

DEKADA Literacka

Nr 5 (141) Rok VIII
31 V 1998 Kraków
Cena 1,50 zł

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

Madeline G. Levine: **o nie napisanej powieści Czesława Miłosza** Rozmowa z **Zyłą Rudzką** Marek Tobolewski: **Quake Your Mind** Poezja: **Natalia Gorbaniewska, Aleksander Kuszner i Jewgienij Riejn**



Pomnik Adama Mickiewicza, Rynek Główny w Krakowie, 1998.

Fotografia Grażyna Borowik

Aleksander Fiut **Pan Tadeusz** przez Miłosza na nowo odczytany

Na temat Mickiewiczowskiego arcydzieła Miłosz wypowiedział się wielokrotnie, ale aluzji do niego pozostawił w swoich wierszach zastanawiająco niewiele. Wyrażał niesłabnący podziw, ale też nie tał wątpliwości i zastrzeżeń. Raz występował w roli wiernego i pilnego czytelnika, to znów poety, który od innego, wybitnego poety pragnie się czegoś nauczyć. Podejmował dialog z polskimi mickiewiczologami, a zarazem próbował przybliżyć ten poemat niepoemat obcojęzycznym odbiorcom. Niedawno wyznał, że do *Pana Tadeusza* podczas całego swojego życia wielokrotnie powracał, że przeczytał go pewnie ze dwadzieścia razy, wciąż coś nowego w nim znajdując. Sposób widzenia zmieniały zaś czy wyostrzały tyleż osobiste doświadczenia i czytane książki, co namysł nad przemianami całej europejskiej cywilizacji.

W Miłoszowskiej lekturze *Pana Tadeusza* dają się wyodrębnić wielorakie odsłony. Wpierw, małemu chłopcu, poemat objawił się jako bezpośredni opis ziemi rodzinnej, i jako taki od razu skłaniał do postawienia szeregu zarzutów. Niedośzły „naturalista”, a przy tym współziomek, już podczas pierwszej lektury miał za złe wieszczowi, że przyroda posłużyła mu za ornament. Łapał go ponadto na niedokładno-

ściach, zadając pytania, które nawet do głowy nie przyszły by poważnemu historykowi literatury, w rodzaju: „Skąd buki? U nas buków nie ma! Granica buka przebiega znacznie dalej na południe”. Podobnie z chartami. „U nas na Litwie chartów nie było!” Natomiast obraz szlacheckiej społeczności nie budził wówczas w młodym czytelniku większego zainteresowania. Był bowiem znany z autopsji: „Wydawało mi się to wszystko tak normalne, tak znane na pamięć, że w ogóle nie przyciągało mojej uwagi”. Bo też w tym zakątku Europy czas jakby się zatrzymał i jeszcze w latach dwudziestych trwał niezmiennie wiek dziewiętnasty. Obyczaj, rytm codziennego życia, poziom cywilizacyjnego rozwoju Szetejń, Soplicowa oraz otaczających ich zaścianków tak naprawdę niewiele się od siebie różniły.

Drugą, nierównie ważniejszą odsłoną było dotarcie do metafizycznego wymiaru *Pana Tadeusza*. Impulsem do takiego odczytania stało się dla Miłosza, jak wyznaje, studium Georgesa Rapalla Noyesa, autora prozatorskiego przekładu poematu na angielski, poświęcone pokrewieństwu Mickiewicza z metafizycznym poetą XVII wieku, Thomasem Traherne'em. Temu odkryciu Miłosz pozostanie wierny do chwili

obecnej. Będzie wielokrotnie, na różne sposoby powtarzał, że *Pan Tadeusz* to „poemat zamaskowany, w tym sensie, że jest to poemat w ukryciu metafizyczny. Że właściwie chodzi o błogosławieństwo ziemi, błogosławieństwo świata”. Wskaże przy tym na bardzo ważne pokrewieństwo: „W *Panu Tadeuszu* jest mniej więcej tak, jak w moim *Świecie*. Świat taki, jaki powinien być”. Nawet ostatnio, wygłaszając wstęp do radiowej lektury *Pana Tadeusza*, nazwał go Miłosz „obrzędem błogosławieństw”. W tym miejscu rodzą się dwa pytania: kiedy właściwie poeta dokonał owego odkrycia? Jeśli sam zwraca uwagę na związek *Świata* z *Panem Tadeuszem* oraz właśnie wówczas, w okresie okupacji, tłumaczył Traherne'a, to dlaczego, jak twierdzi, dopiero lektura artykułu Noyesa w 1951 r. miała doprowadzić go do tak zasadniczego i odkrywczego odczytania *Pana Tadeusza*? Ponadto: jeśli uznać ten związek za tak zasadniczy, to dlaczego Miłosz pomija w swoich interpretacjach *Epilog*? Przecież jego ironiczna funkcja wobec *Pana Tadeusza* w znacznym stopniu przypomina podobną rolę, jaką wobec *Świata* odgrywały *Głosy biednych ludzi*.

CIĄG DALSZY NA STR. 6

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 *sekretarz redakcji*

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

Skład: SRJS

Druk: KRAKOWSKA
DRUKARNIA PRASOWA
Kraków, ul. Nowohucka 50

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

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

*w przypadku wpłaty w PLN
- wg aktualnego kursu NBP

Prenumeratę prosimy wpłacać
na konto KRAKOWSKIEJ
FUNDACJI KULTURY
BPH IV O/Kraków
10601389-709987-27000-500101

W dniach 14-18 maja odbywały się — tradycyjnie w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie — 43. Międzynarodowe Targi Książki, oceniane przez obserwatorów jako coroczna najważniejsza impreza tego typu po jesiennych targach we Frankfurcie nad Menem.

Tegoroczna edycja tego święta książki była pod każdym względem rekordowa. Najwięcej wystawców (809 z 30 krajów, w tym 481 polskich), około 200 pisarzy, ponad 300 imprez towarzyszących, ok. 45 tysięcy zwiedzających (w roku poprzednim 30 tysięcy).

Jeden z najważniejszych gości targów, Peruwianczyk mieszkający w Londynie, Mario Vargas Llosa, na pytanie dziennikarza „Życia” o rolę literatury we współczesnym świecie, odpowiada:

„Literatura była na przestrzeni dziejów i jest nadal wspólnym narzędziem, którego mężczyźni i kobiety używają do wzbogacenia swego życia i pomnażania go”.

Pisarz podpisywał swe dawne i nowe książki (ostatnia jego powieść to *Lituma w Andach*, Rebis, Poznań 1998).

Zauważyć się dało triumfalny powrót do dobrej, niekomercyjnej literatury, także polskiej. Wydawcy postarali się o przygotowanie mnóstwa nowości, które z pewnością zainteresują naszych czytelników. I tak Wydawnictwo Literackie, obchodzące w tym roku jubileusz 45-lecia istnienia w ponad dwudziestotytułowej ofercie nowości proponowało najnowszą książkę Czesława Miłosza *Inne abecadło*, będącą swoistą kontynuacją książki-bestsellera roku poprzedniego, *Abecadło Miłosza*, pierwszy z trzech tomów dziennika Andrzeja Kijowskiego — *Dziennik 1955-1969*, pierwszą i jedyną na naszym rynku książkę noblisty z roku 1997, Dario Fo — opowieść lotrzykowską *Johan Padan odkrywa Amerykę*, dwie pozycje z nowej serii *Pary*, ekskluzywnie dwujęzyczne edycje wierszy ks. Jana Twardowskiego

Komunikaty

Nagroda im. Ludwika Frydego

Jury Nagrody Krytyków im. Ludwika Frydego i Zarząd Polskiej Sekcji Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Literackich zamierza — podobnie jak w roku ubiegłym — przyznać doroczną nagrodę za wyróżniające się studium lub zbiór szkiców z zakresu krytyki literackiej autorowi, który nie przekroczył 35 roku życia. W roku bieżącym będą brane pod uwagę prace ogłoszone drukiem po dniu 1 stycznia 1997. Nagroda w wysokości 2 000 złotych zostanie przyznana w grudniu 1998 r. przez jury w składzie: Jan Z. Brudnicki, Tadeusz Drewnowski, Jacek Łukasiewicz, Ryszard Matuszewski, Anna Nasiłowska, Marta Wyka i Marek Zaleski. Jury prosi wydawnictwa, redakcje czasopism i organizacje literackie o zgłaszanie kandydatur do nagrody w terminie do dnia 15 września 1998 na adres: redakcja miesięcznika „Twórczość”, 00-490 Warszawa, ul. Wiejska 16 (dla jury Nagrody Krytyków im. Ludwika Frydego). Wydawnictwom i redakcjom będziemy wdzięczni za dołączenie do wniosku trzech egzemplarzy zgłoszonych prac.

XIV Ogólnopolski Konkurs Literacki im. J. I. Kraszewskiego

Celem konkursu jest konfrontacja i upowszechnianie twórczości literackiej.

Konkurs ma charakter otwarty (mogą brać w nim udział amatorzy oraz członkowie profesjonalnych stowarzyszeń twórczych).

Konkurs rozgrywany jest w kategoriach prozy.

Przyznane zostaną następujące nagrody:

(niezmordowany ksiądz podpisywał przez cztery godziny książki swoim fanom!) i Ewy Lipskiej.

Inni mistrzowie naszej liryki zaproponowali swe nowe zbiorki i wybory — Tadeusz Różewicz, Adam Zagajewski, Urszula Kozioł, mieszkający w Kanadzie Bogdan Czaykowski (*Okanagańskie sady*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998), Stanisław Barańczak; z pewnością ucieszył udany i zadziwiający come back Zbigniewa Herberta: najpierw w a5 opublikował autorski wybór swych najważniejszych liryków (89 wierszy), następnie wydał w Dolnośląskim zbiór najnowszych, *Epilog burzy*. Skądinąd szkoda, że z różnych względów nieobecni w stolicy byli właśnie Herbert, Szymborska i Miłosz.

O wzmocnieniu zainteresowaniu twórczością krajowych pisarzy świadczy m.in. to, że przy okazji tych targów rozstrzygane są ważne już i prestiżowe konkursy na powieść współczesną, że podawane są do wiadomości publicznej nominacje do Nagrody NIKE (w obecnej, drugiej edycji, wśród 20 nominowanych książek znalazło się wiele utworów zdecydowanie słabych, kontrowersyjnych; największe szanse mają — sądząc po ankiecie „Tygodnika Powszechnego” — Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz i Gustaw Herling-Grudziński. Ale i inne tytuły, dzięki staraniom mediów, rekomendacjom znanych krytyków, mogą liczyć na szersze upowszechnienie).

Honorowym gościem 43. targów warszawskich była Litwa, młodszych odbiorców szczególnie zainteresowało zbiorowe stoisko nordyckie (Norwegia, Dania, Szwecja, Finlandia, Islandia) z bogatą ofertą literatury dziecięcej. Z gości indywidualnych pojawili się na targach n.in. najsłynniejszy alpinista świata, Reinhold Messner, prezentujący swą książkę *Na koniec świata* (MUZA), wnuk Stojypina, zamordowanego w operze kijowskiej w 1911 roku premiera rządu rosyjskiego,

Dymitr Stojypin, Siergiej Kowalow, obrońca praw człowieka i więzień łagrów, Jostein Gaarder z nową opowieścią *W zwierciadle niejasno*, Ewa Kuryluk z długo oczekiwaną *Weroniką i jej chustą*, Norman Davies z 1400-stronicową *Europą* czy jak zwykle budząca sprzeczne opinie Manuela Gretkowska ze swoim *Światowidzem*, reportażami z własnych peregrinacji po świecie (W.A.B., 1998).

Oceniono, że obecne targi miały charakter wybitnie profesjonalny, a pierwsze dwa dni imprezy, poświęcone kontaktom branżowym i międzynarodowym, zaowocowały znacznym obrotem prawami autorskimi (nieocenionym źródłem wiedzy na ten temat wydaje się być książka przygotowana przez krakowski BMR: *Zakup i sprzedaż praw autorskich w obrocie międzynarodowym* Lynette Owen).

Z ogromnej, wielotysięcznej oferty wystawców krajowych polecałbym na zbliżające się wakacje następujące lektury: *Listy 1922-1926* Anny I Jarosława Iwaszkiewiczów (Czytelnik), *Antologię reportażu polskiego* (Książnica), *Anatomię ludzkiej destrukcyjności*, ostatnią już z najważniejszych prac Ericha Fromma, *Sztukę snienia* Carlosa Castanedy oraz *Izmaela Daniela Quinna* (Rebis), *Intymną historię ludzkości* Theodore Zeldina (W.A.B.), najnowsze pozycje z cyklu powieści Charlesa Bukowskiego *Faktotum* i *Kłopoty to męska specjalność*, powieści kryminalne *Morderstwo w Komitecie Centralnym* Montalbana i *Śmierć w La Fenice* Donny Leon (Noir sur Blanc), *Historie rodzinne* niezwykle płodnego Williama Whartona, monografię *Arthur Schopenhauera* Waltera Abendrotha (Wydawnictwo Dolnośląskie), wreszcie — dla początkujących pisarzy i czytelników, pragnących lepiej poznać warsztat twórcy — podręczniki twórczego pisania: *Jak napisać scenariusz* i *Jak napisać powieść* (Wydawnictwo Literackie) oraz *Lekcja pisania* (Wydawnictwo Czarne). KI

niej Poetycki O „Pierścień Kingi”.

Tematyka utworów jest dowolna, prace należy podpisać godłem i dołączyć kopertę zawierającą dane autora: imię, nazwisko i dokładny adres. Nadesłane utwory poetyckie oceni jury powołane przez organizatorów. Przyznane będą następujące nagrody: nagroda główna „Pierścień Kingi” w wys. 1500 zł; wyróżnienia na łączną sumę 2000 zł. Niezależnie od decyzji jury wręczona zostanie nagroda Teatru „Terminus a Quo”, gospodarza Turnieju w wysokości 1000 zł.

Organizatorzy dopuszczają ponadto wszelkie inne inicjatywy fundacyjne (instytucje, towarzystwa, osoby prywatne).

Na finał imprezy organizatorzy zapraszają wszystkich uczestników Konkursu i dla nich specjalnie zorganizowany zostanie Turniej Jednego Wiersza z pulą nagród 1000 zł.

Ogłoszenie wyników i wręczenie nagród nastąpi podczas imprezy finałowej, która odbędzie się 7/8 listopada 1998 r. w NDK „Panopticonum”.

Sprostowanie

W numerze 3/98 DEKADY w eseju Marty Wyki *Język nad przepaścią* znalazł się przykry błąd: wydrukowano mianowicie „Ale cały tytuł tego cyklu brzmi: *Pan Schmetterling i niechronność dystansu*. Komu dystans ów jest potrzebny...”. Powinno zaś być: „ale cały tytuł tego cyklu brzmi: *Pan Schmetterling i niechronność dysonansu*. Komu ów dysonans jest potrzebny...”

Poetkę i czytelników przepraszamy.

Red.

I, II, III w obu kategoriach; nagrody specjalne za tematykę podlaską, za utwór związany z twórczością i biografią J.I. Kraszewskiego.

O podziale nagród zadecyduje jury konkursu.

Teksty nadesłane na konkurs nie będą zwracane. Mogą być one zamieszczone w publikacjach organizatorów i prasie bez wynagrodzenia.

Na konkurs należy nadesłać zestaw 3 do 5 wierszy, w 3 egzemplarzach. Do każdej pracy opatrzonej godłem (pseudonimem), należy dołączyć zaklejoną kopertę z tymże godłem na zewnątrz, w której powinny znaleźć się dane o autorze (imię i nazwisko, dokładny adres, telefon, przynależność do klubów i stowarzyszeń literackich).

Prace konkursowe należy przysyłać do dnia 31 sierpnia 1998 r. na adres: Klub Kultury „Piast”, ul. Spółdzielcza 4, 21-500 Biata Podlaska z dopiskiem: Konkurs J. I. Kraszewskiego. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi w październiku 1998 r. podczas XIV Podlaskich Spotkań Literackich.

Uwaga! Prace nie spełniające wymagań regulaminowych nie będą uwzględniane w konkursie.

XVI Turniej Poetycki o „Pierścień Kingi”

Warunkiem udziału w Turnieju jest nadesłanie nigdzie nie publikowanych i nagrodzonych 5 utworów poetyckich w 4 egzemplarzach w terminie do dnia 20 sierpnia '98 pod adres: Nowosolski Dom Kultury „Panopticonum”, 67-100 Nowa Sól, ul. Kościuszki 33, z dopiskiem na kopercie: Tur-

z ZYTĄ RUDZKĄ rozmawia Agnieszka Kosińska

Dziwny rodzaj przyjemności

Jak widzisz po siedmiu latach swoją pierwszą prozę — *Białe klisze*? Napisała ją osoba bardzo młoda, niespełna dwudziestopięcioletnia.

Białe klisze napisałam w ciągu dwóch tygodni, w stanie kompletnej izolacji, transu, dziwnego wręcz uświadczenia. Tak jakbym chciała wyrzucić z siebie to wszystko, co się wydarzyło, i co się nie wydarzyło przez te 25 lat. Potrzebowałam samotności i jednocześnie dokuczała mi ona. Zaraz potem wyjechałam z Polski, a mój ojciec wysłał powieść na konkurs im. J. Iwaszkiewicza pod patronatem „Twórczości”, gdzie zdobyłam pierwsze miejsce. Prace były kodowane i przypuszczano, że tekst napisał mężczyzna. Doprawdy nie wiem co mogło na to wskazywać? A jak już się okazało, że to jakaś Zyta, to na pewno Zyta Orszyn, żona Edka Stachury. Zresztą, i teraz zdarza się czasami komuś zagadnąć o „męża”. To sympatyczne, bo jedną z pierwszych książek, jakie kupił mi ojciec był *Melodramat* jej autorstwa.

Tak, więc wyjście moich maszynopisów z szuflady, debiut, publikacja, były to rzeczy raczej przypadkowe i mało świadome z mojej strony. W tym czasie pochłonięta byłam innymi sprawami, chociaż od dłuższego już czasu, bo od szkoły podstawowej próbowałam uprawiać ten dziwny rodzaj przyjemności, bo prawie pozbawiony przyjemności, jakim jest pisanie.

Jak odbieram teraz *Białe klisze*? To bardzo banalna historia sentymentalnego trójkąta. To, co mi się nadal podoba to forma, oddech opowieści, jej przestrzeń, rytm, taki narracyjny jazzik, oraz pewna surowość, nawet nieufność w stosunku do słów, do kombinacji słów. W tym sensie, *Białe klisze* są jednocześnie zacinem, ale też pewnym małym spełnieniem mojego myślenia o powieści.

Białe klisze były i są nadal dość kontrowersyjne. Rekomendowali je Henryk Berezka i Bohdan Zadura redaktorzy serii „Nowa Proza Polska”, w której się ta dziwna powieść ukazała. Inni zarzucali ci, że nie umiesz budować polskich zdań.

Nie wiem dlaczego nazwałaś *Białe klisze* dziwną powieścią? Czyżbyś nosiła w sobie jakiś stereotyp powieści? Nie wiem, co to znaczy „budowanie polskich zdań”. Czuje, myślę, i piszę obrazami, wrażeniami, dotykami, zapachami. Świat, który jest mi dane odbierać nie jest lingwistyczny. Dlatego nie jest dla mnie rzeczą podstawową, by zdanie brzmiało poprawnie. Poprawność jest rodzajem dyktanda, dla mnie czymś obcym, nie swoim, narzuconą formą. Nie potrzebuję prawidłowo umieszczonego orzeczenia do porządkowania rzeczy, które próbuję opisać. Bardziej ciekawi mnie budowanie odrębności, inności, rozpoznawalności.

A co do serii Nowa Proza Polska, to Berezka, Zadura chwalili, bo to wydawali. Od innych dostałam w gębę.

Z perspektywy twoich trzech powieści (*Białe klisze* — 1991, *Uczt i głody* — 1995, *Pałac Cezarów* — 1997) można powiedzieć, że konsekwentnie stosujesz poetykę zrytmizowanego fragmentu, ciągle sprawdzasz, jak funkcjonuje ów „fragment” w tkance narracji.

Taki sposób pisania nie jest u mnie wynikiem jakiś głębszych przemyśleń czy też refleksji, jest to raczej wynik intuicyjnych poszukiwań, adekwatnych do moich doświadczeń. To chyba biologia. Rytm mojego życia jest nieciągly: szybko się pasjonuję, planuję, potem wypalam się, zamartwiam, popadam w letarg i znowu hedonizm, tłumaczenie sobie. Nie ma zdrowej ciągłości, a uczuciowość à la Hollywood lata trzydzieste.

...kapryśna kochanica Zizi Melani Rudzkiej...

Towarzyszy mi fragmentaryczność. Lubię pisać kolażami, porzucić kartki, dołożyć gdzieś jedną, lubię montować. Moje pisanie przypomina montaż reżyserski: wiele taśm nagranych, ale tylko kilka sklejonych, zachowanych. Pierwsze moje powieści pisałam na starej maszynie, którą dostałam od ojca, bardzo małą czcionką-pelitem. Największą moją przyjemnością nie było pisanie, bo pisałam bardzo szybko, ale dojście do takiego momentu, kiedy mogłam sobie popracować nożyczkami, klejem i widzieć, jak powstają te „wyklejanki”.

Kiedy mówisz o „słownych wyklejankach”, nasuwają mi się wyklejanki Anny Bartenbach ilustrujące twoje dwie ostatnie powieści...

To kolaże mojej przyjaciółki. Są na okładkach wszystkich moich powieści, bo w II wydaniu *Białych klis* również. Myślę, że one nie ilustrują moich powieści, bo same w sobie są już opowieściami, historiami, zamkniętymi formami. Ale bardzo trafiły w moje pisanie. Jest w tych kompozycjach zarówno pewna sztuczność, zamierzona, ukochana kiczowatość, barok, złoto jak też cielesność rzeczy, chwil, świata.

Ta charakterystyczna nie tylko dla ciebie poetyka fragmentu jest chyba związana z ogólnymi współczesnymi poglądami na ludzką psychikę. Nie jesteśmy już zdolni pisać (i czytać) tak jak np. Tolstoj.

Myślę, że to może być kwestia organizacji życia, pewnego komfortu finansowego, psychicznego. Jeżeli mieszka się za miastem, i jedyny obowiązek to spacer z pincherem, to można pisać chociażby *Buddenbrooków*. Co do mnie, to nie lubię historii, fresków, zdjęć grupowych, szerokich planów. Może dlatego, że byłam wychowywana w całkowitej izolacji od historii i polityki. Mój dziadek był namiętnym Piłsudczykiem, człowiekiem czynu, zasłużonym ławnikiem, ojciec pierwsze swoje lata spędził w kopcu na ziemniaki. Z takiego miejsca niełatwo się wychodzi. Kiedy wprowadzono stan wojenny, byłam w drugiej klasie liceum, konspiracja i czyny bohaterskie mnie omiły. Uprawiałam w jakimś sensie życie w zamknięciu, dla siebie. To, co we mnie zostało, to są fragmenty; nawet nie fragmenty, bo strzępy rozmów, twarzy, dotyków, obrazów, przyrody. Wszystko obmywa nas, pozostaje osad, który czasami domaga się opisania. Umiem docenić pisanie szerokim planem, realiami społecznymi, historycznymi, religijnymi. Moja tendencja do opisu życia przebiegającego na poziomie detalu, wstydu, rzekome rozerotyzowanie, za to wszystko dostaje się klapsy.

Olga, rosyjska emigrantka z *Uczt i głodów*, która również pisze prozę i która jest zdaje się twoim twórczym alterego mówi: „pisanie powinno być jak oddech (...) wyrównane, uspokojone, dyszące, niespokojne, gruciczne, pocałunkowe”.

Jak już powiedziałam, lubię eksperymentować, bawić się rytmem, oddechem, przesłaniem pomiędzy słowami. Oczywiście te igraszki są niebezpieczne, bo pisanie jest topielą, łatwo się utopić. I nigdy nie wiemy do końca, co może być tym pływakiem, który zdoła nas utrzymać na powierzchni.

Powieść jest dla mnie obrazem. Tak, jak się kładzie farby, tak piszę. To, co wkładam i uzyskuje, nie może powodować, że mrużysz oczy, oglądając — musi być naturalne i łagodne, co nie znaczy, że nie irytujące i wstydlive. Nigdy nie lubiłam powieści z klarownym przyczynowo-skutkowym opisem zachowań



ZYTĄ RUDZKĄ

Fotografia Jerzy Dzikowski

czy planów. Lubiłam momenty „zaciągnięcia się”, sztychu, rozchwiania formy. Konkretizacja, doprecyzowanie, nazywanie zaburzają moje wyobrażenia na temat tworzonej przeze mnie fabuły i postaci, powieści w ogóle. Dla mnie konkret leży gdzieś indziej, w innym patrzeniu. Powieść to film w mojej głowie kręcący zepsutą kamerą: leci taśma, nagle coś staje się z soczewkami, zbliżenie, widzimy zaczerwienienie na skórze Heleny, opisuję je, robię dygresję, potem szeroki plan.

Debiutowałaś tomem poetyckim pt.: *Ruchoma rzeczywistość* w 1989 roku.

Tak, śpieszno mi było debiutować, byłam młoda. Debiutowałam poezją złą, grafo-mańską.

Lektura twoich powieści zmusza do wniosków: „Tak się nie pisze, co ta Zyta robi; tak się nawet nie da czytać”. Coraz bardziej utwierdzam się w przekonaniu, że najbardziej pierwotnym kluczem do nich będzie konsekwentnie przez ciebie budowane poczucie obcości, efekt obcości lektury. Trzeba pokonać w sobie jakieś nawyki czytania, żeby wejść. Rozerwałaś jakąś tekstową otulinę, uwolniłaś jakiś język. Cytowana już Olga mówi: „opowieść zrzuca język”. Myślę, że dlatego ów zarzut gramatycznej niepoprawności.

Bo ja się czuję obco. Obcość jest moim podstawowym doświadczeniem, obcość wobec bólu, śmierci, miłości, wszystkiego co jest mi dane, będzie dane, przeznaczone, a czym nie mogę zawiadywać, kierować. Mówię o obcości jako o indywidualnym doznaniu, ale myślę, że taka kategoria doświadczeń: „obcość wobec” choć bardzo osobista w sensie odczuwania, jest równocześnie powszechna, uniwersalna, w mniejszym lub większym stopniu dotykająca każdego z nas. W tym sensie wszędzie poza swoim ciałem dozna-

jemy obcości, aż do momentu kiedy i nasze ciało zaczyna nas zawodzić. Były czasy, że dużo podróżowałam, a to jest pewien sposób afirmacji przyszłości, osławiania obcości, ale teraz coraz częściej w obcym, pięknym mieście nieruchomieję na cały dzień w ob-skurnej kawiarni, piję kawę...

Może to wystarczy. Miłosz rzecze: „Siądź w kawiarni i patrz na przechodzących mężczyzn i kobiety”. Mówiąc o obcości miałam też na myśli obce (polskiej literaturze) krajobrazy i tematy — Afryka w roku zniesienia apartheidu, baraki pod Rzymem; jeśli nawet opisujesz miejsca oswojone to zawsze jak obce.

Pałac Cezarów napisałam z tęsknoty za Afryką. Będąc tam, długo się przyzwyczajałam do tamtejszej barbarzyńskości, amorficzności, nieludzkości. Po powrocie do Polski czułam się jakby mi się skończyła morfiną. Nie chciałam tej powieści, która przychodziła do mnie obrazami, nostalgią, uczuciem, którego nie cierpię, wreszcie złością, że wyjechałam stamtąd. Dlatego bardziej obca jest dla mnie Rawa Mazowiecka niż Pretoria. Myślę, że miejsce akcji to tylko dekoracja. Z drugiej strony ciągle jeszcze zaskakuje mnie taka tendencja i tęsknota wśród czytelników, żeby ktoś opisał „nasz świat”, „naszą rzeczywistość”. Nic takiego, jak „nasz świat” nie istnieje, świat w liczbie mnogiej, świat dwóch obserwatorów.

Masz odwagę pisać o sytuacjach modelowych, schematach zachowań, uniwersaliach...

...o kliszach.

...Właśnie. Ocierasz się o kicz, banał. W taki sposób konstruujesz fabułę, że ona staje się nieważna, ma nie przyciągać. Doprowadzasz do tego, że nie interesuje nas,

CIĄG DALSZY NA STR. 16

Madeline G. Levine **Abecadło i trzecia powieść**

Abecadło" jest ostatnio w polskiej literaturze gatunkiem popularnym, formą, która pozwala autorowi gawędzić, osądzać, być dowcipnym lub sentymentalnym, mieszać szczegółowe szkice biograficzne ze zwięzłymi, często uszczypliwymi ocenami mniej lub bardziej sławnych ludzi, których znał lub wspominał. Głos autora może ulegać zmianom na kolejnych stronach, raz więc czytelnik wtajemniczany jest w barwne wędrówki dobrodusznego gawędziarza, by potem jedno ostre zdanie zburzyło ciętym dowcipem wszelkie wyidealizowane pojęcie, jakie czytelnik mógł wyrobić sobie o jakiejś sławnej osobistości. Hasła w takich książkach poukładane są alfabetycznie, dzięki czemu ukryta zostaje rządząca skończonym dziełem zasada wyboru — lub jej brak. Luźniejsze warianty tego gatunku zawierać mogą poważne mini-esaje bądź rozbudowane wariacje na każdy temat interesujący autora. Jest to gatunek idealnie nadający się dla autora, który szuka pojemniejszej formy.

