. Na stoliku postawiono sok w szklankach i jakieś ciasteczka na talerzyku. Wszystko na srebrnej tacy. Tata wyjął gazetę, nie wiadomo skąd. I nie wiadomo kiedy ją kupił. Nie widziałem, żeby zatrzymał się przy kiosku. No więc wyjął gazetę, rozłożył w ten sposób, że zupełnie za nią zniknął i mama powiedziała:

– Nie znasz włoskiego.

Wtedy zobaczyliśmy nad gazetą jego oczy, a zza gazety usłyszeliśmy głos:

– Włoskiego nie trzeba znać. I tak można wszystko zrozumieć.

Teraz nad krawędzią gazety sterczał tylko czubek głowy. Mama dziwnie przewróciła oczy, ma, wzniosła je znacząco do góry i zrobiła ryjek. Potem wstała.

– To wy tu sobie posiedźcie, a ja obejrzę wystawę.

Zniknęła nam z oczu i wtedy pomyślałem, żeby z nią pójść. Ale było już za późno. Tata czytał gazetę. Wystraszyłem gołębia i czekałem na następnego, który już dreptał w naszą stronę. Ale zatrzymał się i marudził czesząc skrzydła dziobem. Podbiegłem więc do niego, lecz zanim zamachnąłem się nogą, odrunął w górę i oczywiście usiadł na gzymse. Wtedy właśnie, gdy wracałem do stolika, zauważyłem dziewczynkę. Siedziała oparta o filar. Na nogach miała czarne lakierki i białe podkolanówki z małutkimi pomponami. Nad nimi układała się granatowo-zielona spódniczka w kratę. Nie pamiętam, co było nad spódniczką, ale nad wszystkim była jej główka zakończona długimi, ciemnymi włosami z przyciętą na wysokości połowy oka grzywką. Acha, we włosach miała zieloną, cienką opaskę, która wyraźnie oddzielała grzywkę od reszty fryzury. Spod grzywki patrzyły oczy, wilgotne i lśniące, a gdy spojrzały na mnie, poczułem się, jak ... nie wiem, jak to określić, może jak w piątek po szkole. Dziewczynka odgarnęła grzywkę z czoła i wtedy zobaczyłem jej śliczną buzię. I ta nieduża walizka, która stała obok dziewczynki, też mi się spodobała. Czy dziewczynka była sama? Oto nadeszła pani i usiadła obok niej, a za chwilę kelner postawił przed nimi szklanki z wodą. Piły szybko, dziewczynka opróżniła szklankę duszkiem, pani zostało też niewiele i poczułem w związku z tym niepokój.

– Kiedy pójdziemy? po raz pierwszy od dłuższej chwili spojrzałem na tatę. Nic się nie zmieniło: był oddzielony gazetą, którą teraz nieco opuścił.

– Jak przyjdzie mama.

Betty, tak nazwałem dziewczynkę, położyła rękę na walizce, a pani przeglądała się w lusterku.

– Muszę zaraz pójść – patrzyłem na gazetę.

– Jak przyjdzie mama – gazeta mruknęła głosem taty.

Tymczasem dziewczynka z panią właśnie wstawały, Betty schyliła się po kuferek, jeszcze coś powiedziały do siebie, mamy ciągle nie było, i stało się. Odchodziły. Ponieważ gazeta nie ma oczu, mogłem niepostrzeżenie udać się za nimi. Szedłem powoli, obezwładniony własną

CIĄG DALSZY NA STR. 12

CIAĞ DALSZY ZE STR. 11

nieśmiałością, obcością miejsca i, co tu dużo mówić, strachem. Zamiast przyspieszyć, szedłem wolniej, Betty zniknęła już, choć gdybym teraz pobiegł, odnalazłbym je. Lecz jeszcze zwolniłem. Za to ktoś zastąpił mi drogę i usłyszałem:

– Jakie miłe spotkanie – to był głos mamy. – Skąd wiedziałeś, że nadejdę z tej strony?

Właściwie ucieszyłem się. Na pewno mi ułożyło. Wróciliśmy. Przy stoliku siedziała gazeta. Mama powiedziała:

– Jesteśmy – i wtedy gazeta złożyła się odsłaniając tatę.

Chwilę potem szliśmy podcieniami w grupie tych wszystkich ludzi, którzy cały czas przechodzili, gdy siedzieliśmy przy stoliku, i tak jak oni wtedy patrzyli łakomie na nasze soki i ciastka, tak teraz nasze oczy błądziły po cudzych stołach, talerzach i szklankach. W narożniku podcieni, obok Kampanilli, nie skręciliśmy w prawo, a wyszliśmy poza szereg kolumn, gdzie było znacznie luźniej. Po lewej ręce mieliśmy tę kolejkę przed kościołem, po prawej kolumny z jakimiś figurami i morze. A potem te kolumny i morze były przed nami. A kościoła nie widzieliśmy już. Na podeście ustawionym wśród stolików następnej kawiarni (przechodziliśmy już obok niej, gdy szliśmy w przeciwną stronę), grała jazzowa orkiestra, choć nie widziałem, by ktoś jej słuchał. Ale gdy solo na saksofonie nagrodzono brawami, zrozumiałem, że słuchali wszyscy: siedzący w kawiarni, przechodnie i ja. Rodzice bili brawo. Przystanęli, a ja rozglądałem się. Ludzie byli brzydzy i grubi. Gołębie były głupie i właśnie na jednego tupnąłem. Wtedy zaczął się trzask. Podniosłem głowę, bo umiejscowiony był wysoko. Chmara gołębi krążyła po niebie. Spuściłem trochę głowę, bo trzask znajdował się niżej, na szczycie słupa, który właśnie przełamywał się tuż pod rozgałęzieniem zakończonym trzema szklanymi latarenkami w kolorze różowym. Trzask zakończył się. Parę osób stało i zadzierało głowę. Wśród nich Betka z długą grzywką. Ruszyłem w jej kierunku. Mama krzyknęła:

– Uwóżaj, tam może być szkło.

Może przez ten krzyk tłum przegrupował się i tamta dziewczynka okazała się kimś innym. Lecz w tym momencie mignął mi fragment materii w kratkę, który przyprowadził o bicie serca. W tym samym momencie okazało się, że na darmo, bo przy odległym stoliku widziałem właśnie zarys dwóch postaci, które jak nic były Betką i panią, a potem znów przeszła obok znajoma grzywka. Tam znowu załśnił w słońcu jej cudny czubek głowy, gdzieś indziej zazieleniła się opaska, a po ziemi potoczył się pompon.

Rodzice wzięli mnie za ręce, puścili i wzięli za ręce siebie. Znowu widziałem główkę z oczami, słyszałem kroki czarnych lakierków, szukałem białych podkolanówek, lub choćby tej pani. Było nie to, że smutno, ale z pewnością nie całkiem miło. Od pewnej już chwili rozważałem zagadnienie, które akurat teraz zaczęło mnie nurtować.

– Dlaczego Izabelka nie ma grzywki?

Mama zatrzymała się na chwilę i popatrzyła na mnie:

– Co ci przyszło do głowy? No nie wiem, może dlatego, że ma ładne czoło...

Dochodziliśmy do wybrzeża, to znaczy tego chodnika wzdłuż kamiennej balustrady. Widać było przez nią różne łodzie, motorówki i gondole, przed chwilą minęliśmy paru gondolierów siedzących na ławce. Mieli na sobie czarne spodnie i koszule z marynarskimi kołnierzykami, w rękach i na kolanach trzymali słomkowe kapelusze z czerwonymi wstążkami. Wyglądali jak wyrośnięci uczniowie. Doskwierał mi ból w stopach i lepkie ręce. Przestało być wygodnie. Zazwyczaj nie czuję niewygód związanych ze sobą samym, a tymczasem dopadły mnie: ból i lepkość. Coś się stało z oddechem. Nic wielkiego, po prostu zwróciłem na niego uwagę, a to świadczyło, że zmienił się. Pojawiła się spódniczka w kratę, ale ubrana do białych tenisówek. Bo wszyscy mieli białe tenisówki, trampki, sandały i półbuty i nie mogłem sobie przypomnieć, czy Izabelka ma czarne lakierki. Poza tym, co takiego było w kuferku Betki, że również go wypatrywałem? Wypatrywałem, choć nie pamiętałem go, tyle tylko, że był ze skóry. Wypatrywałem w ten sposób, że czekałem na wrażenie zachwyty, którego doznałem tam, gdy wracając od gołębia ujrzałem Betty z kuferkiem. Stanowili całość w tym samym stylu. Tak więc, ponieważ nie udawało mi się odnaleźć Betty, szukałem bodaj wrażenia. Stałe mnie ktoś potrącał i coraz trudniej było iść przed siebie.

Balustrada, położona na grubych słupkach, była płaska i szeroka jak półka. Błyszcząca. Jednak nie ze zwykłego kamienia, jak przedtem mi się wydawało, a raczej z marmuru. Stał przy niej mężczyzna w białej sukni i turbanie na głowie, twarz miał ciemną i ciemne okulary. Stał nieruchomo i patrzył, chyba na budynek stojący na cyplu oddzielonym od nas wodą. Co to za cypel i co to za budynek? Chciałem sprawdzić w moim przewodniku, gdy zorientowałem się, że nie mam go. Zrobiło mi się gorąco. Gdy siadałem w kawiarni, książkę położyłem na stoliku. Chyba. Bo prawdę mówiąc, nie pamiętałem tego momentu. Zmienacka sięgnąłem do paska od spodni w nadziei, że tam jednak jest. Ale nie. Jakie życie było proste przedtem, gdy szliśmy z vaporetta do kawiarni. I jakie przykre było teraz. I wcześniej, czy później musi się to wydać. Ale będzie gadanie. Mógł zostać na stoliku, a mogłem go też położyć na schodach, na których siedzieliśmy, zanim tata zaprosił nas do kawiarni. Zostawiony tu, czy tam, pewnie i tak już jest zabrany przez kogoś, kto go sobie znalazł.

Prowadzony przez rodziców wchodziłem do vaporetta zatłoczonego tak, że z trudem przecisnęliśmy się do przeciwnej burty. Staliśmy stłoczeni jak ryby w puszcze.

– Strasznie masz twardy brzuch – powiedziałem do taty. – Gniesz mnie w plecy.

Poczułem, jak ręką sięgnął do brzucha, czymś przesunął po moich plecach i przed nosem zobaczyłem jego rękę trzymającą przewodnik.

– Trzymaj, tylko nie wyrzuć do wody.

No i nigdzie nie został. Zrobiło się przyjemniej. Nie będzie gadania. I z tyłu było miękko. Właśnie przepłynął obok herr Flik, nikogo poza nim w gondoli nie było. Potem pojawiły się trzy gondole z trzema herr Flikami pełne skośnookich. Choć ustawione były równolegle, a ich dzioby znajdowały się w jednej linii, każdy herr Flik wychylał się w innym momencie. Płynęli w przeciwnym do naszego kierunku i teraz widziałem ich plecy i tyły czarnych głów tych skośnookich, których twarze widziałem przedtem i twarze tych skośnookich, których czarne głowy widziałem przedtem. Mama powiedziała nad moją głową, też zresztą czarna, z tym, że ona musiała widzieć jeszcze czubek mojego nosa, no więc powiedziała:

– Ale jesteś pewien, że znajdziemy auto? Tyle ich tam było. Żeby chociaż znaleźć odpowiednie wejście.

Chyba chodziło jej o żółtą tablicę z czarną literą „C”, albo żółtą literą na czarnej tablicy. To znaczy chodziło jej o to, że nie zauważyła tam żadnej tablicy i teraz nie wiedziała jak trafić. Więc trochę odwróciłem głowę, i już miałem ją uspokoić, gdy w przepływającej motorówce zobaczyłem panią z dziewczynką, która, choć nie była do nikogo podobna, kogoś mi przypominała. Woda była ciemniejsza niż parę godzin temu, papiery i puszki kołysały się na niej sennie, pałace posępniały, i choć ciągle jasno, czuć było, że dzień się kończy.

Agnieszka Dutka

Włodzimierz Maciąg Listy

Jakże ciekawa, a nawet pasjonująca lektura! Zawdzięczam ją głównie pani redaktor Walas, która domyśliła się, jak silnie trafiła książka w moje upodobania. Sześćset stron tekstu przeczytałem prawie nie odrywając się od lektury. I żałowałem, że „już się skończyło”.

Są to listy Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów, pisane do siebie wzajemnie, z lat 1922-1926. Przypomnę, kto nie pamięta: Iwaszkiewicz ma wówczas 28-32 lata, panna Lilpopówna (pobierają się w trakcie tej korespondencji) jest o 4 lata młodsza. Kiedy się poznają, Jarosław jest początkującym poetą z kręgu Skamandra, uciekinierem z płonącej Ukrainy, autorem ledwie dwu zbiorów wierszy i kilku próz poetyckich drukowanych w czasopiśmie. Młodzieniec myśli oczywiście o karierze literacko-artystycznej, ale do niej wówczas jeszcze dość daleko, choć wejście miał obiecujące. Przemawia wszakże za nim tylko talent i nie tylko kresowo-ziemiańska ogląda. Jarosław miał wielki urok osobisty, łatwość w nawiązywaniu kontaktów. Albo inaczej: miał ciekawość ludzi. Poznawał ludzi chętnie i wkładał niemało trudu, aby powiększać krąg znajomych i przyjaciół. Lubił i znał sztukę rozmowy, umiał ją w sobie doskonalić. Zabierało mu to – można się domyślać – ogromnie dużo czasu, którego na ten akuratnie użytek nie żałował. Trzy czwarte treści tych listów zajmują informacje i wynurzenia o ludziach, z którymi się spotykał i z którymi rozmawiał. A jeśli przytrafi mu się tydzień albo trzy, kiedy podobnych kontaktów jest pozbawiony, zjawia się zaraz skarga na samotność.

Te upodobania czy też uzdolnienia osobiste mają pewne znaczenie historycznoliterackie. Wprawdzie pisarze i artyści zawsze odnajdywali się w grupach i konfraterniach, ale pierwiastek towarzyski nigdy może nie miał dla nich takiego znaczenia, kontakty, zbliżenia i przyjaźnie nie odgrywały takiej roli, jak wówczas, w dwudziestolecie międzywojennym. Grupy literackie, takie i owakie, programowe i sytuacyjne, kiedy powstają i kiedy zaczynają pobudzać tzw. „życie literackie”?

Kiedy rodzi się tzw. „rynek literacki”, a wraz z nim potrzeba kontaktów z publicznością, zespołowe spotkania z czytelnikami, organizowanie rozgłosu nie tylko książek, ale i żywych autorów, cały ten snobizm wokół kawiarni literackiej, który decydować zaczyna o liczbach sprzedanych książek?

O tym się w listach mówi niewiele, w końcu nie w tej intencji były pisane. Ale nie sposób nie zauważyć, że literacka młodzież Iwaszkiewicza odbiega daleko od romantyczno-patriotycznych wzorów takiego Mickiewicza albo Żeromskiego. Idee, jakie chłonał i jakie współkształtował, umieszczone były w innym wymiarze i Proust albo Conrad (o tych akuratnie pisarzach dowiadujemy się z listów, że byli czytani i wywarli silne wrażenie) większą tu odgrywali rolę niż tamci. Na razie jednak

Iwaszkiewicz pozostaje raczej adeptem, kandydatem, projektantem swego dalekiego jeszcze prestiżu, swojej „wybitności”. Ale dobrze wie, gdzie ma szukać mądrości i bezbłędnie tam trafia. Chodzi rzecz jasna o Paryż.

Anna Lilpopówna pochodziła ze znanej wówczas w Warszawie, dość zamożnej rodziny mieszczańskiej. Obdarzona wybitną urodą, uzdolnieniami literackimi i muzycznymi, stanowiła z pewnością partię najwyższej klasy. Projektowane było jej małżeństwo z Krzysztofem Radziwiłłem, późniejszym dyplomata. Wobec Radziwiłłów posługiwano się tradycyjnie tytułem księżycym, chociaż Konstytucja Marcowa z 1921 zniosła wszelkie tytuły rodowe (o czym, zdaje się, nie wiedzą różne pańce w naszych mediach). W każdym razie ubogi raczej poeta miał w osobie byłego księcia potężnego rywala do ręki pięknej, zamożnej i wykształconej panny. Anna wybrała poetę, a nie księcia. Nasz wyobraźnia zostaje tu rozbudzona przez różne domysły, których korespondencja nie rozstrzyga, tyle że Anna od razu staje się nam sympatyczna, która to sympatia rośnie w miarę lektury. Ale i Iwaszkiewicz zyskuje przez ten wybór w naszych oczach.

Wcale nie dlatego, że go ten ożenek materialnie urządził. Z listów wynika jasno, że finansowo wcale się im w tych latach nie przelewało, ciągle się im jakieś pieniądze należały, z czymś ktoś tam zwłóczył, Jarosław stale robił długi, na których spłacenie brakowało. Rodzina Anny zabezpieczała przede wszystkim dom, w znaczeniu dosłownym i przenośnym, zwłaszcza kiedy urodziło się im dziecko. Ojciec Anny („Tatus” – tak piszą o nim oboje) odpalał od czasu do czasu na kuracyjne podróże córki, na co nie byłoby ich stać. Jarosław miał posadę (rzucił ją po półtora roku) i honoraria w redakcjach i wydawnictwach, płacone z reguły z opóźnieniem (jak to jest z tego typu instytucjami). Anna tymczasem miała stale zagrożone płuca i musiała wyjeżdżać, a to do Zakopanego, a to na Riwierę. I właściwie tylko te podróże obojga mogą świadczyć o zamożności (za paszport zagraniczny płacono się wówczas niemałe pieniądze), bo na co dzień każdy płaszczył i każde ubranie stawało się problemem. Może liczone tam na jakieś większe pieniądze, na jakieś wiano? Listy o tym milczą i chyba nic takiego nie istniało.

Oboje bardzo sobie przypadli do gustu i chyba bardzo się kochali. Zławsza miłość Anny wyznawana jest w listach z taką siłą i prawdą, z takim taktem i wyrozumiałością, do jakich zdolna jest tylko prawdziwa miłość, autentycznie wielkie uczucie. Tu zjawia się natychmiast i nieuchronnie pytanie o literackość. Za chwilę wrócimy do tego problemu, który zatruwa nam lekturę wszelkich wyznań osobistych. Powiedzmy więc od razu, że szczerść jest idea, która jest nam potrzebna, dla utwierdzenia wiary w tożsamość. Jako idea szczerść jest osiągalna tylko do pewnego stopnia. Ale wierzymy w dostępność prawdy o źródłach naszych uczuć.

Rodzina Anny nie była, zdaje się, nowym narzeczonym (czyli Jarosławem) zachwycona. Anna pisze na przykład:

Co do kwestii materialnej, spodziewałam się tego i uprzedzałam Pana, że Ciocia napowiada Panu o mnie masę rzeczy szaleńcze przesadzonych, które zawsze we mnie wmawia. Np. nie przywykłam nigdy do zbyt kownego życia, ubierania się, podróżowania, więc nie wiem, dlaczego właśnie teraz miałoby mi być bez tego tak źle, kiedy pod wszystkimi względami byłabym taka szczęśliwa. (List z 18 maja 1922).

W liście późniejszym o miesiąc (9 czerwca): Do Tatusia napisałam bardzo serdecznie, nawet czule, a zdaje mi się, stanowczo (i jak

ANNA IWASZKIEWICZOWA z córką Marysią, Podkowa Leśna, lato 1924.



młodych, Jarosława i Anny Iwaszkiewiczów

KSIAŻKI NADESŁANE



ANNA I JAROSŁAW IWASZKIEWICZOWIE, lata dwudzieste.
Fotografie © Copyright by SW „Czytelnik”, Maria Iwaszkiewicz-Wojdowska and Teresa Markowska, 1998.

na mnie) rozsądnie. Naprawdę strasznie mi przykro myśleć, że ludzie kochający mnie zamartwiają się wtedy, kiedy mogliby po prostu cieszyć się z tego, że ja czuję się szczęśliwa.

Były tam więc jakieś opory, które przełamyla stanowczość Anny. To w ogóle nie zdarza się często, ale Anna nie miała żadnych wątpliwości co do stanu swego serca. Wysoka kultura wysławiania się pozwalała jej na wyznania, jakie pod innym piórem zdradzałyby może swoją literackość. „Żeby Pan mógł rzeczywiście wiedzieć, jak Pana kocham, wszystko byłoby inaczej”. Język nie może więc sprostować temperaturze serca. O tym wiedzą kochający prawdziwie. Uczucie tego stopnia cofa się przed werbalizacją, bo pokusa wyrazu jest pokusą fantazji, a może i kłamstwa.

Czy Jarosław zdawał sobie sprawę, z jakiego wymiaru człowiekiem ma do czynienia, doprawdy nie jestem pewien. On szukał może w osobie Anny jakiegoś ładu życiowego, trwałości uczuć, jakiegoś bezpieczeństwa. Liczył na to, że jego słabości będą mu wybaczone. Tak było istotnie, nie tylko chyba na początku długotrwałego związku. Kochał Annę, to jest oczywiste. Ale listy pojmują trochę inaczej niż ona, listy są – w ramach zapewnień o wysokiej temperaturze uczuć – informacjami o pisaniu kolejnych utworów, o rozmowach z przyjaciółmi (jaki okropny jest Leszek!), o nieustających sporach z redaktorami i wydawcami. Kariera Jarosława staje się głównym tematem ich wspólnego życia, decyzje w tej mierze podejmuje on sam i tylko o nich powiadamia. Anna je z reguły aprobuje i dość często usprawiedliwia. Pierwiastek macierzyński zjawia się w jej uczuciach prawie od początku i ten pierwiastek jest, zdaje się, starannie przez Jarosława pielęgnowany. Do tego dołączała się mitologia artysty, któremu „wiele wolno i wiele się wybacza”.

Wysiłek twórczy niesie ze sobą niemałe koszty osobiste, o tym wiemy. Ale i wyrozumiałość, usprawiedliwienie, wybaczenie – nie przychodzi za darmo, za nie także się płaci. Anna okazywała się gotowa do daleko idących wyrzeczeń, czy nawet ofiar. I plotka warszawska jej nie oszczędzała. Cały ten skomplikowany proces jest w tych listach w fazie bardzo wstępnej. Wszakże Anna jawi się tu jako osoba jakby przygotowująca się do tego, co ją czeka. Jakby utwierdzająca się w wytrwałości. Miałem zaszczyt poznać p. Annę Iwaszkiewiczową w znacznie późniejszym okresie życia, ujęty byłem jak prawie wszyscy jej urokiem, ale pojęcia oczywiście nie

miałem, jakiego wymiaru osobowość kryje się pod urodziwą powłoką. Upodobanie do literatury Conrada miało tu zapewne głębsze podstawy.

Ale upodobania lekturowe są przecież ważniejsze w przypadku Jarosława, dojrzewającego wówczas do wielkiej twórczości. Tu zapewne rozczarowanie: z listów mało się o tym dowiadujemy. Z listów wynika, że Iwaszkiewicz czytał masę rzeczy, ale wybór tych rzeczy był chaotyczny: to, co głośnie, albo modne, albo polecane przez kogoś. Co wcale nie prowadzi do konkluzji o „chaosie duszy”, czymś niegodnym wybitnego umysłu. Praca „porządkowania” odbywać się mogła na innym poziomie świadomości, jak się zresztą najczęściej odbywa: czytamy, co w rękę wpadnie, ale zapamiętujemy tylko to, co „przemówi” w szczególnie osobisty sposób. Literatura, teatr, muzyka, malarstwo – wszystko zajmuje młodego pisarza, niezbyt pilny student (w czasie pobytu w Paryżu Iwaszkiewicz próbuje studiów turkologicznych) chłonie duchowe życie Europy z intensywnością prawie dziś nieznaną.

Najwięcej pasji poświęca wszakże nie tekstom, spektaklom i partyturom, tylko żywym ludziom. Jest niezmordowany w nawiązywaniu znajomości, wśród których wyróżnia rzecz jasna ludzi „z nazwiskami”, dla tego rodzaju wizyt i spotkań jego siły są niespożyte. Wielomiesięczny pobyt w Paryżu jest wypełniony przez „obowiązek” towarzysko-artystyczne, ile to musiało kosztować, Bóg jeden raczy wiedzieć, w listach powraca wciąż wzmianka o trudnych do spłacenia długach, o zaciąganiu nowych, którymi spłaca stare. To doprawdy mało znany Iwaszkiewicz.

Wszakże długi – dla młodego pisarza, który usiłuje wybić się w Paryżu – to rzecz wybaczalna. Trudniej pogodzić się z pasją towarzyską, która szybko się odsłania: snobem był młody Iwaszkiewicz zupełnie bezwstydnym. Anonsuje się u znanych pisarzy z taką skwapliwością, że łatwo wyobrazić sobie przykre porażki w tej materii. Píše jednak tylko o sukcesach: był u Claudela, był u Cocteau, u takiej pani prowadzącej salon literacki, u innej. I żonie próbuje tym imponować, co już graniczy z utratą samokontroli. Anna skądinąd traktuje podobne informacje z dużym krytycyzmem, bardziej interesuje ją, czy i co pisze, albo jak mieszka.

Wśród tych informacji o sukcesach towarzyskich, jedno zdanie zacytuję, bo mnie ubawiło. List pisany jest z Warszawy do Zakopanego, odnosi się zatem do kontaktów lokalnych.

Nie pisałem Ci, że kupiłem sobie nowe

ubranie, zegarek na rękę i rękawiczki łosio-we, co razem z dawnym kapeluszem daje dość dobrą całość – był to ostatni cios, jaki mogłem zadać mojej przyjaźni z Leszkiem (J. Lechoniem). Od tego czasu, jak mam nowe ubranie, już mnie ostatecznie nie może znosić!!!

Dowcip ma oczywiście rozbroić próżność, ale czy istotnie rozbraja, pozostawiam opinii czytelnika.

Pytanie końcowe, zapowiedziane wcześniej: co tu jest prawdą, a co literaturą? Czy „szczerłość” da się oddzielić od nieuchronnych przecież stylizacji? Mam takie wrażenie, że na początku znajomości, kiedy byli jeszcze „na pan i pani”, „literatura” wciska się jakby poza wolą obojga korespondentów. Piszą kunsztownie, używają wyszukanych określeń, szukają języka, który zadziwi, może olśni, a co najmniej zastanowi. Jarosław potrafi np. tak kokietować:

Uważam Panią bądź co bądź za dobrego ducha mojego i całej mojej rodziny. Niech pani pomyśli, ile im bezdomnym (siostram) trzeba ciepła, ile dobroci, której Pani się nauczy sama i mnie nauczysz. Prawda?

Ktoś powie oczywiście, że mogło to być „szczerze”. Szczerze jest takie układanie interesów uczuciowych, które niemal graniczą z cynizmem? Czy to tak wolno: domagać się od partnerki większych wkładów uczuciowych, niż się samemu obiecuje? Dziękuję za taką szczerłość. To już wolę widzieć w tym kunszt literacki. Przynajmniej – niemały.

Później to czarowanie literaturą znika. Rzeczowe informacje wypełniają listy Jarosława. Owszem, zapewnienia o uczuciach są zawsze i starannie powtórzone, ale nic więcej. Raczej usprawiedliwienia, że ich tak mało, że „już kończę, aby list na pocztę odnieść” i tak dalej, jak to wszyscy piszemy. I znowu: wyższość Anny. Nie tylko to, że jej uczucia są silne i trwałe, że jakby „nie lekają się” osłabienia. Anna pisze starannie, z większym skupieniem – po prostu. Nigdzie się nie spieszy, kiedy siada do pisania. Ona nie szuka żadnych stylizacji, tak pisze, jak jej serce każe. Albo dusza. Oczywiście „literatura” w tym być musi, bo kto posługuje się świadomie kształtowanym językiem, zaczyna nieuchronnie uprawiać „literaturę”. Na innym poziomie staje się to jednak równocześnie kontrolą nad prawdomównością. To się właśnie wyczuwa w listach Anny.

Pięknie wydany tom, piękna praca wydawców. Do przypisów miałbym sporo zastrzeżeń, ale któż nie ma zastrzeżeń do przypisów podobnych książek? Więc je pomijam i kończę gratulacjami.

Włodzimierz Maciąg

ANNA I JAROSŁAW IWASZKIEWICZOWIE: *LISTY 1922-1926*. Opracowały Małgorzata Bojanowska, Ewa Cieślak. Wstępem poprzedził Tomasz Burek. Czytelnik 1998, Warszawa. Str. 627+indeksy.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ z córką Marysią, Podkowa Leśna, lato 1928.



Aleksander Wat: *Mój wiek*. Pamiętnik mówiony. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Czesław Miłosz. Do druku przygotowała Lidia Ciołkoszowa. Konsultacja edytorska Alina Kowalczykowska. Część pierwsza i druga. Wydanie I w tej edycji. Czytelnik, Warszawa 1998.

Książka jest zapisem duchowych dzieł autora *Bezrobotnego Lucyfera* i jego przegód literacko-politycznych w Polsce dwudziestolecia międzywojennego oraz losów po roku 1939. Wydana po raz pierwszy na emigracji, a następnie w wydawnictwach tzw. II obiegu, stała się sensacją i wydarzeniem intelektualno-artystycznym.

Helena Szereszewska: *Józef i Hana*. Kronika rodziny Szpilfoglów z Krysztoporoskiej Woli. Czytelnik, Warszawa 1998.

W pamiętniku literackim autorka, znana już polskiemu czytelnikowi z książki *Krzyż i mezuz*, opowiada o dziejach rodziny właścicieli uprzemysłowionego i dobrze prosperującego majątku ziemskiego. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że autorka ukazuje obraz harmonijnego współżycia dwóch społeczności: polskiej i żydowskiej.

Andrzej Ziemiński: *Cud na Kasprzym*. Eseje i opowiadania. Czytelnik, Warszawa 1998.

Autor, socjolog, dziennikarz i narciarz, dzieli się z czytelnikami swoją refleksją na temat przeżywania i widzenia gór, które wywierają według niego wpływ na kształtowanie osobowości człowieka.

Alessandro Baricco: *Jedwab*. Przełożyła Halina Kralowa. Czytelnik, Warszawa 1998.

Autor jest jednym z najwybitniejszych pisarzy włoskich. Minipowieść – choć autor nazywa ją po prostu „pewną historią” o miłości – wydana przez polskie wydawnictwo ukazała się we Włoszech w roku 1996 i bardzo szybko zdobyła rozgłos międzynarodowy. Do tej pory została przetłumaczona na 30 języków.

Howard Gardner: *Niepospolite umysły*, W.A.B. i CIS, Warszawa 1998.

Opisując szczegółowo biografie i dokonania czworga ludzi – Mozarta, Virginii Woolf, Freuda i Gandhiego – Gardner, jeden z najciekawszych psychologów amerykańskich, rozwija w swej książce nową gałąź psychologii – naukę o wyjątkowych zdolnościach i talentach. Książka Gardniera pokazuje również, jak inni, nie obdarzeni tak wielkimi talentami, mogą lepiej wykorzystywać swoje umiejętności i nadarżające się w życiu szanse.

Michael Dobbs: *Precz z wielkim bratem*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1998.

Rzecz o upadku imperium radzieckiego. „Świetny przewodnik po rozpadającym się gmachu, w którego ruinach żyje kilkaset milionów ludzi. Także tu, w Polsce” – z posłowia prof. Andrzeja Pachkowskiego. Przekład: Paweł Kwiatkowski.