Wydane ostatnio *Abecadło* Miłosza, zawierające 133 alfabetycznie uporządkowane hasła, doskonale wpisuje się w ten gatunek. Otwierając je na chybił trafili, znaleźć można hasła poświęcone słynnym pisarzom (Balzakowi, Baudelaire'owi, Marita-inowi). Jest tam hasło mówiące o poezji amerykańskiej, głównie o Whitmanie, jest też o języku polskim. Jest wspaniały obrazek społeczności duchoborców, którą Miłoszowie odkryli będąc na wakacjach w British Columbia. Wspomina się Isadorę Duncan i Mary McCarthy; ma swoje hasło Arthur Koestler, a także Anna i Dorcia Drużyno, owe dwie siostry, stare panny, po raz pierwszy przywołane w wierszu. (Tutaj także deklaruje się obowiązek zachowania ich

pamięci: „Nikt prócz mnie nie pamięta już ich nazwiska”). Są też hasła takie jak „Nieszczęście”, „Ekonomia”, „Miasto”, „Martynika i Gwadelupa”, oraz, rzecz jasna, „Alkohol”. Hasło „Biografie” poucza nas: „Oczywiście, wszystkie biografie się fałszuje, nie wyłączając mojej, którą z tego abecadła czytelnik skłonny byłby wysnuwać”. Wartość biografii — czytamy na końcu — polega więc jedynie na tym, że pozwalają odtworzyć mniej więcej epokę, na jaką dane życie przypadło.

Hasła *Abecadła* mają charakter w większości biograficzny, choć są motywowane autobiograficznie. Wspomniane osoby są przeważnie bezpośrednio związane z życiem Miłosza. Większość z nich czytelnicy znają już z jego wierszy bądź poprzednich tekstów, przez co *Abecadło* jest pewnego rodzaju ponownym spotkaniem z przyjaciółmi i znajomymi poety, wnoszącym aktualizację i poprawki stosownie do tego typu imprez towarzyskich. Interesująco bawić się można z *Abecadłem* traktując je jako postmodernistyczną powieść „hipertekstową”, ignorując jej alfabetyczne ułożenie i narzucając własny porządek. Można wówczas podzielić hasła na tematyczne działy i wyluskać z nich klucze do zawsze starannie maskowanego prywatnego życia autora, choć ostrzega on, by tak nie robić, lub, jak sugeruje nota na okładce, pogrupować hasła wokół geograficznych etapów osobistej odysei Miłosza: Wilno — Warszawa — Waszyngton — Paryż — Berkeley — i ostatnio Kraków.

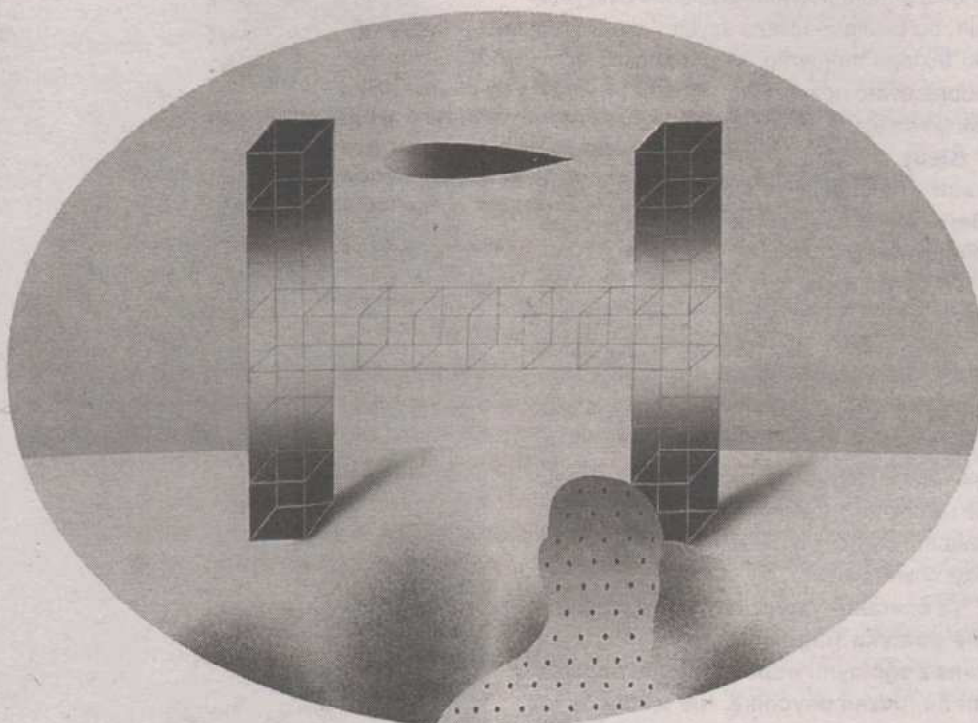
Proponuję, by czytać *Abecadło* jako kolejny powrót autora do „hipotetycznej powieści o dwudziestym wieku”, którą pisze i przerabia od pół wieku albo dłużej. W *Roku myśliwego* Miłosz opisał, jaka powinna być taka powieść:

Chciałbym przeczytać powieść o dwudziestym wieku, nie jedną z przypowieści, w których sprawy ludzi ukazują się poprzez metaforę, ale powieść, a więc **raport o wielu postaciach oraz ich działaniach**. Musiałaby to być powieść międzynarodowa, skoro stulecie jest międzynarodowe [...]. Takiej powieści nie znajduję, czyli trzeba byłoby ją dopiero napisać — i ciekaw jestem, czy w tej chwili jest gdzieś ktoś, kto czuje się na siłach, żeby ją stworzyć. **Modne ostatnio techniki narracji — w pierwszej osobie i o sobie — są przeszkodą**. Musiałaby to być panorama poprzez postacie wydelegowane — jak Czarodziejska góra Tomasza Manna. I bohaterowie nie powinni być przeciętni, szarzy, przeciwnie, modeli dostarczyćby osobowości barwne i wybitne, których nie brak [...].

Dzieło nie ograniczałoby się do zderzeń poglądów i postaw, choć spór Naphta — Settembrini u Tomasza Manna odrodziłby się w nowym kształcie [...].

Tak więc powieść z życia wyższych umysłowo sfer [...] ².

Twierdząc, że jest taki pisarz, który mógłby napisać właśnie taką powieść o dwudziestym wieku, a pisarzem tym jest Czesław Miłosz. Jego trzecia powieść ukazuje się w częściach pod różnymi tytułami od kilkudziesięciu lat. Wprowadzenie przez Miłosza „modnej techniki narracji” w pierwszej osobie nie jest przeszkodą dla jej tworzenia, a wręcz przeciwnie. Centralnym tekstem owej narastającej powieści jest, jak sądzę, właśnie *Rok myśliwego*, w którym została ona tak atrakcyjnie nakreślona, choć jej fragmenty pojawiały się gdzie indziej jako szkice, warianty i falstarty. *Abecadło* potwierdza i udoskonala jej wizję.



Adam Wsiolkowski, *Obecność II F*, 1986, olej i akryl na płótnie, 60 x 80 cm.

Wczesne szkice tej powieści znaleźć można już w *Zniewolonym umyśle*³. W książce tej — choć nie tylko tam, bo to samo filozoficzne zderzenie wyłania się raz po raz w pismach Miłosza⁴ — faktycznie odradza się spór Naphta — Settembrini. Cztery polscy pisarze pojawiający się w *Zniewolonym umyśle*, prowadzeni przez własne demony i kuszeni przez śmiertelną logikę materializmu dialektycznego, przedstawieni są tu na podobieństwo postaci dramatu historycznego, wymyślonymi po to, by dowieść tez wyłożonych w płomiennych rozdziałach teoretycznych. *Zniewolony umysł* unieruchamia w czasie te postacie, lecz książka ta nie jest ostatnim o nich słowem Miłosza. Alfa czyli moralista, Beta czyli nieszczęśliwy kochanek, Gamma czyli niewolnik historii i Delta czyli trubadur powracają pod własnymi nazwiskami w kolejnych książkach, gdy hipotetyczna powieść nabiera kształtu. Powieściopisarz Jerzy Andrzejewski, poeta i twórca opowiadań Tadeusz Borowski, funkcjonariusz Związku Literatów Jerzy Putrament i poeta Konstanty Ildefons Gałczyński pojawiają się znowu w *Historii literatury polskiej*, gdzie, jak należy, potraktowani zostają naukowo, potem dość dużo mówi się o nich w *Roku myśliwego*, i znowu — w *Abecadło*⁵. Putrament i Gałczyński — w przeciwieństwie do Borowskiego i Andrzejewskiego — powracają także w najnowszym zbiorze esejów Miłosza *Życie na wyspach*⁶. W kolejnych przywołaniach, dzięki czasowemu dystansowi ich obrazy 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*⁷. Andrzejewski, Borowski, Gałczyński i Putrament nie mają w *Abecadło* osobnych haseł; nie muszą, gdyż gdzie indziej zostali potraktowani wyczerpująco. Jednak nazwiska ich pojawiają się w hasłach poświęconych innym, jako nierozłączne ze swoją epoką.

Zniewolony umysł nigdy, rzecz jasna, nie miał sprawiać wrażenia szkicu do powieści, jednakże nie można zaprzeczyć, iż kwestie w nim poruszane zajmują centralną pozycję w ocenie intelektualnej historii tego wieku przeprowadzonej przez Miłosza. *Zdobycie władzy*, które zawiera te same problemy ujęte w formie fikcji literackiej, nie jest szczególnie udaną powieścią, choć jest znakomitą dramatyzacją — jak trafnie określił to pewien krytyk — „druzgoczącej beznadziejności, kompletnej desperacji i atmosfery przygnębienia” charakteryzującej pierwsze lata komunistycznych rządów w Polsce⁸. W przeciwieństwie do hipotetycznej powieści, o której Miłosz będzie marzył mniej więcej czterdzieści lat później, *Zdobycie władzy* nie ma charakteru międzynarodowego; świat został tam ograniczony do Polski pod jarzmem Związku So-

wieckiego. Bohaterowie tej powieści, zmagający się intelektualnie i moralnie z ograniczonymi wyborami politycznymi, jakie mieli w tym konkretnym czasie i miejscu, z rzadka stają się jednostkami z krwi i kości — pozostają ucieleśnieniami postaw politycznych, szablonowymi postaciami w przerażającym moralitecie nowego rodzaju.

Narastająca powieść Miłosza o dwudziestym wieku zaczyna nabierać kształtu w *Rodzinnej Europie*, książce, u początku której, jak pisze, leżała „chęć, żeby przybliżyć Europę Europejczykom” i przekształciła się w „eksplorację, wyprawę w głąb własnej, jednak nie tylko własnej, przeszłości”⁹. W tej intelektualnej autobiografii, która podkreśla pęknięcie przegród „dzielących jednostkowe od zbiorowego, styl od instytucji, estetykę od polityki”¹⁰, Miłosz daje kulturalne i polityczne tło **swojego** dwudziestego wieku i zaczyna zbierać międzynarodową obsadę „barwnych i wybitnych” postaci. Tutaj po raz pierwszy spotykamy mistycznego poetę Oskara Miłosza, z jego pogardą dla „czasów szyderczej brzydoty”, a także „Tygrysa” (Tadeusza Krońskiego), przebiegłego filozofa marksistowskiego, przekonanego, że „w ostatecznym rachunku przez swoje kłamstwa służy prawdzie”¹¹. W fascynacji Miłosza każdym z nich, a szczególnie w pełnej bólu, powracającej opowieści o tym, jak Tygrys zdecydował się służyć polskiemu reżimowi komunistycznemu, gdy on sam został „zbiegiem”, ukazwane są wielkie debaty intelektualne i napięcia moralne tego wieku.

Trzydzieści lat po *Rodzinnej Europie* wciąż zajmowało Miłosza „poszukiwanie samo-określenia”. Jednakże w czasie, gdy pisał *Rok myśliwego* (1987-88), nie był już nieznanym pisarzem z tajemniczych obszarów

Europy Wschodniej, próbującym wytłumaczyć nie rozumiejącym ludziom Zachodu postępowanie swoje i sobie podobnych. Był laureatem nagrody Nobla, pisarzem, którego dzieła przetłumaczono na o wiele więcej języków, niż on sam zna, i żadna fałszywa skromność nie może ukryć komfortowego poczucia, że nie tylko udało mu się osiągnąć samo-określenie (a przynajmniej jego uzewnętrznienie), lecz, co ważniejsze, że wyrobił sobie **prawa** i zyskał **możliwości** opisywania wieku, na który przypadło jego życie.

Nie trzeba nadmiernej przenikliwości krytycznego spojrzenia, by zauważyć, że *Rok myśliwego* jedynie udaje dziennik. Miłosz-pamiętnikarz, który w gorączkowym ruchu przemieszcza się z lotniska na lotnisko, udaje się z jednego spotkania na drugie, przecina kontynent wzdłuż i wszerz, lata tam i z powrotem przez ocean — robi wrażenie, że stał się bohaterem z własnego dzieciństwa, posiadającym magiczną umiejętność latania. Jest jak Nils Selmy Lagerlöf: „tym, który leci nad ziemią i ogarnia ją z góry, a zarazem widzi ją w każdym szczególe”¹². Miłosz w odczycie noblowskim mówi, rzecz jasna, o Nilsie jako o metaforze poety i jego stereoskopowym widzeniu. A jednak uderza mnie to, że w *Roku myśliwego* dominująca wizja zasadniczego tekstu narracyjnego tego wieku — złożonego z długich reminiscencji, szkiców biograficznych i poświęconych intelektualnym i politycznym trendom — zdaje się wyzwolona przez dosłowne latanie poety samolotem nad ziemią.

Miłosz powraca wielokrotnie w swoim „dzienniku” do zadania, które wyraźnie go prześladowało: by opisać i zinterpretować polityczną / psychologiczną temperaturę dwóch krytycznych okresów — dwudziestolecia międzywojennego i lat tuż powojennych. Duża obsada i tolerancyjnie luźna struktura *Roku myśliwego* sprawia, że książka ta jest jak urywana powieść, rojąca się od postaci wywoływanych na moment po to, by zaraz zniknęły we wspomnieniach, z których je wezwano. Kim są jej postaci centralne? Głównym bohaterem tego najbardziej odsłaniającego prywatność prozatorskiego tekstu Miłosza jest sam Miłosz. Jego rozległe znajomości na przestrzeni długiego życia łączą go z prawie każdym człowiekiem wspomnianym w książce, który żył w tym czasie, co on. Od owej zasady osobistej znajomości wyłamują się dwaj tyrani, których terrorystyczne rządy wyznaczały ramy tego wieku i wycisnęły na nim swoje piętno: Hitler i Stalin, obaj przywoływani wielokrotnie, zarówno tutaj, jak i w *Abecadło*. Dobrym testem na centralność postaci jest *de facto* rzecz następująca: jeśli ktoś pojawia się kilkakrotnie lub mówi się o nim obszernie tak w *Abecadło*, jak w *Roku myśliwego*, znaczy to, że jest on (znacznie rzadziej ona) postacią centralną

Czesława Miłosza, jak dotąd nie napisana



Tusculanum za Wilią, *Album wileńskie*, litografia, połowa XIX wieku.

Reprodukcja Album

w świecie Miłosza i w związku z tym także w jego narastającej powieści. Jeśli potraktujemy *Rok myśliwego* jako centralny tekst owej hipotetycznej powieści o dwudziestym wieku, *Abecadło* zaś jako potwierdzającą, drugą próbę opowiedzenia tej historii, wówczas ów „test” się sprawdza. Może go nawet wzmocnić (jak w przypadku „postaci” ze *Zniewolonego umysłu*) szukając odpowiednich wzmianek także w innych tekstach, napisanych zarówno przed, jak i po dzienniku.

Narastająca powieść, której istnienie tutaj zakładam, dobrze pasuje do kryteriów wymienionych przez Miłosza w opisie idealnej powieści o dwudziestym wieku. „Musiałaby to być powieść międzynarodowa”. Z pewnością te „działania”, „postaci”, odniesienia do wydarzeń historycznych, mają zasięg międzynarodowy, choć zdecydowanie nie globalny. Akcja toczy się głównie w Europie, rozmieszczonej wzdłuż osi litewsko-polsko-francuskiej (choć w cieniu Związku Sowieckiego) oraz w Ameryce Północnej. Czas jest płynny, wielowarstwowy. Ważnymi motywami są ulotność i symultaniczność zapamiętanego czasu. Główne okresy historyczne dwudziestego wieku to, jak można się było domyślić, lata trzydzieste, okupacja oraz powojenne lata szczytowego stalinizmu, przy czym jednak, podobnie jak i w wierszach, najżywsze wspomnienia pochodzą z lat najwcześniejszego dzieciństwa.

Jest tam mnóstwo „osobowości barwnych i wybitnych”, głównie pisarzy i znanych intelektualistów, choć jedynie mała część nazwisk zwyktemu czytelnikowi od razu zabrzmi znajomo — Sartre, Camus, być może Simone Weil, Dwight Macdonald i Mary McCarthy. Większość „postaci” stanowią Polacy, choć wielu z nich jest tak samo nieznana większości dzisiejszych czytelników polskich, jak amerykańskich. „Robespierre”, Byrscy, Nela i Bolesław Miciński, unikany powieściopisarz Józef Mackiewicz — wszyscy o skomplikowanych losach, postawieni przez historię wobec bolesnych wyborów. Gdy czytaliśmy już wcześniejszą prozę Miłosza, wszystkie te mało znane postaci, dla niego tak fascynujące, stają się i dla nas ważne i znajome. Jak bohaterowie wolno toczącej się powieści, pojawiają się one i znikają, żyjąc wyłącznie w

tym planie, którym ich autor / narrator w danej chwili się zajmuje. Żyją życiem umysłu lub zmagają się z rozumem; stawiają czoło historii lub dostają od niej zdradzieckie ciosy. Ujęci w fascynujące portrety, zdają się czasami grać role w kunsztownym moralitecie. Miłosz-prozaik ma też wycucie znaczących szczegółów, specjalnych cech charakteru, które zarazem definiują jednostkę, jak i odsłaniają druzgoczącą siłę czasów, w jakich przyszło jej żyć. Jakiż powieściopisarz nie chciałby wymyślić takiego bohatera, jak polski reżyser teatralny Leon Schiller, „dogmatyczny komunista w dzień, [który] w nocy leżał pokutnie przed krzyżem”¹³? Czy Stanisława Umińska, wspaniała aktorka, niewinniona przez francuski sąd po tym, jak zastrzeliła swojego śmiertelnie chorego kochanka, by skrócić mu cierpienia; potem zakonnica, a w końcu przeorysza klasztoru, gdzie podczas wojny, wbrew przepisom gestapo, dziewczęta z warszawskiej ulicy odegrały potajemnie pastorałkę Leona Schillera¹⁴?

Ostatnim postulatem wobec hipotetycznej powieści, którą Miłosz projektuje w *Roku myśliwego* jest postać pisarza: „przypuszczalnie ulępiiony z kilku sławnych nazwisk i potraktowany niezbyt życzliwie — bo któż, jeżeli nie pisarze, dawał się łatwo uwodzić głupawym ideologom i wiódł prym następnie w uwodzeniu umysłów?”¹⁵. I rzeczywiście, całe mrowie pisarzy pojawia się w częściach składowych owej powieści, do której Miłosz się nie przyznaje. Jednakże bohaterem jedynoczącym jest pisarz najbardziej złożony — sam Czesław Miłosz. Jego narastająca, nieustannie pisana powieść o dwudziestym wieku, ostatecznie zależy od świadomości jej twórcy. To jego punkt widzenia jest tu dominujący, jego intelekt kontroluje, kształtuje i definiuje jego wersję dwudziestego wieku. Będąc narratorem autorytatywnym, nawet jeśli dopuszcza wątpliwości i żale, nie pozostawia miejsca dla alternatywnej narracji. Śledząc tę narrację od *Zniewolonego umysłu*, przez *Rodzinną Europę* i *Rok myśliwego* aż do *Abecadła*, pozostajemy pod wrażeniem jego wizji: ten przerażający wiek, mimo wszystkich okropności, jest najlepszym czasem do pamiętania.

Nikt inny nie stworzył jeszcze literackiego świadectwa dwudziestego wieku, które mogłoby się równać ze świadectwem Czesława Miłosza. I można spokojnie iść o zakład, że nikt nie stworzy.

Tłumaczył Michał Rusinek

¹ Czesław Miłosz, *Rok myśliwego*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, s. 119.

² *Ibidem*, s. 116-117 (podkreślenia moje — M.G.L.).

³ Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, Instytut Literacki, Paryż 1953; *Zdobycie władzy*, Instytut Literacki, Paryż 1953.

⁴ Wcześniejsze nawet nawiązania zob. w korespondencji Miłosza z Jerzym Andrzejewskim z czasów wojny, wydanej niedawno w *Legendach nowoczesności* (Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1996), s. 159-277; zob. także wiele fragmentów w *Rodzinnej Europie* (Instytut Literacki, Paryż 1959), szczególnie rozdziały „Marksizm” i „Tygrys”.

⁵ Czesław Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. Maria Tarnowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1993.

⁶ Czesław Miłosz, *Życie na wyspach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

⁷ Sam Miłosz zwraca uwagę na działanie czasu w uporządkowaniu pamięci: „Niezależnie jednak od postaci, trwałość ukazuje to, co nazwałbym ukształtowaniem przestrzeni pomiędzy osobami i chyba hipotetyczną powieść o dwudziestym wieku sam bym podobnie ukształtował” (*Rok myśliwego*, s. 119).

⁸ Edward Możejko, „Between the Universals of Moral Sensibility and Historical Consciousness: Notes on the Writings of Czesław Miłosz”, w: *Between Anxiety and Hope*, red. Edward Możejko, University of Alberta Press, Edmonton 1988, s. 16.

⁹ *Rodzinną Europę*, s. 2-3.

¹⁰ *Ibidem*, s. 245.

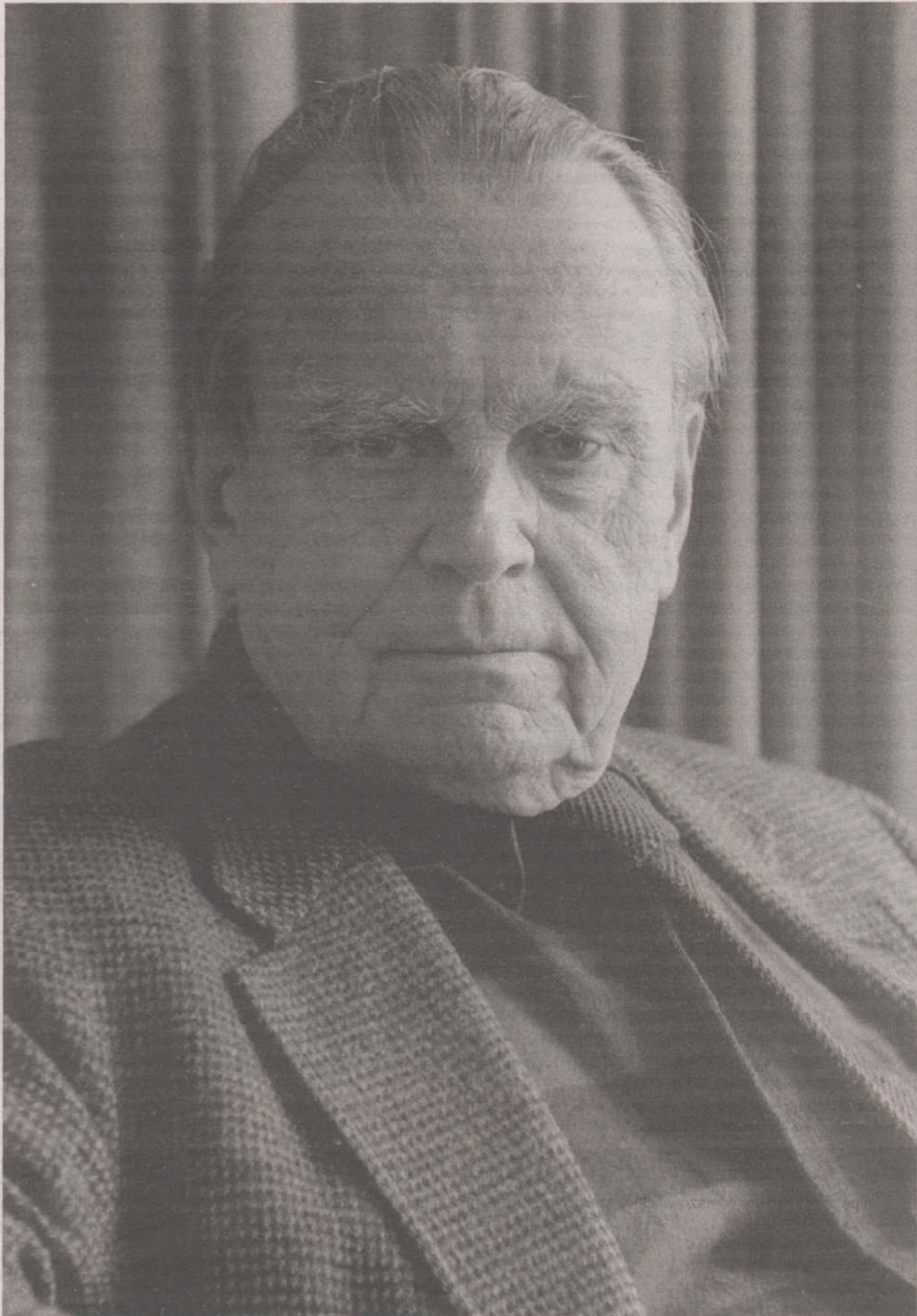
¹¹ *Ibidem*, s. 146, 238.

¹² Czesław Miłosz, „Odczyt z okazji otrzymania nagrody Nobla”, w: *Les prix Nobel 1980. Nobel Prizes. Presentations, Biographies and Lectures*, Stockholm 1981, s. 242.

¹³ *Rok myśliwego*, s. 322.

¹⁴ *Ibidem*, s. 315-326.

¹⁵ *Ibidem*, s. 117.



CZESŁAW MIŁOSZ, 1992.

Fotografia Elżbieta Lempp

CIAĞ DALSZY ZE STR. 1

Nie potrafię, przyznaję, odpowiedzieć na te pytania. Być może afirmatywny wobec istnienia sens *Pana Tadeusza* przesłonił Miłoszowi i zepchnął w jego lekturze wszystkie inne sensy na plan dalszy? W każdym razie najbardziej gruntowne i najciekawsze rozwinięcie owej fundamentalnej intuicji zawiera, wydana w 1977 roku, *Ziemia Ulro*. Miłosz umieszcza tam *Pana Tadeusza* w kontekście całej twórczości Mickiewicza, uznając poemat za jak gdyby jeden z aktów wpisanego w nią światopoglądowego dramatu. Jak dowodzi: „*Pan Tadeusz* jest poematem na wskroś metafizycznym, to znaczy jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennie nas otaczającej rzeczywistości ład istnienia jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu”. Przesądza zaś o tym uporządkowany sakralnie czas, oznaka wielkiej akceptacji, która „ożywia i podtrzymuje opis”. Ważniejsze, że po zawieszonym oskarżeniu Boga o to, że nie jest ojcem, lecz carem — zawieszonym, ponieważ polska mentalność pozostaje szczególnie oporna wobec pesymistycznego przeświadczenia, wedle którego wszechświat pozbawiony jest moralnego i sakralnego porządku — *Pan Tadeusz* objawia się „jako swoista teodycea czyli usprawiedliwienie Stwórcy — bo jest Stwórcą Ziemi-Ogrodu”.