Richard Brautigan: *Potwór profesora Hawkline'a*, REBIS, Poznań 1998.

W tej powieści Brautigan (1935-1984), kultowy pisarz epoki dzieci kwiatów, przenosi czytelnika do wschodniego Oregonu w początkach XX wieku. Greer i Cameron, dwaj zawodowi rewolwerowcy, odpoczywają po pracy w swoim ulubionym burdelu. Nie wiedzą jeszcze, co ich wkrótce czeka. W tej przewrotnej książce pisarz łączy świat grozy i tajemniczości z melancholijną delikatnością i humorem, osiągając zdumiewające efekty. Przełożył Jacek Matuszek.

Tim Winton: *Jeźdźcy*, przeł. Krzysztof Mazurek, REBIS, Poznań 1998.

Powieść australijskiego pisarza to poruszająca opowieść o poszukiwaniu odpowiedzi na dziesiątki pytań „dlaczego?” i wywierająca duże wrażenie historia odnajdywania się dwojga życiowych rozbitków.

Karla Dedeciusa list otwarty do Ireneusza Kani

6.10.98

Szanowny Panie!

Dziś rano, tuż przed otwarciem Targów Frankfurckich, znalazłem w skrzynce pocztowej „Dekadę Literacką” Nr. 8/9 z dnia 30.XI. br. z Pana arcykiewką analizą tłumaczeń wierszy Wisławy Szymborskiej na trzy języki, m.in. i na język niemiecki. Ogromnie Panu jestem wdzięczny za ten wielki i skrupulatny trud, jaki się już rzadko zdarza, bo nie ma ludzi, którzy się do tego kwapią, i którzy byliby do tego zdolni; no i w ogóle ta nasza zachodnia praktyka wydawnicza od lat dziesiątków lektora (redaktora) polonisty nie przewiduje i tłumacz literatury polskiej jest zdany na łaskę Boga i informacji przypadkowych, nieprofesjonalnych. Każdy autor niemiecki ma w wydawnictwie swojego partnera, lektora, germanistę, znawcę języka i literatury, tłumacz literatury polskiej takiego partnera nie ma. Nie ma z kim pomówić o problemach treści i formy, przejść od zdania do zdania, od strony do strony, co ongiś było rzeczą samą przez się zrozumiałą. Tłumacz pozostaje ze swoimi wątpliwościami i niejasnościami sam. W idealnych – rzadkich – wypadkach partnerem do rozmów i wyjaśnień jest dla tłumacza autor, ale to ma przecież tylko w takich wypadkach sens, gdy autor zna dobrze język tłumacza. No i jest to również czasochłonne. Kiedyś, w bardzo dawnych czasach, wszyscy mieli jeszcze parę wolnych chwil na takie zabawy. Dzisiaj – time is money! Horribile dictu. Jeśli chodzi o „moich” autorów, to tylko Przybóś i Różewicz czytali moje maszynopisy przed ich publikacją i rozmawiali chętnie i długo ze mną na ten temat. Nawet Zbyszek Herbert, z którym przyjaźniliśmy się serdecznie, który całymi latami był na Zachodzie i znał dość dobrze język niemiecki – do takich warsztatowych rozmów nie był skłonny. Po prostu nie miał na to ochoty i na moje zabiegi odpowiadał: rób swoje, to twoja sprawa.

Jeśli chodzi o poezję współczesną, to pomoc taka jest absolutnie konieczna. To jest punkt główny problemu współpracy autor – tłumacz, tłumacz – wydawnictwo, redakcja wewnętrzna itp... Np.: 5 recenzentów-Polaków czyta ten sam wiersz poety-Polaka, wszyscy są polonistami – i każdy z nich wiersz ten rozumie inaczej. Dysponują różnymi zasobami wiedzy, podchodzą do analizy tekstu z różnych stron i różnymi metodami. Czy tłumacz obcojęzyczny byłby kiedykolwiek w stanie odszyfrować w wierszu współczesnym „wszystko”, wszystkie aluzje historyczne, polityczne, językowe zagadki itd. (nie będąc wtajemniczonym absolutnie – a autor skutecznie broni swoich tajemnic)? A więc trzeba się pytać ludzi „postronnych”, doradców przypadkowych, których wahania mnożą wątpliwości tłumacza i – znów pozostaje mu tylko jedno: ryzyko własnego domysłu, nigdy nie doskonałego. A terminy naglą.

W moim wypadku potrzebę taką odczuwałem zawsze boleśnie. Moja polszczyzna bardzo szkolna (tylko do 1939 r. aktywna) zestarzała się, całe życie musiałem zajmować się innymi sprawami, nie będąc nigdy tłumaczem zawodowym. Ani polonistą. Szczęśliwym trafem i rzadkim wyjątkiem są tłumacze tak znakomicie do tej orki na ugorze przygotowani jak Stanisław Barańczak. Czytać po polsku – od czasu do czasu – a „żyć w polszczyźnie” to dwie bardzo różne sprawy.

Mnie do karkołomnego tłumaczenia poezji polskiej nie skłoniła żadna ambicja za-

wodowa, a po prostu potrzeba osobista i wspomnienia z przeszłości, rozpacz z powodu tego, że języka i poezji, którą ja z największą przyjemnością czytam, inni nie rozumieją i że nie zanoszą się na to, żeby się to radykalnie zmieniło.

Nieprzewidziany wcale sukces pierwszych prób i publikacji w latach pięćdziesiątych zmuszał mnie (pod naporem wydawnictw, poetów niemieckich, koneserów) do coraz to nowych tłumaczeń. W gruncie rzeczy pozostawałem przy wierszach, bo to i małe formy, bo to rozkosz a nie pańszczyzna jak tłumaczenie brzuchochatych tomów prozy (skądinąd przecież nie mniej ciekawych, ale raczej właśnie dla tłumaczy zawodowych, nie dla mających mniej czasu amatorów). Po drugie od dziecka miałem specjalny, intymny, pełen napięcia stosunek do muzyki; grałem na kilku instrumentach (i stąd to moje zainteresowanie różnymi instrumentami i muzyką wielogłosową także i w poezji). Proza to przede wszystkim dyscyplina, pracowitość, wytrwałość i zrozumienie. Poezja to przede wszystkim fantazja, muzyka i obrazy.

A teraz kilka konkretnych uwag do Pana Ireneusza Kani.

Do szeregu przykładów możliwych dosłowności wkraść się jeden niewłaściwy. „Chodzi o coś” to nie „es geht sich um” (sich byłoby po śląsku: „chodzi się o coś”, gram. niepoprawnie) a po prostu tak jak po polsku „es geht um”. Kalka absolutna.

A teraz trudność zasadnicza: zrozumieć poetę i jego język „doszczętnie”. Słusznie wskazuje Pan: „czerwone jabłuszko przekrojone na krzyż” – u mnie „kreuzgeteilter roter Apfel”. Dosłowność była tutaj wynikiem bezradności. Nikt mi nie mógł podpowiedzieć, co to znaczy i jakie skojarzenia są w zamierze autorki.

W *Radości pisania* proponuje Pan na końcu niemieckie „Möglichkeit der Verewigung”, tj. „Możność uwiecznienia”. Ale Szymborska pisze „możność utrwalania” – słowo „uwiecznienie” byłoby po niemiecku za mało współczesne, zbyt romantyczne, zbyt wyświechtane. W takich wypadkach szukam słów mniej użytych. W *Wielkim Słowniku Polsko-Niemieckim* Jana Pípreka i Juliusza Ippolda znajdujemy obok „uwiecznienia” pod hasłem „utrwalanie” szereg innych propozycji. Mnie najwięcej przemówiła do przekonania niepatetyczna wersja na 5. miejscu słownika: „erhalten”. (W słowniku na pierwszych miejscach znajdują się najczęściej mniej godne uwagi odpowiedniki, bo te najbardziej użyte, dopiero w dalszej kolejności – te lepsze. Czasami tych „lepszych” w słownikach w ogóle nie ma, trzeba je wygrzebywać z pamięci albo wymyślić jako nowotwór). W *Tremie* proponuje Pan „buty z Chelmska” przetłumaczyć niemieckim odpowiednikiem „lichej marki obuwia”, „Schuhwerk” to właśnie takie byle jakie buty bez marki, co uwydatniał jeszcze zwrotem „z prowincji” zamiast „z Chelmska”. W ogóle (uwaga!) w moim rozumieniu wiersz jest zawsze i utworem muzycznym, dlatego ważną rolę odgrywa fonetyka i rytm zdania, który prowadzi w moim tłumaczeniu często do słów o takim a nie innym „dźwięku”, o takiej a nie innej długości frazy – „tluk pięściov” to rzeczywiście istna katastrofa. Po prostu w moich dużych i wielkich słownikach słowa tego nie znalazłem. Nigdy się też z nim nie spotkałem, a w moim otoczeniu nikt mi pomóc nie mógł. Więc – ażeby Pan nie myślał, że w takich wypadkach decyduje się pochopnie albo lekkomyślnie – szukałem przedmiotu (tyle rozumiałem, że tu chodzi o przedmiot, być może instrument budowlany) pasujący do „zapalek, argumentów, ciężarów”. W wypadkach takiej bezradności kryterium moim jest kontrola logiczna. Czy aby przedmiot taki w tym zestawie jest możliwy, logicznie rzecz biorąc, czy nie brzmi, tak jak Pan to czyta, śmiesznie.



Joseph Beuys, Holzpostkarte, 1974, serigrafia na drewnie, 10,5x15x3,3 cm. Kolekcja Frits i Senay Bless Akdemir, Nijmegen. Reprodukacja Katalog.

W *Rozmowie z kamieniem* widzi Pan „jedną usterkę”, której ja jednak nie dostrzegam. „Erkennen” nie jest tylko synonimem „kennenlernen”, „Erkenntnis” to również termin filozoficzny, „erkennen” znaczy więc w głębszym, intelektualnym, nawet metafizycznym znaczeniu wewnętrzną świadomość, nie tylko zewnętrzne rozpoznanie. Jeśli więc poetce chodzi o przeciwstawienie „poznać/znać”; to „kennenlernen/erkennen” jest takim przeciwstawieniem „zewnątrz/wewnątrz”. Proponuje Pan „erfahren” – „doświadczyć”, ale doświadczenia mogą również być natury czysto zewnętrznej, bez konsekwencji w „duchu” albo w świadomości. „Erkenntnis” dociera do głębszych warstw.

Poważnym błędem jest to, co Pan zauważył w wierszu *Widok z ziarnkiem piasku*. Tu rzeczywiście powinno być zamiast „findet alles” – „fühlt sich”. Ale czy na pewno trzeba by przeczytać całego Kanta, ażeby po długim rozmyśleniu zrozumieć o co chodzi? Przeoczenie tutaj jest proste i ma charakter kliszy językowej.

Drogi Panie Ireneuszu, zadał sobie Pan dużo trudu, jestem Panu ogromnie wdzięczny. Tłumaczom są takie dialogi, uwagi, pytania, propozycje, wątpliwości strasznie potrzebne. Bo jakże inaczej? Inaczej „nikt nikomu nie pomoże” (Leśmian, *Samotność*).

Doskonale rozumiem, że francuski jest bliższy Pana uchu niż niemiecki. Z natury rzeczy. W włoskiego, łaciny i francuskiego język polski zapożyczył sobie o wiele więcej niż z niemieckiego, przede wszystkim z dziedziny sztuki i poezji. J = ż, albo ñ = gn, tony, których nie ma w niemieckim, a w niemieckim znów dźwięki absolutnie obce dla polskiego ucha. Ale: wiersz w języku niemieckim przemawia do Niemców, francuski do Francuzów, i nikt by nie wpadł na zarzut, że japońskie haiku zupełnie inaczej „brzmi” niż niemieckie.

Chodzi o to, żeby poezja polska „zaistniała” – mimo niedoskonałości, usterek itp. – w innych językach jako poezja, ażeby całość wiersza pozostała logiczną całością także i w innym języku. Właśnie poezją. Wszystko inne to „daremne żale, próżny trud” post festum. Przed drukiem oczywiście miałoby to jeszcze większe znaczenie. Teraz – nic tylko czekać na następne wydanie. (Sam nigdy nie jestem zadowolony z moich tłumaczeń. Chciałbym ciągle poprawiać...)

Pozdrawiam pana, z wdzięcznością i serdecznie

Karl Dedecius

P.S. Maleńka uwaga. Pisze Pan: „Niemczyznę należy rozumieć jako *Deutschum*”. Broń Boże! *Deutschum* (butne słowo), niemieckość, ongiś niewinne, zostało w Trzeciej Rzeszy przez propagandę tak strasznie skompromitowane, że nikt, świadom języka, dziś użyć tego słowa nie chce, ażeby nie być posądzonym o językowy faszyzm. Pisze Pan również *Verdeutschungen*. Wrażliwcy unikają końcówek brzmiących banalnie – ungen, lepiej powiedzieć *Eindeutschen* zamiast *Verdeutschung*. (Tak jak lepiej brzmi spolszczenie niż *przepolszczenie*).

W odpowiedzi dr Karłowi Dedeciusowi

Wielce Szanowny i drogi Panie Karolu, Najpierw: pańskie łaskawe podziękowania za moją próbę analizy Pańskich przekładów wierszy Wisławy Szymborskiej odwzajemniam tym samym – wdzięcznością za to, że Pan tak szybko i pryncypialnie na mój artykuł zareagował. Pisząc o konieczności i pożytkach płynących z dyskusji tłumacza z autorem, redaktorami itd. (co, jak Pan zapewne pamięta, było ongiś normalną praktyką w polskich wydawnictwach), trafia Pan w sedno mojej intencji: była nią bodaj namiastka takiej dyskusji. Moje skromne uwagi to wszak pro o p o z y c j e tylko – do rozważenia przez Tłumacza i ewentualnego wykorzystania w następnych edycjach tomu; ostatecznie przecież sam tłumacz bierze za swe twory wyłączną odpowiedzialność.

Tak więc nie zamierzam się upierać przy swoim „Verewigung” zamiast „Erhalten”; to tylko – powtarzam – propozycja do rozważenia. Co się tyczy mojego „es geht sich um” (zamiast „es geht um”, jak – poprawnie, rzecz jasna – u Pana), prawdopodobnie zadzwieczyła mi w uszach jakaś ludowa czy dialektyczna wersja zwrotu, podobna do polskiego „rozchodzi się o coś”.

W kwestii przeciwstawienia „poznać/znać” jako „kennenlernen/erkennen” nie do końca czuję się przekonany Pańską argumentacją. Dystans znaczeniowy między „poznać” a „znać” (zwłaszcza w całym kontekście wiersza) nadal wydaje mi się o wiele większy niż między odpowiednimi czasownikami niemieckimi. Z drugiej strony, terminy „erfahren”, „Erfahrung” są już, jak sądzę, na tyle zdomowione w języku współczesnej filozofii (zwłaszcza nurtu „egzystencjalnego”), by nie istniało ryzyko ich konotacji powierzchownych, zewnętrznych, „naskórkowych”. Zwłaszcza w kontekście utworu... Ale jest to sprawa do dłuższych rozważań.

Tytułowy (w moim artykule) „tluk pięściov” to jedno z najpospoliciej spotykanych prehistorycznych narzędzi krzemiennych; służyło do rozbijania grubszych kości itd. O ile wiem, w Niemczech nie odpowiada mu mniej więcej „Faustkeil”. Swą propozycję w tym względzie podtrzymuję.

Negatywnych konotacji słowa „Deutschum” w Niemczech jestem świadom, dlatego w Pańskim kraju może bym go nie użył. W moim artykule zastosowałem je w dawnym, XIX-wiecznym sensie, jeszcze nie skompromitowanym, na oznaczenie szerszej, ogólniejszej rzeczywistości kulturowej, której język jest tylko jednym z elementów.

Jeśli natomiast idzie o Pańską polszczyznę, którą krótko i wprost raczy Pan nazywać „szkolną”... Hm; zdarzyło mi się słyszeć ją kilkakrotnie i czytać wielokrotnie, i mogę tylko stwierdzić, że znakomite musiał Pan kończyć szkoły. Oby współczesna nasza młodzież – nie tylko w Polsce – miała szczęście uzyskać edukację w szkołach bodaj w przybliżeniu tak dobrych jak Pańska.

Śię wyrazi największego szacunku i serdeczności,

I. Kania

Kraków, 20 października 1998

P.S. Zgoda, do zachwycania się poezją Szymborskiej znajomość Kanta nie jest konieczna, wszelako do jej zrozumienia, tym bardziej zaś do jej interpretacji, bywa bardzo przydatna. Przykład pierwszy z brzegu: w eseju *Träume eines Geistersehers* (II, 3) znaleźć można przeciwstawienie poznania głębiemu, istotowemu rozumieniu ujęte w sposób bardzo podobny do tego, o jaki mi chodzi: „erkennen/einsehen”.

Krzysztof Lisowski **Książki poetyckie, które warto przeczytać**

ANTOLOGIA BARAŃCZAKA

Ukazała się wreszcie oczekiwana od paru lat nowa antologia nowoczesnej poezji amerykańskiej pt. *Od Walta Whitmana do Boba Dylana*, przygotowana przez Stanisława Barańczaka. Jak zawsze Barańczak przygotował tu wszystko – znakomite przekłady (wiele wierszy przyswoił polszczyźnie po raz pierwszy), wybór, wstęp, świetne noty o poszczególnych bohaterach antologii. Choć tytuł zbioru sugeruje, iż poznamy wiersze pojawiające się w Ameryce od roku 1855, czyli od wydania słynnego tomu Whitmana *Żdźbła trawy*, Barańczak przywołuje również – w rozdziale „Do Whitmana” – wiersze dziesięciu poetów, poprzedników Whitmana i Dickinson, dla zobrazowania wcześniejszych poetyk i stylów, a także problemów epoki wczesnej literatury amerykańskiej (znajdziemy tu m. in. utwór młodej Murzynki, przywiezionej z Afryki, jak i obecny hymn USA, *Gwiazdzisty sztandar* w wersji, którą da się rzeczywiście zaśpiewać). W antologii Barańczaka czytelnik znajdzie zarówno klasyczne już utwory najwybitniejszych poetów, jak i ballady rockowe (Dylan), piosenkę Cole Portera, przykłady poezji humorystycznej.

Antologia pokazuje nieco odmienny, prowokujący do dyskusji obraz poezji amerykańskiej. Sądzę, że warto tu przywołać głos samego antologisty, który zechciał udzielić mi wywiadu na temat swego najnowszego dzieła:

„W sumie antologia prezentuje 70 poetów i poetek oraz blisko 200 wierszy, z których wiele pojawia się po raz pierwszy w Pańskim dorobku przekładowym albo w ogóle po raz pierwszy w przekładzie na język polski.

Tak, i wydaje mi się, że każdy z tych prawie dwustu utworów jest albo żelaznym składnikiem kanonu liryki anglojęzycznej, albo wierszem szczególnie charakterystycznym dla tych czy innych tendencji i nurtów występujących w różnych okresach w poezji amerykańskiej, albo wreszcie szczególnie wymownym przyczynkiem do portretu danej indywidualności twórczej.

Kim – jak Pan sądzi – będzie czytelnik tej antologii?

Antologię poezji można by zdefiniować jako książkę, z której żaden krytyk nie jest zadowolony, ale w której każdy czytelnik znajdzie coś dla siebie. Mam nadzieję, że w *Od Walta Whitmana do Boba Dylana* będzie mógł znaleźć coś dla siebie każdy miłośnik poezji. I taki, który poezję amerykańską już zna, a teraz ciekawo go jej nowy obraz proponowany przez kolejnego antologię, i taki, który poezji tej nie zna i chciałby w niej zdobyć wstępną orientację. I taki, którego antologia interesuje jako możliwość spojrzenia na poezję danego języka czy kraju z lotu ptaka, i taki, dla którego tego typu książka jest, przeciwnie, okazją do skupienia uwagi na pojedynczych wierszach-arcydzielach. I taki, który czyta wiersze dla ich ponadczasowej, uniwersalnej wartości, i taki, który poszukuje w liryku osadzenia w określonym miejscu, momencie historii albo biografii poety.

Wreszcie: znajdzie tu coś dla siebie i taki czytelnik, który przy lekturze, dajmy na to, wiersza Frosta pragnie się dowiedzieć, co ma mu do powiedzenia Robert Frost, i taki, który zdaje sobie sprawę z faktu, że Frost mówi tu przecież językiem swego polskiego tłumacza. Na tym ostatnim typie czytelnika, na czytelniku, który nie musi się godzić z konkretnymi rozwiązaniami tłumacza, ale który dostrzega i docenia jego pracę, zależy mi – nie będę ukrywał – szczególnie”.

Stanisław Barańczak, *Od Walta Whitmana do Boba Dylana*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

KULIKOWSKI – NIE DALEKO SNÓW

Po dość długim okresie poetyckiego milczenia, Wiesław Kulikowski, poeta mieszkający w Mielcu, zdażył w ciągu ostatnich dwóch lat wydać kilka zbiorów wierszy. Nie są to bynajmniej pisarskie remanenty. Poeta konsekwentnie rozwija i udoskonala poetykę „głębokiego obrazu”, wywodzącą się częściowo ze szkoły Józefa Czechowicza. Zarazem jest to dykcja całkowicie własna – łagodne, nostalgiczne zwierzenie, zapisy sytuacji z pogranicza jawy, snu, wspomnienia. Twórca – rodem z kresów wschodnich dawnej Rzeczypospolitej – usiłuje zahamować rozpad, pragnie w przedziwny sposób „pojednać” przywoływane przez siebie światy równoległe.

W najnowszym zbiorze autor umieszcza poetycki reportaż z peregrynacji po „stornach” Mickiewicza i Orzeszkowej, na okładce – lipy, które były świadkami spotkań Maryli i Adama. Jawi się jako odwieczny podróżny, tajemniczy przybysz, świadek naszego przemijania i nieświeżości pamięci:

Podróżny obmyty z mgły.
Poranek czysty
w sukienkach dziewczyn
z dawnym śmiechem,
daleki i wieczny, pamiętany.
I wieczna reszta gwiazdy.
Cień obmyty
i ciało.
(Na drodze do Bratysławy)

Wiesław Kulikowski, *Imiona na drogach*, Rzeszów – Tarnów 1998.

MIĘDZY POEZJĄ A PROZĄ

Moja ciotka Ironia jest już siódmą książką krakowskiej poetki i malarki, Anny Wojnarskiej. Tym razem to zbiór kilkudziesięciu krótkich próz poetyckich. Są to zaskakujące pomysłowością mininowe albo etiudy dramatyczne z wyraziście zarysowaną „akcją”, plastyczną charakterystyką postaci, barwnym i sugestywnym tłem obrazowym.

Autorka skłania się ku oniryczno-nadrealistycznej poetyce, w której przedmioty realne pojawiają się równoprawnie z „niemożliwymi”, a detal wzięty odruchowo z codzienności podlega zniekształceniu trudnej do przewidzenia metamorfozie.

Opisy ciemnych mieszczańskich wnętrz, portrety rodzinne, delikatnie zaznaczona kpina z kultury mieszczańskiej pokazane są z ironicznym, choć nie pozbawionym pewnej nostalgii, dystansem, niekiedy w tonacji buffo.

U Wojnarskiej przeżyte, zasłyszane, podpatrzone czy też wyśnione sytuacje rozkładają się w kilka grup tematycznych. Pierwszą jest poczucie entropii, rozproszenia elementów, osaczenia przez groteskową przeszłość. Bohaterka tych opowiadań ucieka w dwie inne rzeczywistości – w świat literatury, kreacji językowej, „słów z czystego kruszcu”, idei, za którymi często tęsknimy, a którym nie umiemy wielokrotnie sprostać. Druga – to otwarcie na niezmiennie zadziwiającą cudowność Natury. To w niej umiemy dopatrzeć się Przyczyny i Sprawcy:

„I kóż tę pliszkę tak precyzyjnie zmontował? Życie w niej płynie kropelką krwi przez serduszek małe jak nasionko słonecznika. Zagarnia pod skrzydła ledwie tyk powietrza, a przelatuje przestworza. Łapkami cedzi kropelki strumyka i kłania się swojemu odbiciu.(...) Tak – naprawdę jest piękna, Panie Konstruktorze!”

Anna Wojnarska, *Moja ciotka Ironia*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.

POETKA ŁAGODNOŚCI

Przez całe dziesięciolecie postrzegaliśmy Ludmiłę Marjańską prawie wyłącznie jako wybitną tłumaczkę poezji anglojęzycznej. Wiedzieliśmy, co prawda, że pisarka z generacji Szyborskiej i Julii Hartwig jest także poetką, powieściopisarką, autorką utworów dla dzieci, ale była to zwykle wiedza niejasna i fragmentaryczna.

Okazuje się teraz, że Marjańska jest mistrzynią poetyckiej miniatury, rozgrywa wiersz na małej przestrzeni, ale jest w niej wszystko, co trzeba – anegdota, pięknie zarysowany detal, obraz i czuła nastrojowość, swoisty rytm i nawet miary klasyczne, przywołujące nie tylko tradycje skamandryckie, fascynację Mickiewiczem, ale też ukazujące własne wysokie umiejętności w tworzeniu norm współczesnego poezjowania.

Ta poezja – niekiedy z ducha ulubionej przez Marjańską Emily Dickinson – z porażającą czułością zapisuje obecność w świecie, rzeczywistości bynajmniej nie sielankowej, a skazującej na empirię cierpienia, dramatu ludzkiej osoby.

Szczególnie zaciekawić mogą najnowsze, nie drukowane wiersze z lat 1994-1997. To wielopostaciowy dyskurs z niebytem, notatki z uważnego odchodzenia, pytanie o kształt życia, ten spełniony i – wyobrażony.

Co pozostaje? Nadal nagle, wciąż nienasycone zdziwienie bytem. Codzienne cuda, jak choćby to *Ciemne drzewo*:

Drzewo w zielonych pąkach,
drzewo w białych koronkach.

A między tymi dwoma obrazami moment naszej egzystencjalnej przygody.

Ludmiła Marjańska, *Przez całe życie miłość*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 1998; *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo Dolnośląskie, wybór Piotr Matywiecki, Wrocław 1998.

STRONY ŚWIATA ALEKSANDRA RYBCZYŃSKIEGO

Strony świata to siódma w dorobku poety krakowsko-torontońskiego książka, wydana nakładem Fundacji Nowosielskich, z niezwyklej piękności rysunkami samego Jerzego Nowosielskiego.

Rybczyński, poeta, redaktor miesięcznika literackiego „List Oceaniczny”, debiutował w Wydawnictwie Literackim zbiorem *Jeszcze żyjemy* (1982), jest laureatem dwóch prestiżowych wyróżnień – Nagrody „Nowego Wyrazu” (1979) i Nagrody im. Kazimierza Młakowiczówny w 1983 roku.

Gdyby najlaidarniej określić ten rodzaj myślenia poetyckiego, powiedzieć by trzeba, że jest to liryka, której tematem dominującym jest poczucie niemożności zadowolenia w świecie, w międzyludzkim związku, opresyjność, jak i osobliwe piękno sytuacji, która każe nam być obywatelami świata, przybyszami wmieszanymi w tłum obcych.

Obserwowałem ludzi
z nikim nie zamieniłem słowa
Wszyscy pochylaliśmy się nad własnym
losem

Mimo to bohater tych wierszy nie zajmuje się wyłącznie rozpamiętywaniem, smakowaniem egzystencjalnej przegranej, lecz zmierza ku temu, co „buduje jedność świata”.

W tej ładnej, subtelnej lirycie odnajdziemy ważne przesłanie nie tylko dla poetów rozrzuconych po świecie – dla wszystkich, szukających sposobów jakiegokolwiek powrotu.

Aleksander Rybczyński, *STRONY ŚWIATA*, Wiersze z lat 1987-1998. Fundacja Nowosielskich, Kraków 1998.

ŻYCIE NA BRUDNO

Genowefa Jakubowska-Fijałkowska mieszka w Mikołowie, miasteczku rodzinnym Rafała Wojaczka, współpracuje z ukazującym się tam interesującym periodykiem „Arkadia”, noszącym podtytuł „pismo katastroficzne”. Nie twierdząc, iż ten kontekst determinuje realia świata przedstawianego przez po. tkę, nie mniej skojarzenia te mogą się nasunąć po przeczytaniu najnowszego zbioru *Pan Bóg wyjechał na Florydę*.

Rzeczywistość sennego małego miasteczka, rozpaczliwa samotność opuszczonych kobiet, przekwitanie, śmierć, brzydota i zaniedbanie, schizofrenia i nuda. Jak powiedział inny poeta – to: *życie na brudno, na czysto pisać wiersz*.

Jaka jest pisarska motywacja Fijałkowskiej? Wydaje się, że w bezmiarze absurdu świata jedynie bunt, histeryczny krzyk wyzwolić może jeszcze tęsknotę za wartościami, za Bogiem, który wyjechał do piękniejszej rzeczywistości, za mężczyzną, który może przynieść przyjazne, piękne spełnienie. Literatura zaś spełnia funkcję ocalającą.

Fijałkowska posługuje się słowem niezwykle oszczędnie i precyzyjnie, nazywa tylko i opisuje to, co konieczne; nie moralizuje. Spokrewnia ją ta metoda nie tylko z Wojackiem czy Jerzym Gizellą, ale też z Anną Świrszczyńską z pamiętnego, „rewolucyjnego” tomu *Jestem baba*. To surowe piękno, przerażający weryzm zmuszają czytelnika do aktywnej postawy wobec tej liryki:

istnieją rzeczy
są ściany
powietrze

w pokoju gorąco

pszczoła
umiera
na firance

kochasz mnie
bardziej Edyp
niż mężczyzna

pod sufitem
żarówka
jak grecka
pomarańcza

Genowefa Jakubowska-Fijałkowska, *Pan Bóg wyjechał na Florydę*, Instytut Wydawniczy „Świadectwo”, Bydgoszcz 1997.

Stanisław Frenkiel, Marian Pankowski w Ostendzie, 1997, olej na płótnie, 91x61 cm. Reprodukacja Katalog.



Justyna Zarzycka **Zwykły** wyrafinowany człowiek?

Pośród wielu barwnych postaci starożytnego Rzymu wymienia się często Lukullusa. Może zresztą nie tyle wymienia, ile przywołuje jego imię, rzecz jasna, w połączeniu z uczcią lub uczciami. W powszechnym odczuciu Lukullus bez uczty to coś w rodzaju Zabłockiego bez mydła, które – jak wiadomo – Zabłockiemu raczej się nie przysłużyło. Niektórzy mgliście też kojarzą, że i Lukullusowi ucztowanie na zdrowie nie wyszło, gdyż miał jakoby skonać po spożyciu napoju miłosnego (co raczej między bajki włożyć należy). Jeszcze mniej osób wiązać będzie Lukullusa z czasami schyłku republiki, działalnością wojсковą i polityczną – a w I w. p.n.e. oba te rodzaje działalności w wypadku szlachetnie urodzonego Rzymianina (a takim był Lucjusz Licyniusz Lukullus, choć przysługujący jego rodzinie status nobilitów był stosunkowo świeżej daty) spletały się nieuchronnie. W pełni dowodzi tego biografia Lukullusa pióra Arthura Keaveneya. Ten angielski historyk, wybitny znawca życia i działalności Sulli, postacią Lucjusza Licyniusza zainteresował się przy okazji studiów nad swoim ulubionym bohaterem; określa zresztą Lukullusa mianem ucznia Sulli.