Trzecia odsłona, dosyć nieoczekiwana, ale zgodnie z wewnętrzną logiką całego pisarstwa Miłosza, które po zatoczeniu koła wraca jak gdyby do swoich początków, przedstawia poemat jako obraz pewnej kultury, zapis historycznego czasu, dokument obyczajowości. Tym razem już nie przyrodnik, lecz

historyk i antropolog zadaje pytanie, na ile wizerunek środowiska pozostaje wierny wobec historycznych realiów. A zachęca go do tej konfrontacji lektura, wydanego w 1815 roku, diariusza podróży niejakiego Roberta Johnstona A. M., który opisał swoje wrażenia po zwiedzeniu krain leżących na południowych brzegach Bałtyku. Odnotowawszy podobieństwo stroju ludu litewskiego do ubioru niższych klas w Irlandii, podróżnik nie szczędzi temu ludowi krytyki: „Zamiast gościnnego przyjęcia i otwartej duszy jednych zauważamy niskie, pochlebne czołganie się; zamiast samorządnej, pośpiesznej szcudroblowości przychodzi zimna, kalkulująca chytryść; zamiast dowcipu i wyobraźni, przebiegłość i tępota”. Aż trudno uwierzyć, że mowa o tym samych chłopach, którzy z takim wylaniem dziękowali panu Tadeuszowi za ziemię oddaną im na własność! Nie lepiej wypada opis Nowogródka, który oglądał piętnastoletni wówczas Mickiewicz: „Tak jak wszystkie miasta Litwy ma w środku duży plac, skąd rozchodzą się brudne ulice. W centrum miasta jest kilka nędżnych ceglanych budynków, także ruiny zamku czy cytadeli. Ludzie są prostacy, nędzni i brudni, a składają się głównie z Żydów”.

Stawiając na nowo kwestię prawdziwości opisu w *Panu Tadeuszu*, Miłosz wskazuje wprawdzie, że relacja Anglika naznaczona została najwyraźniej „oczywistymi przesadami co do niższości rasowej Żydów i Słowian, toteż krajobrazy układały mu się ideologicznie”. Zauważa, że w upiększające barwy przystrojono u Mickiewicza Litwę wspomnienie dzieciństwa, toteż „*Pan Tadeusz* korzysta ze wszystkich przywile-

Pan Tadeusz

jów dystansu, który zdaniem Schopenhauera i Simone Weil — jest duszą sztuki”. Godzi się w końcu i na to, że „Nowogródzyczna zawierała w sobie i brzydotę jak dla Brytyjczyka, i piękno jak dla Mickiewicza”. Aby natychmiast, nie bez nuty lokalnego patriotyzmu, dorzucić: „Ale chyba więcej piękna”.

Podczas gdy lektura pamiętnika Johnsona pozwala odkryć dosyć trywialne i przykre, co tu ukrywać, tło Mickiewiczowskiej idealizacji, wnikliwa interpretacja wierszy Anny Świrszczyńskiej nieoczekiwanie w odmiennym oświetleniu stawia postać Telimeny, o której Miłosz nie zawaha się powiedzieć, że jest „Najciekawszą postacią kobiecą w polskiej literaturze”. Sprawa nie sprowadza się jednak jedynie do psychologicznej trafności portretu bohaterki. Zamiast przemilczanego tła pojawia się tu bowiem rodzaj szyfru, którego złamanie umożliwia dopiero przyjęcie feministycznego stylu lektury. Telimena jest śmieszna dla czytelników płci męskiej, spostrzega Miłosz, nie tylko dlatego, że staje się bohaterką wpisanej w poemat komedii. „Jest śmieszna, bo jej zachowanie wyraźnie wskazuje na jej cel (złapać męża), podczas gdy przyjęte normy nakazywały bierność kobiet, a przynajmniej udawanie, że na znalezieniu partnera aż tak bardzo im nie zależy. Tym samym Telimena obnosi swoją płciowość niejako na wierzchu”. To skłania do dopowiedzenia tego, co Mickiewicz pozostawił domysłom, a co stało się później tematem pornograficznego poematu Fredry: z rozmysłem uwiodła Tadeusza, dając mu klucz do swego pokoju. I już to połączenie namiętności z kalkulacją „robi z niej — zauważa Miłosz — postać dostatecznie złożoną”. Ale w jej perypetiach odbija się także wzór obyczajowy i finansowa zależność. Uboga krewna, która korzysta z gościny Sędziego, zbliżająca się do „krytycznego wieku”, jest świadoma, że to ostatni moment na zamążpójście. „Bo nie ma wtedy niczego innego niż wzór wiejski i patriarchalny”. Komizm postaci okazuje się całkiem pozorny: spoza nieco groteskowych damskich łowów prześwituje prawdziwy dramat ludzki — dramat starzejącej się kobiety i dramat społecznego położenia przedstawicielki jej płci. Okazuje się zatem, że metafizyczna perspektywa idzie u Mickiewicza w parze z nader trafną socjologicznie i psychologicznie diagnozą.

Odczytywanie *Pana Tadeusza* jako szczególnego zaszyfrowanego przekazu święci triumfy tam zwłaszcza, gdzie poemat chce się uczynić zrozumiałym dla cudzoziemców, którzy nie tylko nie znają opisywanych realiów i legendy otaczającej dzieło, ale, co więcej, zostają pozbawieni magii języka. Miłosz podjął trzy takie próby i to dla całkiem odmiennych odbiorców, wywodzących się z dwu różnych od siebie tradycji kulturowych. Tym sposobem swoje osobiste odsłony Mickiewiczowskiego arcydzieła pośrednio uzupełnił i wzbogacił. Wpierw w dosyć obecnie zapomnianym, a ważnym studium pt. *Mickiewicz and Modern Poetry*, które zamieścił w zredagowanym przez Manfreda Kriedla zbiorze *Adam Mickiewicz, A Poet of Poland* (New York 1951). Następnie w swojej napisanej dla amerykańskich studentów *Historii literatury polskiej* (1969). Wreszcie ostatnio, we wstępie do francuskiego przekładu *Pana Tadeusza* (1992). We wszystkich tych komentarzach położył nacisk na klasycystyczny rodowód arcyepoematu, a zarazem jego sens metafizyczny. W przedmowie dla Francuzów wręcz oświadczył, że w dziele Mickiewicza najbardziej zdumiewa go „w jaki sposób język ułożony w dwuwiersze, takie, jakie lubił wiek osiemnasty, może unieść tę, rzeklibyśmy prozaiczną, nie przestając być baletem rymów i cesur”. I dorzuca: „Przemieniona słowami najzupełniejszą z w y k ł o ś ć stanowi zagadkę i najsilniejszą stroną *Pana Tadeusza*, i to by mi wystarczyło, niestety, jest w nim jeszcze intryga i akcja, jak przystało na powieść wierszem”. Skąd zastanawiające przypuszczenie, że „pozory powieści są potrzebne, żeby to, co najważniejsze pojawiało się mimochodem”. Owe „pozory powieści” skłaniają do zestawienia arcyepoematu w anglojęzycznych komentarzach m.in. z *Hermanem i Dorotą*, *Tomem Jonesem* czy *Pustelnią Parmeńską*. W tym kontekście pojawia się nieoczekiwana — obok nazwiska Waltera Scotta — nazwisko Laurence’a Sterne’a. Jak spostrzega Miłosz w *Historii literatury polskiej*: „*Hobbies* niektórych z postaci w *Panu Tadeuszu* są nie mniej dziwaczne, niż hobby wuja Toby’ego w *Tristramie Shandy*. Podobnie jak u Sterne’a, niektóre wiersze odnoszące się do tych *hobbies* tworzą motywy przewodnie i powtarzają się z tymi samymi rymami za każdym razem, kiedy dana osoba wkracza do akcji”.

Dodać wypada, że we wszystkich wymienionych komentarzach Miłosz szczegółowo omawia gatunkową wielorakość i wielowarstwowość arcyepoematu, jego związek z eposem, baśnią, poematem heroikomicznym, komedią oświeceniową,

przez Miłosza na nowo odczytany

poematami Byrona itp. We wspomnianym studium o Mickiewiczu zawarł ponadto kilka celnych spostrzeżeń, z których korzysta w swojej praktyce poetyckiej. Wskazał mianowicie na podobną w *Panu Tadeuszu* jak w *Balladach i romansach* sprzeczność pomiędzy ukrytą i jawną wymową kreowanego świata. Tak jak dystans wobec prezentowanych postaci i wydarzeń nie przekreśla w *Balladach* wiary w „prawdę serca”, czego wymownym dowodem poważny, religijny ton wypowiedzi sprzeczny z baśniową fabułą, tak samo przeciętność, głupota i małość bohaterów epopei nie zostaje poddana przez autora osądowi, lecz uznana za właściwość ogólnoludzką i objęta wyrozumiałym spojrzeniem.

Francuskojęzycznemu czytelnikowi powtórzy Miłosz, że traktowanie w *Panu Tadeuszu* postaci z dobrotliwym humorem „służy okólnie głównemu chyba celowi, którym jest pokazanie ziemi rodzinnej, czy w ogóle ziemi, jako ogrodu Pana Boga”. Zwróci uwagę, że cała intryga, postaci księdza Robaka, spór o zrujnowany zamek i zajazd przywodzą na myśl bajki dla dzieci lub telewizyjne kreskówki. Stwierdzi wreszcie z całą otwartością, że miejsce *Pana Tadeusza* w literaturze polskiej wydaje się dla niego „paradoksem i dziwacznością”. „Dlaczego np. — zadaje pytanie — poeta polski rozpoczyna od inwokacji do Litwy? Dlaczego przyrodę swojego kraju nazywa litewską, dlaczego wspomina dawnych władców Litwy? Czemu, mimo że jego postacie należą do tej szczególnej klasy społecznej zwanej szlachtą (nie ma wśród nich ani jednego chłopca), mieszkańcy Polski, w której szlachta dawno znikła, uznają to dzieło za swój epos narodowy? Kto to są chłopcy, pracujący, jak dowiadujemy się od czasu do czasu, na polach dworu? Jakim mówią językiem?” Ponadto starał się będzie zainteresować owego czytelnika odkryciem „balzakowskiej” warstwy arcyepoematu. Bo, jak przypomina, niejasne pozostają okoliczności, w jakich Sędzia nabył grunta, z którego czerpie nie całkiem legalnie dochody; nie bardzo wiadomo, jaki ma interes w tym, by ożenić siostrzeńca z młodocianą Zosią (w chwili ślubu ma ona czternaście lat!) i co oznacza decyzja Tadeusza, by uwolnić chłopów.

W rozplątaniu przynajmniej części tych zagadek badaczo- wi literatury przychodzą w sukurs historyk, znawca problematyki kresowej, oraz darzący nieodmiennym sentymentem Wielkie Księstwo Litewskie, zbuntowany syn dworu nad Niewiąż. Pierwszy z nich przypomni dwudziestowiecznemu czytelnikowi, że Mickiewicz używał terminu „Litwa” „w znaczeniu terytorialnym, jako Wielkiego Księstwa, a nie językowym albo etnicznym” i pochodził z obszaru zamieszkiwanego przez ludność chłopską białoruską, natomiast darowizna Tadeusza Soplicy zbiega się w czasie z reformą rolną w Księstwie Warszawskim. Drugi postawi hipotezę, wedle której rozpoznanie się przez polskich czytelników we wzorach kultury szlacheckiej stąd się być może bierze, iż „*Pan Tadeusz* jest zamknięciem i sumą wielu stuleci tej kultury utożsamianej z istnieniem Polski w ogóle”.

Podziw Miłosza budzi przy tym nie tylko nagromadzenie wielkiej ilości szczegółów politycznych, ekonomicznych, społecznych i historycznych, ale i to, że „taka obfitość danych nie przeciążyła i nie przewróciła utworu pisanego wierszem”. Jak powiada, pisząc *Pana Tadeusza* Mickiewicz jest i nie jest romantikiem. Powieściowy realizm, przywodzący na myśl Balzaka, o krok graniczy tu z „sielanką, z pewnymi rysami mitologicznymi, skoro słońce, drzewa, obłoki, zwierzęta są uczłowieczone, a całą przyrodą stale zaznacza swoją silnie osobową obecność”. Miłosz raz jeszcze, z całą mocą podkreśla, że najbardziej zastanawia go w poemacie „pogodna aprobata istnienia, jakby wszystkie rzeczy; dlatego tylko, że zostały obdarzone bytem, były dobre”. Ta zaś właściwość uderza go tym bardziej, że literatura, która powstała od tego czasu, bardziej eksploruje sferę zła i cierpienia, czemu sprzyjały „gwałtowne przemiany europejskich społeczeństw oraz erozja wiary w ład metafizyczny”.

Jak dowodzą powyższe przykłady, Miłosz tyleż odwołuje się do aktualnego stanu badań nad *Panem Tadeuszem*, co wprowadza doń istotne i oryginalne modyfikacje. O ile mi wiadomo, nikt dotychczas nie doszukiwał się w tym dziele wymiaru metafizycznego, wszystkie inne uznając za wobec niego pochodne. Nikt też nie wskazał na podobieństwo arcyepoematu do powieści Sterne’a czy Balzaka. Poeta nie poprzestaje przy tym na konstatacjach i wysuwa ostatnio hipotezę, która winna zostać, moim zdaniem, poważnie potraktowana przez mickiewiczologów. Piszę mianowicie, że „za przyjaznym szacunkiem wobec ziemi jako ogrodu, wolno odgadywać i nabożność człowieka religijnego, ucznia Claude de Saint-Martin i optymizm wychowanka Oświecenia. Kiedy Mickie-

wicz był studentem, miał możliwość być w teatrze na operze Mozarta *Czarodziejski flet* — i myślę, że wbrew pozorom, *Pan Tadeusz* mieściłby się najlepiej w epoce „łóż mistycznych”. Warto też może przypomnieć, że aby zaś choć w części zrekomensować nieuchronne braki językowej strony przekładu, już w swoim wczesnym studium o Mickiewiczu Miłosz posłużył się zastanawiającym porównaniem, które odtąd będzie mu nieodmiennie towarzyszyć: „Przyjemność jaką polski czytelnik czerpie z lektury *Pana Tadeusza* podobna jest do tej, jaką daje znakomite przedstawienie teatralne. Nie tyle liczy się to, czy rzeczywistość jest bardziej lub mniej udanie przedstawiona lub parodiowana, ile sam ruch aktorów, którzy udają, że są kimś innym. Albo, dokładniej: to radość oglądania baletu, w którym swobodę tancerzy ogranicza rytm Mickiewiczowskiego wiersza”.

Stając w szranki z najwybitniejszymi dziełami literatury europejskiej *Pan Tadeusz* okazuje się więc dziełem niezastąpionym: swoistą summą dotychczasowych dokonań polskiej poezji, a zarazem zagubionym ogniwem polskiej prozy. Wciąż frapującym i zagadkowym dokumentem swojej epoki, a równocześnie źródłem niestabnącej inspiracji poetyckiej. Najwyższa pora zatem, by — po czytelniku i popularyzatorze — przemówił poeta.

Bezpośrednich nawiązań do *Pana Tadeusza* jest w poezji Miłosza, jak się rzekło, niewiele — zawsze są one jednak ważne i znaczące. Pierwsze pojawia się w *Traktacie poetyckim* we fragmencie przywołującym wspomnienia z końca okupacji, w których przepływały się ironicznie cytaty i trawestacje z *Zimy miejskiej*, *Dziadów* i *Grażyny* z aluzjami do I Księgi:

Mógł dom być z drzewa, lecz podmurwany.

Leżał tam Fedon i Żywot Katona.

(...)

Pagórków leśnych, jasnych wód potrzeba.

Nigdy się tutaj nie obroni człowiek.

Bo kiedy pusty ogarnie horyzont,

Że stoi w środku, nigdy nie uwierzy.

Doradcą będzie mu ruchomy cień.

Pan Tadeusz staje się tutaj synonimem śródziemnomorskiego dziedzictwa, przeciwstawionego środkowo- i wschodnioeuropejskiemu zacofaniu. Świadectwem wyrafinowanej kultury szlacheckiej, czerpiącej wzory postaw i systemy wartości ze źródeł antycznych, przeciwstawionej chłopskiemu prymitywizmowi. Zapisem bliskiego sercu i obdarowującego poczuciem zadowolenia krajobrazu Litwy, przeciwstawionym pejzażowi równiny mazowieckiej, która symbolizuje obcość i wydziedziczenie. Na marginesie wypada zauważyć, że owe kontrasty nie są naprawdę tak radykalne, jakby się na pozór mogło wydawać i jak je autor sugeruje. Wszak i kartofle, nad którymi pochyla się w zadumie bohater, przywędrowały nad Wisłę podobną drogą, jak nad Sekwanę, zaś „wracający kołędą” pod koniec tego fragmentu Tytus Czyżewski, czerpał do swoich *Pastorałek* wzory nie tylko z ludowej wersji chrześcijaństwa, ale i z całkiem zachodniego futurizmu. Niemniej już samo szukanie oparcia w magicznych frazach Mickiewicza wydaje się w tym kontekście wymowne.

Całkiem inaczej przywołane zostaje Mickiewiczowskie dzieło w *Widzeniach nad zatoką San Francisco* w kluczowym do zrozumienia całego tomu wierszu pt. *Do Robinsona Jeffersa*. Tu z kolei wizji amerykańskiego poety, odwracającego się z pogardą od ludzkiego rodzaju, zapatrzonego w zmaganie się elementarnych żywiołów: „żadnej twarzy, ni słońca ani księżyca/ tylko skurcz i rozkurcz galaktyk, niewzruszona gwałtowność nowych początków, nowego zniszczenia” — Miłosz przeciwstawił wyobraźnię „słowiańskich poetów”, którzy „żyli w dzieciństwie/ przedłużanym z wieku w wiek” zaś

Słońce dla nich było

rumianą twarzą rolnika, miesiąc patrzył zza chmury

i Droga Mleczna radowała jak wysadzany brzoza trakt.

— wyjaśniając, że stąd pewnie brała się ich tęsknota „do królestwa”, którym mogła być nawet komunistyczna utopia (przywołana aluzją do „białych kolchoźnianych obrusów”), i dodając:

A mnie co do ciebie? Z drobnych stecek w sadach,

Z nieuczonego chóru i jarzeń monstancji,

Z grządek ruty, pagórków nad rzekami, ksiąg,

w których gorliwy Litwin wieścił braterstwo, przychodzę.

Ta identyfikacja nie pozbawiona jest wszakże autoironii, skoro przywołany świat tyleż krzepi przyrodą uczłowieczoną, sakralnością praktykowaną na co dzień i bliskością kulturowej tradycji, co budzi zastrzeżenia przez swą prowincjonalność, anachronizm oraz zbyt łatwą akceptację porządku świata. Ta przynosi wprawdzie ulgę, lecz stanowi także wygodne alibi dla usuwania z pola widzenia niewygodnych filozoficznych i teologicznych tematów. Pomimo tych zastrzeżeń Mickiewiczowska wizja obdarza wiedzą nie do pogardzenia. Skąd dumne:

A jednak nie wiedziałeś co wiem. Ziemia uczy

więcej niż nagość żywiołów. Nie daje się bezkarnie sobie

oczu boga.

(...)

Raczej wyrzeźbić słońca w spojeniach krzyża

jak robili w moim powiecie. Brzoza i jedlinom

nadawać żeńskie imiona. Wzywać opieki

przeciwko niemej i przebiegłej sile

niż tak jak ty oznajmiać nieczłowieczą rzecz.

Bo nawet naiwne wierzenia, zdaje się sugerować poeta, splatające w nierozdzielalną całość elementy pogańskie z chrześcijańskimi, magiczne zabiegi z modlitwą, są żalosną moce i kruchą, ale jedyną ochroną człowieka w obliczu okrutnej i obojętnej przyrody. Dlatego głoszenie jej chwały w poezji jest „składaniem ofiary demonom”. Symbolom śmierci, zemsty i unicestwienia: Wotanowi i Torowi, Eryni i Hekate.

Ostatnią jak dotychczas wyraźną aluzję do *Pana Tadeusza* zawiera poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. W części zatytułowanej *Lauda* narrator snuje opowieść o żmudzkim szlachcicu, Dyonizym Paszkiewicz, który „założył muzeum ojczystych pamiątek we wnętrzu dębu Baublis rosnącego w jego posiadłości Bordzie”. Cytując zdanie: „Czy żyje wielki Baublis, w którego ogromie/ Wiekami wydrażonym, jakby w dobrym domu/ Dwunastu ludzi mogło wieczerzać za stołem?” — dodaje: „zapytywał wajdelota Mickiewicz, choć nie mógł nie wiedzieć, że Baublis usechł ze starości i został ścięty w 1811 roku”. Czyż jednak nawet to świadome sprzeniewierzenie się faktom nie podnosi znaczenia, tak podstawowej dla Miłosza, ocalającej roli poetyckiego zapisu? Co więcej, czy nie świadczy raz jeszcze o wadze wierności wobec realiów oraz potęgę symbolicznego traktowania konkretnego?

W tych trzech ostatnich odsłonach jawi się zatem *Pan Tadeusz* jako esencja polskiej kultury, rdzeń środkowoeuropejskiego stosunku do natury, wcielenie wreszcie najważniejszej funkcji poezji. Dla Miłosza, oczywiście. Bo nie trzeba chyba przypominać, że jego strofom od początku patronuje Mickiewiczowskie „widzę i opisuję”. Że od Pana Adama uczył się Miłosz rzetelności opisu, zwięzłej celności słowa, biegłości w posługiwaniu się rozmaitymi sposobami wypowiedzi, wrażliwości na ukryty za rzeczami metafizyczny wymiar świata. Także — wierności Litwie, jej krajobrazom oraz zachowanym na tych terenach wzorom społecznego i kulturowego współżycia, a zarazem wierności polskiej literaturze. Mówiąc inaczej: *Pan Tadeusz* to dla Miłosza dzieło zarazem klasycystyczne, realistyczne i metafizyczne. Osiągające zdumiewającą równowagę i harmonię składników najistotniejszych: rygoru konwencji, która trzyma w cuglach wybujałą wyobraźnię i egotyczną ekspresję, wierności rzeczywistości historycznej, uchwyconej w wyrazistych szczegółach, wreszcie nostalgia metafizycznej czy wręcz religijnej troski, bardziej zasugerowanej niż wprost nazwanej. Dlatego językowo doskonałe, uwolnione i od pseudoklasycystycznej retoryczności, i od romantycznej frenezji. Stanowiące niedościgniony wzór opisu, który wiernie odwzorowuje nie tylko rzeczywistość samą, ale i jej utajoną strukturę. W dorobku Mickiewicza *Pan Tadeusz* przerzuca pomost pomiędzy twórczością młodzieńczą poety, a jej fazą ostatnią — ponad trudnymi do zrozumienia i zaakceptowania, jak to nazywa Miłosz, „zrostami nacjonalistyczno-mesjanistycznymi”. Pomiedzy naznaczonymi pozostałościami pogańskich wierzeń *Balladami i romansami*, zawierającymi relikty metempsychozy *Dziadami* kowieńskimi — a mistyką liryków lozańskich, które odznaczają się wprawdzie poetycką celnością i subtelnością, grzeszą jednakże zbyt małą konkretnością opisów. W polskim romantyzmie stanowi, rzecz można, punkt równowagi pomiędzy grandiloquencją Słowackiego i przemilczeniem Norwida. W poezji samego Miłosza jest swego rodzaju pieczęcią rodową, w której cień dworu w Soplicowie pada na najgłębszą dla poety tradycję literacką oraz jego kulturową tożsamość.

Aleksander Fiut

Marek Tobolewski **Quake Your Mind**

Stoję na wąskiej półce i cierpliwie spoglądam w dół. Poda mną platformy i scho-
dy z niebieskiego metalu. Niżej, przerzuco-
ny nad zbiornikiem wiecznie rozżarzonej
lawy, wąski rozwidlony pomost, prowadzący
do korytarza, który wkrótce niknie za zakre-
tem. Pochylony, tam właśnie wymierzam łufę
swojej wyrzutni. Pilnuję, by [AAA]ljon i
[AAA]Feator nie wyskoczyli nagle z zaułka,
w którym znaleźli schronienie przed naszymi
pociskami. Wtem przez gniewne pomruki
wiatru i tupot ciężko obutych stóp słyszę
brzęk metalu — oho, to [BBB]Relay przy-
wodził Red Armor. Teraz nasza przewaga jest
bardzo wyraźna. Trzeba przyspieszyć. Do-
paść wroga w jego kryjówce. Świsł teleportu
i [BBB]Relay już jest na dolnym pomoście.
Przed wejściem na terytorium, okupowane
chwilowo przez obu [AAA], skutecznie od-
strasza go jednak rakietą rozbijającą się na
ścianach korytarza. Robi krok do tyłu. Prze-
biegam na drugą stronę półki rzucając w stro-
nę jamy rywali kilka granatów. Skaczę po-
nad lawą i biorę Poczwórne Zniszczenie,
najbardziej śmiertelnością zabawkę, jaką
można sobie wyobrazić. Złowrogi grzmot
wypełnia powietrze.

[BBB]Gorol: OUR QUAD

[BBB]Gorol: OUR QUAD

Jeszcze jeden skok i już jestem koło
[BBB]Relaya. Rusza przed siebie, ja — led-
wie krok dalej — za nim. Zakręt. Na końcu
słabo oświetlonego pomieszczenia dostrze-
gam czerwone sylwetki wrogów. [BBB]Relay
obrywa rakieta, druga rozbija się na ścianie,
we mnie uderzają tylko odłamki. W oczach
już rosną następne pociski. [BBB]Relay znów
trafiony strzelając uskakuje w bok. Grunt, że
żyje: nie ma to jak Red Armor. Czas na mnie
Odpałam rakieta. Ułamki sekund: świst, unik
w prawo, niknący pocisk, potężny huk i po
sprawie. Strzępki ciał wrogów rozpryskują się
po całym pomieszczeniu, część z pluskiem
wpada do lawy.

[BBB]Gorol: :)

[BBB]Relay: :)

The match ends in T-minus

15 seconds

14 seconds

13...

Red Team score is 61

Aqua Team score is 63

[AAA]ljon: No no niezle

[AAA]Feator: Kiedy rewanz

[BBB]Relay: Jutro?

[AAA]Feator: Oki

[BBB]Gorol: Yep

[AAA]ljon: Moze DM6?

[BBB]Relay: QL

[AAA]Feator: Lece nara

[BBB]Gorol: Cze

To wbrew pozorom nie rozdział nowohuc-
kiego pitawala ani relacja ze zlotu anifa-
betów, lecz na polu fikcyjny „reportaż” z pola
boju gry komputerowej *Quake*; gry, która oko-
ło połowy roku 1996 przebojem wdarła się
na rynek informatycznej rozrywki i po dziś
dzień zajmuje na nim czołowe lokaty; gry,
która walenie przyczyniła się do tego, że kom-
puterowa rozrywka przestała być wyłączną
własnością nastoletnich maniaków, lecz sta-
ła się ważnym elementem kultury masowej i
jako taka zaczyna być przedmiotem refleksji
naukowej; wreszcie — gry, która milionom
użytkowników komputerów osobistych z ca-
łego świata dała namiastkę rzeczywistości
wirtualnej.

Quake czyli *Wstrząs* to gra, którą zaliczyć
można do gatunku FPP (ang. *First Personal
Perspective*). Oznacza to tyle, że uczestnik
zabawy widzi przedstawiony w niej świat z
perspektywy prowadzonej przez siebie po-

staci. A świat ów — choć nie należy do świa-
tów pięknych i spokojnych — jawi się z nie-
spotykaną do niedawna w grach na kompu-
tery klasy PC wiarygodnością i sugestywno-
ścią. Pozostający w ciągłym ruchu bohater
przemierza sieć poplątanych korytarzy, pe-
netruje wnętrza olbrzymich budowli, czasem
wędruje po otwartej przestrzeni, ba — nie-
kiedy nawet — zmuszony jest do dania nura
w wodę, a jego „oczy” i „uszy” przekazują
graczowi informacje o środowisku, w którym
toczy się rozgrywka. Warto przy tym dodać,
że *Quake* jest grą potrafiącą na płaskim ekranie
monitora wywołać niemal doskonale złu-
dzenie trzech wymiarów — zmienna perspek-
tywa, doskonała gra światła i cieni, postacie
przeciwników wykonane z szeregu animowa-
nych brył, dźwięki narastające, gdy zbliżyć
się do ich źródła, a później stopniowo wyci-
szane... Posiadaczom szybszych kompute-
rów i specjalnych akceleratorów 3D rzeczy-
wistość gry prezentowana jest jeszcze do-
kładniej — nad wodami unoszą się lekko fa-
lujące mgiełki, w witrażu bohater może obej-
rzeć odbicie swojej sylwetki, grafika może być
prezentowana w wyższych rozdzielczo-
ściach, a animacja staje się bardziej płynna
(czasem grubo ponad 50 klatek na sekun-
dę!). Cała narracja nabiera charakteru filmu,
tyle tylko, że gracz (a nie reżyser) decyduje,
w którym kierunku uda się bohater, na jakim
detalu dłużej zatrzyma wzrok i wreszcie — w
kogo wymierzy swą broń.