Fakt, że autor książki tak wiele wie na temat republiki rzymskiej i zachodzących w niej procesów politycznych, sprawia, iż wiele rzeczy przyjmuje on za oczywiste i równie jasne dla czytelnika jak dla niego samego. Jeśli pisze o Sulli i Lukullusie: „(...) ci dwaj mężowie stanu o optymistycznych zapatrywaniach (...)”, to ani mu w głowie powstaje wyjaśnić kim byli optymaci. Podobnie nie tłumaczy, kim byli ekwici, klienci czy cenzorzy (a potoczne rozumienie choćby dwóch ostatnich terminów prowadzi na manowce), itd., itp. Być może po prostu nie jest to książka przeznaczona dla szerokiego kręgu odbiorców. Domysł taki potwierdzałyby w pewnej mierze przypisy i aneksy, poświęcone głównie uzasadnianiu przyjętej w tekście rekonstrukcji przebiegu wydarzeń. W końcu o tym, co działo się ponad 2000 lat temu mamy, z natury rzeczy, dość niepełne, niejednokrotnie zniekształcone i częstokroć stronicowe informacje, lecz – jak zauważa autor we Wstępie – „(...) nigdy nie mogłem (...) zrozumieć, dlaczego, skoro w ogóle tak mało wiemy o starożytnym świecie, ubóstwo bazy źródłowej miało być przeszkodą w tej akurat specjalności (...)” (mowa o biografii historycznej). Co zaś do bibliografii, to może ona zachęcić do uczenia się języków obcych – bez ich opanowania pozostanie dla polskiego czytelnika niedostępna. Szkoda, że wydawnictwo nie zdecydowało się na zamieszczenie w książce również istniejącej w języku polskim bibliografii związanej z omawianym okresem.

Z tego wszystkiego, co powiedziano powyżej, nie należy wnosić, iż jest to książka bardziej rzetelna niż strawna. Nic podobnego – to znaczy, wyjąwszy rzetelność naukową, która nie budzi wątpliwości. To, że autor niejako wymaga od czytelnika pewnej elementarnej wiedzy historycznej, nie oznacza, iż swoją własną będzie go zanudzał. Swoją drogą – istnieją przecież słowniki (choćby *Mały słownik kultury antycznej*) i nic nie stoi na przeszkodzie, by mieć je pod ręką w czasie lektury. Arthurowi Keaveney nie brak zresztą poczucia humoru, a jest to cecha, którą można określić jako przyjazną dla czytelnika. Również miłośnicy ciekawostek historycznych znajdą w omawianej książce niejedno dla siebie: wystarczy może wspomnieć, jak podczas wojny z Mitrydatesem, królem Pontu, w trakcie oblężenia Temiskyry „(...) drążono podkopy, w których dochodziło do ciągłych walk. Pojawiały się też nowe rodzaje

bronii: niedźwiedzie i pszczoły, wpuszczane przez obrońców do tuneli, by wypłoszyć z nich Rzymian”.

Wojna z Mitrydatesem, a później także z jego zięciem, królem Armenii, Tigranem, dostarcza zresztą czegoś więcej niż anegdot – materiału do refleksji. Lukullus nie tylko wyparł króla Pontu z azjatyckich prowincji Imperium, wkroczył do kraju Mitrydatesa, podbił go i zmusił króla do udania się na wygnanie, a ściślej: do schronienia się pod skrzydła Tigranesa. Król Armenii stanowczo nie życzył sobie konfliktu z Rzymem, jednak nie mógł „(...) ignorować prawa gościnności i więzów rodzinnych, ale dał wyraz swemu stanowisku dystansując się do Mitrydatesa w dosłownym znaczeniu. Uciekinierowi zabroniono wstępu na dwór i zesłano go do odległej posiadłości (...). Tymczasem rzymski wódz najzwyczajniej w świecie zażądał od zięcia wydania teścia – i to w sposób obraźliwy dla tego pierwszego. „Sama myśl o tym, by wczuć się w położenie barbarzyńcy, była dla Lukullusa niewyobrażalna”. W ren sposób – ku swemu zdumieniu – uwikłał się w kolejną wojnę. W Armenii zaś „wyszła na jaw jego niewiedza o krainie, którą najechał”. Niewiedza ta dotyczyła m. in. warunków klimatycznych, co wkrótce srodze się zemściło. Wszystko to razem przyczyniło się do tego, że Lukullusowi odebrano dowództwo, przekazując je Pompeuszowi (zwanemu Wielkim), któremu przypadło zakończenie wojny i chwala zwycięzcy. Cóż, arogancja i niewiedza mszczą się prędzej czy później. Nie tylko w polityce.

Lukullus musiał przez trzy lata czekać pod bramami Rzymu, nim przyznano mu prawo do odbicia tryumfu. Nie pozostało to zapewne bez wpływu na jego decyzję i odsunięcia się od polityki, a ściślej: usunięcia się na drugi plan, gdyż całkowicie z niej nie zrezygnował – wbrew twierdzeniu Plutarcha, dzieląc go życie Lucjusza Licyniusza na dwa przeciwstawne okresy: aktywny i „głębki gnijący na dnie morza” (to ten, w którym miał się pograć w ucztowaniu i „trwonieniu” pieniędzy na zakładanie ogrodów i wznoszenie odznaczających się przepychem budowli). „Ucztom” angielski historyk poświęca cały rozdział, próbując oddzielić fakty od moralizatorstwa, a także od... propagandy. Bywało bowiem i tak, iż szkalowanie Lukullusa miało służyć podkreśleniu cnót kogoś innego – na przykład wspomnianego już Pompejusza Wielkiego. Oczywiście nie chodzi o to, że słynne uczty w ogóle nie miały miejsca, lecz o to, iż nie były znowu czymś aż tak wyjątkowym w ówczesnym Rzymie. Był – powiada biograf – wyrafinowanym człowiekiem żyjącym w wyrafinowanych czasach”. Co prawda w książce zdecydowanie więcej jest polityki niż wyrafinowania, ale w końcu odzwierciedla to z jednej strony zainteresowania autora, a z drugiej – mimo wszystko – życie Lukullusa.

Jeszcze jedna uwaga: szkoda, że przekład nie jest wolny od pewnych niezgrabności. Jeśli czyta się, że jeden z tekstów źródłowych jest „przypuszczalnie zepsuty”, naprawdę trudno się domyślić, czy chodzi o uszkodzenie czy zniekształcenie. Ponadto zazwyczaj mówi się o świętych kręgach, a nie okręgach... Swoistym rekordem jest obławowany złotem muł, który staje się przyczyną wstrzymania przez rzymskich jeźdźców pogoni za Mitrydatesem i nie wiadomo, czy na ich drodze znalazł się „przypadkiem czy świadomie”. Na szczęście takie kwiatki są nieliczne, niemniej nie powinny się zdarzać.

Arthur Keaveney, *Lukullus*, tłum. Adam Ziółkowski, PIW, Warszawa 1998.

Małgorzata Ruda **Rajski** rosół

Niechętnie omawiam spektakle dyplomowe szkół teatralnych, choć oglądam je z dużym zainteresowaniem. Czuję się wobec tych szkolnych wypracowań wyjątkowo bezradna, bo wiem, że analizuję i oceniam równocześnie ucznia i jego profesora. Ta sytuacja mnie peszy, wydaje mi się, prawdę rzekłszy, dość niepedagogiczna i ryzykowna. Trudno rozstrzygnąć, co w wypowiedzi młodych jest samodzielne i świadome, co zaś naśladowaniem czy stylizacją na mistrza. Stopień bowiem wzajemnej zależności studenta-aktora i reżysera-profesora w przedstawieniach szkolnych czasem graniczy z ubezwłasnowolnieniem i na pewno jest większy niż na scenie teatru zawodowego. Łatwo też orzec, że aktor źle gra, bo niedojrzały, jeszcze łatwiej, że to wina złej, nielogicznej koncepcji reżysersko-pedagogicznej. Łatwo stwierdzić, że młody aktor gra dobrze, bo zdolny, jeszcze łatwiej przypisać sukces znanemu reżyserowi, a nie wykonawcy.

Na dyplom IV roku wydziału aktorskiego krakowskiej PWST w mniejszym stopniu przywiodła mnie ciekawość, jak prezentują się młodzi adepci sztuki aktorskiej, bardziej tytuł sztuki, na podstawie której Mikołaj Grabowski przygotował dyplom.

Prorok Ilja Tadeusza Słobodzianka to dramat przerażający i przedziwny, jeden z najtrudniejszych – moim zdaniem – współczesnych tekstów polskich. Dramat o Ilji i gromadzie, która pragnie go ukrzyżować, został napisany w kilku konwencjach stylistycznych i gatunkowych: misterium i moralitet spotykają się w *Proroku* z dramatem obyczajowym i przemieniają w groteskę, ta zaś w przypowieść o zbawieniu, jakie niesie miłość i zrozumienie drugiego człowieka. Nawet tego opętanego przez złego ducha, złość, słabość. Jakby tego było mało, w wizję zbawienia wpisał autor wizję rajy i sądu ostatecznego, prośbę zagłady. Misterium podsyte jest bluźnierstwem, a dramatyzm chichotem.

Oto gromada białoruskich chłopów, zwiędziały się, że we wsi Grzybowski znowa w sokolskim powiecie „groźny prorok Ilja [...] niczym Jezus Chrystus zstąpił na ziemię” postanawia proroka ukrzyżować, bo „inaczej zbawienia nie będzie”. Mord jest wpisany w ich drogę zbawienia. Pół-głupi, pół-mądrzy najpierw muszą wybać, czy nie mają do czynienia z podstępem Polaków, albo z zasadzką Szatana. Potem rozważa za i przeciw i mądra głupota każe im rozpoznać pułapkę egzystencji. Jak nie ukrzyżują Ilji, zbawienia nie będzie, jeśli ukrzyżują, zbawienia nie będzie, jeśli ukrzyżują, zbawienia nie będzie, jeśli ukrzyżują, zbawienia nie będzie, jeśli ukrzyżują, zbawienia nie będzie... W końcu decydują się pomóc zbawić świat, czepiając się niepewnej nadziei, że nowy Chrystus o grzesznych pomocnikach-katach nie zapomni. Sposob-

bią więc chlapi krzyż, gwoździe, powróż, grosze dla Judasza. Rozdzielają role w misterium *Męki Pańskiej*: Baba będzie żoną Piłata, Aćko Piłatem, Charyton Judaszem, a Marcuk żołnierzem. Do gromady dołączą się inni zawiedzeni nie dość cudownymi cudami Ilji. Złość jest w nich wielka, bo jeśli Ilja Prorok i Zbawiciel to „czemu błądź, tyle zła, biedy i płaczu dokoła? Czemu ludzie w nędzy umierają? Czemu dzieci umierają? Czemu popy tylko piją i dupczą? Czemu wszędzie świat taki zasrany zrobił się, że ni żyć na nim, ni umierać?”.

Marzenie o zbawieniu rodzi w Krzyżownikach gotowość mordu i tęsknotę za szczęściem wiecznym i bunt wobec tego, który stworzył zło. Dialogi w dramacie Słobodzianka ujawniają te emocje i pragnienia w beczernym, bolesnym skrócie. Wyrażone słowem grubym i prostackim, słowem-łajnem, nie przestają być tragiczne. Nazywają strach i pragnienie zmiany równie precyzyjnie, jak klasyczne monologi:

- *Odjebyj się! Do kryminału pójdziem!*
- *A jak zmartwychwstanie?*
- *Do pudła.*
- *A jak nie zmartwychwstanie?*
- *Do kryminału.*
- *A job jego mać.*
- *Choroba.*
- *Błądź.*

Nie przywykliśmy do rozmów o sprawach ostatecznych w ten sposób prowadzonych, i nie ma powodu do udawania, że estetyka języka utworów Słobodzianka nie razi, nie wciąga ich w rejony tak niskie, że usłyszenie w nich ludzkiego dramatu wymaga od widza teatralnego wyrzeczenia się swoich przyzwyczajęń, a od teatru precyzji, która zdołałaby je obronić przed zarzutem epatowania wulgaryzmem dla wulgaryzmu.

Bo przecież wędrowni do Ilji jest prawdziwie krzyżową drogą Krzyżowników. Zawrócić do domu nie mogą, gdyż boją się ludzkiego szyderstwa. Trans religijny przemienia się w koszmar, z którego nie potrafią się sami wyzwolić. Na tej coraz bardziej przymusowej drodze męki biczują na próbę stracha na wróble, chcą ukrzyżować Żyda, rzną babę, coraz mniej przekonani do swej misji, i coraz bardziej w nią wplątani.

W pierwszej wersji dramatu, Olga, kobieta z której Prorok wypędził złego ducha, przekonuje gromadę, że Ilja wielokrotnie powtarza: „ja nie Chrystus, ja Ilja”. Dobry, prosty, pojąć zawiloci Pisma nie umie, ale ludzką nędzę, złość, grzech zna dobrze i jej wybacza. To jego łagodność leczy ludzi z choroby zła. To jego wyrozumiałość wprowadza ich do takiego rajy, jaki jest możliwy. Krzyżownicy zjedzą w owym rajy rosół, na który dobry Ilja zaprosił swych niedoszłych katów.

Joseph Buys, *Sandzeichnungen*, 1978, druk offsetowy, 69,5x49,5 cm. Kolekcja Van Reekum Museum, Apeldoorn.



Reprodukcja Katalog

Dyplomowy spektakl krakowskich studentów Wydziału Aktorskiego zadziwia łagodną aurą. Litanie przekleństw brzmią tu łagodnie, jakby Krzyżownicy szeptali różaniec. Chór trzech niewiast z chaty Ilji śpiewa czysto i teatralnie. Tak jak teatralne i zewnętrzne jest ich kalektwo: garb, chromość, ślepotę Wiera, Zofia i Nadzieja noszą z wdziękiem, świadome rzeczywistej urody. Choć wypełnia je zazdrość, pogarda i pycha w okienku niebieskiej chatki wyglądają jak święte w ołtarzyku. Nic nie plami ich teatralnej urody, nawet charakter. Krzyżowcy w tym spektaklu raczej są z Indyka Mroźka niż ze Słobodzianka. Nic im się w istocie nie chce, najchętniej posiedzieliby na ławce, pomędrkowali i grzecznie rozeszli się do domu. Aż trudno uwierzyć, że w daleką wybrali się podróż dla idei, która ich niepokoi i przeraża, której pragną i mają dosyć. Nawet orgia nie wyzwala w nich emocji. Ot, używają sobie nieco na boczkach od niechcenia, niemal subtelnie; sytuację omawiają może i bełkotliwie, ale z namysłem. Tylko Młoda, jak to Młoda, traci rezon i cicho żąda ojcowskiego potwierdzenia. Charlyton-Judas też raczej speszony niż przerażony jest swoją rolą. Jeden Pijanica zmagają się z niewiarą w siebie.

Grabowski słusznie nie pozwolił aktorom na zabawy w rodzajowość i strzegł, jak się zdaje, przed uczuciowym forte. Powstało jednak przedstawienie chłodne, wyważone, budowane jakby poza emocjami tekstu Słobodzianka: poza owym wkurzeniem na świat. Stworzono jakąś stylizowaną, miejscami śmieszoną, miejscami rzewliwą balladę o raju, gdzie biedakom podają rosół. Nie ma w przedstawieniu bluźnierstwa, furii, niezgody na świat. Nie ma oszukanych, łaknących zbawienia, udęczonych ludzi. W tej sytuacji „rajski finał” staje się po prostu sentymentalny, dziwnie nie pogodzony z ospałym początkiem przedstawienia. Tylko scena próby biczowania Chrystusa-Stracha na wróble ma wymiar tragiczny. Ujawnia straszny ludzki gniew, agresję, która unicestwia nawet martwe przedmioty.

W tym spektaklu nie ma ról wielkich, ale są role logicznie prowadzone. Ilja Oskara Hamerskiego to człowiek w każdym widzący człowieka i prowokujący jego przemianę. Jest zakłopotany piętrzącymi się trudnościami. Człowiek i życie dziwią go, „wyjście” znajduje w ostatniej chwili. Olga – Magdalena Dziembowska, uzdrowiona dobrocią, nawet w opętaniu potrafi się opamiętać, opanować. Jej złość, jej choroba to odpowiedź na złość, szaleństwo i chorobę świata. Dlatego tak łatwo tej dziewczynie wrócić do świata, ratować Ilję i Krzyżowników.

To od tych dwojga, od Ilji i Olgi, którzy sobie i innym wybacza, zaczyna się raj. Zawstydzony sobą Pijanica (Jakub Palacz), szukający pomocy w walce z niszczącym go nalożeniem, wspierający się i broniący nawzajem, Młoda (Barbara Kurzaj) i Ślepy (Paweł Okrasa) tworzą postacie wyraziste, obdarzone jakimś wewnętrznym światłem, płynącym z półświatła oporu wobec zła, a może tylko z niepewnej wiary w cud uzdrowienia.

Trudniej o taką wiarę Krzyżownikom dotkniętym paraliżem woli, zbyt często tylko śmiesznym, zdezorientowanym. Pozbawieni pasji, wściekłości i woli zbawienia otrzymują raj w prezencie od dobrego człowieka, który nie chce być bogiem, tylko człowiekiem.

Nie wiadomo więc, dlaczego Ilja wieszczy koniec świata u boku Olgi – ludzkiej i pełnej miłości, obok szczęśliwie spożywających rajski rosół Krzyżowników. Proroctwo końca świata nie dociera do widzów. Skąd koniec świata, skoro rosół jedzą?

Tadeusz Słobodzianek, *Prorok Ilja*. Spektakl dyplomowy IV roku Wydziału Aktorskiego PWST w Krakowie. Reżyseria i opieka pedagogiczna: Mikołaj Grabowski, scenografia: Jacek Ukleja, premiera 12. XI. 1998.

CAMERA OBSCURA

W interesującym wykładzie „Literatura polska w cieniu cenzury” („Teksty Drugie” nr 3) Ryszard Nycz twierdzi, że pod zaborem rosyjskim „zarówno nazwę ‘Polska’ jak i przymiotnik ‘polski’ rygorystycznie eliminowano z użycia i zastępowano przez określenia „krajowy” i „nasz”. Mimo wszystko, nie było aż tak źle, i być nie mogło, choćby dlatego, że po r. 1863 pozostała oficjalna nazwa „Królestwo Polskie” i „król polski” w tytulaturze cara. Od r. 1880 wydawano w Warszawie „Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych ziem słowiańskich”. Utrzymał się tytuł „Gazeta Polska”. Odnosić można takie tytuły, jak „Rys dziejów literatury polskiej” (Zdanowicz – Sowiński, 1874-1878), „Bohaterki poezji polskiej” (Andriolli 1880), „Wizerunki książąt i królów polskich” (Kraszewski 1888), „Lirnik polski” (Żeleńska 1881), a nawet „Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta” (Korzon, 1882) i „Polska XVI w. pod względem geograficzno-statystycznym” (Pawłowski 1883-1894). (hm)

Wśród wynalazków językowych Lecha Wałęsy wysmiewa się często (np. Krzysztof Masłoń w „Plus minus” nr 196) powiedzenie „Ani me, ani be, ani kukuryku”. Tymczasem jest to stare porzekadło, jeszcze w latach międzywojennych często używane. (hm)

Adam Czerniawski pisze w swoim „Krótkopisie 1986-1995”: „Stanisław Kostka, Tomasz Beckett, święci męczennicy. Kiedyś dojdzie do rewizji tych sądów na rzecz opinii, że byli zdrajcami na usługach obcego mocarstwa”. Św. Stanisław Kostka (1550-1568) jako żywo ani męczennikiem, ani zdrajcą nie był. Najwidoczniej pomylił się autorowi ze św. Stanisławem biskupem krakowskim (ok. 1030-1079). O „zdradzie” jego (co zresztą oznaczało tylko bunt przeciw panującemu) pisał już Anonim Gall w swej kronice (XII w.), a potem tę sprawę szeroko dyskutowano w historiografii polskiej początków XX w. (hm)

Janusz Dunin w „Nowych Książkach” (nr 8) reklamuje jako nowość na gruncie polskiego piśmiennictwa humanistycznego pewien sposób zamieszczania przypisów, stosowany w pracach z dziedziny nauk ścisłych. Ale i w humanistyce polskiej jest on znany – znaleźć go można od dawna w wielu pracach językoznawców. (hm)

Recenzując „Herb wygnania” Wojciecha Karpińskiego („Gazeta Wyborcza” – Książki z 15 września) Piotr Kłoczowski wywodzi uczenie: „Hannah Arendt sięgała do „Listu lorda Chandosa” Hofmannsthal, żeby się wytłumaczyć w Nowym Jorku, co to znaczy das Existenz” Kłoczowski dobrze by zrobił, gdyby sięgnął do słownika niemieckiego: przekonałby się wówczas, że po niemiecku mówi się tylko: Die Existenz”. (hm)

W „Tygodniku Powszechnym” (nr 39) Andrzej Dobosz krytykuje indeks do książki H. Dominiczaka „Organy bezpieczeństwa PRL” za to, że w nim „Wolski-Piwowarczyk Antoni i Wolski Władysław, były minister administracji publicznej to nie dwie różne, lecz ta sama osoba”. Tymczasem – była to właśnie „ta sama osoba” – Antoni Piwowarczyk, po swym powojennym powrocie z ZSRR stał się – nie wiadomo dlaczego – Władysławem Wolskim, nie kryjąc się zresztą wśród swych znajomych ze swym dawniejszym imieniem i nazwiskiem. (hm)

Nie spał się zespół edytorski, który przygotował do druku korespondencję Czesława Miłosza z pisarzami „Zaraz po wojnie” (Znak). W komentarzu skrupulatnie poinformowano czytelników, kto to był Tycjan, Tin-

toretto i Siemiradzki, Dworzak i Rubinstein, Breza, Kisielewski i Wierzyński. Spośród mniej natomiast znanych nazwisk – wiele pozostało nie objaśnionych, choć to wcale nie tak trudno wyszukać, kto to był Marian Pirożyński (s. 145), prof. Drzewieski (Bernard Manbdelbaum – s. 153), Anatol Lühlstein (s. 162), Antoni Sobański (s. 178), Leon Chrzanowski (s. 189), Bronisław Kamiński (s. 260), „Morawski z Krakowa” (Stefan – s. 401), Jan Rojewski (s. 424; w indeksie mylnie Jerzy), Zarembina (s. 478 – w indeksie pominięta), Florian Sobieniowski (s. 468), Jan Nepomucen Miller (s. 471), Jacek Frühling (s. 480), Georg Gurvitch, Karol Laski (s. 304), czy Casanova (Laurant, s. 401, w indeksie pominięty).

Gdy Kroński daje omyłkowo sowieckiemu pisarzowi Slonimskiemu imię Piotr, zamiast Michał (s. 317), a Miłosz zmienia dziewiętnastowiecznego podróżopisarza Teodora Triplina w Tröplina (s. 407) – wydawcy nie zwracają na to uwagi. Na odwrocie karty tytułowej wymieniono nazwiska aż sześciu osób, które tym tomem się opiekowały. Wiadomo, gdzie kucharek sześć... (hm)

W serii „Archiwum Emigracji” wydawanej przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika ukazała się książka wspomnieniowa Wacława Iwaniuka „Ostatni romantyk – o Józefie Łobodowskim”. Kilkrotnie pojawia się w niej wyrażenie „w Worku Judaszów” (tytuł felietonów ogłaszanych przez Łobodowskiego w „Wiadomościach” londyńskich) – tak jakby chodziło o kilka Judaszów. Tymczasem forma ta wzięta z tytułu Sebastiana Klonowicza „Worek Judaszów” to dawny mianownik przymiotnika – odpowiednik dzisiejszej „Judaszowy”. Powinno więc być „w worku Judaszowym”. Jak się dowiadujemy z posłowie – test książki opracowała najpierw Stefania Kossowska, a potem – Janusz Kryszak. Jeśli Iwaniuk popełnił błąd – można go było poprawić. (hm)

Myli się Anna Bikont, pisząc w „Magazynie Gazety Wyborczej” (25-26 IX), że Żydowski Komitet Antyfaszystowski założony został jako „zasłona dymana” przeciw antyżydowskiej nagonce w ZSRR u schyłku lat czterdziestych. W rzeczywistości Komitet ten powstał w czasie wojny i miał na celu głównie zyskać poparcie Żydów amerykańskich dla pomocy USA udzielonej Związkowi Radzieckiemu. (hm)

Janina Katz pisze w „Znaku” (nr 519, s. 174): „W roku 1864 Dania, która w wojnie francusko-pruskiej stanęła po stronie Francji, utraciła Północny Schleswig i Południową Jutlandię”. Pomieszenie z poplątaniem! Wojna francusko-pruska była o sześć lat późniejsza od utraty Szlezewiku, a Dania nie brała w niej w ogóle udziału. (hm)

Joseph Beuys, *Sandzeichnungen*, 1978, druk offsetowy, 69,5x49,5 cm. Kolekcja Van Reekum Museum, Apeldoorn.



KSIĄŻKI NADESŁANE

Ludmiła Marjańska: *Przez całe życie miłość*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 1998.

Przekrojowy, poświęcony wyłącznie miłości, wybór wierszy poetki, która zadebiutowała w 1958 tomem *Chmurne okna*, autorki kilkunastu tomów liryki.

Zbigniew Dominiak: *Itinerarium*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.

Pięty zbiór wierszy znanego łódzkiego poety, dziennikarza, krytyka literackiego.

Kinga Dunin: *Tabu*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1998.

Debiutancka powieść znanej krytyczki. Jak komentuje Krystyna Starczewska: „Kinga Dunin prowokuje do rozważań na temat dobra i zła, sensu i bezsensu trzymania się określonych zasad, szacunku dla tradycji, granic tolerancji; właściwych relacji pomiędzy rodzicami i dziećmi. Książkę tę polecam nie tylko nastolatkom, lecz także rodzicom i nauczycielom, którzy chcą zrozumieć punkt widzenia swych dzieci i podjąć z nimi rozmowę o tym, co w życiu najważniejsze”.

Rzecz o miłości czyta się!

Włodzimierz Kowalewski: *Powrót do Breitenheide*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1998.

Drugie wydanie, nominowanej do Nagrody Literackiej NIKE '98, książki, która już w roku ubiegłym wzbudziła spore zainteresowanie. Bohaterowie zebranych w tym tomie dwóch mikropowieści to nieproszeni goście rzeczywistości. Zarówno *Rude włosy nocą*, będące nostalgiczną spowiedzią prowincjonalnego inteligenta-nieudacznika, jak i utwór tytułowy, przenoszący nas do zagubionego w lasach majątku w Prusach Wschodnich, łączy refleksja o nieuchronności przemijania, klimat melancholijnej prowincji i przygody zagubionej w zmieniającym się świecie duszy.

Magdalena Tulli: *W czerwieni*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1998.

Magdalena Tulli (ur. 1955), autorka słynnego debiutu *Sny i kamienie* (1995), laureatka Nagrody im. Kościelskich, napisała kolejną niezwykłą opowieść. To historia o pragnieniach i uczuciach, które w pogoni za spełnieniem krążą w zamkniętym obiegu powieściowego świata, by obrócić się w końcu w przemoc i zniszczenie.

Gerhard Wehr: *Carl Gustav Jung, przeł. Jerzy Prokopiuk*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.

W serii monograficznej wrocławskiej oficyny szkic o twórczości jednego z największych psychiatrów i myślicieli XX wieku. Początkowo zwolennik, a później przeciwnik teorii Zygmunta Freuda, Jung opracował własną odmianę psychologii głębi, zwaną psychologią analityczną. Był również twórcą oryginalnej typologii osobowości i teorii archetypów.

Paweł Taranczewski **Ekspresyjne płótna i teksty Stanisława Frenkła**

S taraniem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i Muzeum Historycznego Miasta Krakowa w Kamienicy Hipolitów przy placu Mariackim pokazano obrazy Stanisława Frenkła, malarza polskiego mieszkającego od 1947 roku w Anglii, bo tam rzuciła go wojna. Na wystawie sprzedawano też książkę *Kożuchy w chmurach* skupiającą teksty artysty publikowane w londyńskich „Wiadomościach” lub wygłoszone przed mikrofonem BBC. Stanisław Frenkiel nie wyrzekł się nigdy rodzinnego Krakowa i chciał, aby poznano tu jego płótna w oryginale. Zwłaszcza tu!

Pisać o nich i łatwo, i trudno. Łatwo, bo temat obrazów wyraźny, i tytułem nazwany, a nie tylko zasugerowany aluzją czy napomknięty; trudno – bo poprzestanie na temacie spłaszcza sens Frenklowego malarstwa, które i osobiwe, i u nas rzadkie. Takiego ekspresjonizmu w Polsce nie było i nie ma! Można wskazywać powinowactwa, ale tego wolałbym nie robić, posłuszny własnemu przekonaniu i Frenklowej niechęci do redukcjonizmu uprawianego przez historyków sztuki.

Widzę rysunek! Odsłania uczucia artysty, jego myśli, jego *mane, tekel, fares*. Bo Frenkiel ostrzega świat i go sądzi. Słyszę ewangeliczne i apokaliptyczne *biada: biada* wyuzdanym, *biada* pijakom i rozpustnikom, niech się strzegą bożego gniewu wyszydzający Chrystusa oprawcy noszący uniform dowolnego satrapy! *Biada* rozpustnym, *biada* obłudnym: Niech *Kardynał* w cynobrach i wpatrzony weń *zakonnice* myślą więcej o Bogu, mniej o sobie. *Biada* rozochocionym fagasom i wulgarnym zdiom tańczącym *Tango balowe*. Ciekawska na schodach niech zajmie się sobą zamiast podglądać ściskającą się parę. Wszystkim *biada*.

Widzę kolor! Ciepłą gamą umiarkowanie przełamanych tonów mówi, że nie potępia swych postaci, lecz obserwuje je z ironicznym dystansem. Jego *biada*, to *biada* malowane, sąd jego też odbywa się na płótnie, ostrzeżenia jego malarskie; nie bójmy się..., a może, może jednak?

Gdyby nie kolor i ironia tych obrazów, zanurzenie w ponurym świecie Frenkła byłoby zachętą do samobójstwa. One to sprawiają, że wystawę oglądałem z satysfakcją w dosłownym znaczeniu słów *satis facere*. Czyż ona zadość mojej potrzebie sztuki w malarstwie obejmującym takie jak Stanisław Frenkiel tematy, bo artysta ten wie dobrze, że okropność i *porneia* tylko cytowane, a w sztuce nie przemienione pozbawione są mocy krytycznej, mocy osądu, bo *κρισις* to przecież sąd, a sąd odsłania rzeczywistość i wymierza sprawiedliwość ludziom i rzeczom, jak powiada Kajetan Młynarski.

Satysfakcji tej nie zniszczyły braki niektórych płócien. W pracownianym żargonie: naj-

Stanisław Frenkiel, *Elegia dla Mac Karella*, 1992, olej na płótnie, 122 x 93 cm. Reprodukacja Katalog.



Stanisław Frenkiel, *Chrystus wyszydzany przez żołnierzy*, 1995, olej na płótnie, 91x70 cm.

lepsze płótna są *dociągnięte*, słabsze są *niedomalowane*. Można malować szybko nie szkicując, jednak nie każde szybkie malowanie rozstrzyga płótno; można obraz dociągnąć, jednak istnieje dociąganie, które *zagniata* obraz. Nigdy nie wiadomo kiedy powiedzieć sobie „już”... Płócien zagniecionych na wystawie nie ma.