Fabulą *Quake'a* nie jest zbyt oryginalna —
krótko mówiąc przed graczem postawiono
zadanie wyplenienia zła zagrażającego świa-
tu (sic!). W czterech epizodach, z których
każdy składa się z kilku plansz, czy właści-
wie kompleksów korytarzy, jaskiń i komnat,
aż roi się od przeciwników. Ujęcie z życiem
momentami jest naprawdę trudno, a to do-
piero pierwszy krok na drodze do sukcesu,
choć bowiem kolejność poszczególnych epi-
zodów można dowolnie wybrać, dla ukończe-
nia gry niezbędne jest przebrnięcie przez
wszystkie. Oznacza to nie tylko zlikwidowa-
nie przeciwników lub — w najgorszym razie
— ucieczkę przed ich ciosami, ale i odnale-
zienie drogi prowadzącej do wyjścia, do cze-
go zwykle potrzebne jest wykorzystanie róż-
nobarwnych kluczy oraz włączanie przyci-
sków uruchamiających tajne przejścia i win-
dy. Przy odpowiedniej dozie wprawy, do-
świadczenia i szczęścia jest to zadanie na
(co najmniej) kilka ładnych godzin.

Teren boju jest mocno zróżnicowany —
gracz wędruje to przez starodawne twierdze
o omszałych murach, to przez futurystyczne
bazy rodem z filmów *science fiction*. Po-
szczególne epizody są dziełem różnych twór-
ców, stąd każdy z nich ma swój własny nie-
powtarzalny charakter. W jednych dominują
jasne przestronne komnaty i otwarte prze-
strzenie, w innych z kolei łatwo zgubić się w
słabo oświetlonych, wąskich i krętych kory-
tarzach, pełnych zakamarków i ślepych za-
ułków. Wszystkie bez wyjątku poziomy zo-
stały bardzo starannie zaprojektowane —
pełno w nich poplątanych tuneli, teleportów
przenoszących poruszającą przez gracza po-
stać z miejsca na miejsce, sekretnych miejsc,
w których zwykle znaleźć można rozmaite
przydatne w walce przedmioty. Sama archi-
tektura wnętrza przedstawia się interesująco,
choć niestety dłuższa jej kontemplacja pro-
wadzi na ogół do szybkiej śmierci bohatera.

Bestiariusz *Quake'a* obejmuje kilkanaście
rodzajów potworów: od szalonych rycerzy i
miotających granaty ogrów, przez latające
strzygi i elektronicznych żołnierzy, po najgro-
źniejsze, wielkie, rażące prądem Shamblery i
zmutowane trójnogie pajaki. Uczciwie trze-
ba przyznać, że ich wygląd, zachowanie oraz

odgłosy, które wydają, potrafią naprawdę
przestraszyć. Co ciekawe, mimo iż w więk-
szości są to stworzenia raczej odrażające,
nie sposób odmówić im pewnej dozy „psy-
chiki”. Mobilizują one przeciw graczowi cały
swoją potencjał intelektualny i militarny, lubu-
ją się w atakach hordami, a w razie zagroże-
nia próbują zaalarmować towarzyszy, ba, nie-
które mają nawet swoje sympatie i antypa-
tie. Osobnicy rodzajów, które zbyt nie
przepadają za sobą, potrafią w oczekiwaniu
na bohatera umilać sobie czas wymianą zdań
(czyli właściwie ciosów).

Wyraźnie ponad przeciętność całej tej ar-
mii wojowników sił ciemności wyrastają dwa
potwory. Pierwszy epizod (rozprowadzany
przez producenta za darmo po to, by gracz
mógł zasmakować w grze i zdecydować, czy
zechce nabyć pełną wersję) kończy pojedy-
nek z olbrzymim mieszkańcem rozżarzonej
lawy, a całą grę wieńczy spotkanie z samą
matką wszelkiego zła Shub-Niggurath. Inte-
resujące, że unicestwienie obu tych mon-
strów „konwencjonalnymi” sposobami nie
wchodzi w rachubę — pokonać je można
wyłącznie fortelem.

W rezultacie — mimo uproszczeń i sche-
matyzacji niemożliwych do uniknięcia ze
względów na ograniczenia techniczne — świat
Quake'a jest tak wiarygodny, że gracz zaczy-
na się identyfikować z prowadzoną przez sie-
bie postacią. Dla obserwatora z zewnątrz jest
to nawet zabawne: oto wgapiiony w ekran mło-
dzieńce wykonuje gwałtowne ruchy próbując
uniknąć zmierzającej w kierunku jego boha-
tera rakiety, to znowu młoda dama stwierdza,
że boi się grać, będąc sama w pokoju... Bez
żadnych wirtualnych hełmów, okularów 3D,
bez potężnych maszyn obliczeniowych, *Qu-*

ake uruchomiony na popularnym PC pozwa-
la zanurzyć się w świat jakże odmienny od
naszego codziennego doświadczenia. I to nie-
wątpliwie jest nowa jakość na rynku gier kom-
puterowych, ale także kamień milowy na dro-
dę do dnia, w którym to, co określa się mia-
nem „rzeczywistości wirtualnej”, przestanie
być dostępne jedynie nielicznym.

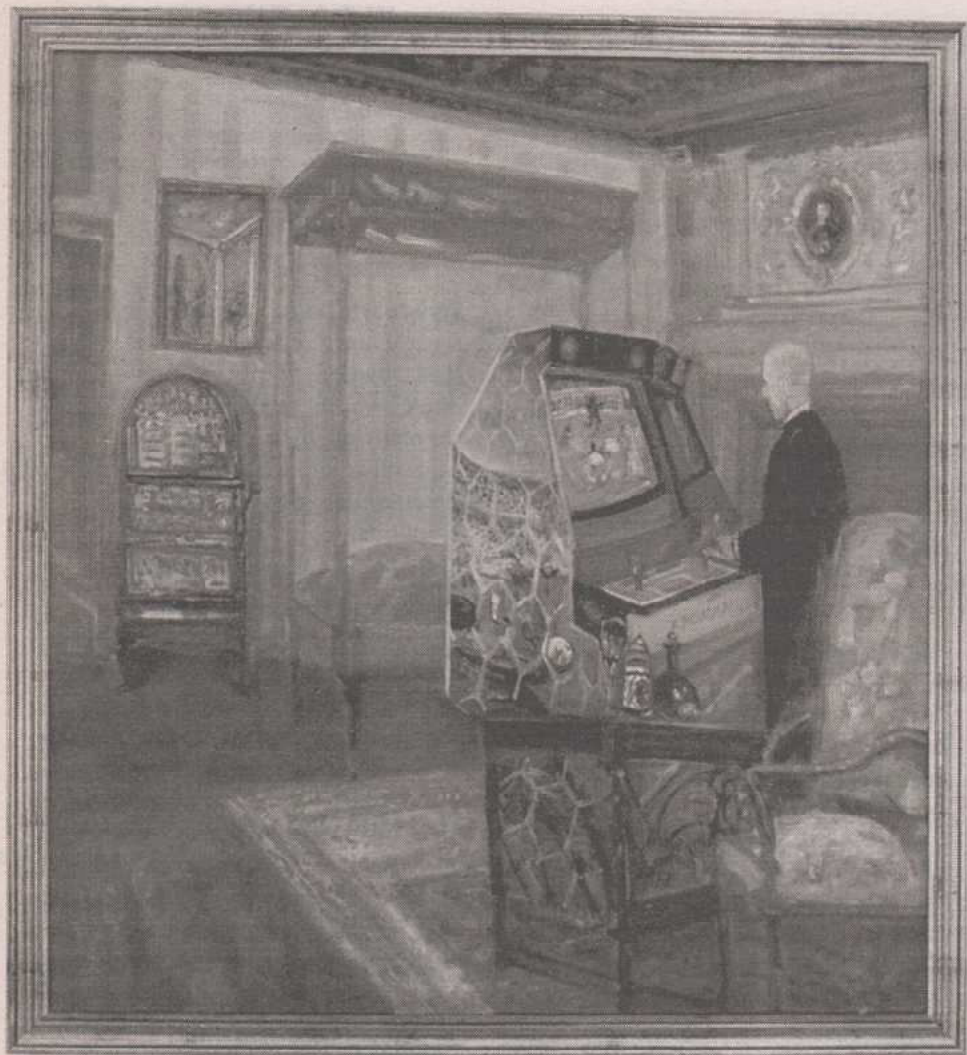
Na tym jednak nie koniec. Wszak przecięt-
ny żywot gry komputerowej wynosi ledwie
kilka miesięcy, *Quake* tymczasem funkcjo-
nuje na rynku już niemal dwa lata i właściwie
ma się nadal całkiem nieźle. Źródłem jego
pozycji nie jest bowiem niesamowicie reali-
styczna grafika, ani horda groźnych i dosyć
zmyślnych przeciwników, ani świetnie współ-
brzmiająca z nastrojem całości oprawa dźwię-
kowo-muzyczna (notabene skomponowana
przez Trenta Reznora, nagrana zaś przez
jego zespół Nine Inch Nails, znany fanom z
całego świata). W końcu, jak długo można
przemierzać te same — z czasem znane nie-
mal na pamięć — pomieszczenia i wciąż li-
kwidować kolejne dziesiątki potworów? Siła
Quake'a tkwi w pomysłach, który otrzymał on
w schedzie po swoim przodku, kultowej grze
Doom, jednej z poprzednich produkcji firmy
„id Software”. W tym mianowicie, że oprócz
możliwości uwolnienia po raz enty świata od
zagrażającego mu zła pozwala *Quake* spo-
tkać się na polu boju z żywymi przeciwnika-
mi. Teraz — jak głosi przewrotna reklama
producenta jednego z rozszerzeń do stan-
dardowej wersji gry — „możesz zabić swo-
ich przyjaciół”.

Ten nowy wymiar komputerowej rozrywki
ma posmak sportowej wręcz rywalizacji. Wy-
starczą dwa połączone ze sobą PC-ty, sieć
lokalna lub dostęp do Internetu i już można

Międzynarodowe Targi Maszyn Elektronicznych, Frankfurt 1996.

Fotografia Romuald Oramus



Romuald Oramus, *Homo ludens II*, 1995, olej na płótnie, 100 x 92 cm.

Fotografia Janusz Kozina

zmierzyć swe siły z kolegą siedzącym po drugiej stronie biurka lub nawet — choć ta możliwość ze względu na opóźnienie transmisji danych jest jeszcze raczej teoretyczna — oceanu. Na całym świecie uruchomiono setki, jeśli nie — tysiące (w samej Polsce jest ich około 30) specjalnych serwerów tzw. „QuakeWorlda”, które zwykle przez całą dobę kreują wirtualne przestrzenie zdolne jednorazowo podjąć nawet po kilkudziesięciu zawodników. Wrażenie więc, że funkcjonuje świat *Quake’a* na prawach samostojącej rzeczywistości, odmiennej od tej znanej ze „zwykłego życia”, ulega tym samym znacznemu pogłębieniu. Oto bowiem w jednym kompleksie pomieszczeń spotykają się postacie kierowane przez poszczególnych graczy. Oto mroczne wirtualne gmachy i jaskinie wypełniają się myślącymi mieszkańcami. I nikogo nie szkodzi, że na warszawskim serwerze walczą ze sobą bohaterowie reprezentujący zawodników z Poznania, Białegostoku, Krakowa i np. Białoska. Nic dziwnego zatem, że amerykańska sieć CNN w roku 1996 właśnie *Quake’a* okrzyknęła wydarzeniem Internetu.

Alternatywna rzeczywistość, którą kreuje *Quake*, byłaby jednak dość uboga, gdyby możliwość interakcji między jej mieszkańcami sprowadzona była wyłącznie do wzajemnego „mordowania się”. Co prawda, moim zdaniem, w wirtualnym świecie nawet wymiana śmiertelnych pocisków ma pewien intymny wymiar, ale to nie on zdecydował o tym, że wokół gry „id Software”, w dużej mierze niezależnie od intencji jej twórców, wyrosło coś co bez specjalnej przesady nazwać można SPOŁECZNOŚCIĄ. Powstała już rzesza ludzi, u których zamiłowanie do *Quake’a* przeradza się w więzy znacznie głębsze niż wyłącznie wspólne upodobanie do tej samej formy elektronicznej zabawy.

Jeśli pominąć zagadnienie ewentualnych destrukcyjnych wpływów gier komputerowych na psychikę czy też związek zawarty w nich sporej dawki przemocy z przestępczością nieletnich, o czym tak często i chętnie rozprawiają dziennikarze, różniący się w ocenie sytuacji nie tylko od samych zainteresowanych (tzn. graczy), ale i od znacznie bardziej powściągliwych w tym względzie specjalistów (tzn. lekarzy, psychologów, socjologów czy policjantów), okaże się, że *Quake’owe* poje-

dyńki (ang. *deathmatch*) są jedną z wielu zrutyzowanych form rywalizacji, akceptowanych przez współczesne społeczeństwo. Najbliższe jest im z całą pewnością do sportu. Podstawowe składniki sukcesu: zręczność i — równie ważna — taktyka, która pozwala maksymalnie wykorzystać dobrodziejstwa planszy (rozmaite wzmocnienia, broń, pancerze etc.) i odciąć dostęp przeciwnika do nich, nie różnią się przecież od walorów decydujących o powodzeniu we wszystkich właściwych dyscyplinach sportowych. Ale lista podobieństw jest znacznie dłuższa. Na całym świecie odbywają się turnieje *Quake’a*, prowadzone są liczne rozgrywki ligowe, odbywają się mecze międzynarodowe, podobnie jak kluby sportowe funkcjonują zorganizowane grupy graczy (tzw. klany), a hierarchię, umiejętności i aktualnej formy (tak! Tak!) poszczególnych zawodników odzwierciedlają specjalne listy rankingowe. Pule zaś nagród systematycznie rosną: w Polsce zwycięzca jednego z turniejów otrzymał nowoczesny komputer multimedialny, w USA natomiast wygrać można było Ferrari!

Jednym *Quake* zasadniczo różni się od tenisa czy hokeja — miejscem, w którym odbywa się rywalizacja. I to wcale nie dlatego, że plansza *deathmatchowa* to nie kort ani lodowisko (swoją drogą, jeśli by ktoś tylko zechciał mógłby bez specjalnego wysiłku zaprojektować poziom na wzór boiska). **Jej istnienie w sensie materialnym w ogóle postawić można pod znakiem zapytania.** A przecież właśnie ona, a nie biuro firmy, w którym pracownicy zostają wieczorem na partyjkę *Quake’a* czy Internet łączący komputery graczy z całego świata, stanowi pole boju.

Quake to „sport wirtualny” i właśnie dzięki temu z punktu widzenia społeczeństwa akceptowalna być powinna wpisana w niego, dosyć drastyczna formuła rywalizacji, która zwycięstwo przynosi temu, kto najwięcej razy „zabije”. Znaczenie takiej właśnie formuły dla wyzwalań u graczy emocji przecenić nie sposób; i choć brak na razie dokładnych i wiarygodnych badań w tej dziedzinie, intuicje podejmujących ten temat pierwszych opracowań popularyzatorskich i naukowych idą w kierunku przyznania jej funkcji kompensacyjnych i katarskich. Na marginesie warto dodać, że gra z założenia przeznaczona jest dla osób powyżej piętnaste-

go roku życia, a w praktyce większość graczy to ludzie dorośli, co ogranicza możliwość jej trafiaenia w ręce odbiorcy, dla którego problemem byłoby odróżnienie wirtualnego świata od rzeczywistości. Bezpośrednim związkiem między filozofią obowiązującą w sieciowych rozgrywkach *Quake’a* sprowadzającą się do hasła „sam przeżyj”, a wykończ innych” a wzrostem agresji młodocianych przestępców zdają się też przeczyć relacje między poszczególnymi graczami. Ci sami ludzie, którzy w grze tylko czyhają, by strzelić w plecy rywalowi, w „normalnym” życiu zawiązują liczne przyjaźnie (czasem nawet — małżeństwa), tworzą atmosferę sportowej rywalizacji na turniejach i starciach ligowych, a ich wzajemne stosunki przepełnione są zwykłą życzliwością i szacunkiem.

Dla konsolidacji internetowej społeczności *Quake’owej* duże znaczenie ma zaimplementowana w grze opcja „say”, umożliwiająca komunikację pomiędzy poszczególnymi walczącymi. Po jej aktywacji tekst wpisany przez gracza pojawia się na ekranach monitorów pozostałych uczestników zabawy. W warunkach walk rozgrywanych za pośrednictwem Internetu jest to nader przydatna funkcja, która pozwala np. na ustalenie reguł, wedle których gracze zmierzają swe siły (rodzaj pojedynku, limit czasu, plansza etc.). W meczach drużynowych jej niezbędność jest oczywista — tekstowe komunikaty decydują o sprawnym współdziałaniu wszystkich członków *teamu* i są podstawowym sposobem kształtowania taktyki zespołu. Daje też szansę „werbalnego” wyrażania emocji towarzyszących rozgrywce. Następujący po najbardziej spektakularnych *fragach* (*frag* to honorowane punktem zabicie przeciwnika) okrzyk „Yeeaaaah!” czy skierowana pod adresem rywali pogroźka „Boom and you are dead!” na stałe weszły do słownika graczy i dodają koloru rozgrywkom. Opcja „say” często przestaje pełnić wyłącznie służebną wobec gry rolę, a staje się wartością autonomiczną. Sytuacje, w których gracze — miast mordować się wzajemnie — prowadzą ze sobą przyjacielskie pogawędki, bynajmniej nie należą do rzadkości. A sam *Quake* wcale nie jest jedynym tematem tych rozmów.

Na osobne opracowanie zasługuje zapewne specyficzny język, którym posługują się gracze. Wiele łączy go z językiem innych użytkowników Internetu: maksymalna skrótość, mocny wpływ angielszczyzny, lekceważący stosunek do ortografii, częściowo narzucony przez brak polskich liter, wreszcie spora część słownika. Wyrażenia w rodzaju *ql* (cool — czyli świetnie), *thx* (thanks — dzięki), *plz* (please — proszę) *w8* (wait — poczekaj), *4U* (for you — dla ciebie) czy *cul8r* (see you later — do zobaczenia później) są wprost zaczerpnięte z międzynarodowego slangu zrozumiałego dla całej internetowej społeczności. Często wykorzystywany jest ikoniczny potencjał znaków typograficznych: sam *?* zastępuje całe pytanie lub wątpliwość, najprostszym sposobem wyrażenia emocji okazują się tzw. śmieszki (ang. *emoticons*): satysfakcję przedstawia może znaczek *:-)*, smutek — *:(*, zdziwienie — *:-0...* Na polskich serwerach pojawiają się też rezultaty rodzimej inwencji słowotwórczej, np. budzące zgrozę filologów *cze* (cześć) i *nara* (na razie).

Oprócz części języka wspólnej dla „*Quake’owców*” i innych użytkowników Internetu, istnieje też sporo wyrażeń, które nie są zrozumiałe poza kontekstem gry. Należą do nich liczne skróty (np. RA to Red Armor — w znacznym stopniu chroniący postać przed ranami, a RJ — Rocket Jump — odpowiednik szachowego gambitu, czyli sztuczka techniczna, która polega na kombinacji skoku i strzału rakietą pod „własne” nogi, co wprawdzie nieco rani postać, a za to zwiększa znacznie pułap jej skoku i tym samym może zapewnić przewagę taktycz-

na), i określenia idiomatyczne, m.in. *lama* (*lamer* — wśród ludzi związanych z komputerami to obraźliwe, choć nie do końca zdefiniowane, określenie kogoś, kto krótko mówiąc „robi złą robotę”), *bot* (od *robot* — sztuczny „gracz”) albo *camper* (od *to camp* obozować — gracz, który czai się na przeciwników w miejscu zapewniającym mu najlepszy ekwipunek). W alfabecie graczy szczególne znaczenie ma litera Q (od tytułu gry oczywiście — samo Q oznaczać może *Quake’a* albo *Quod Damage* (jeden z groźniejszych artefaktów, zwiększający czasowo siłę rażenia broni). Mimo braku w naszym alfabecie tej litery na polskich serwerach klnie się (choć nie jest to mile widziane) głównie przy jej pomocy, a czasem za całe przekleństwo starcza samo *q*. Spośród zachowań językowych rodzimych graczy warto też wymienić spolonizowanie nazw broni (*bazuka*, *spawara*) i rozróżnienie *klawiszowiec*/*myszowiec*, które klasyfikuje graczy w zależności od używanych przez nich manipulatorów, przy czym *klawiszowiec* jest równocześnie rodzajem obelgi. Sam *Quake* przez Polaków bywa nazywany *Kwakiem*, a część z graczy określa siebie mianem *kwaczących*, co jest z pewnością rodzajem (samo)identyfikacji.

Tendencję do maksymalnego skrócenia wypowiedzi łatwo zrozumieć w świecie, w którym każde obniżenie czujności zaowocować może śmiercią prowadzonej przez gracza postaci. Ale mimo mocnego uproszczenia język *kwaczących* zachowuje funkcje ekspresywną i komunikacyjną. Niekiedy zaś można nawet mówić o jego swoistej „poezji”. Dzięki tzw. *bindom* niektórzy gracze po naciśnięciu jednego klawisza „emitują” dłuższe, przygotowane wcześniej wypowiedzi. Bywa to np. wypełniający ćwierć ekranu powitalny kolorowy napis „CZE”, okrzyk „Gunshot 4U!” wydany tuż przed strzałem w przekonanego o swym bezpieczeństwie przeciwnika lub trawestujące znane wyrażenia angielskie formuły *Nice To Kill You* i *Have A Nice Death*.

Fenomen *kwaczącej* społeczności ma również inne źródła. Sam *Quake* już od strony czysto informatycznej różni się zasadniczo od większości gier komputerowych. Jego twórcy wykorzystali tu po części swoje doświadczenia z *Doomem*, który renesans wielkości przeżywać zaczął, gdy „id Software” udostępniło jego tzw. kod źródłowy, czyniąc grę podatną na urozmaicenia i przeróbki programistów-amatorów. Rozpowszechniane w Internecie niekomercyjne, udostępniane bezpłatnie dodatki, znacznie przedłużyły żywot gry. *Quake* to program napisany w stworzonym specjalnie na tę okazję języku QuakeC, podobnym bardzo do jednego z najpopularniejszych obecnie języków programowania C++. Cechuje go ponadto bardzo przejrzysta modułowa budowa. Dzięki tym cechom modyfikacja gry nie sprawia kłopotu osobom choć trochę zorientowanym w programowaniu. Od czasu premiery gry co kilka miesięcy ukazywały się *Mission Packi*, dodatki przynoszące nowe plansze, potwory, uzbrojenie do standardowej wersji *Quake’a* wypuszczane przez firmy, którym „id Software” odsprzedał licencję. Ale to nie one były głównym czynnikiem poruszenia w „*Quake’owym*” światku. Jak grzyby po deszczu zaczęły wyrastać amatorskie produkcje przekształcające ten lub inny element gry, wnoszące oryginalny wkład w jej kształt i gwarantujące graczowi dopływ wciąż nowych atrakcji.

Niektóre z tych rozszerzeń poważnie zmieniają reguły walki (np. dają graczowi do towarzystwa ogromnego brytana, inne przenoszą jej akcję w realia znane z filmów (np. *Alien* czy *Star Trek*). A są takie, które właściwie stanowią zupełnie odrębne gry, wykorzystujące *Quake’a* jedynie jako swoisty system

CIAŁ DALSZY NA STR. 18

Katarzyna Ostróżka Mikołaj

Ta olśniewająca biel to nie były ściany ani sufit, lecz wielkie skrzydła wyrastające z ramion anioła, który podniósł się z kart Biblii jak z kielicha lilii, rozpostarł szeroko ramiona i ściany chatki ze śniegu zapadły się wokół jak powiewny, lekki opar mgły.

„Na końcu morza”
H.Ch. Andersen

Mikołaj zrobił mi ze swoich palców oprawki do okularów. Misternie poukładał kosteczki i pokierował spojrzeniem. A potem umarł. Pisałam listy, żeby wrócił, ale nie odpowiadał. Zaczęłam więc szukać dookoła. Nie mógł wyjechać daleko, śmierć jest zawsze tutaj, nie odchodzi na dłużej.

Poszukiwania rozpoczęłam od jego gabinetu. Od razu, dzień po jego wyjeździe. Padało. Czerń pokoju patrzyła na mnie jak kot, spod lekko przymkniętych powiek. Pierwszy ślad na kłame. Jego dłoń, jego palec. Szukałam skulpioną. Resztkę ciepła ullaływałam przez moją skórę w głąb pokoju. Nie potrafiłam jej zatrzymać, zamknąć w dłoni. Domknęłam drzwi. Inaczej niż on, szybko, żeby nic nie zdołało uciec. Mógł przecież siedzieć w fotelu, palić, bezszelestnie wertować kartki, zagłębiać się w szufladach, rozdzielach, teczkach, mógł chować się za tytułami.

Nadsłuchiwałam fałszywej ciszy wypełnionej przez Mikołaja tykającymi krokami. Kochał czas. Stąd te niezliczone, szumiące korowody zegarów, zdjęć, suchych liści.

Zasłony. Zawsze przecież za nimi kryją się różne postaci, anioły, dusze Żydów, krawców, psalmistów i kuglarzy. Ale wtedy było tam pusto. Niemy kurz upudrował mi policzki, dłoń. Zamknął powieki. Obudziłam się rano z głową opartą o biurko. Wieczorne, senne ręce rozgoniły papiery, zapiski, myśli. Ostatecznie wypłoszyły Mikołaja. Sprawdziłam w każdej książce. Prosiłam, żeby zaistniał chociaż na chwilę, ale milczał. Potem kartka po kartce, koperta po kopercie. Stare kalendarze, wypisane długopisy i zeszyty, moje rysunki na serwetkach, zdjęcia. Jedna szuflada była wypełniona po brzegi białymi, pustymi kopertami. Dotknęłam każdej. Nic.

Trudno jest wyjść z takich pokoi. Drzwi, które zatrzasnęłam wieczorem nie chciały się otworzyć. Całe to „rano” było zupełnie zakłamanie, okradzione ze światła, niepełne, wystukiwało deszczowym, zimnym palcem, nudne preludium. Musiałam wreszcie zrozumieć, że Mikołaja tu nie ma. Chociaż... Kurz zbijał się pod moim palcem w miękką kulę, rzeźbiłam korytarze na stole, prosiłam. Klamka była czarna i zimna, jak wystający zza szafy kawałek... ręki? Poczułam ciepło. Deszcz rozpadał się jeszcze szybciej, stukał we mnie, głęboko, bez opamiętania. Czekalam, aż Mikołaj podejdzie. Czas ukrył się w mojej dłoni. Nie mogłam inaczej, szarpnęłam za rękaw. Mikołaj zamienił się w szary, spłowiały garnitur i położył się na moich stopach. Ułożyłam go starannie na wieszaku i powiesiłam na swoje miejsce. A potem uciekłam do siebie tak szybko, żeby nie zauważył, że płaczę.

Mieszkanie zupełnie obce. Nie znałam zakamarków ani szaf. Nie odważyłam się przesunąć fotela. Bałam się, że się rozłożyszczą niezadowoleni. Dzicy lokatorzy mojej głowy. Zostało więc po staremu.

Szukałam w kuchni. W zapachach, herbatnikach, w oczach pajaka, który był tu jeszcze Przed. Płótn nieważne opowieści z patyczków palców. Nie było w nich Mikołaja. Rozkołysalam go w sobie. To niedobrze, było mi niedobrze, było mi źle. Pustka mieszkania. Nie zapalam już wieczorami światła. Nie oswojam ptaków, ani złudzeń.

Nikt z przechodniów nie mógł mi wskazać, gdzie jest Starzec. Dotarłam wreszcie do portu. Siedział na wysuszonej werandzie. Powiedzieli mi, że ma łódź. Obok niego siedział chłopiec. Milczał. Bawił się dłońmi przykładając palce pod światło, jakby dotykał słońca. Nie odpowiadał na moje pytania. Nie zauważył mnie.

— Pani o coś pyta — wysapał Starzec.

Mały nie zareagował. Zamykał słońce w dłoni, gładził je palcami. Gdy zaszło, nie odrywał wzroku od nieba. Czekał.

Wiedziałam, że Mikołaj jest blisko. Widziałam, że spojrzał na to dziecko przede mną. Mały siedział wtedy tak jak teraz i patrzył za oddalającym się Mikołajem. Starzec spał jakby nigdy nie miał się obudzić. Siedziałam tak z nimi, aż do zmierzchu. Palce Starca były ogromne i uśpione. Nie obudziły się, więc sobie poszłam. Mały bawił się moim cieniem i szedł za mną. Miał głodne oczy, nakarmiłam go. Zasnął w fotelu. Kilka dni nie ruszał się z miejsca, a przez kolejne wpatrywaliśmy się w biały horyzont, za którym był Mikołaj. Mały wiedział, że on tam jest. A potem patrzyliśmy na morze z okna. Padało bardzo długo. Podejrzywałam, że Stary śpiąc mimo woli wyczarował te białe ulewę, białe chmury, fale, biały wiatr. Przypominał mi kogoś, kto zawsze milczy i wszystko może, ale nie pamiętam kogo dokładnie. Mały dalej dotykał chmur, zamknięty, odgradzony, niespokojny, milczący. Pierwszy usłyszał pukanie do drzwi.

Mikołaj wrócił. Był zmieniony, jakby nie ten. Inaczej jadł truskawki, nie rozrzucił ubrań, nie ślinił znaczków. Nie celebrował słów. Zaczęłam podejrzenia od siebie samej. Oskarżałam swoje dłoń, obojętne spojrzenia. Moje włosy nie układały się w rytm jego słów. Sprawdziłam jego kieszenie, papiery, sposób przeskakowania przez kaluże. To samo.

I wtedy nagle zaczęłam tęsknić od nowa. Mały zaszył się w gabinecie. Spędzaliśmy tam całe dnie, układając wieże z książek, czytając baśnie. Mam nadzieję, że Mały powie mi, dokąd poszedł Mikołaj. Jestem pewna, że wie.

Natalia Gorbaniewska

Jeszcze serce – jak zając,
uchodzący zygzakiem.
Jeszcze w duszy zostaje
zachwyt z oczarowaniem.

W porze liści spadania,
zachodzącej nad sadem,
wieje łasą słodyczą,
i ciepłokórnym Wschodem.

...W DALEKĄ DROGĘ
I NA DŁUGIE LATA...

*Dzięki pewnej osobie w średnim wieku
spotka cię wielka radość. Prowadź dalej
rozpoczętą pracę. W ciężkich chwilach
ktoś ci pomoże.*
(z wróżebnej kartki)

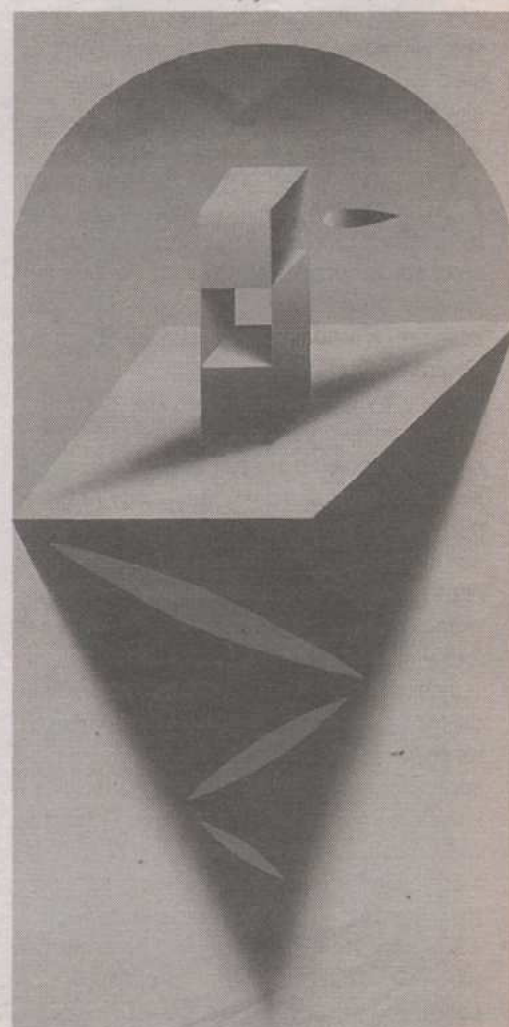
Jewgienij Riejn

Wywodziła mi to morska świnka
Będzie temu ze trzydzieści lat,
Nad Obwodnym gdzieś kanałem, chyba
obok dworca, gdzie jest miejski park.
Co niedzielę była tam tandeta,
Stał wśród tłoku barwnych kramów rząd,
Przebierałem do woli w poetach
Modernizmu, w kartkach starych ksiąg.
Trafiał mi się tam i Siewierianin,
Apollón, Wiesy, Giperborój...
I podmiejski wieczór błądł w oddali
Tej młodości petersburskiej mej.
Sprzedawano tam książki i grano
W karty a patefon ryczał wciąż,
Drogę mego życia przewidziano
pod szlagierów przedwojennych ton.
W dźwiękach jazzu i hawajskich gitar
W zmierzchu majowy, w białych nocy błysk,
Na tandecie, w rytm Tanga Słowika,
Wyruszyłem, by przez życie iść.
„Prowadź dalej rozpoczętą pracę
W ciężkiej chwili ktoś pomoże ci”.
I zaczęła świnka smutno patrzeć,
Chociaż cukier pochwyliła w mig.
Widać coś wiedziała morska świnka,
Tylko zdradzić nic nie chciała nam...
Zawodziła śpiewnie stara płyta,
Że już pożegnania nadszedł czas.
Tak to śpiewał niestrudzony Kozin
I rozklekotany tramwaj drżał
I pamiętam, jak w płótnach czerwonych
Wstał dostoyny i wesoly pierwszy maj.
I wiedziałem, że już zapamiętam
Małą świnkę i jej wróżby sens.
Dotąd nikt mi odpowiedzi nie dał
Rację miała świnka czy też nie.
Kto mi pomógł w biednej, ciężkiej, trudnej
Chwili, co trzydzieści trwała lat?
Może od tej świnki nierozumnej
Mego szczęścia się rozpoczął czas?
W białe noce, o poranku bladym
Bardzo tanio kupiliście mnie,
I bilecik tej wróżebnej kartki
W książce M. Kuźmina leży gdzieś.

Adam Wsiolkowski, *Zjawisko XIII G*, 1991, 80 x 40 cm.

Pośród gości październikowego
SPOTKANIA POETÓW WSCHODU
I ZACHODU trójka Rosjan –
Gorbaniewska, Kuszner, Riejn –
wyraźnie się wyodrębniła. Każ-
dy wiersz w ich charakterystycz-
nej, tak innej, recytacji przeista-
czał się w prawdziwy teatr poezji.
Ale też, paradoksalnie, w owym
urzekającym teatrze, w owej recy-
tacji, w której intonacja domino-
wała nad składnią, a rytm i muzy-
ka nad znaczeniem – umykały słu-
chaczom, nawet najlepiej znają-
cym język, istotne sensy wiersza.
Te, które można poznać tylko pod-
czas skupionej wielokrotnej lek-
tury... Nowe przekłady rosyjskich
poetów – przekłady, które wbrew
znanemu porządkowi są i wierne i
piękne – pozwalają właśnie w ten
sposób zbliżyć się do poezji. A,
naprawdę, warto...

BRONISŁAW MAJ



* * *

Gwiazda nad koronami drzew
Spłonie, nim zdąży dotknąć ich.

I wiatr zawyje, lecz nie tak,
By świerki miały w wąwóz paść,

Ulewa chłoszcze lasu pnie,
lecz cichnie i przejaśnia się.

Kto, kto tak w cuglach trzyma świat,
Że piskłę może w gnieździe spać?

* * *

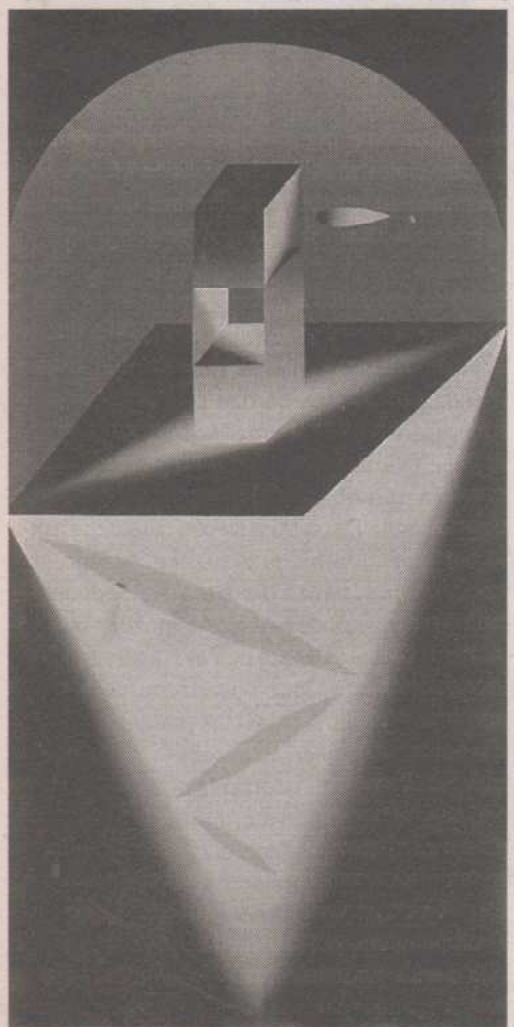
Jaki to cud, jeżeli tam
Istnieje Ten, kto właśnie nam
Zapalił gwiazdozbiory nocne!
A jeśli wszystko stało się
Tak samo przez się – no to wiesz,
jeszcze cudownie!

Czy coś tracimy na tym? Nie.
Sekretem, tajemnicą jest
Sens życia nieprawdopodobny!
Pęd ognia poprzez mroczne mgły
Jakby piękniejszy nawet był,
Że bezpowrotny.

Tłumaczyły

Elżbieta Zechenter-Spławińska
Zofia Dziechciaruk

Zjawisko XIII H, 1991, olej i akryl na płótnie. Reprodukacja Katalog



Wiesław Trzeciakowski **Młodopolski** gimnazjalista ze skrzydłami anioła

Obraz Jacka Malczewskiego z 1907 roku, przedstawiający młodzieńca o ładnej, okrągłej twarzy, ze skrzydłami u ramion, oglądałem kilka razy z różnych okazji. Nie wiedziałem wówczas, kim jest ten tajemniczo uśmiechnięty chłopiec, ze wstydliwie opuszczonymi oczami. Najdziwniejsza jednak zdawała mi się fryzura tego chłopca: włosy roztańczone, jakby układane przez wiatr, falujące jak morska grzywa, a przecież nienaturalnie unoszące się w górę, ukształtowane tak jak fryzury japońskich szlachcianek z epoki samurajów. Twarz, włosy i skrzydła tworzą całość; z obrazu emanuje czystość, wzniosła dusza, ucieleśnienie niewinności.

Niedawno natrafiłem na ten sam obraz, na jego reprodukcję, ale tym razem odkryłem, że malowany przez Malczewskiego chłopiec to Janusz Bednarski. Urodzony 19 listopada 1891, umarł 25 lutego 1908, przeżywszy zaledwie szesnaście lat. Był uczniem VII klasy Gimnazjum św. Jacka w Krakowie.

Wśród książek sprzed 1914 roku, jakie przeglądałem w bydgoskim antykwariacie, znalazłem tom wierszy i prozy Janusza Bednarskiego, wydany w Krakowie w 1910 roku, przez Józefa Ujejskiego. W tej właśnie książce znajduje się portret chłopca pędzla Malczewskiego (ze skrzydłami anioła), a także inna podobna młodzieńczego poety, w mundurku gimnazjalisty.

Janusz Bednarski znany był Wyspiańskiemu i innym artystom młodopolskim, a powodem tego zainteresowania chłopcem był niezwykle, jak na ten wiek, literacki talent, a przy tym umysł pełen gorących myśli i wizji oraz uczuciowość i wrażliwość moralna. Czy stąd wzięły się skrzydła na obrazie Malczewskiego?

Twórczość tego niezwykłego chłopca pochodzi z ostatnich trzech lat jego życia, to znaczy od trzynastego do szesnastego roku życia. Nie wspomina o nim ani Wilhelm Feldman (*Współczesna literatura polska*), ani Kazimierz Czachowski (*Obraz literatury polskiej*). Spuścizna literacka Janusza, który w 1908 roku zmarł na gruźlicę, to jego duchowy wizerunek, a zarazem przyczynek do rozważań nad fenomenem chłopca-poety, który zdążył zaledwie pokazać swoje wybitne możliwości, poetycką naturę, ucząc się sztuki słowa od największych. Najchętniej naśladował Słowackiego, wykazując duże powinowactwo duchowe z autorem *Kordiana*, chorował nawet na tę samą chorobę.

Janusz Bednarski prowadził dzienniczek, który zawiera najwięcej informacji, obok listów, o jego duchowych przeżyciach, rozterkach, poszukiwaniach, pragnieniach, przyjaźniach szkolnych.

Pisze: „Robię wielką różnicę między pamiętnikiem a dziennikiem. Pamiętnik jest to anegdotyczne opowiadanie minionych, więcej lub mniej prawdziwych wypadków z życia – i to jest rzecz godna starej panny. W dzienniku nie potrzeba żadnych zdarzeń zapisywać (choć i to dobre) tylko myśli, spostrzeżenia i uczucia. (...) Ogromnie dużo rzeczy odkryłem w sobie od czasu, jak piszę dziennik i tego zwyczaju już nigdy nie myślę porzucić”.

Jego dziennik jest też dowodem niezmiordowanej pracy nad sobą, a zapiski często kończą się krytycznym sądem o sobie. Drobiazgowo rozpatrywał on własne przeżycia i postępowanie. Z kart dziennika uderza namienne pragnienie doskonałości i posiadanie silnej woli. „Zawsze mam w pamięci prze-mądre zdanie z ewangelii św.: Jeśli jest do-

skonałym, staraj się być doskonalszym”.

W listach do kolegów, których darzył wy-lewną przyjaźnią, znajduje się dużo pouczeń. „Mam już taką naturę – pisze do jednego z nich, usprawiedliwiając się z takiego tonu – że, jak cokolwiek dobrego się nauczę, to tak długo nie mam spokoju, aż kogoś nie nauczę tego samego”.

Chodziło mu o to, że udoskonalwszy w czymś siebie, koniecznie chciał doskonalić innych. A jednak w tych wybrańcach swego serca widział wszelką wyższość nad sobą. Najbardziej pragnął przyjaźni i oddawał się tym uczuciom w sposób egzaltowany. Spacer i rozmowy ze swymi ulubieńcami uważał za najmiłsze chwile swego życia.

Istotą jego duchowości była wrażliwość na piękno i głód sacrum. „Rozgrzeszenie odczu-wam zawsze fizycznie. (...) Miłość bliźniego wzmacnia się u mnie po spowiedzi – chciał-bym ją zaraz okazać”.

Uczył się świetnie i na ogół bez trudu. Był jednym z najzdolniejszych uczniów Stroynowskiego, który w gimnazjum uczył rysunku. Lekcje muzyki miał Janusz z Władysławem Żeleńskim, kompozytorem i ojcem Boy'a-Żeleńskiego. Muzyce oddawał się całą duszą, słyszał ją zarówno na koncertach, jak wśród łąk i pól. Jego ulubionym instrumentem były organy, na których sam grywał w kościele Mariackim w Krakowie. Organy to dla niego kolosalna burza dźwięków, podnosząca duszę słuchającego do majestatu Boga. Z kompozytorów najbardziej lubił Griega, a z poetów najwięcej umiłował Słowackiego. Na nim kształcił swój talent poetycki, a ślady zależności od tego bożyszcza młodopolskich artystów widać w całej twórczości Bednarskiego, na każdym kroku. Widać to w poemacie *Nad kaskadą*, który napisał mając 14 lat. Łatwo zauważyć tu zależność od W. Słowackiego.

*Przez brylantowe łzy tak uśmiechnięta
Cała ta ustron srebrozysta się bieli,
I była cicha, spokojna i święta,
Bo ją niebiescy lubili anieli.
Tu podłg piersią nie pęzały gady,
Jakby się bały szaleństwa kaskady;
Tu przylatywał co dzień Sylf skrzydlaty
Całować świeżo rozkwitnięte kwiaty.*

Inny przykład oddziaływania wzorca:

*Raz wzrok podniosłem w górę zadumany
I zobaczyłem skrzydlate bociany
Lecące wielką szarawą gromadą.*

Janusz Bednarski napisał także inny utwór noszący silne piętno Słowackiego, a mianowicie misterium *Trzy Hostye*, ukończone na kilka miesięcy przed śmiercią. Miał wówczas, przypomnijmy, 16 lat.

Trzy Hostye noszą wpływ mistycznego dramatu Słowackiego *Książd Marek*, zwłaszcza w opowiadaniu husarza o katastrofie w kościele Bożego Ciała. Obok Wyspiańskiego najwięcej zajmowała go twórczość Kaspro-wicza, a także Asnyka i Konopnickiej.

Na nagrobku chłopca znajdowały się (czy jeszcze się znajdują?) słowa: „Podobała się Bogu dusza jego i dlatego pokwapił się wy-wieść go spośród nieprawości”.

W liście z Toporzyska (to wieś pod Jorda-nowem w ówczesnej Galicji, gdzie spędzał ostatnie wakacje w 1907), pisze do jakiegoś Józia o intymnym, a zarazem wynikającym z potrzeby doskonalenia się sensie zapisywa-nia swych myśli i uczuć.

„Pismo natomiast jest mową milczenia i o tyle od mowy więcej warte, ile większe i święt-

sze jest od niej milczenie. Mówi się często bez zastanowienia, i tego naprawić już nie można; rzecz napisaną można jeszcze ty-siąc razy przekreślić, podrzeć i spalić; moż-na ją stworzyć i znów odebrać jej życie – bez świadków i bez skutków, czego ze słowami uczynić nie można”.

Z kolei przykład, w jaki sposób młodocia-ny poeta łączył patriotyzm z kosmopolity-zmem sztuki:

„Fanatycznie za to kocham Kraków i z pewnością z niego, przezeń i od niego na-uczyłem się miłości przeszłości i miłości oj-czyzny. (...) Otóż, poza zwykłą miłością zie-mi, kocham jeszcze naszą ziemię artystycz-nie – ale artystycznie potrafię (potrafię tylko, bom go nie widział) kochać cały świat. W ogóle sztuka jest czymś bardzo kosmopoli-tycznym, bo wypływa z poczucia piękna wspólnego wszystkim narodom”.

Kilkunastoletni poeta snuł w szkicu *Parę słów o zabytkach* rozważania na tle historii sztuki, wykazując niemałą wiedzę, a także wyrażając poglądy jeśli nie własne, to przy-swojone w bardzo osobisty sposób. Oto próbka:

„Gotyku już nie nadrobimy; to darmo. Prawda, że dość dużo mamy gotyckich rze-czy, ale ani na liczbę, ani na jakość nie mogą się równać z arcydziełami Zachodu. W szes-nastym wieku dopiero dopędziliśmy Europę w pochodzie sztuki; przegoniliśmy ją nawet (wyjawszy oczywiście Włochy): kiedy Fran-cja we wojnach Franciszka I zaczyna dopie-ro we Włoszech oglądać renesans, kiedy inne kraje tylko włoskie ryciny widzą, kiedy w Niemczech i w Anglii w najlepsze jeszcze buja gotyk, który tak żył się z krwią naro-dów germańskich, to my w Polsce mamy już nasz największy skarb sztuki, kaplicę Zyg-muntowską”.

Małą liczbę kościołów renesansowych w Polsce Bednarski objaśnia tym, że w XIV i XV wieku wybudowano tak dużo kościołów, że aż do baroku nie było potrzeby ich po-mnażania.

Wysoko ocenia młodzik z Krakowa polski barok: liczne pałace magnatów świeckich i duchownych, kościoły, zespół pałacowy w Wilanowie.

Na koniec rozprawki autor wylicza wady własnej pracy, tłumacząc to po sztabacku: pisał ją podczas mało interesujących lekcji.

W wierszu, który powstał w 1906 roku, jako zadanie na temat *Wiosna a młodość*, Bednarski wyznaje wszechobecność Boga, któ-rego odczuwa fizycznie i duchowo.

*A chcecie widzieć kościół mego Pana?
Spójrzcie! Filary – to dębów gromady,
Posadzka z kwiecica utkana
Z tęczy – arkady;
Lampy z koralu, na każdym filarze
Z kryształu szyba barwiona
Z róż baldachimy, a z glazu ambona,
Ze słońc ołtarze!
W tym najpiękniejszym kościele
Modłę się często i wiele!
Dzięki Ci, Panie, za młodość tak świętą
I tak szczytną,
I za pieśń każdą, ze serca wyjętą
Co lśnią i kwitną –
Dzięki Ci, Panie, za natchnień potęgę
Wielką i ciemną,
Dzięki Ci, Panie, żeś przyrody księgę
Otworzył przede mną,
Żeś mnie na wielkość stworzył i śpiewanie
Dzięki Ci, Panie!*

W cytowanych tekstach autorskich pisownia została dostosowana do współczesnych zasad ortografii.

Igor Kantorowski **Przechodzenie przez rzekę**

Krzysztof Lisowski to poeta o znacznym dorobku twórczym. Złożyło się na to kilkanaście zbiorów poetyckich, a także wiele publikacji krytycznoliterackich. Można powiedzieć, że ten doświadczony już twórca tkwi głęboko w świecie poezji. Jest nie tylko kreatorem, ale także zaangażowanym odbiorcą, poddającym osądom twórczość innych poetów. Nie jest to przypadek odosobniony, a można nawet powiedzieć, że ostatnio dość powszechny. Niestety poezja coraz bardziej zaczyna egzystować w swoim określonym kręgu. Inaczej mówiąc, ci co piszą, czytają innych, dzieląc się swoją interpretacją na forum zakreślonym przez czasopisma literackie, i nie tylko.

Czy łatwiej tworzyć mając w sobie pewien bagaż doświadczeń formalnych, interpretacyjnych czy analitycznych? Chyba tak. Choć nic nie zastąpi wrażliwości, potrzeby przekazywania czegoś od siebie w sposób przetworzony artystycznie. To zawsze będzie jądrzem prawdziwej twórczości poetyckiej, Warsztat poety, określenie dość twardo brzmiące, to kwestia nie tylko doświadczenia, ale i umiejętności wydobycia z siebie tego, co drzemie w człowieku bardzo głęboko, a po uświadomieniu czego człowiek zaczyna zapisywać swoje myśli, doznania, skojarzenia w strofy poetyckie. Jest to proces w swojej istocie namacalny, a jego zmateriowany efekt jest wiersz. Tych wierszy w swoim dorobku Krzysztof Lisowski ma bardzo dużo.

Urodzony w 1954 roku, debiutował w 1972. Od tamtego czasu jest obecny we współczesnej poezji polskiej. To twórca wyróżniany. Otrzymał nagrodę Andrzeja Bursy, Stanisława Piętaka, Nagrodę Miasta Krakowa. Taka rekomendacja mówi sama za siebie. Najnowszy tom Krzysztofa Lisowskiego zawiera wiersze z ostatnich lat. Nad całością unosi się jakby aureola poszukiwania sensu życia. Bez jaskrawej wyrazistości, często z niedopowiedzeniem, stwarzając różne możliwości wyboru. Świat Lisowskiego składa się z wybranych fragmentów, które zmuszają do refleksji, a swoją przenikliwością starają się odsłonić skryte strony ludzkiej psychiki. Nie ma tu chęci zobrazowania całego ludzkiego jestestwa. Autor miał świadomość niemożliwości takiego ogarnięcia rzeczywistości. Zresztą po co? Magia jakiegoś fragmentu czasu, miejsca, doznania, ma przekazać więcej niż opis. Na tym zresztą polega podstawowa rola poezji.

W wierszu *Stworzenie świata* — podmiot liryczny jest w zasadzie niemy świadkiem dokonującego się cudu.

*Z balkonu widać było, jak powstaje świat —
słońce z zarośli wawozu unosiło głowę,
cienie czterech topoli kładły się na strumień,
poniżej wodospadu rysowały most.*

W zasadzie nie ma tu mówienia nowych rzeczy. Ta alegoryczna próba uchwycenia narodzin świata, dokonywana z pozycji balkonu, jest prezentacją doznania. Ujawnienie treści głęboko duchowej służy przeobrażeniu krajobrazu w symbol aktu całościowego. Podmiot nie doznaje tu wielorakich transcendencji, ale poprzez zanurzenie w tym co widoczne właściwie z jednej pozycji dokonuje syntezy objawienia łaski tworzenia się świata. Może nie trzeba wcale sięgać do biblijnego przekazu. Wszystko sprowadza się do ulegania wrażeniu, które niczego nie porządkuje, nie odsłania mitów na nowo, ale pozwala rozszerzyć chwilę daleko poza płaszczyznę patrzenia. W tym samym wierszu świat trwa w swojej niewidocznej nieskończoności.

Jest w nim oczywiście miejsce dla człowieka, zwierząt, nieba i Ziemi.

To są już prawdy oczywiste, jak i zapracowany Bóg, który przy pomocy matematycznego „cyrkla” jakby się uwspółcześnił. Stara się być bardziej precyzyjny w kreśleniu perspektyw życia. A życie współczesnego człowieka dokonuje się w świecie pełnym zagrożeń, nie przestaje jednak być ciągłością bytu ludzkiego. Od wieku pełno w nim historycznych wybojów. Od czasu do czasu na tym ziemskim padole pojawiają się różne odmiany barbarzyńców.

W *Powrocie barbarzyńców*, wierszu zahańczającym o problematykę ostatnich lat, podmiot nieśmiało zaczyna penetrować przestrzeń rozciągającą się gdzieś między Moskwą a Berlinem. To nowy szlak wędrówki ludów. Pękła żelazna kurtyna i to, co jeszcze nie tak dawno było zabronione, teraz nie tylko stało się możliwe, ale także przeobraziło się w nowy sposób życia.

*Jadący ze mną barbarzyńcy
uciekają przed śniegiem
swojej wielkiej ojczyzny
raczą się teraz chlebem
wędzonym boczkami i wódką
z blaszanych garnuszków
błyszczą im oczy
ich rozmowa
o sposobach posiadania.*

Ludzie ze wschodu ciągną do upragnionego raj, rozciągającego się poza upadłym murem berlińskim. Wiozą swoje nadzieje na lepsze życie, szybkie wzbogacenie się, uczą się nowego sposobu myślenia, gdzie podstawową kategorią jest zysk, a więc co w ujęciu marksistowskim było czymś nieistotnym. Teraz ulegli nowej ekonomii posiadania. Szukają bogactwa indywidualnego, zasobność zbiorowa uległa rozsypce. Niezmienny jest tylko śnieg, wódka i wędzony boczek. Zapewne czują się nieswojo w tej wędrówce do Ziemi Obiecanej. Morze się przed nimi nie rozstąpi, a często przyjdzie im doznać goryczy upokorzenia. Ich barbarzyństwo nie niszczy w sobie wielkiego zagrożenia, raczej sami narażają się na przykrości w drodze do nowej ziemi. Ale jadą przede wszystkim po naukę. Czy zaakceptują te nowe uniwersytety życia. Sprawa bardzo skomplikowana i zapewne rozłożona w czasie. Ludzką jednak rzeczą jest wędrówka. Barbarzyńcy wracają do siebie. Już inni, ale czy naprawdę wolni i bogaci? Odciążeni od wszechmocnego populizmu sprawiedliwości społecznej, teraz oświeceni zostali ideą obrastania w dobra doczesne. Każdy dla siebie.

W dzisiejszej wędrówce ludów, w wypełnionych pociągach, zatłoczonych szosach, zawsze jest miejsce na miłość. W tej malowniczo ludzkich głosów rozgrywają się dramaty osobiste. Świat może rzeczywiście stać się wielką wioską, lecz miłość nie zatraci swego indywidualnego charakteru. Powstają nowe mitologie lub ożywają stare w nowych konstelacjach codzienności. W wierszu *Biedny Orfeusz* wraca motyw podróży.

*w pustych pokojach zamkniętych na klucz
dnieżą nazajutrz nowe mitologie
pociągi jadą z miejsca A do B
biedny Orfeusz zasypia w przedziale
śni mu się Anioł Ślżak
pochylony nad źródłem
różanego ogrodu*

Schemat podróży, od stacji A do B, wyjęty nierzadko z zadania matematycznego. Nie da

się jednak tu niczego wyliczyć nawet z przybliżoną dokładnością. Miłość daleko wybiega poza schematyczność doznań. Biedny Orfeusz jeszcze raz stracił swoją Eurydykę, nieugięci bogowie oddali hołd tradycji. Zawsze pozostaje sen, ta przestrzeń, w której dokonuje się to co w życiu niemożliwe. Jest to złuda, ale pozwalająca choćby na chwilę wrócić najcieplejsze doznania. W drzemce podczas podróży pociągami, kiedy stukot kół wprawia w nostalgiczny nastrój, dokonuje się cud ożywiania utraconych bliskich. To źródło nieograniczonych możliwości, niekontrolowane, żywione utajonymi pragnieniami, spełnia najszybsze marzenia. Po Eurydyce pozostaną wspomnienia, będzie wracała w snach. Orfeusz musi dokończyć swoją podróż. Potem wypełni się i jego los. A może na przekór archetypowi sobie przypisywanemu, nigdy nie wyjdzie ze snu. Minie swoją stację? Sen jest wszakże bytem materialnym i nieobliczalnym w swej materii. Przywołanie ducha niemieckiego poety Anioła Ślżaka jest akceptacją jego mistycznego ujmowania świata.