Frenkiel nie komentuje własnych obrazów. Pisarz to jedno, malarz drugie. Ale to Frenkiel pisze i maluje, maluje i pisze, wolno więc szukać w tekstach estetyki artysty, choć to tylko domniemanie, przypuszczenie. Sięgam do tekstu *Nurt romantyczny w malarstwie XX stulecia*. Sztuce naszego minionego wieku, tej opartej na rozumie, podkreślającej formę, strukturę, poszukującej idealnych proporcji, symetrii i harmonii, czyli sztuce klasycznej wierzącej w reguły, zasady i wzory, uległej despotyzmowi apriorycznej formy, przeciwstawia autor sztukę romantyczną – także żywą w XX wieku. Kluczem do niej „jest dekonstrukcja rozumu i wyzwolenie wyobraźni z pęt rozsądku”. Narzędziem jej intuicja, instynkt i uczucie; pełna niepokoju, oparta na „żywności i mocy”, odsuwając piękno proporcji posuwa się po omacku wśród doznań mglistych i dwuznacznych. Malarz romantyk improwizuje kreując formy dynamicznie zdefiniowane – również położeniem koloru. W obrazach jego nierzadkie jest okrucieństwo.

Choć tekst mówi o romantykach w sztuce XX wieku, myślę, że najpierw opisuje malarstwo samego Frenkła, który nie darzy sympatią klasyków i doktrynerów.

Jego upodobania ujawnia najpierw szokująca mnie opinia o Cézanne, który będąc romantycznym młodzieńcem targanym namietnościami malował dobrze, gdy stał się dojrzały i narzucił sobie dyscyplinę – malował źle. Zgadzam się z tym, co Frenkiel pisze o Kazimierzu Malewiczu, który „styl swój oparł na koncepcji czysto umysłowej, będącej jak-

by syntezą filozofii Platona, geometrii Euklidesa i metafizyki Pitagorasa”. Pisarz oddaje mu sprawiedliwość, ale natychmiast dostrzega diabła skrytego w geometrii. „Nowy wspinał się świat, który urzekł (Malewicza) pozostał wierny formie kwadratu. Jednakże na jego narożnikach pojawiły się wieżyczki strażnicze”. Malewicz należy też do wielkiej rodziny purytań. Bowiem konsekwencją jego postawy, powtarzam, konsekwencją, bo samemu Malewiczowi do głowy by coś takiego nie przyszło, jest „klimat myślowy aprobujący niszczenie dzieł sztuki w imię moralności i ideologii”. Czytając to pomyślałem o *unizmie* Strzemińskiego jak o malarzkiej *urawniłowce*. Płynący z Malewiczowskiego suprematyzmu *unizm* Strzemińskiego zawierał w sobie straszliwe przekonanie o wyłączności i moc potępienia płynącą z opętania filozofią. Wiele nurtów w sztuce minionego już wieku wyzwolonych z dotychczasowych zależności spętanych zostało filozofią, bez której – często mętnej – nie sposób ich zrozumieć, a rozumieć trzeba, doświadczenie samo już nie wystarczy. Pyta Frenkiel: „Czy wyzwolenie sztuki XX wieku z kajdan literatury i historii obyczajów warte było tego, aby ją poddać w niewolę filozofii?”

Frenkiel – krytyk w piśmie i obrazie – nie znosi purytanizmu. Bo „puritańska tradycja nie zezwala na ironię. [...] szyderstwo jest gwałtowną formą krytyki, a swawola zakłóca spokój. Przyjęło się, że artyści i pisarze reprezentujący rewolucyjne przemiany stylu i treści tworzą „cyganerię” i odrzucają konwencje ustatkowanego społeczeństwa. Być może było to kiedyś prawdą [...]. W rzeczywistości, rewolucjonści i przeciwnicy tradycyjnego porządku są tak samo purytańsko usposobieni jak jego zachowawczy dozorczy. Rewolucja musi być zdyscyplinowana i wymaga jednolitości poglądów. Dlatego purytanizm nie ma zdefiniowanej postawy politycznej,

lewicowej czy prawicowej, za wyjątkiem tego, że jest antyliberalny”.

„Moralisci są zwykle słabymi literatami i podłymi malarzami” stwierdza Frenkiel. Myślę o Andrzeju Wróblewskim, purytaninie i pytam, czy sam Frenkiel moralizuje? Niewątpliwie tak. Tyle, że *niewprost*. Wróblewski podsuwa nam moralność na talerzu, Frenkiel maluje najpierw, moralizuje potem. Różnica jest analogiczna różnicy między Mniszkówny potępieniem snobizmu a potępieniem go przez Prousta.

Lekturze *Kożuchów* towarzyszyło uczucie wyzwolenia, ale i niepokój. Ekspresjonizm swój uzasadnia Frenkiel między innymi stawiając nam przed oczy świetne towarzystwo, które traci blichtr z chwilą, gdy pomyślimy, że panowie i panie kryją w majtkach elementy miękkie, różowe i bezkształtne. Sztuce, malarstwu nie może wystarczyć zewnętrżność, musi sięgnąć do majtek. Tak! Jednak obok ich zawartości, obok cielesności, człowiek zanurzony jest także w duszy i o tym nie wolno zapominać, bo inaczej obraz jego stanie się płaski. Poza tym ekspresjonizm kryje pułapkę. Unikając gładkiej powierzchni skłonny jest zatrzymać się na prymitywnej głębi; chcąc odsłonić – zasłania. Czy malarstwo Frenkła w tę pułapkę czasami nie wpada?

Opozycja romantyzm – ekspresjonizm z jednej; klasyka – purytanizm z drugiej jest w książce kluczowa, co nie znaczy, że *Kożuchy* nie zawierają innych tematów! Omawia w nich Frenkiel wnikliwie twórczość mało lub wcale nieznaną malarzy działających w Londynie i w Polsce. Z okazji wystawy krajowego i emigracyjnego malarstwa *Dwa światy* pokazanej w Londynie w 1964 pisze rozgorączkowany: „Mówi się, że każde społeczeństwo na żadną sztukę nie zasługuje, bo swych artystów nigdy nie szanowało ani szanować nie chciało, chyba, że ich obcy uznali – wtedy wszyscy na wyścigi chwalili się nimi”. Ciagle aktualnie!

Dystans do obiegowych opinii, umiowanie artystycznej swobody, wnikliwość i odrzucenie wszelkiego doktrynerstwa i dyktatu w sztuce biją z kart *Kożuchów w chmurach*.

Książkę wydano efektownie, lecz niestety! Redaktorom: pani Stefani Kossowskiej i Mirosławowi Supruniukowi! Wytknąłbym niedopatrzienie korekty. Błędy są nazbyt liczne! To już nie literówki, a niechlujstwo: *fantastyczny* zamiast *fanatyczny*, *Whisker* zamiast *Whistler*... Leonardo był w książce *gościem Franciszka I Amboise* (co to za dynastia?) zamiast w Amboise; notoryczne, a zamiast *q*, *o* *zamiast* i *lub u*. Rezultaty bawia: np. obraz ma *barwny układ*, nie *układ* itp.

Uniwersytet Mikołaja Kopernika wyparł się tych, którzy tworząc w Toruniu polonistykę uczyli dokładności.

Stanisław Frenkiel, *Tria Fata*, 1993, olej na płótnie, 91x 72 cm.



Antoni Szoska **Beuys bez kapelusza**

JOSEPH BEUYS

Fotografia, Archiw. Van Reekum Museum, Apeldoorn

Kulturoznawca Florian Znaniecki swego czasu określił jednostkę twórczą mianem „nadnormalnego zboczeńca, zwykłego zaś kryminalistę mianem „podnormalnego zboczeńca”. W odróżnieniu od tego drugiego wybitna jednostka nie podlega ustalonym prawidłowościom społecznym, i w związku z tym trudno nam ocenić, czy w danym przypadku mamy do czynienia z geniuszem czy wariatem, oryginalnym twórcą czy szarlatanem. Stąd też rację może mieć moja znajoma, która oglądając wystąpienia artystów performe-rów stwierdziła, że niektórych z nich można by posłać na badania psychiatryczne...

Piszę akurat o tej formie sztuki, gdyż ściśle wiąże się ona z działalnością artystyczno-społeczną jednego z największych współczesnych artystów Josepha Beuysa. Wystawę jego rysunków, dokumentacji fotograficznej oraz wybranych obiektów mogliśmy ostatnio oglądać w galerii Starmach. Dodajmy, że była to jak dotąd największa jego prezentacja w Polsce. Artysta ten, jak mało który, podpada pod wskazane przez Znanieckiego ambivalencje.

W wywiadzie zamieszczonym w katalogu wystawy pytający zwraca uwagę na to, że jedni uważali Beuysa za wielki fenomen, wręcz za nowego Mesjasza, inni zaś widzieli w nim jedynie wielkiego szarlatana. Odpowiedź artysty jest znamienita. Podkreśla on w niej znaczenie twórcy, który przez swój wygląd i ekstremalne zachowanie jest we współczesnym zracjonalizowanym świecie rodzajem bajki, mitu, czy cudu natury. Rzeczywiście, jeśli chodzi o wygląd Beuys stworzył ze swojej postaci swoistą ludyczną ikonę: mężczyzny w nieodłącznym filcowym kapeluszu i przykrótkiej kamizelce. Nawiasem mówiąc, z podobną ikoną mieliśmy i my do czynienia w postaci Kantora z jego nieodłącznym papierosem i czarnym szalikiem. Jednak kostium Kantora nie stał się legendą, jak stał się nią kostium Beuysa. W historii sztuki mamy dziś fetysze: obok „ucha van Gogha”, „pisuaru Duchampa” także „kapelusz Beuysa”. Jeśli zaś mowa o owych ekstremalnych zachowaniach, przypomnieć warto, że artysta ten m.in. boksował się w obronie stworzonej przez siebie idei demokracji bezpośredniej i zwyciężył na punkty, a także z pasją prowadził wykład z nosem krwa-

wiącym na skutek policzka wymierzonego mu przez jednego ze słuchaczy.

Ten jego wygląd i sposób zachowania miał głębsze znaczenie, z którego on sam zdawał sobie sprawę. Odwołując się do biografii artysty można by je wywodzić z szamanizmu, ale też i z mitologicznej roli trickstera. Z tym pierwszym Beuys zetknął się w czasie wojny, kiedy jako lotnik Luftwaffe został uratowany przez Tatarów stosujących szamańskie środki lecznicze. To wydarzenie pozostawiło głęboki ślad w jego wyobraźni i nawiązywał do niego w swoich dziełach. Zyskał sobie nawet miano „szamana”. Wziąwszy jednak pod uwagę jego niekonwencjonalne akcje powiedzielibyśmy, że raczej „szamani” niż był „szamanem”. I w tym sensie można przypisać mu rolę trickstera jako tego, który tak mówi sam o sobie: „Nie przeceniam swoich osiągnięć, lecz na pewno wywołałem jakieś poruszenie” (wywiad w katalogu). Mitologiczne bowiem znaczenie postaci trickstera bywało różnorodne: bywał zarówno demonicznym bohaterem negatywnym jak i zbawcą ludzkości, a nawet świętym. Dodajmy przy tym, że i szaman i spokrewnieni z ticksterem kłown oraz błazen noszą zwykle wyróżniające ich nakrycia głowy. Jednocześnie przez swoją inność postrzegani są jako „szaleni”, co w metaforze niemieckiej jak i gwarze śląskiej określanej jako „mający ptaka”. To z kolei przywołuje m.in. obraz koguta mającego grzebień na głowie, a w folklorze blisko spokrewnionym z błaznem. I tak oto nieco okrężną drogą wracamy do kapelusza Beuysa.

Wszystko to pozwala mówić o zjawisku Beuys, które bywa często niezrozumiałe na pierwszy rzut oka. Obcuując z jego sztuką

Joseph Beuys, *Buttocklifting*, 1974, żelazo pokryte emalią, 20x30x1 cm. Kolekcja Frits i Senay Bless Akdemir, Nijmegen.

Prof. Joseph Beuys
Institut for
Cosmetic Surgery
Speciality: Buttocklifting

można odnieść wrażenie, że – paradoksalnie – z owego niezrozumienia artysta krzesze energię twórczą i przekształcającą. Mam na to swoją własną formułę. Twierdzą mianowicie, że dzieło to może albo przyprawić o ból głowy przy próbie interpretacji, albo też może być postrzegane nightmarisch*. Posłużyłem się tą anglo-niemiecką terminologią koszmaru jedynie aby pokreślić zagadkowość tej „ciemnej” postaci. Poza tym ma to związek z bezpośrednio wypowiedianym przez Beuysa poglądem, który brzmi krótko: „Každy artysta”. Odrzuca on w nim wąskostetyczne rozumienie sztuki na rzecz twórczego myślenia. Stwierdza przy tym, że na myśl można patrzeć tak jak artysta na swoje dzieło tzn. na jej formę, proporcje, lecz przede wszystkim na jej siłę oddziaływania. W przypadku artysty nie chodzi wszakże o klarowną myśl racjonalną, a często o nierozstrzygalności, tak trudno diagnozowalne. Beuys głosił więc pierwszeństwo aktu twórczego wobec obiektu, jakim jest dzieło sztuki. A także sformułował ideę sztuki używającej dowolnych materialnych nośników jedynie dla przekazania energii mentalnej. Stąd też artystyczna działalność Beuysa. Jego bowiem nadzwyczajna ruchliwość obejmuje bogactwo dokonań poczynając od rysunku poprzez rzeźbę, następnie energie rzeźby społecznej czyli działalność polityczną, pedagogiczną w ramach F.I.U. (Międzynarodowy Wolny Uniwersytet), który sam założył, sztuki instalacji (patrz np. Fortepian pokryty filcem czy krzesło z bryłą smalcu) po najbardziej dal niego charakterystyczne performance, czyli sztukę akcji.

Można śmiało powiedzieć, że jest on przede wszystkim artystą performance. Uwidacznia się nawet w tak, zdawało by się, tradycyjnej formie plastycznej, jaką jest rysunek. Na wystawie u Starmacha można było obejrzeć fotograficzną dokumentację rysunków wykonanych patykami na afrykańskiej plaży, zmywanych fale. Podobnie jest z rysunkową pracą *Czy chodzi o rower?*, przy której wykonywaniu jeździł rowerem z pomalowanymi na białą oponami po paneaux składającym się z tablic ilustrujących 30-dniowe dyskusje w ramach F.I.U. Był to według niego portret F.I.U. „(...) który będzie dla nas zawsze znaczył wehikuł-pojazd/nośnik”. Z kolei jak powiada „rower przejeżdżając przez obrazy odciskał ślad w kształcie rozgwieżdżonego nieba”.

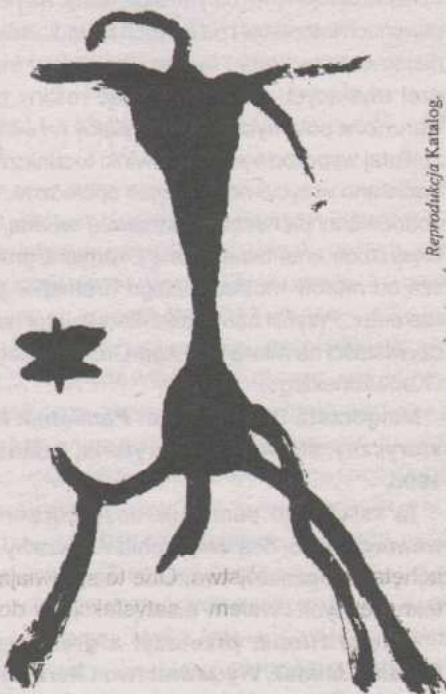
Tego rodzaju swobodne, nieraz wręcz frywolne skojarzenia i obiektowe transformacje towarzyszą artyście w każdej z akcji. Trzeba jednak dodać, że wszystkie prawie z przedsięwzięć Beuysa są w coś zaangażowane, a więc nie są jedynie narcystyczną sztuką dla sztuki. Często, jak np. w przypadku rzeźby społecznej jest to zaangażowanie polityczne czy ekologiczne: akcja na bagnie, *Kojot* czy *Opad śniegu*. Tytuły mówią za siebie. W jakim stopniu jest to dalekie od ilustracji, jak przy tym zagadkowe, o tym może świadczyć jedno z najbardziej złożonych i wielowarstwowych jego dzieł zatytułowane *W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zającowi*.