W wierszu *List śniony* podmiot liryczny nie wydostaje się poza powłokę snu. Pozostaje w niej do końca. Dochodzi nawet do konstatacji końcowych. Wyśniona kobieta odrzuca postawę feminizmu. Czy takie zachowania zdarzać się już będą tylko we śnie? A może to tylko kamuflaż miłosny?

Wierszy listów jest w tym tomiku ponad czterdzieści. Nie następują jeden po drugim w numerycznej chronologii. Nie wiem czy te puste miejsca to świadomy zabieg?

Te listy-wiersze nie stanowią bowiem jakiegś powiązanej mocno całości. Są to raczej kartki z podróży do różnych miejsc, czasów czy ludzi. Eklektyzm tematyczny takiego układu pozwala właściwie na swobodę w kolejności ich odczytu. Nie wyczuwa się tu jakiegś schematu, który podpowiadałby znalezienie odpowiedniego klucza do ich układu. Każdy list zresztą obok numeracji posiada dodatkowy tytuł, taki jeszcze jeden odróżnik od tego „pocztowego” zapisu.

W liście 21; *Czerwcowym*, podmiot liryczny wypowiada kwestie na temat swego protoplasty. Jest swoistym Alladynem wynurzonym z lampy, by wypowiadać poglądy odnoszące się do samego poety.

*poeta nie przestaje
podglądać świata*

*tropi szczegóły
utrwała błyskawice*

pasie wielki głód

Piszący wiersze to wieczny podglądacz. Nie nasycy do końca swojej ciekawości, ulega pokusie ciągłego patrzenia, nawet za firankę. Został obdarzony darem wyławiania szczegółów. To z nich powstają pewne całości, często możliwe do odczytania tylko dla tych, którzy potrafią wybiec myślą poza zapis wersowy. „Utrwali błyskawice” — przecież to zadanie właściwie dla słowa niewykonalne. Dlatego trzeba wielkiego wysiłku ze strony poety i odbiorcy, by doznać tego chwilowego błysku, pozwalającego zaistnieć gdzieś na obrzeżach naszego umysłu. Poeta i czytelnik każdy na swój sposób, ale muszą wyłapać coś nieuchwytnego. Może to trudne zadanie, ale przecież poezja jak i cała sztuka już dawno odeszła od mimetyzmu. Aby zrozumieć złożoność naszego świata, gdzie coraz częściej nawet podstawowe pojęcia ulegają relatywizmowi, trzeba sięgać do głębszych pokładów rozumienia. Być może okaże się nawet, że

prawdy są dwie lub więcej, nawzajem się wykluczające, a trzeba będzie dokonać wyboru jednej. Trudne to zadanie, ale taki stał się nasz współczesny świat. Poezja może niczego nie rozstrzygać, ale poprzez tropienie życia, wnikliwe patrzenie, wyławianie szczegółów, dostarczać motywów do dokonania tych właściwych wyborów, ale nie ostatecznych w swoich osądach.

W całym tym zagmatwaniu ludzkiego życia, poeta ma jednak w pewnym sensie status „uprzywilejowany”. Wiersz *Medytacja* pozwala człowiekowi piszącemu wiersze (poecie) zasiąść na „tronie”.

*wtedy odnajdę
uchylone drzwi*

*jagodę z nitką światła
w jednym z ciemnych miejsc
zgubiony w lesie
ognisty tron*

Medytacja to stan ducha możliwy do osiągnięcia właściwie wszystkim. Nieliczni jednak dochodzą do wyższych szczebli tego swoistego odczuwania, a raczej mocnego uaktywniania swoich myśli. Medytacja najbardziej przypisywana jest buddyjskim mniomom, jak i innym stanom duchowieństwa. Poeta nie może całkiem ulec izolacji. Ta chęć do odnalezienia zagubionego tronu to tylko uleganie chwilowej pokusie spojrzenia na świat jakby z wysoka. Nie jako ktoś lepszy, ale jako ktoś więcej widzący. Wówczas można spróbować nie tyle diagnozować bóleczki świata, czy snuć jakieś jednoznaczne uogólnienia, ale z wysoka zapuszczać wzrok do ukrytych zakamarków ludzkiego bytu. To nie medytacja bierna, skierowana do siebie, to próba przeniknięcia daleko za siebie. W rejonach gdzie dotrzeć może tylko zmysł poety. Poezja jest przecież ciągłym poszukiwaniem nowych możliwości interpretacyjnych zastanej rzeczywistości. Poecie został przypisany ten dar posługiwania się bogactwem słowa. Czerpania z wrażliwości, ale i wiedzy. Odpowiedzialność za zapisane słowo, trafność wypowiedzi, pociąga za sobą potrzebę swoistej analizy toczącego się życia.

Krzysztof Lisowski ze swojej wrażliwości patrzenia nie czyni rytuału kanonicznej świętości. Jest w niej świadomość braku możliwości wysnuwania jednoznacznych sądów. Nawet czas i miejsce nabierają relatywnego wymiaru. Paradoks istnienia przedstawiany jest niekiedy za pomocą kontrastu, a nawet zaprzeczenia. Świat, a tym samym nasze życie ulegają ciągłym przewartościom. Poezja niczego nie porządkuje ostatecznie, ale pozwala odsłonić te szczeliny ludzkiego istnienia, gubione w naszym pędzie, które tak bardzo potrzebne są dla ożywienia naszej wrażliwości, wyrozumiałości, tolerancji, a także cieplejszego spojrzenia na siebie samych.

Krzysztof Lisowski w swoim ostatnim zbiorze *Przechodzenie przez rzekę* niczego nie naucza, ba, nawet nie stara się podpowiadać, jedynie podsuwa różne możliwości patrzenia na świat. Może nic nie stanie się dzięki temu prostsze, lecz obsadzone pełniejszą świadomością. A to jest tak potrzebne w dzisiejszym zagonionym świecie.

Każdy z nas musi przejść przez swoją rzekę. Może ona porwać, może nawet sama wyschnąć, odsłaniając brzydotę koryta, ale ważne, aby docierając na drugi brzeg, nie zgubić w sobie człowieka.

Krzysztof Lisowski
Przechodzenie przez rzekę
Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1997.

Kamil Kasperek **Przeciw amnezji**Bożena
Budzińska

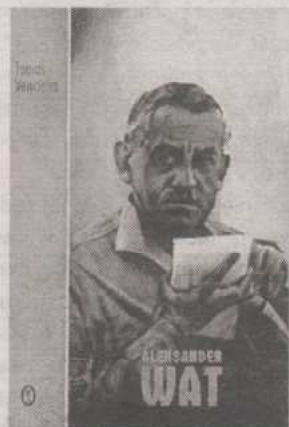
Lekturę książki Tomasza Venclovy *Aleksander Wat. Obrazoburca* warto zacząć od obszernej bibliografii przedmiotowej. Łatwo wówczas zauważyć, że nie miał Wat szczęścia do badaczy polskiej literatury współczesnej. Chlubnym wyjątkiem jest tu Małgorzata Łukaszuk, autorka *...i w kołysankę już przemieniony płacz... Obiit... Natus est w poezji Aleksandra Wata* (Londyn, Kontra 1986), książki tak trudno osiągalnej, że znanej stosunkowo nielicznemu gronu czytelników. W literaturze przedmiotowej dominują jednak rozproszone po czasopismach artykuły, eseje, recenzje, szkice portretowe.

Ten obszar niewiedzy lub wiedzy fragmentarycznej pomniejsza książka Tomasza Venclovy *Aleksander Wat. Obrazoburca*. Jest ona pierwszą próbą całościowego spojrzenia na twórczość i życie jednego z najwybitniejszych polskich pisarzy XX wieku. Paradoxem jest, że dzieło to wyszło spod pióra Cudzoziemca (choć wielkiego znawcy literatury polskiej), który pracę swą adresował do czytelnika, jak go określa Jan Gościński, „spoza polskiego uniwersum”. Paradoxs to jednak dla nas szczęśliwy i pouczający z co najmniej jednego powodu. Otóż Venclova proponuje, by spojrzeć na twórczość Wata jako na jedno z ważniejszych osiągnięć literatury światowej, i to nie tylko dwudziestowiecznej. Stąd obecność takich nazwisk jak Dante, Pascal, La Rochefoucauld, Proust, Kafka, Eliot, Pasternak, Čapek i wielu, wielu innych. Wzbożona o takie odwołania interpretacja nie stawia jednak Wata w sytuacji ucznia, naśladowcy niedościgniętych wzorów. Jest raczej naturalną konsekwencją niezrównanej erudycji autora *Ciemnego świecila*, który z niezwykłą swobodą porusza się w przestrzeni kultury.

Znamiennym jest, że zdumiewająca większość tych odwołań kieruje uwagę czytelnika w stronę kultury rosyjskiej, której, co warto przypomnieć, Wat był wielkim znawcą i miłośnikiem. Venclova pieczołowicie tropi u Wata ślady inspiracji twórczością Puszkina, Dostojewskiego, Gogola, Pasternaka, Mandelsztama, Rozanowa. Na ile ta dysproporcja wynika z rzeczywiście bardzo silnych związków Wata z kulturą rosyjską, na ile zaś jest zamierzeniem (mimowolnym lub świadomym) autora monografii, nie sposób w tym miejscu rozstrzygnąć. Istotnym wydaje się wszak coś innego — otóż nie sposób zrozumieć komunistycznego totalitaryzmu bez gruntownej znajomości dzieł i kultury Rosji. Pod tym twierdzeniem zgodnie zdają się podpisywać i Wat, i Venclova, z tym wszakże zastrzeżeniem, że dokonywana wyłącznie z tej perspektywy „interpretacja stalinizmu prowadzi (...) do lekceważenia jego siły i możliwości”. Wat celowo pomniejsza znaczenie badań nad historyczną genezą sowieckiego totalitaryzmu, kładąc nacisk na poznanie struktury i mechanizmów funkcjonowania „świata na haku i pod kluczem”, czyli — tłumacząc metaforyczny tytuł jednego z esejów — rządzonego przez doktrynę i terror.

Refleksja Wata nad komunizmem nie przybiera kształtu przejrzystego wykładu, autor bowiem „z rozmysłem pielęgnował fragmentaryczność”, dostrzegając w niej odzwierciedlenie krańcowej sytuacji, w jakiej znalazła się współczesna kultura, a wraz z nią i on sam. Jednocześnie autor *Dziennika bez samogłosek*, jak słusznie zauważa Venclova, nie rezygnuje z prób pełnej i wyczerpującej prezentacji interesującej go problematyki. „Dążenie do ostatecznej pewności wiodło Wata w dwu kierunkach: ku nieskończonej ilości wariacji na jeden temat (*parerga* i *paralipomena*) i ku formie aforyzmu, więc w stronę krótkiej, jasnej formuły, ku wszech-

obejmującemu, choć nieosiągalnemu Słowu”. Venclova podejmuje zatem wysiłek uporządkowania rozproszonych uwag, komentarzy, wniosków i konkluzji, w następujący sposób charakteryzując metodę badawczą swego nauczyciela: „Wat kwestionuje uniwersum stalinowskie ze zmiennego stanowiska i z zastosowaniem różnych narzędzi. Przemienia się,



by tak się wyrazić, w etnografa i antropologa komunizmu, starając się opisywać szczegóły życia codziennego i obyczajów krajów wschodniej Europy tak, by ujawnić się ich najgłębiej zdeformowany charakter. Specjalizuje się w nakłuwaniu i wypuszczaniu powietrza ze stalinowskich baloników, w kompromitowaniu doktryn i ideologicznych komunatów. Posiada dar wylapywania esencji totalitaryzmu i ujmowania jej w stylistycznie nienaganne maksymy, zarazem jednak w każdej chwili potrafi dokonać przerwania w szczegółowe roztrząsania filozoficzne i socjologiczne”.

Wypracowana przez autorów metodologia badań jest najważniejszym atutem tego „podręcznika”, zatytułowanego *Krytyka rozumu stalinowskiego*. Polega ona, pisząc w największym uproszczeniu, na stosowaniu do opisu komunistycznego totalitaryzmu pojęć jemu immamentnych, uznając tym samym jego historyczną, cywilizacyjną i socjotechniczną wyjątkowość. Venclova zwraca uwagę przede wszystkim na przeprowadzoną przez Wata analizę stalinowskiej deformacji systemu językowego, dzięki czemu mowa i pismo stały się najsukcesowniejszym narzędziem powszechnej i dogłębnej indoktrynacji. Był to pierwszy i najważniejszy etap procesu „semantycznej instrumentalizacji wszystkiego. Świata ludzi i świata rzeczy. Wszelkiej ludzkiej działalności gospodarczej, społecznej, duchowej. Człowieka samego. Jego świadomości, myśli i słowa. I wreszcie — samej doktryny” (*Kilka uwag o związkach między literaturą i rzeczywistością sowiecką*).

Świadomość, że pomysł ten udało się w znacznym stopniu zrealizować przekonuje do drugiej, fundamentalnej dla sowietologii Wata tezy, o demonicznej naturze stalinizmu. Wszak dokonało się niemożliwe: komunistyczny Demiurg na nowo stworzył świat, z którego skutecznie wyeliminował Boga i Jego prawa. Wat nie ma wątpliwości co do szatańskiej proveniencji totalitaryzmu. Przekonanie to jest na tyle silne i mocno ugruntowane, że Wat do opisu rzeczywistości sowieckiej wykorzystuje między innymi pojęcia właściwe demonologii. Wat uznaje za konieczne traktowanie stalinizmu jako dzieła metafizycznego zła, kojarzonego z biblijnym szatanem i gnostyckim Demiurgiem. Jest to jedyny sposób, by zrozumieć „ów ciemny świat i w miarę własnego rozumienia zbliżyć innych ku jego rozumieniu”.

Venclova, doceniając przełomowe dla sowietologii światowej znaczenie refleksji autora *Mojego wieku* nad istotą i złożonością stalinowskiego świata, zawieszona na haku i zamkniętego pod kluczem, skłonny jest jednak widzieć w Wacie przede wszystkim po-

etę. Tu najwyraźniej zaznacza się nie porozumienia między autorem i bohaterem *Obrazoburcy*. Doświadczenie poetyckie i perfekcyjna znajomość literatury światowej czynią Tomasza Venclovę wyjątkowo kompetentnym badaczem wierszy Wata. Potwierdza to chociażby interpretacja poematu *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*. Nie sposób wyobrazić sobie lektury bardziej wnikliwej. Venclova doskonale orientuje się w zawartości „biblioteki w stanie oblędu”, jaką tworzy *Piecyk*; więcej: odkrywa zasadę organizującą ten pozorny nieład. Przekonująco udowadnia, że genezę tego dzieła stanowi nie tylko futurystyczna skłonność do negacji wszelkiej tradycji, lecz także (i to może w większym niż futurystyczny stopniu) gnostyckie i kabalistyczne lektury młodego obrazoburcy. Proponuje zatem „czytać poemat jako dzieło mediumistyczne, sybillańskie, podyktowane przez daimoniona, profetyczne”.

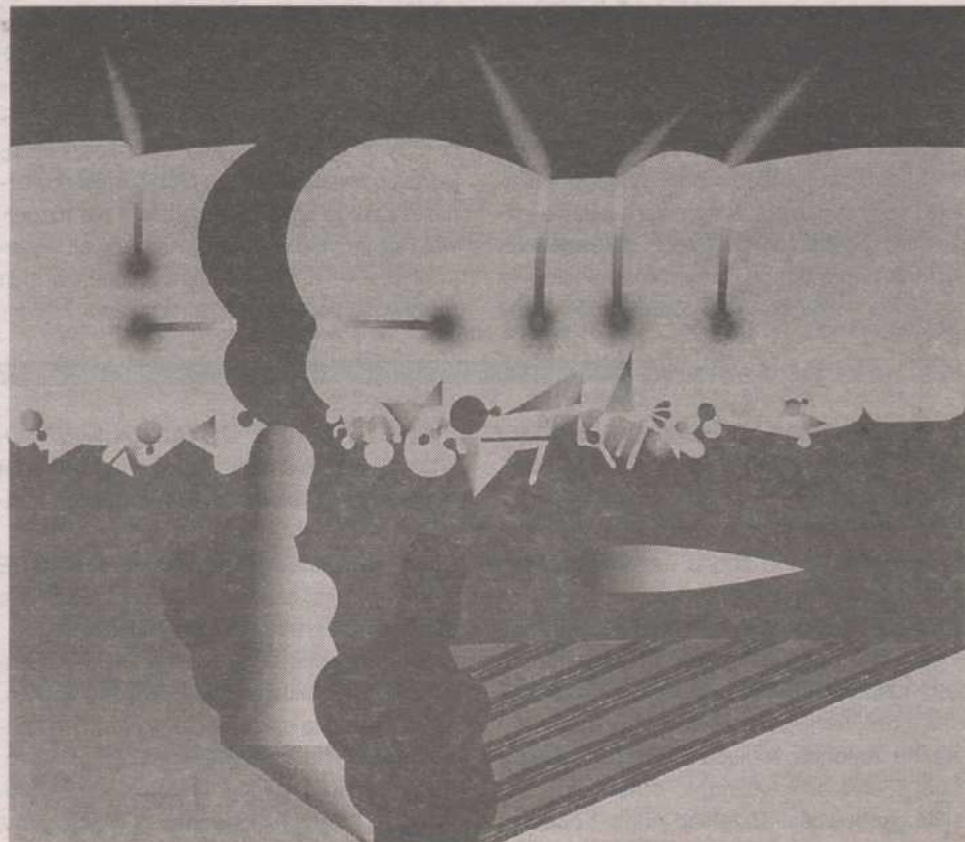
Venclova zaciera sztuczny jego zdaniem podział poetyckiej twórczości Wata na okres futurystyczny i powojenny, „dopatrując się między nimi zasadniczej ciągłości, oceniając jako dwa stadia konsekwentnego, choć przebiegającego od kryzysu do kryzysu, rozwoju”. Prawomocność takiej oceny uzasadnia bezspornym faktem, że w obydwu przypadkach jest to *poesis docta*, paraliżująca skalą zawartych w sobie kulturowych odwołań. Autor *Obrazoburcy* nie lekceważy jednak zasadniczej różnicy między wierszami młodzieńczymi i poezją człowieka, który doświadczył każdego z okrucieństw swojego stulecia. Ta druga to, zdaniem Venclovy, twórczość mistyczna, bliska poezji barokowej, będąca poszukiwaniem odpowiedzi na pytania fundamentalne, ale i próbą zmierzenia się z dramatem własnego losu.

Aleksander Wat. Obrazoburca Tomasza Venclovy jest nie tylko wybitną monografią wybitnego poety, eseisty, prozaika. Jest także nadzwyczaj udaną próbą przywrócenia polskiej kulturze pisarza, który ciągle pozostaje niesprawiedliwą ofiarą totalitarnej zmowy milczenia. Bo jak inaczej wytłumaczyć fakt, że jego dzieła ciągle jeszcze spotkać można w księgarniach taniej książki?

Tomasz Venclova
Aleksander Wat. Obrazoburca
przełożył Jan Gościński
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Adam Wsiolkowski, *Obecność III D*, 1987, olej i akryl na płótnie, 70 x 80 cm.

Reprodukcja Katalog

**NOC XV**

doradczyni bezradna
za co się wziąć a za co
nie wziąć się komu odmówić zaklęcia

śmieszna kucharko z powietrza
gotująca parne miriady
usiądź tu przy mnie
pogadamy
o męskiej bezsenności
komu to pałasz a komu warząchew

ale i tak na nic to nasze paplanie
nie przyrządzą miłosnego napoju
oficerowie mierzwi i wysypisk
galanci

zatruty arcyfioletami
rozogni się niebawem
dzień słony alabaster
dzień pomnik tworzenia

ODWIECZNE TEMATY

mego mężczyznę trzeba najpierw
ustanowić
niektórzy mówią zdjąć szary garnitur
ta nobilitacja na pewno się przyda
w okolicznościach intymnych
potem
odsypać księżycowych opłzków
i trochę podmalować duszę
choćby na granatowo

nocą nada jej Pan
jakieś gwiazdne dystynkcje
jak pszenicy sypnie małżeńskiego żołdu
porcelanowym bażantom
Helios handlarz ma przypraw w zapasie
z przeceny listek laurowy
kupuj śmiało wagancko
zapachu nikt nie odejmie

przy czytaniu uda ci się kolacja
jakbyś sama polowała na te pachnące
piórka
a potem ułożyła je do śpiewania
w kałamarzu tęczy

nie nut ci nie potrzeba ani urodzaju
nawet z życia nie lubisz wychodzić
nie płacąc rachunku
ale on
niech na jesień będzie
zupełnie gotowy
ot jeszcze jedna
konfitura w słoiku

Michał Nawrocki Poetycka proza historii

Nominowane do Nike '97 *Szkice historyczne* Zbigniewa Kruszyńskiego, autora *Schwedenkräuter* (nagroda bruLionu i Fundacji Kultury), to książka skomplikowana i niełatwa w odbiorze. Od razu trzeba stwierdzić — jakkolwiek pretensjonalnie by to nie zabrzmiało — że nie jest to rzecz skierowana do odbiorcy masowego: jej lektura wymaga sporego wysiłku. Z drugiej jednak strony należy dodać, że jest to wysiłek opłacalny; *Szkice* usatysfakcjonują nawet najbardziej wymagającego czytelnika.

Notka na czwartej stronie obwoluty informuje, że: „*Szkice historyczne to powieść streszczająca nasze doświadczenia ostatnich lat*”. Warto zauważyć, że chyba nie są to szkice (wbrew temu, co głosi tytuł), raczej na pewno nie jest to powieść (o czym informuje podtytuł i jak chciałby wydawca), a i owa „historyczność” budzi pewne zastrzeżenia. Nawiasem mówiąc, wydaje mi się, że ścisłe definiowanie przynależności gatunkowej *Szkiców historycznych* jest zadaniem co najmniej ryzykownym (co zresztą, w dobie tak zwanego postmodernizmu, zbytnio nie dziwi). Książka Kruszyńskiego stanowi poetycki zapis doświadczeń pokolenia stanu wojennego i choć rzeczywistość ma charakter kombatancko-rozrachunkowy, to jednak nie w tym doszukiwałbym się jej najistotniejszych wartości. Albo inaczej — „historyczność” *Szkiców*, mimo iż stanowi oś kompozycyjną i w zasadniczy sposób kształtuje fabułę, nie wydaje mi się wartością wyłączną. Sprawa bowiem okazuje się nieco bardziej skomplikowana.

Pierwsze, co zwraca uwagę, to aspekt egzystencjalny *Szkiców*: zawarta w nich wizja rzeczywistości. Wizja oryginalna i spójna. Cechami świata *Szkiców historycznych* są jego anonimowość i nieautentyczność. Anonimowe i nieokreślone (a może raczej niedookreślone) jest wszystko: miejsca, ludzie, wydarzenia. Mało kto może poszczycić się imieniem, a już chyba nikt nazwiskiem. Ten stan rzeczy wiąże się z atmosferą zagrożenia (o „jakości” tego zagrożenia powiem później), jednak wydaje się, że takie postrzeganie rzeczywistości wpisane jest w psychikę bohaterów znacznie głębiej i niekoniecznie musi wynikać z chęci przestrzegania reguł „konspiracyj”. Raczej ma charakter esencjonalny. Rzeczywistość, w świadomości bohaterów, zostaje zredukowana do najogólniejszych sygnałów, nazwy — do swoich pierwszych liter. Miejsca to inicjały. Ludzie to inicjały. Albo jeszcze gorzej.

„Przed piątą usłyszeliśmy zapowiedziany dzwonek.

— Imię!

— Imię! — witali się wylewnie”

Wrażenie anonimowości i niedookreśloności dodatkowo potęguje brak jednego narratora i spójnej narracji. Natomiast ustalenie tożsamości podmiotu mówiącego, stwierdzenie, kto tak naprawdę w danym momencie jest nadawcą komunikatu (a *Szkice historyczne*

to w gruncie rzeczy nic innego, jak ciąg pozornie zindywidualizowanych wypowiedzi) — okazuje się problemem natury zasadniczej.

Nieautentyczność to druga ważna cecha rzeczywistości *Szkiców*. Bohaterowie wciąż kogoś udają (najczęściej samych siebie), jednocześnie wciąż próbując określić swoją tożsamość. Ciągłe starają się odnaleźć siebie — w świadomości innych, w tradycji, wreszcie w tak zwanej rzeczywistości obiektywnej. W księdze parafialnej. Nawet w raportach milicji. Gdziekolwiek. Ta nieautentyczność nie ma w sobie nic z tragicznej wzniosłości; raczej okazuje się jakąś nieprzyjemną, choć oczywistą przypadłością, jak — powiedzmy — nieswieży oddech. I właśnie ta oczywistość wydaje się najgorsza.

„Dom stał, majaczył we mgle, we mnie majestatem kubyatury. Snułem się po pokojach, przemysłowałem się po szufladach. Przeżywałem trudności wieku dojrzewania. Dorosłem. Starczego. Przeżywałem trudności wszystkich wieków na raz. Nierozmowny. Nie było na mnie rady”.

Konsekwencją własnej nieautentyczności, niepewności własnego „ja” jest podważenie autentyczności reszty świata. W świadomości bohaterów rzeczywistość kompromituje się już na poziomie faktów. Oto dwa znamienne cytaty:

„Po zawale zniknął. Bez końca zaczytywał wczorajszą gazetę. Próbowal na okrągło nam objawić to samo wytarte, blade zdarzenie sprzed zarania”.

„Nasz stary pies, olbrzymi sznauzer zdradził, okazał się wpiern karłowaty, potem nierasowy, bez rodowodu, aż zdechł z ulgą”.

Oprócz tego, rzeczywistość *Szkiców historycznych* tworzy się na zasadzie negacji. W świadomości bohaterów często jawi się ona jako swoje własne zaprzeczenie, jednak okazuje się nie tyle „anty-światem”, co „nie-światem”. Negacje nabierają charakteru prymarnego; przeczenie staje się zasadą ontologiczną tego świata; partykuła „nie” konstytuuje jego sens. Bohaterowie oczekują, iż „Zarzucają nas wiadomościami, tyle się nie stało”, mają miejsce „wieczne nierozmowny”, „Gospośia nie podała obiadu, niebarszcz z uszkami”, zaś „Izba niemieszkalna” przeraża „robotnicy niebudowlani”.

Nie ulega kwestii, iż operowanie takimi mechanizmami wynika z fabuły — bohaterowie mówią tak, ponieważ nie mogą mówić wprost (przesłuchiwanie, podsłuchiwanie, zmuszanie etc.). „Izba niemieszkalna” to taka, w której po prostu nie można mieszkać (a sporo takich w Polsce się budowało i buduje), „robotnicy niebudowlani” zaś prędzej coś zdemolują niż zbudują. Zabawienie ironiczne, aluzyjność tych wypowiedzi, jest rzeczą oczywistą, jednak powiedziałbym, że problem jest poważniejszy. Tego typu spostrzeżenia nie rozgrywają się jedynie w warstwie językowej; sięgają głębiej — w świadomość bohaterów i ich możliwości percepcyjne. Inna sprawa, że war-

stwa językowa *Szkiców historycznych* bardzo ściśle wiąże się ze światem przedstawionym i świadomością bohaterów. Dlatego warto powiedzieć kilka słów o języku *Szkiców*.

Posługuje się Kruszyński wyrafinowaną prozą poetycką, często operuje metaforą, nieobca mu jest poetycka gra słów. Często odwołuje się do paradoksów. „Wpadniemy, do was, nie w ręce wroga”, „Żądał dowodów materialnych wprost, nie poszłak w poprzek”, „Nawiązywałem nowe znajomości na sułach starych, związanych”, „Staroniewierni Żydzi” etc. to częste przykłady charakterystycznej dla tej prozy „zabawy w słowa”.

Jest to jednocześnie proza trudna, jej zaś język — hermetyczny, niekiedy uciążliwy w odbiorze. Ciągłe zwraca na siebie uwagę, nie pozwala przejść nad sobą do porządku dziennego i nie tyle opisuje rzeczywistość, co ją współtworzy. Charakterystyczną cechą tej prozy jest również szczególnego rodzaju polifonia. *Szkice historyczne* to swoista księga cytatów — księga przytoczeń. Języka potocznego, wysokiego i niskiego. Języka przesłuchujących i przesłuchiowanych. Są tam relacje, donosy, prośby, groźby, są tam obietnice, wyznania i zeznania. Rzeczywistość słowna to gadulstwo, charakterystyczny — pozornie niespójny — słowotok.

I te stylistyki, nieustannie ze sobą konfrontowane, pozostając w ciągłym konflikcie, demaskują się nawzajem.

Okazuje się, że ten sposób wykorzystania języka prowadzi do sytuacji, w której słowa zaczynają żyć swoim własnym życiem, a wypowiedzenia same się reprodukcją, co doprowadza do kolejnej autokompromitacji — w warstwie językowej. Tym bowiem właśnie, a nie czym innym, jest zniknięcie pod naporem słów zarówno autora wypowiedzi, jak i jej adresata. Odsłonięta zostaje niewydolność i — co ważniejsze — niewiarygodność języka. Okazuje się, że ta permanentna — bądźmy szczerzy — semantyczna parodia nie gwarantuje nam rzeczywistości, nie stwarza żadnego intelektualnego oparcia. Słowo wrzucone w kontekst albo traci, albo diametralnie zmienia swój sens. To samo dzieje się z rzeczywistością, w którą zostaje wpisane. Dochodzi do paradoksalnych sytuacji, w których już nie bohater kształtuje wypowiedź, ale — wypowiedź kreuje jego samego. Narzuca mu się. Uzalednia od siebie. Dlatego okazuje się, że w tym świecie nie tyle pytania pozostają bez odpowiedzi, co odpowiedzi bez pytań. Tak jakby już nie było komu pytać.

Wydaje się, że taka narracja to wyczerpanie na dźwięk, to ciągłe podsłuchiwanie (a czasami przesłuchiwanie) rzeczywistości, swoich źródeł doszukiwanie się może gdzieś w prozatorskiej twórczości Białoszewskiego, choć oczywiście Kruszyński wykorzystuje tę technikę w sposób jak najbardziej oryginalny i artystycznie odkrywczy.

Powiedziałem, że *Szkice historyczne* to poetycki zapis wydarzeń i doświadczeń pew-

nego pokolenia. I raczej są to doświadczenia niż wydarzenia. „Obiektywne” fakty w świecie prozy Kruszyńskiego praktycznie nie istnieją — zawsze zostają przefiltrowane przez świadomość któregoś z bohaterów. Stąd ciągłe tych wydarzeń przekształcanie i — indywidualny komentarz. Człowiek nie odpowiada za swoje skojarzenia. I tu zaczynają się problemy.

Pierwsze zdania *Szkiców* brzmią:

„Konspiracja chcąc nie chcąc pachniała mu ciastem. Wysokim, słodkim ciastem, przepis pani domu”.

Kombatanckie ideały przeplatają się z ludzkimi pragnieniami, odruchami. Tworzą z nimi ciągłe dramatyczne napięcia; bezustanny i zasadniczo nierozwiązywalny konflikt.

„Przybiegli asystenci, zawsze żądni, głodni. — Co tam, co tam — pytali — jakie wieści z frontu. U nas w ogródku, jak się okazuje, przebiegała teraz linia Maginota, pomiędzy truskawkami (które obrodziły) a zarastającym okopy szczypiorkiem”.

Wydaje się, że jest to konflikt jak najbardziej oczywisty i zrozumiały. Bojowe ideały i tradycje zawsze będą klócić się z tzw. „normalną” egzystencją. Jest jednak w opisach rodzimej „konspiracyj” coś niepokojącego. Ukrywający się dysydent wzbudza lekkie rozczarowanie i sprawia wrażenie osobnika z zupełnie innej bajki. Jego koledzy posuwają się do granic absurdu w wymyślaniu haseł, zabezpieczeń, kryptonimów. Obłądła asekuracja, ciągłe ukrywanie się i ucieczka — to już nie forma działania, ale jego treść.

Ogólnie rzecz biorąc, sprawia to wrażenie gry. Zabawy, w której jedni udają, że uciekają, a drudzy udają, że tych pierwszych gonią. Tyle, że jeżeli rzeczywiście w tej grze zamachowcy są godni tyrana, to nasuwa się pytanie, jacy zamachowcy są godni tyrana, to nasuwa się pytanie, jacy to zamachowcy?... I — co to za tyrany? Znowu więc pojawia się kwestia autentyczności. Tym razem w kontekście historycznym. Jest to pytanie o zasadność działań i autentyczność zagrożenia; o utrafienie w swój czas. Ewa, bohaterka *Szkiców*, wypowiada znamienne zdanie:

„— Chodźmy (...) nic tu po nas. Nie nam się martwić o godzinę, którzy pomylili się o parę lat”.

Podsumowując: *Szkice historyczne* to poetycka relacja z doświadczeń pewnego — miejmy nadzieję — już zamkniętego okresu. Ich wartość artystyczna i oryginalność formy pozostają bezsporne. Natomiast stosunek do tamtych doświadczeń będzie, jak sądzę, indywidualną sprawą każdego czytelnika. I jego sprawą jest ocena pokolenia, które w *Szkicach* mówi o sobie:

„Nasza niewinność pozostaje niezbita, nieskalana. Żyliśmy — ale nie wyczerpując znamion”.

Zbigniew Kruszyński

Szkice historyczne, powieść. FAUST 1997.

Książki nadesłane

JAMES WOODALL: JOHN LENNON I YOKO ONO, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Książka Woodalla to zajmująca opowieść o łączącym Yoko i Johna uczuciu oraz ich burzliwym związku, przerwany tragiczną śmiercią muzyka. Johna Lennona i jego żonę można bez przesady uznać za kultową parę pop kultury: reformator muzyki rockowej, lider legendarnego zespołu „The Beatles” i piękna Japonka, robiąca furorę na nowojorskiej scenie artystycznej to dwie niezwykle silne osobowości. Przekład Adam Łopatka.

KITTY KELLEY: DYNASTIA WINDSORÓW, przeł. Barbara Sławomirska i Rafał Śmietana, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Pierwsza książka z nowej serii DYNASTIE w imponującej szacie graficznej i niezwykle starannym opracowaniu edytorskim.

Światowy bestseller amerykańskiej dziennikarki, opublikowany w 1997 roku w USA, to fascynująca opowieść o prywatnym i publicznym życiu przedstawicieli brytyjskiej rodziny panującej, m.in. królowej matki, królowej Elżbiety II, księżniczki Małgorzaty,

księcia Karola, księżnej Diany i ich najbliższych. Autorce udało się odsłonić największe sekrety dynastii, powołanej do istnienia przez Jerzego V w 1917 roku — od jej początków, aż do tragicznych wydarzeń ostatnich miesięcy.

POZNAWANIE HERBERTA, wybór i wstęp Andrzej Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Kolejny — po opublikowaniu kilkanaście lat temu *Poznawaniu Miłosza* — tom analiz i interpretacji twórczości klasika współczesnej polskiej poezji. Autorowi *Struny swia-*

ła towarzyszyli od początków jego poetyckiej drogi krytycy wybitni: Kazimierz Wyka, Jerzy Kwiatkowski, Jan Błoński i wielu innych. Krytycznoliteracki portret Herberta ewoluował w sposób znaczący, przynosząc niekiedy zaskakujące różnice, wręcz sprzeczne odczytania. Zawarte w tomie teksty to najbardziej interesujące i najtrafniejsze próby zmierzenia się z twórczością Herberta, niezbędne dla jej właściwego zrozumienia i oceny. Zamieszczony na wstępie esej autora wyboru porządkuje recepcję dzieła Herberta, wskazuje na jej najważniejsze nurty.

Justyna Zarzycka **Widzowie u wrót piekieł**

Jest wieczór. Włączamy telewizor i dowiadujemy się, że na sali sądowej podczas procesu o zabójstwo pokazywano półtoragodziny film nakręcony przez policję w miejscu przestępstwa w niespełna dobę po zbrodni. Migawkowo widzimy kiść dłoni przywiązanej sznurem? przewodem? nad wanną, a głównie oglądamy twarze na sali sądowej: zafascynowane, zjednoczone w skupieniu pochłaniania dokumentu z miejsca zbrodni. Na okrasę słyszymy komentarz, iż „oskarżeni oglądali film bez emocji, ale z zainteresowaniem. (...) Uderzały mnie spokój i opanowanie widzów. (...) Przykłady obezwładniającej brutalności, zrodzone z filozofii przemocy, zawiadnęły ich wyobraźnię, rugując wszelkie uczucia i emocje. Może (...) próbowali zrozumieć katastrofę i zabójstwa, którymi karmiła ich umysły telewizja, i starali się odzyskać utraconą zdolność uczuciowej solidarności. (...)” — poprzez ten cytat opuszczamy rzeczywistość wieczornych wiadomości i wkraczamy w świat kreowany przez Jamesa Grahama Ballarda.

Ballard — nie tylko dla osób polskojęzycznych — jest przede wszystkim facetem, według którego książki Spielberg nakręcił *Imperium słońca*. I temu zapewne zbiegowi okoliczności, że jedna z jego powieści autobiograficznych (zgodnie z uproszczonym, lubującym się w jednoznacznych określeniach nazewnictwem) została sfilmowana przez samego Spielberga, zawdzięcza brytyjski pisarz tantemmy spływające od polskich wydawców, nieoczekiwane zainteresowanych upowszechnianiem jego prozy. Chciałabym zwrócić uwagę na dwie — wydane w Polsce w 1997 roku — powieści. Pierwsza, *Delikatność kobiet* (Alfa), należy do nurtu autobiograficznego, druga, pozornie całkowicie odmienna, będąca autorską wizją, a nie zapisem przeżyć i rzeczywistości doświadczanej, to *Kokainowe noce* (Amber) — zaznaczam przy tym, iż tej drugiej nic nie łączy z science

fiction (do której zalicza się choćby powieściowy debiut J. G. Ballarda).

Akcja *Kokainowych nocy* rozgrywa się na przestrzeni paru miesięcy w hiszpańskim kurorcie nadmorskim Estrella de Mar. Tam właśnie przybywa narrator, aby wyciągnąć z kłopotów, a ściślej rzecz biorąc: z więzienia, młodszego brata. Przekonany, iż sprawa jest błaha, ze zdumieniem dowiaduje się, że chodzi o podpalenie domu i spowodowanie śmierci 5 osób. Jego zdumienie wzrasta, gdy stwierdza, iż brat — o którego niewinności jest przekonany — przyznał się do winy. Nie mogąc zrozumieć jego postępowania, bohater usiłuje dojść, co się właściwie stało. Próbuje odtworzyć przebieg wypadków, włącza się w życie nadmorskiej miejscowości. Stopniowo sprawa, która go do niej sprowadziła, zaczyna schodzić na dalszy plan, a narrator staje się częścią niewielkiej brytyjskiej społeczności na hiszpańskim wybrzeżu — i coraz bardziej jest nią zafascynowany. Świątek Estrella de Mar jest swoistą próbą, rodzajem oglądanego przez mikroskop preparatu, dzięki któremu można pokusić się o sformułowanie diagnozy dotyczącej już nie niewielkiej grupy osób, ale współczesnego świata w ogóle.

Co ciekawe, przy całej odmienności przywoływanych tu utworów, przyjrzywszy się im bliżej, można dostrzec szereg zbieżności, wręcz tych samych, powtarzających się drobnych sygnałów. W pewien sposób jest to oczywiste — zarówno za światem rejestrowanym, jak i kreowanym stoi wszak ta sama osobowość, ten sam zbiór doświadczeń i sposób patrzenia na życie. Aby mówiąc o podobieństwie szczegółów nie pozostawać gołosłowną, posłużę się jednym przykładem: studium o architekturze burdeli jest w pierwszej z wymienionych powieści filmem dokumentalnym pokazywanym na festiwalu w Rio, w drugiej — książką, o napisaniu której myślał kiedyś narrator. Nie należy wyciągać z tego przykładu pochopnych wniosków. Bur-

del i rzeczywistość nie są dla pisarza pojęciami tożsamymi. Architektura domów publicznych należy do minionej, szczęśliwszej epoki. W przeciwieństwie do burdelu rzeczywistość nie jest zorganizowana; jest nieprzewidywalna i nieokiełznana, w stopniu, który pozostawia za sobą daleko w tyle nawet ludzką wyobraźnię. „Trzymaj się własnej wyobraźni, nawet jeśli jest trochę niesamowita. (...) To świat jest niesamowity”.

Ten świat, który próbuje się zrozumieć i w nim się znaleźć w powieści autobiograficznej, jawi się w szerokim przedziale czasowym: w punkcie wyjścia powraca do (znanych z *Imperium słońca*) widzianych oczyma małego chłopca — Szanghaju w roku 1937 i japońskiego obozu jenieckiego, aby doprowadzić czytelnika aż do progu lat osiemdziesiątych.

Chłopiec, wyrwany przez bieg wypadków historycznych z normalnego otoczenia, po kilku latach powraca do Anglii, która jest dlań bardziej obca i dziwna od obozowej rzeczywistości. Nawiedzające go wspomnienia nie ułatwiają odnalezienia się w nowym świecie i uznania go za własny. Bohater podejmuje studia medyczne, rzuca je po dwóch latach, pracuje jako autor sloganów reklamowych, zaciąga się do RAF-u, stacjonuje wraz z oddziałami NATO w Kanadzie, by powtórnie powrócić do Wielkiej Brytanii, założyć rodzinę i rozpocząć pracę jako redaktor w czasopiśmie naukowym. Stabilizacja jest jednak chwilowa i w dużej mierze pozorna. Wszystko, co go spotyka i z czym się mierzy, w szczególności sposób konfrontowane jest z jego doświadczeniem wojennym, doświadczeniem, od którego przez całe lata nie potrafi się uwolnić, przez które jest skażony; „nie byliśmy ani kombatantami, ani ofiarami, ale widzami, zmuszani do obserwowania egzekucji”. Powieść zamyka swoista klamra, szczególnego rodzaju powrót do doświadczeń z okresu dzieciństwa, będący jednocześnie osta-

tecznym z nich wyzwoleniem — pobyt narratora w Stanach Zjednoczonych, związany z premierą filmu... *Imperium słońca*.

W przestrzeni czasowej kluczowe znaczenie mają lata sześćdziesiąte, między innymi ze względu na przemiany, które zaszły w ludzkiej mentalności za sprawą środków masowego przekazu, a przede wszystkim telewizji. Tu chciałabym zauważyć, iż pojęcie „masowe” jest dla Ballarda niepokojąco bliskie znaczeniowo temu, co kryje się za słowem „chaotyczne” — czy nawet: „zawieszone w próżni”. „Teraz wszystko jest pozbawione kontekstu (...) Włącz telewizor, a zobaczysz zamordowanego premiera, dziecko jedzące batonik, Marilyn zadzierającą sukienkę. Jaki scenariusz zbuduje z tego umysł?”

Problem sygnalizowany przez Ballarda nie zamyka się bynajmniej w zasypywaniu nas — na podobieństwo deszczu konfetti podczas upiornego, bo nieustannego karnawału, kiedy to ład, sens czy znaczenie okazują się pustymi pojęciami — różnorodnymi, na ogół dramatycznymi informacjami. Rzecz w tym, iż pod gradem (wielokrotnie prymitywnie preparowanych) migawkowych zdarzeń czy impresji, sami się zmieniamy, a poprzez te przemiany deformujemy również rzeczywistość — bo przecież nieustannie ją współtworzymy. Ballard wyraźnie mówi, że na przestrzeni paru lat dokonała się zmiana ludzkiej postawy wobec rozgrywanej się naocześnie tragedii: kiedyś reakcją była próba pomocy, obecnie — przyjęcie roli widza. „Dwie osoby filmowały wypadek (...) jakiś mężczyzna (...) zaczął protestować, kiedy (...) pielęgniarki wynoszący Sally z jaguara zasłonił mu widok (...)” narodziło się nowe widowisko uliczne. Przesada? Niedawno na Grzegórzeckiej fiat wjechał pod tramwaj. Młoda dziewczyna pstrykała zdjęcia. Niestety, fotografie nie będą zbyt „zajmujące”, bo nikt nie odniósł obrażeń.

CIĄG DALSZY NA STR. 16

Książki nadesłane

WITOLD GOMBROWICZ: WALKA O SŁAWĘ. T. 1, Część 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Korespondencja pisarza z A. Jeleńskim, F. Bondym i D. de Roux. Listy pisane i otrzymywane przez Gombrowicza składają się w przejmująco prawdziwą i niezwykle ciekawą — także dla poszukujących dziś literackiego sukcesu — historię jego wieloletniej walki o uznanie i sławę.

ANDRZEJ KIJOWSKI: DZIENNIK 1955-1969, wybór i opracowanie tekstu Kazimiera Kijowska i Jan Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Andrzej Kijowski (1928-1985), pisarz, krytyk, eseista związany także z teatrem, prowadził dziennik od lat pięćdziesiątych do końca życia. Teksty te mają ogromną wartość literacką i historyczną, są trudnym do przecenienia dokumentem epoki, zapisem refleksji jednego z najważniejszych polskich intelektualistów. W przygotowaniu dwa kolejne tomy dziennika z lat: 1970-1979 i 1980-1985.

KRZYSZTOF LIPÍŃSKI: JA LIRYCZNE WOBEC ŚWIATA. CZTERY WIEKI LIRYKI NIEMIECKOJĘZYCZNEJ, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1997.

Niniejsza książka — jak pisze autor tego wspaniałego pomysłu, krakowski poeta, tłumacz, pracownik naukowy — nie jest ani antologią, ani historią liryki niemieckojęzycznej. Jest próbą przybliżenia zainteresowanemu lirykę polskiemu czytelnikowi dwunastu poetów, których łączy nie tylko przynależność do arcykanonu poezji stworzonej po niemiec-

ku, lecz także specyficzna i głęboka refleksja na temat miejsca człowieka w świecie, granic jaźni i sposobów jej wyrażania. Antologia zawiera dwanaście szkiców-interpretacji oraz niemieckojęzyczną antologię tekstów oryginalnych — od Andreasa Gryphiusa (1616-1664) do Paula Celana (1920-1970).

AGNIESZKA, PIOTR, SZCZĘSNY WRÓŃSCY: PRZENIKANIE. TRYPTYK RODZINNY, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, Bochnia 1997.

Cały ten tomik jest udanym, dającym wiele do myślenia eksperymentem. Rzadko w literaturze występują „piszące rodziny”, jeszcze rzadziej pojawiają się ze swymi poetycznymi realizacjami w obrębie jednej książki.

GENE WOLFE: CIEŃ KATA, przeł. A. Nakoniecznik, Zysk i S-ka, Poznań 1998.

Pierwszy tom cyklu *Księga nowego słońca*, jednej z najbardziej cenionych powieści fantasty XX wieku. Gene Wolfe urodził się w Nowym Jorku w 1931 roku, obecnie mieszka w Illinois. Uczestniczył w wojnie w Korei, ukończył studia inżynierskie. Pierwsze jego opowiadanie ukazało się drukiem w 1965 roku. Od roku 1984 zajmuje się wyłącznie pracą literacką. Autor kilkunastu opowiadań i kilkunastu powieści.

TRINH XUAN THUAN: UKRYTA MELODIA... I CZŁOWIEK STWORZYŁ WSZECHŚWIAT, przeł. Z. Domański, Zysk i S-ka, Poznań 1998.

Książka amerykańskiego astrofizyka pochodzenia wietnamskiego odpowiada na pytania: czy któregoś dnia wszechświat objawi

się nam w całej swojej okazałości? Czy kiedykolwiek uda nam się naprawdę odkryć sekret jego prawdziwej, tak zazdrośnie strzeżonej melodii? W jaki sposób nieskończenie małe zrodziło nieskończenie wielkie, jak to się stało, że cały wszechświat z setkami miliardów galaktyk wytrysnął raptownie z mikroskopijnej pustki?

WACŁAW IWANIUK: W OGRODZIE MEGO OJCA, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Toronto-Toruń 1998.

Najnowszy zbiór poetycki jednego z najstarszych poetów polskich, mieszkających od lat w Toronto w Kanadzie przynosi wiersze napisane w latach 1993-1996. Jak pisze wydawca:

„Tom *W ogrodzie mego ojca* zawiera wiersze, w których niezwykle silną artykulację uzyskuje, zawsze zresztą w twórczości autora *Ciemnego czasu* obecna, pamięć tworząca próbę całościowej refleksji nad życiem, którego późna jesień skłania Poetę do pogodnej, choć nie wolnej od gorczy, zadumy nad światem i sobą samym, nad sensem podejmowanych przezeń pisarskich wysiłków”.

ZA NIEBOKRESEM EUROPY. ANTOLOGIA NOWEJ POEZJI BIAŁORUSKIEJ, wybór i posłowie Jan Maksymiuk, Białystok 1998.

Niezwykle interesująca antologia współczesnej poezji białoruskiej gromadzi wiersze jedenastu poetów. W posłowie autor wyboru konstatuje:

„Poezja białoruska ostatniej dekady, uciekając od banalności kolektywnych mitów w

sferę prywatności i intymności, pod ciśnieniem warunków zewnętrznych znowu została postawiona na pierwszej linii frontu. W sytuacji, gdy opozycja polityczna w Białorusi została całkowicie rozbrojona i zmarginalizowana, kultura białoruska i w szczególności literatura pozostała najmocniejszym orężem w walce przeciwko mongolizacji społeczeństwa”.

CARLOS G. VALLES: ODWAGA BYCIA SOBĄ, Zysk i S-ka, Poznań 1998.

W tej książce hiszpański jezuita, pracujący od niemal czterdziestu lat w Indiach, kontynuując świetne tradycje de Mello, daje pełne wnikiwości wskazówki przydatne w osobistym rozwoju i samospelnieniu, radzi, jak uwolnić się od więzów przeszłości i niepokoju o przyszłość i ujrzeć siebie takim, jakim się naprawdę jest.

JEKATIERINA GORDIEJEWA: MÓJ SIERGIEJ. OPOWIEŚĆ O MIŁOŚCI, Zysk i S-ka, Poznań 1998.

Biografia Siergieja Grinkowa, mistrza łyżwiarstwa figurowego, napisana przez jego żonę i sportową partnerkę. W biografii męża Katia wspomina ich wspólne życie: od pierwszego pocałunku w rosyjskiej wsi, młodzięcą miłość w Paryżu i ślub w Moskwie aż po życie rodzinne w Ameryce. Książkę wzbogaca ponad siedemdziesiąt unikatowych fotografii, z których wiele pochodzi z prywatnej kolekcji Katii. Wzruszająca opowieść o przeżytym szczęściu, o utracie ukochanego człowieka i o zdobyciu życiowej mądrości. Przekład Ewa i Dariusz Wojtczakowie.

CIĄG DALSZY ZE STR. 15

Ze sprawą omawianą powyżej wiąże się dla brytyjskiego pisarza jeszcze jedno: zaczynamy się zachowywać tak, jakbyśmy byli aktorami w filmowym epizodzie, po którym opuszczamy plan i wracamy — do czego? Otóż właśnie: do niczego. Zatraceniu ulega ciągłość życia i doświadczenia. Istnienie przemienia się w melanz przypadkowych sekwencji, w których niekiedy przeglądamy się z upodobaniem (bo kamera czy też świadomość jej potencjalnej obecności pełni też rolę lustra), niekiedy zaś odwracamy się z pewnym obrzydzeniem, ale wolni od poczucia winy — to tylko kawałek taśmy, który nie nadaje się do wykorzystania. „Film przekształcił nas wszystkich w podrzędnych aktorów (...)” — aktorów, dodajmy zgodnie z autorską wizją, realizujących się głównie w telewizyjnych serialach bądź filmach hard porno. Poszukujących mocnych, dramatycznych efektów, pokarmu dla przytępionej wrażliwości, emocji nadających życiu sens, zaś pośród czynników zdolnych takie emocje wywołać pierwszym, jeśli nie jedynym, jest: przemoc. „Szukałeś przemocy! Nadawała wszystkiemu sens” — tym cytatem żegnamy się chwilowo z autobiograficzną *Delikatnością kobiet*, a zwracamy się do świata *Kokainowych nocy*. Świata, w którym upodobanie do operujących mocnymi efektami widowisk osiąga taki poziom nasycenia (czy: przesyty), iż specjalnie dla wygodnie rozpostartych w samochodach na parkingu widzów, „jak publiczność w pierwszym rzędzie na ekskluzywnym prywatnym pokazie” odbywa się gwałt. Odbywa, a nie: odgrywa. Choć już i to samo w sobie byłoby dość makabryczne.

I tu pojawia się kwestia, która znowu łączy paralelnie *Delikatność kobiet* i *Kokainowe noce*. Kwestia współodpowiedzialności widza. Celowo używam słowa widza, a nie: świadka. Poprzez to pozornie małe przesunięcie znaczenia chciałabym zasygnalizować ogrom zmiany w mentalności — zmiany być może (ale czy na pewno?) wynikającej z instynktu samozachowawczego. Przestaliśmy o czymkolwiek świadczyć, my się tylko przyglądamy. Nie świadczymy o niczym nawet własną obecnością, bo w istocie nas nie ma; znajdujemy się po drugiej stronie ekranu, a ktoś by traktował poważnie to, co rozgrywa się na ekranie. Sądzę więc, iż ta pozornie błaha zmiana ma swoje głębokie uzasadnienie. Nie ma wolnych od winy świadków. Natomiast widz nie ponosi żadnej odpowiedzialności za przedstawienie. Jednak ta ucieczka od odpowiedzialności częstokroć okazuje się iluzoryczną. Rolę widzów przyjmują i nastolatek w *Delikatności kobiet* na peronie dworca spożywając posiłek, gdy czterej żołnierze mordują w powolny sposób jeńca, i kobieta-lekarz, której zaledwie drgnęła w rękę kamera, gdy amatorskie przedsięwzięcie nakręcenia soft porno znacznie odbiegło od scenariusza — łagodnie rzecz określając. Tak naprawdę, obydwójce są skażeni przemocą — nie tą, którą zadali czy im zadano, lecz tą, którą obserwowali. Skażeni złem. Rozdarci pomiędzy próbami uwolnienia się od niego a fascynacją nim. W pewnym sensie jest to wersja starego jak świat dylematu wiedzy, która wyklucza niewinność. I z którą należy nauczyć się żyć. Nikt bowiem — z wyjątkiem dzieci — nie może być naprawdę niewinny. Co gorsza, niewinność, nieświadomość zła, naiwność wydaje się u Ballarda formą psychozy — by nie powiedzieć: złem w stanie czystym. Zło nie jest świadome siebie jako zła — raczej przeciwnie.

Wiąże się z tym jeszcze jedno zagadnienie obecne, choć nie w jednakim stopniu, w obu książkach: postrzeganie psychopaty jako świętego. W *Delikatności kobiet* pojawia się marginalnie, dla *Kokainowych nocy* jest kluczowe. I tu chciałabym bardzo wyraźnie podkreślić, iż powieści Ballarda nie są w

najmniejszej mierze utworami moralizatorskimi. W prozie autobiograficznej pojawiają się co prawda czasem próby oceny czy raczej komentarze, wolne przy tym od prób wartościowania, lecz świat widziany jest oczyma człowieka współwinnego, który nie czuje się upoważniony do wydawania jakichkolwiek wyroków. Zaś *Kokainowe noce* pozbawione są nawet komentarzy rozświetlających gmatwaninę następujących po sobie wypadków. Fakty mają mówić same za siebie. To, z czym spotyka się czytelnik, cechuje zwięzłość komunikatu z pola bitwy, swoisty — mam ochotę powiedzieć — dramatyzm telegramu. Ocena pozostawiona jest temu, komu opowiada się historię. Tak jak ocena rzeczywistości, w której się budzimy, żyjemy, zasypiamy — i która nawiedza nas w snach. Granice światów okazują się płynne. „Przekraczanie granic stało się moim zawodem (...)” — to pierwsze zdanie *Kokainowych nocy* nabiera w szerszym kontekście posmaku świadomej prowokacji wobec odbiorcy tekstu.

Wydaje się znamienne, że świat przedstawiony u Ballarda, mimo specyficznej deformacji, jakiej ulega za sprawą środków masowego przekazu, nie jest pozbawiony licznych odniesień wpisujących go w kontekst kulturowy znacznie szerszy i starszy niż ten, który mógł być rejestrowany „okiem obiektywu”. Odwołań przede wszystkim literackich. W przeciwieństwie do wielu pisarzy amerykańskich, w których twórczości takie nawiązania wywołują często wrażenie czegoś obcego, doczepionego sztucznie, ornamentyki, która ma udokumentować — powierzone — wykształcenie autora, u Ballarda aluzje literackie współtworzą przestrzeń dzieła, będąc częścią przestrzeni mentalnej postaci. I częstokroć mogą stać się kluczem interpretacyjnym. *Wodne dzieci* Kingsleya, *Piotruś Pan*, *Alicja po drugiej stronie lustra*, *Faust*, *Kafka*, *Grahame Greene* — wszystkie te odniesienia dostarczyłyby materiału do rozważań, którymi zapelnąć by można wiele stron. Chciałabym zwrócić uwagę na jedno: na przywołanie w *Kokainowych nocach* *Greene'a*, a to ze względu na specyficzny Ballardowski sposób postrzegania niewinności, której skutki nieoczekiwane okazują się groźne — podobnie jak w *Spokojnym Amerykaninie* *Greene'a*. „(...) Cały ten jego entuzjazm jest niemal ujmujący.

— Dlatego jest niebezpieczny. (...) Jak wszyscy naiwni ludzie”.