Mamy tu do czynienia z szeregiem luźno powiązanych ze sobą odniesień do artystycznego sensu myślenia i rozumienia, które, zdaniem Beuysa, wykraczają poza czysto racjonalny obszar: w sferę wyobraźni, natchnienia, intuicji i pragnienia. Milczenie martwego zająca artysta tłumaczy tym że „(...) nawet martwe zwierzę zachowuje więcej zdolności intuicyjnych niż niektórzy ludzie wraz z uporczywym racjonalizmem”. Odautorski komentarz czyni również aluzję, do „myślenia” zająca, które przejawia się w jego „wcielaniu się w ziemię” i drażnieniu w ten sposób „Materii”. Do procesów myślenia u człowieka ma się odnosić głowa samego artysty, pokryta miodem i złotymi płatkami, symbolizującymi żywotne procesy myślenia, podobne do wytwarzania miodu przez pszczoły.

W swym dziele Beuys zderza ze sobą naturę z cywilizacją techniczną. Za konieczne bowiem do wyjaśnienia zającowi obrazów uznał następujące sfery: „gorący” stół, izolowany filcem, radio wykonane z kości i elementów elektrycznych, które było umieszczone pod stołem (i ustawione na niemal niedosłyszalną długość fal), żelazną podszewkę z magnesem, na której Beuys chodził podczas swego performance.

W podsumowaniu stwierdza on, że w ten sposób chce wyjaśnić złożoność sfer twórczych w krytycznych czasach materialistycznego rozumienia materii. Paradoksalną nie-motą martwego zająca zaś i własnymi niemymi wyjaśnieniami pragnie opowiedzieć się za – jak to określa – „substancją żywą i kreatywną”. Jego zdaniem bowiem „Substancja stanowi (...) ważniejsze zagadnienie i zawiera ową ewolucyjną moc, która w końcu prowadzi do prawdziwego znaczenia Materii, z jego źródłem w MATER (matka – jak „matka-ziemia”), jako jeden z biegunów duchowości, podczas gdy drugi obejmuje cały proces rozwoju”. Z cytatu wynika, że dla Beuysa, podobnie jak dla wielu współczesnych artystów, sztuka jest narzędziem poznania, jakkolwiek niedyskursywnym i – powiedzielibyśmy – „ciemnym” w znaczeniu, w jakim o Heraklicie powiada się, że jest „ciemnym myślicielem”.

Artysta performance niczym starożytny mędrzec jedną nogą tkwi w swoistym doświad-



Joseph Beuys, *Der Schamane*, 1984, serigrafia, 89,8x62,5 cm. Kolekcja Frits i Senay Bless Akdemir, Nijmegen.

czeniu misteryjnym (kuśtykanie Beuysa)... Jego los skierowany ku przemianie ciekawie charakteryzuje Zbigniew Werpechowski, który niegdyś wslawił się performance-owym wy-czynem przebijając sobie dłoń nożem. Oto jego słowa, które doskonale pasują do postaci Beuysa: „Założenie-fikcja musi zniknąć w konfrontacji z rzeczywistością i z tej konfrontacji wynika niewiedza, niezrozumienie, czyli pustka, w której coś jednak się stało, która jest rodnią przemiany (...). Sztuka performance jest przygotowaniem sobie porażki, niezrozumienia i niewiedzy, a to jest właśnie chwila dla aktu twórczego i nowej rzeczywistości artystycznej”. (Z. Werpechowski – *Podręcznik*, Centrum Sztuki Współczesnej, W-wa 1990).

*Nightmarisch, czytaj: najtmarniejsze, (głowa Beuysa bez kapelusza pokryta miodem i złotymi płatkami).

Joseph Beuys, POBYT TYMCZASOWY
VORÜBERGEHENDER AUFENTHALT
październik/listopad 1998.
Fundacja Nowosielskich, Starmach Gallery.
Kurator wystawy: Frits Bless.
Kurator wystawy ze strony polskiej:
Jarosław Suchan (współpracownicy
Andrzej Starmach, Piotr Cypriański,
Łukasz Drgas, Marek Świca).

KSIAŻKI NADESŁANE

Jan Skupień: Przygrywka do piwka. Eros i jego tyki czyli erotyki. Wiersze sercem pisane, Chicago 1998.

Dwa zbiory poety, fraszkopisarza, emigranta z polskich gór rodem, któremu nieobcy zarówno humor, chęć opiewania prostych uroków życia, piętnowania wad polskich, jak i powaga, która przystoi twórcom zamyślającym się nad najnowszą historią rodzinnego kraju i współczesnej Europy.

Richard Carlson: Nie zadręczaj się drobiazgami, przeł. Aleksander Gomola, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1998.

Kolejny z wielu na rynku książki, poradników, który uczy, jak najlepiej i pogodniej żyć (nosi podtytuł: *czyli 100 prostych sposobów na to, by nie dać się zwariować blahołtom*). Książka cenionego amerykańskiego psychoterapeuty wyróżnia się tym, że nie poprzestaje na ogólnikach, ale w konkretny i realistyczny sposób pokazuje, jak wprowadzić więcej ładu i spokoju w swoje życie.

Mariusz Wilk: Wilczy notes, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Świetna praca z pogranicza dziennika, zapisku, eseistyki i reportażu korespondenta paryskiej „Kultury” o wyspach Sołowkach. „Na Sołowkach widać Rosję, jak w kropli wody – morze. Bo Wyspy Sołowieckie to esencja i antycypacja Rosji zarazem; to od wieków centrum prawosławia i potężny ośrodek ruskiej państwowości na Północy. Tu, w sołowieckim klasztorze, w jego celach i kazamatkach, zapisywano dzieje Rosji całymi stuleciami: na pergaminach latopisów i na kartach historii, zmieniając oblicze kraju i łamiąc charakter, inaczej myślących, przystosowując rośliny do warunków polarnych i ludzi do pracy na uwięzi. Tutaj wypróbowywano nowinki techniczne i wcielano w życie nowe utopie społeczne, tu zbudowano pierwszą elektrownię wodną w Rosji i monumentalną ścianę z kamieni, grubszą od murów moskiewskiego Kremla – pisze autor. Przybył nam pisarz-komentator rzeczywistości na miarę Herlinga-Grudzińskiego i Kapuścińskiego.

Małgorzata Baranowska: Pamiętnik historyczny, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Ta książka to pamiętnik doświadczenia wewnętrznego, doświadczenia Warszawy w jej wielości czasów i warstw: warstw architektonicznych i warstw pamięci.

Księga Hioba, przełożył z greckiego Czesław Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Kolejny tom z cyklu przekładów biblijnych Czesława Miłosza w znakomitym opracowaniu graficznym Tomasza Leca.

Jak pisała Simone Weil: Księga Hioba jest cudem, bo w doskonałej formie wyraża myśli, jakie w ludzkim umyśle mogą powstać tylko pod torturą bólu nie do zniesienia, ale które wtedy są bezkształtne i rozwiewają się, tak że nie da się ich odtworzyć, kiedy ból ustaje.

Ułożenie Księgi Hioba jest szczególnym wypadkiem cudu uwagi udzielonej nieszczęściu.

Don Cupitt: Po Bogu. O przyszłości religii, W.A.B. i CIS, Warszawa 1998.

Pierwsza pozycja z nowej, starannie opracowanej graficznie serii *masterminds*, w której autor, angikański pastor, przedstawia ewolucję ludzkiej religijności i wiary: od Platona, po – jak sam to określa – postmodernistyczny cynizm epoki „po Bogu”. Stara się pokazać, jak, w naszych czasach, religia, gdy zdając z niej ciężar ideologii, może stać się narzędziem lub nawet zbiorem technik zdolnych polepszyć ludzkie życie, tak, jak czynią to literatura i sztuka. Przekład: Piotr Sitarski.

DEKADA LITERACKA
jest wydawana
przy pomocy finansowej
Ministerstwa Kultury i Sztuki



WSiP

WYDAWNICTWA SZKOLNE i PEDAGOGICZNE S.A.

00-950 WARSZAWA
Plac Dąbrowskiego 8

tel. (0-22) 826-54-51 (centrala)
fax (0-22) 827-92-80

ZAPRASZAMY DO KSIĘGARNI FIRMOWYCH

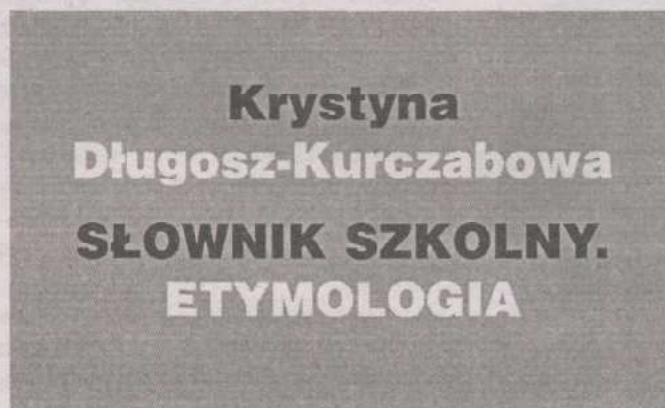
w WARSZAWIE
ul. Kredytowa 9,
pl. Dąbrowskiego 8.
tel. (0-22) 826-54-51 w. 170,
(0-22) 826-75-70, 826-01-76

w KRAKOWIE
ul. Sławkowska 11,
Księgarnia Literacka,
tel. (0-12) 422-91-01

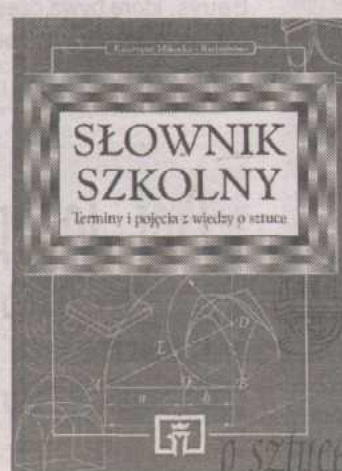
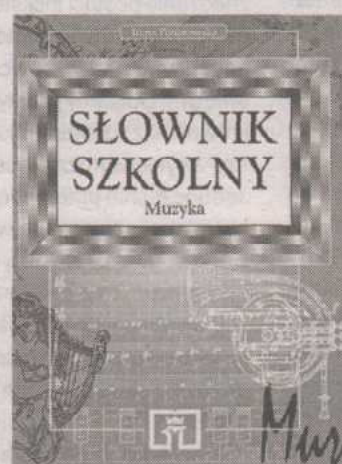
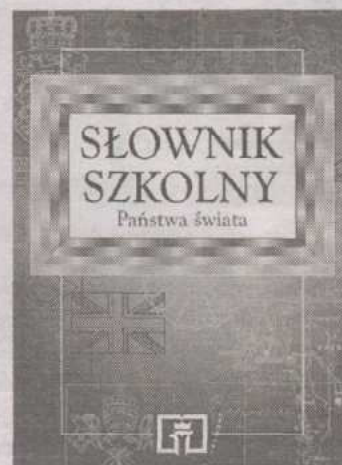
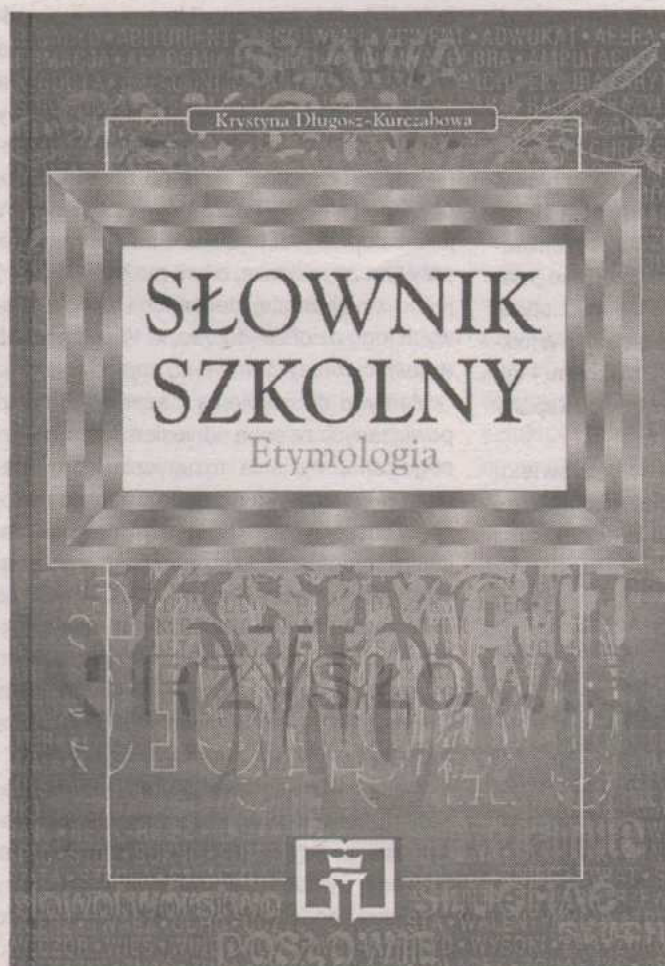
■Dział Marketingu
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. (0-22) 628-24-91 wewn. 246, 283;
tel/fax (0-22) 628-95-73

■Dział Akwizycji,
Kiermaszy i Wysyłki WSiP
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. (0-22) 628-24-91 wewn. 230, 214

■Hurtownia WSiP
04-186 Warszawa, ul. Grochowska 21
tel. (0-22) 610-69-06;
tel/fax (0-22) 610-67-95



Pierwszy słownik etymologiczny przeznaczony dla ucznia i nauczyciela szkoły średniej. Ta niezwykle potrzebna i ciekawa książka umożliwi uczniowi wyrobienie sobie poglądu na przemiany zachodzące w języku polskim w ciągu wielu wieków (począwszy od pierwszych źródeł pisanych, na latach 90. XX wieku kończąc), na procesy słotworcze, ewolucję semantyczną zasobu słownictwa. Czytelnik znajdzie wiele interesujących informacji, dotyczących pochodzenia różnych polskich słów z języków takich m.in. jak: łacina, greka, słowacki, węgierski, rosyjski, niemiecki, hebrajski, tu-recki i innych.



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, a także usatysfakcjonuje ogłoszeniodawców, którzy będą zamieszczać reklamy w Waszych gazetach i czasopismach.

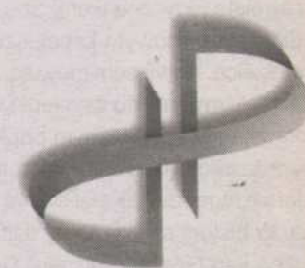
Zapraszamy Was do stałej współpracy! Polecamy również druk wydań specjalnych i okolicznościowych oraz dodatków tematycznych, promocyjnych i reklamowych.

KRAKOWSKA
DRUKARNIA
PRASOWA
Sp. z oo

31-580 Kraków
ul. Nowohucka 50

centrala: 425 90 86
fax: 644 51 34
Prezes Zarządu:
644 50 29
Dyr. d/s technicznych:
644 47 07
Dyr. d/s produkcji:
644 27 41
Dział Marketingu:
425 95 04

Gwarantujemy
wysoką jakość druku,
sprawną obsługę
i fachowe doradztwo!



DRUKPRESS