Jak bardzo potencjalnie niebezpieczny jest człowiek działający w myśl zasady, że nieważne, jakie środki prowadzą do celu, skoro cel jest dobry, można się przekonać czytając *Kokainowe noce*. Jak bardzo niebezpieczny i jak bardzo wolny, wolny od dylematów moralnych. Zwracam przy tym uwagę, że Ballard — w przeciwieństwie do *Greene'a* — jak ognia unika bezpośrednich nawiązań do religii czy w ogóle Boga. Problem winy jawi się wskutek tego w sposób niesłychanie ostry; przed nikim nie otwiera się możliwość oczyszczenia. Odpowiedzialność za świat jest czymś, co spoczywa całkowicie na barkach człowieka — jest to ciężar, który musi sam spróbować unieść, sam się z nim zmierzyć. Nikt go z niczego nie może rozgrzeszyć. **Paradoksalnie: jedynie zaakceptowanie współodpowiedzialności za to, co się dzieje i wynikających z niej konsekwencji pozwala zachować status człowieka — co wymaga odrzucenia roli widza. A jeśli nie?**

Cóż, jeżeli nie, jest tak, jak w *Kokainowych nocach*, kiedy narrator, chcąc oczyścić brata z zarzutu podpalenia domu i spowodowania śmierci ludzi, próbuje dociec, co się właściwie stało i w pewnym momencie słyszy: „Nagle otworzyły się wrota piekieł. Kiedy się zamknęły, pięć osób było martwych.

— Byłaś tam?

— Oczywiście. Wszyscy byli”.

Justyna Zarzycka

Dziwny rodzaj przyjemności

CIĄG DALSZY ZE STR. 3

co się stanie z Adamem Kadmanem, kto to jest Józefina de la Pologne i po co siedzi u Heleny. Twoje statyczne postaci odwołują udziału w tym co się dzieje, są nieobecne, jeśli się odzywają, wymieniają raczej myśli niż zdania. Może owa wymiana monologów jest świadectwem atrofii rozmowy?

Chyba uchwyciłaś coś, co zaledwie próbuję opisać. Nie lubię dialogów, uważam, że są jakieś nieczyste, niekoszerne. Kiedy piszę powieść i postaci zaczynają rozmawiać, wiem, że wtedy powstaje jakaś inna jakość, coś mi się zaburza. Najchętniej pisałabym bez dialogów, ale niestety „oni” czasem się odzywają i to tak jakby mówili do siebie samych, poza mną. Pewien czytelnik powiedział mi: „Pani postaci ledwo majaczą”. Nie to, że bredzą, przynajmniej taką mam nadzieję, ale że są słabo zarysowane. A mnie męczą sytuacje splugawione powtarzalnością, codziennością, logoreją bez puenty, rozmowami jak w ogródkach działkowych albo w stołówce Funduszu Wczasów Pracowniczych. Osoby, które opisuję są w tym sensie do mnie podobne. Nie lubię znaleźć się w obcym miejscu, pokoju, gdzie nic nie jest moje, rozpoznane, ale zawsze o tym piszę. Tak więc na pozór geografii nie jest ważna, a w rezultacie jest tylko geografia. A poza tym obcość jest swego rodzaju stanem złudnego oczekiwania na zmianę. Jak u Rosjana przed podróżą — przysiadka z bagażem u nóg, na trzy minuty, a tymczasem nigdzie się nie jedzie. Całe życie siedzę na stołku, spakowana.

Dochodzimy do momentu, w którym jeśli nauczmy się obcować z twoją formą, odkrywamy perwersyjne porozumienie obcego i obcego. A to, co jest nam opowiedziane, dane, to przecucie wszechogarniającej samotności, obojętności. Spotykamy się na obszarze wspólnej, pierwotnej wrażliwości. I nagle odkrywamy, że piszesz o rzeczach nam bliskich. Każesz Józefinie podróżować w nadziei, że coś wyjaśni, gdzie się zakotwiczy. Tymczasem ona odkrywa, że to najważniejsze i najbliższe jest w jej ciele, nie poza nim i to nie tylko dlatego, że jest w ciąży; dochodzi do porozumienia między jej duszą a ciałem. Twoje postaci choć często tragiczne, są przepełnione aktywnością, biologizmem; podobnie twoje zakończenia nie artystowskie, prawie pogodne.

Tak, kończę pogodzeniem się. Pogodzenie się jest biologiczną modlitwą, aktem zawierzenia. Postać Józefiny przyszła do mnie na parostatku (nie wiedziałam, kiedy się to dzieje i co tu robi parostatek). Tylko taki obraz: Józefina przechylona przez burtę, leci jej krew z nosa, ona obserwuje krokodyla. Musiałam iść za nią, podążać za tym obrazem. Bardzo się rozgniewałam, kiedy się dowiedziałam, że ona jest kurewką. Chciałabym, żeby moja bohaterka była nauczycielką, sklepową, sąsiadką, wtedy naprawdę wiele porządných dziewcząt-czytelniczek mogłoby się z nią utożsamić.

Właśnie, a ty każesz owej „biednej, cudownej kurewce na obcej ziemi” powiedzieć: „Jestem dziwką — to przecież wspaniałe wyznanie i zarazem uproszczenie sytuacji”.

W pewnym sensie Józefina przejęła narracyjną inicjatywę. Bo przecież w Afryce miałam mnóstwo powieściowych wręcz przygód, a wszystkie je odrzuciłam.

„Dzieło było gotowe. Nieznajomy i córki Echnatona stworzyli doskonałość kobiecej formy, animę z berłem animusa,

rozciągniętą pomiędzy wschodem a zachodem ziemi”. To cytat z zakończenia *Uczt i głodów*. Co znaczy dla ciebie „kobieca forma”, pisanie kobietą?

Nie wiem, co to „kobieca forma”. A może trochę teraz kłamię? A „pisanie kobietą”? Ja w każdym bądź razie piszę rękoma na maszynie starej, zdobyczej, zwiezionej przez ojca z Ameryki. Słyszałam również, że jestem przedstawicielką maskulinizacji w prozie kobiecej. Cóż, mam nadzieję, że od tego wasy i broda nie rosną. Nie wiem dlaczego przymusza się mnie do uchwycenia związku pomiędzy moją płcią, czy też płciowością w ogóle, a pisanie. Mężczyznom takich pytań się nie zadaje!

Z upodobaniem, archetypicznie i dychoomicznie, opisujesz wszelką fizyczność; twoje narracje są zmysłowe, sensualne. *Pałac Cezarów* rozpoczyna podział świata na samicy i świat męskich machin.

Bo męskie i żeńskie to najpiękniejsze, co może nam się zdarzyć; jedyne nam przeznaczone i dane do końca.

Każda z twoich powieści mówi o szczególnej samotności kobiety, w ogóle nasyca ją kobietami i stanami im bliskimi, twoje obrazowanie czerpie z tego, co niewyraźne, podczas gdy mężczyźni są ledwo naszkicowani.

Zwrócono mi uwagę na to, że mężczyźni w moich powieściach są słabi i kobiety robią im przysługę, że się z nimi kochają. Józefina robi łaskę ze swojej kobiecości; Adam Kadman rozdarty między dwiema kobietami, żaden jego związek nie jest wartościowy; bohater *Uczt i głodów* wariuje; martwy kochanek, Naczelnik alkoholik i bezręki Murzyn z *Pałacu Cezarów*. To fakty, ale tylko mężczyźni chcą ekranizować moje powieści. Uważają, że są mocne, męskie, oni nie zauważają, że „mocne” u mnie są rośliny, kobiety, światło, zwierzęta; a oni są słabi albo umarli.

Jeśli chodzi o tendencje, zapewne ty również padłaś ofiarą porządkowania całej współczesnej polskiej produkcji literackiej według modnych kryteriów: żeńskie (piszę całą sobą)/męskie (dystansuję się). Ostatecznie gdyby się pokusiło o znalezienie bliskiej ci tendencji, myślę że to mógłby być dekadentyzm. Są z nim same kłopoty, ale takie elementy jego poetyki jak: egzotyka motywów, synestezja, nastrojowość, dążenie do mocnych efektów artystycznych, rozluźnienie spójności formy, hiperbolizacja uczuć i stanów duszy. Znane słowa-klucze: śmierć, choroba, ból, smutek i wszelkie pochodne tematy i obrazy. Twoja maniera pisarska, wyrugowanie wstydu, pointylistyczne traktowanie formy, sceny przygotowywane przez kilka stron, spełniające się w jednym zdaniu, odczuwalna sztuczność i pretensjonalność....

Nic nie zamierzone, a wszystko zmierza do zamierzonego. Nie wiedziałam, że jestem taka dekadentka! pretensjonalna! i manieryczna! sztuczna! Myślę, że mam obsesję pewnych, zgódźmy się, dekadentkich tematów. Twój wywód zabrzmiał tak, że chyba powinnam się bronić.

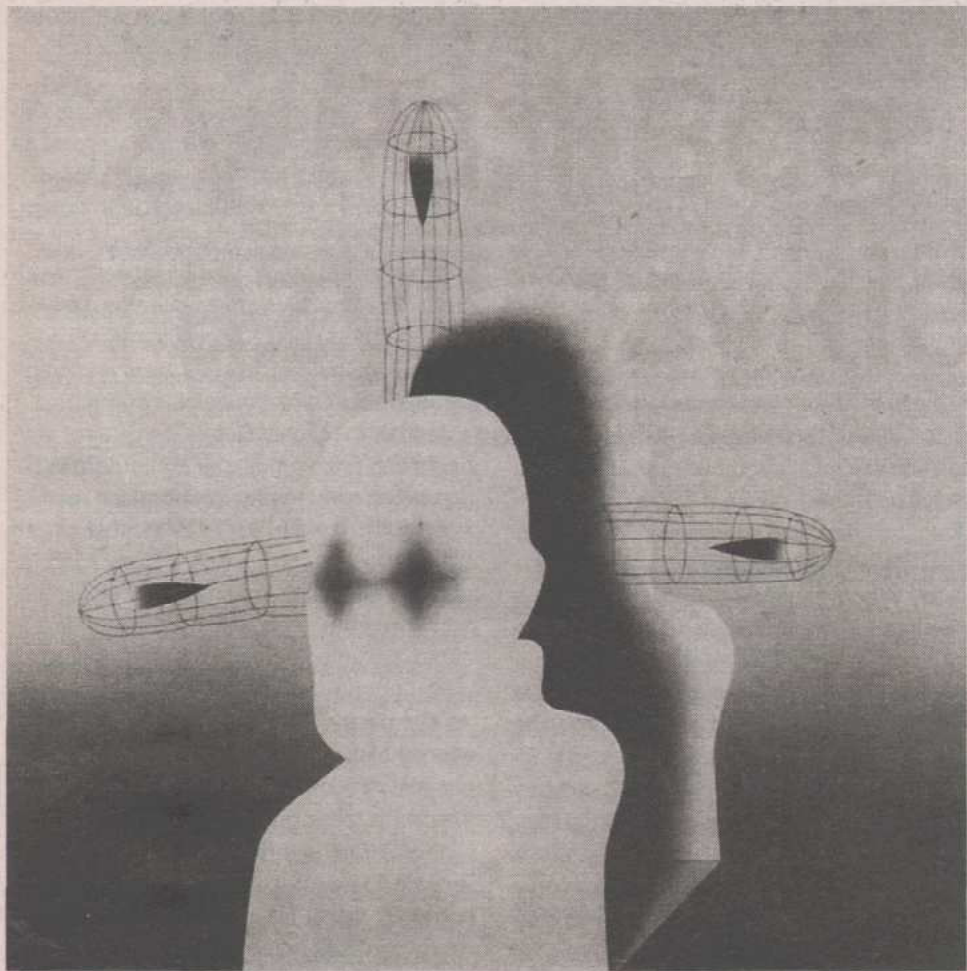
Nie wiem, jakiego rodzaju prozę uprawiam. Na pewno swoją, odrębną. Może to, co piszę jest mało polonistyczne. Cały czas będę i nowicjuską, i Nikiforem. Nie chcę większego wtajemniczenia, bo uważam, że go nie ma.

Dziękuję za rozmowę.

Rozmowa autoryzowana.

Rozmawiała Agnieszka Kosińska

Anna Pilch Malować malarstwo



Adam Wsiolkowski, Autoportret H, 1987, olej i akryl na płótnie, 80 x 80 cm.

Reprodukcja Katalog

Zacznijmy od autoportretu — zamiast noty o artyście. Niebieski, duży kwadrat obrazu, na nim sylweta-popiersie „portretowanego”, jak wycięta z niebieskiego papieru forma. W twarzy nie ma nic, prócz ledwie zaznaczonych ciemniejszym kolorem oczodołów, wysyłających spojrzenia -widzenia zamknięte w hermetycznych „łózkach”. Te odrywają się od sylwety i cieni, ale choć już zamknięte, dodatkowo uwieszone zostają w klatkach drucianych niby zamknięte w klatkach ptaki (nota bene te niby klatki przypominają obraz pt. *Sphinx* Francisca Picabii). Sylweta-popiersie niczym niebieski, fotograficzny negatyw, poprowadzona miękką, geometryczną linią zostaje zdublowana. Odbija ciemniejszym kolorem pierwszy „autoportret”, staje za nim, buduje pierwszemu, płaskiemu negatywowi trzeci wymiar. Czyli nadaje sylwecie kształt. Dolna część obrazu — ciemna, czarno-fioletowa, zgaszona, górna — niebieska. Tak jak ziemia i niebo, jak gleba i powietrze — niezbędne, by „autoportret”, niemy negatyw, zaznaczył swą biologiczną egzystencję.

Dlaczego tak trudno opisać słowami *Autoportret E* Adama Wsiolkowskiego? Dlatego, że słowa próbujące to uczynić są nieprecyzyjne. Niedokładne. Nieadekwatne. A Wsiolkowskiego pomysł na malarstwo i podporządkowany temu warsztat malarskiej techniki zakłada precyzję, pedanterię, perfekcjonizm. Wsiolkowski maluje swę *Zjawiska*, swę *Obecność*, *Nie-obecność* czy *Żywioły* (cykle obrazów) z obsesyjnym dążeniem do perfekcji.

Obrazy pokryte idealnie gładką farbą, o powierzchniach idealnie równych faktur, sprawiają wrażenie wykonanych współczesnymi, modnymi, „automatycznymi” technikami, aerografem na przykład.

Tymczasem artysta maluje swoje malarstwo po staremu. Przygotowuje blejtramy, zaprawia płótna i bardzo starannie, rozmaitymi pędzlami raz z twardego, raz z miękkiego włosia nakłada na płótno farbę olejną i akrylową.

Przygotowuje idealnie gładką przestrzeń, by mogły w niej „szybować” geometryczne płaskie figury, nieregularne tajemnicze bry-

ty, czy bardzo precyzyjne prostopadłości — i stożki. Geometryczne elementy, niczym ze świata geometrii, poruszają się jednak w precyzyjnych układach i konfiguracjach. Nic z przypadkowości. Żadnej dowolności. Jego klasyczne malowanie nowoczesnych elementów poddane jest rygorowi i dyscyplinie.

Konstanty A. Jeleński napisał w swoim czasie, że od zarania XX wieku istnieją w Sztuce Współczesnej dwa przeciwne sobie, głębokie nurty. Jeden z nich sytuujący się pod znakiem Cézanne’a to dążenie do czystego malarstwa, „peinture-peinture”. Drugi — to paradoksalny na pozór zamiar wykończenia malarstwa przez malarstwo czy raczej wykorzystania malarstwa dla realizacji pewnej koncepcji człowieka.

W pierwszym nurcie — malarz służy malarstwu. W drugim — malarstwo malarzowi. Celem pierwszego jest „doskonały obraz”. W drugim nurcie ważny jest zamiar, wybór, najwyżej sam akt malowania. Przytaczam ten wywód Jeleńskiego, by wpisać twórczość Wsiolkowskiego w oba te nurty równocześnie.

Wsiolkowski służy malarstwu i jego celem niewątpliwie jest obraz doskonały (nurt pierwszy). O drugi nurt zahacza on o tyle, o ile można o nim powiedzieć, że sam akt malowania (czyli malarstwo służy malarzowi, by zrealizować swą koncepcję) jest dla niego niezwykle istotny. Dziesięć obrazów zacytowanych *Zjawisko* (XII C, XII D, XII F, XIII A, XIII B... etc.), w którym występują te same elementy (stożki, prostopadłości) w tym samym układzie, a zmieniają się tylko kolory, zdawałoby się samemu aktowi malowania potwierdzać. Ale częściową przynależność do nurtu drugiego potwierdza coś jeszcze. Starannie wybrane formaty. Jego obrazy są trójkątami, kołami, owalami, kwadratami, prostokątami lub prostokątami nietypowymi (górna ściana jest łukiem), czyli już wybór formatu zaczyna realizować estetyczny zamiar. Zewnętrzny kształt obrazu oczywiście wpływa na kompozycję umieszczonych w przestrzeni obrazu elementów geometrycznych. Często odnosi się wrażenie, że przestrzenne elementy geometryczne Wsiolkowskiego wcho-

dzą w układy czysto estetyczne, a nie — jak na przykład u Légera — w układy funkcjonalne. Myślę o *Les éléments mécaniques* z lat 1918-1923, o których w tym miejscu nie sposób nie pomyśleć. Wirujące w przestrzeni formy geometryczne Wsiolkowskiego polemizują, można powiedzieć, z kompozycjami kwadratów Mondrian’a, czy bajecznie kolorowymi geometriami Wasyla Kandinskiego. Ale ascetycznemu Mondrianowi przeciwstawia się Wsiolkowski antyascetycznym estetyzmem. Gra kolorami, bryłami, pseudoprzedmiotami. Z kolei, jeśli by podejrzewać, że wywodzi się on ze „szkoły” Kandinskiego, to odwraca podstawową regułę mistrza. Mianowicie Kandinsky skupia formy do środka, do osi, oraz trzyma się płaszczyzny. (Na przykład *Tréze rectangles*). Geometryczne figury Wsiolkowskiego idą do środka w przestrzeń, w głąb.

Duchamp podzielił niegdyś malarstwo na „żrenicowe” (*peinture retinienne*), w którym zawsze chodzi o przestrzeń i kolor, oraz „mózgowe” (*peinture de la matière grise*) — abstrakcyjne malarstwo szarych komórek. Adam Wsiolkowski perfekcyjny i zachłanny na malowanie malarstwa przywłaszcza obie te zasady. Potrzebna mu jest jednocześnie i przestrzeń wraz z kolorem i spekulacja geometrycznymi figurami z matematyczną dokładnością.

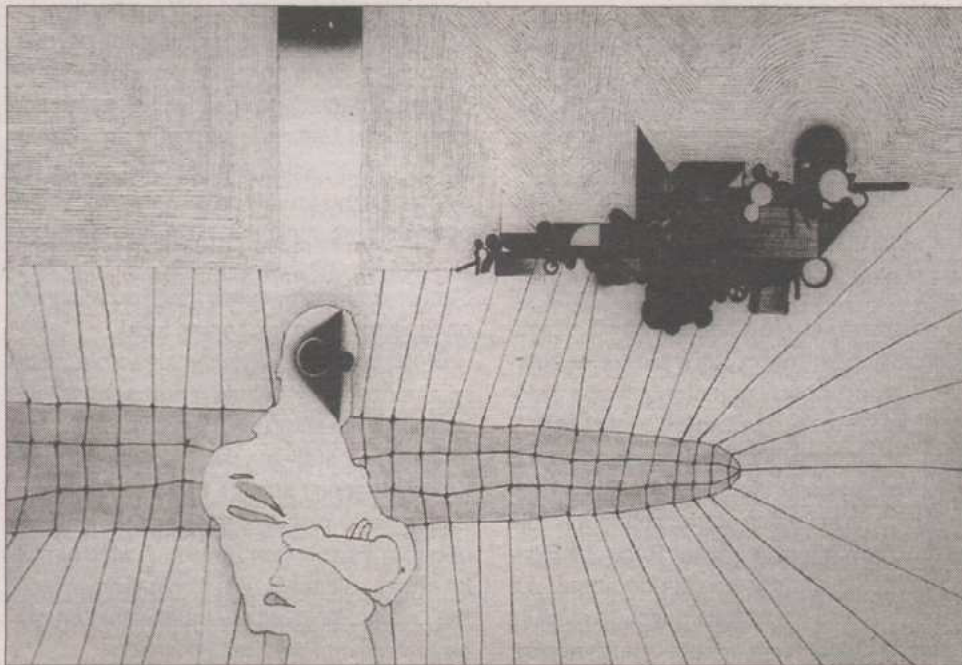
Wszystko wskazuje na to, że Instytut Polski w Paryżu zamierza pokazywać współczesne polskie malarstwo w całej jego różnorodności, od „nowoczesnego klasycyzmu” (Marian Gromada) po „klasycyzującą geometrię” (Adam Wsiolkowski). Oczywiście nie idzie o porównanie, (wystawy odbyły się mniej więcej jedna po drugiej) bo porównywanie i wartościowanie rzeczy nieporównywalnych zawsze jest jałowe. Rzeczą ciekawą jest jedynie to, że tak diametralnie różni artyści ustawiają istoty ludzkie w swoich obrazach „na krawędzi” wielkiej przestrzeni, na moment przed decyzją na wielki krok w Kosmos. (*Obecność — Nie-obecność* cykle obrazów Wsiolkowskiego). Czyli i w dzisiejszym, nowoczesnym świecie nic się tak naprawdę nie zmienia, jest tak, jak było zawsze. Obecność przy jednoczesnej nie-obecności.

Adam Wsiolkowski, Malarstwo

Instytut Polski w Paryżu
kwiecień 1998

Państwowa Galeria Sztuki Współczesnej
w Przemyślu
czerwiec 1998

Adam Wsiolkowski, z cyklu *Obecność*, rysunek.
Reprodukcja Katalog



Robert Brunné

DWA MIEJSCA

mgłą pszczoł
rząd uli
nierówną linią
w łące żółtych płatków

pasieka cmentarz

aleja kruszejących nagrobków
zwieńczona ziemią
i ciętymi kwiatami
młodego grobu

dotykam dłonią

unoszą się na wysokość oczu
pyłku mgła pszczoł
zbierających
resztki barw
z gasnących kwiatów

ŚRODA

środa:
obiad prawie...
Maria zaraz z pracy...
a jutro...

telefon!

środa:
Maria umarła

czwartek: piątek: niedziela:
Maria nadal nie żyje

nie otwieram oczu
nie poruszam się
by nie poruszyć czasu

w kuchni
obiad prawie
poranny list króciutki
na lodówce
zarażony pożegnaniem

pod łóżkiem książka
do połowy dopiero!
zagięty róg
nie pozwala się pomylić

a w umywalce
sukienka
w kwiaty
topielim trupem się unosi
a przecież tylko plama z wiśni

poniedziałek: czwartek: poniedziałek:
a przecież środa dopiero!



Wersal

Fotografia Grażyna Borowik

Barbara Sola **List z Paryża**

Pierwsze co rzuca się w oczy na paryskiej ulicy to różnorodność twarzy. Paryż od dawna nie jest miastem białych ludzi. Jadę w metrze i odgadam, skąd mogą pochodzić siedzący naprzeciw mnie pasażerowie. Murzyńscy chłopcy w dżinsach i krótkich kurteczkach wyglądają na niedawno zdomowionych na paryskim bruku. Studenci? Dilerzy narkotyków? Czekoladowe cery, piwne żółtawe białka oczu i niesamowita gibkość, elastyczność, luz ciała. Mogliby zacząć rapować w przejściu między siedzeniami. Są bardzo młodzi, przyjechali tu zapewne niedawno i wskoczyli bez trudu w przebranie cywilizowanego świata. Noszą młodzieżowy mundur: dżinsy. Siedząca naprzeciw mnie młoda kobieta to Wietnamka. Ma około 30 lat, jest starannie ubrana, granatowy kostium, na kolanach ogromna, czarna, skórzana teczka, z której wyciąga różne papiery. Studiuję je. Może pochodzi z rodziny wietnamskich uchodźców (n-tej z kolei fali). Wygląda na kogoś, kto wykonuje odpowiedzialną pracę. Albo to po prostu azjatycka dyscyplina. Reszta pasażerów sprawia wrażenie ludzi rozluźnionych, w każdym razie bardziej rozluźnionych niż Polacy. Rzuca się w oczy większa indywidualizacja i nonszalanca sposobu zachowania się i ubierania. Każdy ubrany jest jakos inaczej, na swój sposób.

Luz to może, zresztą, uludne wrażenie, może chodzi, po prostu, o „odpuszczenie” sobie w tzw. wyścigu szczurów, z konkurencyjności jako sposobie na życie.

Jest niedzielne sennie popołudnie. Jadę metrem linii Mairie de Montreuil — Pont de Sevres, która przecina wschodnią część miasta. Tutaj mieszkają mniej zamożni Francuzi, często bezrobotni i właśnie emigranci. Kompletnie inaczej wygląda np. wnętrze wagonu RER (kolejki podmiejskiej), która dowozi mieszkańców bogatych zachodnich przedmieść (Saint Germain en Laye) do Paryża. O! Tu pasażerowie nie tracą ani chwili czasu. Podobnie ubrani mężczyźni w siłę wieku, energiczni, w podobnych, granatowych albo zielonych, lekko rozkloszowanych płaszczach z faldą na plecach, które zdejmują zaraz po wejściu do wagonu, starannie składają w kostkę i kładą na kolanach. Zaraz potem wydobywają ze skórzanych teczek gazety. Rano „Le Figaro”, po południu, gdy wracają do domu, „Le Monde”. A jeśli nie czytają gazet, to studiują nieraz z długopisem w ręce maszynopisy,

papiery, tabele. Starannie ogolone twarze. Wybiegane ręce, dyskretny zapach wody kolońskiej. To jest klasa zarządzająca w tym społeczeństwie.

Rozmawiam ze znajomymi i kolejny raz odkrywam, jak ogromne problemy mają Francuzi (kiedyś, gdy tu mieszkalam, wydawało mi się, że tylko emigranci mają kłopoty w Paryżu). Jak trudno jest znaleźć dla siebie miejsce w tym ustrukturyzowanym i sformalizowanym społeczeństwie. Chodzi przede wszystkim o pracę. Francuzi dzielą się po woli na dwie klasy: na tych, którzy pracują i tych, którzy nie pracują, nie pracowali i najprawdopodobniej pracować nie będą.

Brigitte (trzydzieści kilka lat), która pracuje jako opiekunka dzieci, wyjmując z teczek i pokazuje mi gruby tom przepisów sanitarnych. Musi to wkuć, żeby przygotować się do konkursu na posadę urzędniczą. Konkursy ogłasza się na najzwyklejsze posady, np. urzędnika na pocztę. Powstał ruch bezrobotnych, który okupuje lokale rządzącej Partii Socjalistycznej. Rząd wymyślił, że wprowadzi 35-godzinny tydzień pracy. Czyli pracujący muszą się podzielić pracą z bezrobotnymi.

Piątego dnia pobytu w Paryżu odezwał się we mnie PRL-owski atawizm: ach, kolejka! Gdzie można znaleźć w Paryżu kolejkę. Godzinne kolejki stoją przed Grand Palais, w którym jest wystawa obrazów Georges'a de La Tour (październik 1997 — styczeń 1998). W kilometrowej kolejce przeważają ludzie w średnim wieku i nie ma ani jednego kolorowego mieszkańca Paryża. W środku tłum ludzi, na ścianach mocne, dźwięczne, wyraziste obrazy. Seria portretów apostołów, seria płócien z Magdaleną i najpiękniejszy według mnie obraz: *Ukazanie się anioła św. Józefa*. Gdy przechodzę z sali do sali, czuję, jak współczesny, chaotyczny, nerwowy Paryż powoli się we mnie uspokaja. Inni zwiedzający też tak reagują. Przecież nie tylko snobizm czy bałwochwalstwo sztuki przyciągnęło na tę ekspozycję taką masę ludzi.

Długo oglądam *Ukazanie się anioła*... Stary, zmęczony św. Józef (w brązowej szacie) dotyka swych półprzymkniętych powiek. Jest to oddane z subtelną uwagą, delikatnością. Kojący, łagodny smutek bije z tego obrazu. Patrząc na to płótno, patrząc i nagle staje się ono moim symbolem Paryża. A więc nie tylko chaos, niepokój, lęk, konkurencyjność... Ale i skupiona uwaga w traktowaniu drugiego człowieka. Paryż też taki jest.

Quake Your Mind

CIĄG DALSZY ZE STR. 9

operacyjny (np. szachy *Qchess*, wyścigi samochodowe *Qrally* czy piłka nożna *Qsoccer*). Do najciekawszych należą programy generujące tzw. boty, czyli kierowanych przez komputer „sztucznych” przeciwników, mających symulować pojedynki sieciowe. Dzięki daleko zaawansowanej sztucznej inteligencji (AI) niektórych z nich nawet na pojedynczym komputerze można doświadczyć przyjemności walki z „myślącym” rywalem.

Korzystając z zasobów światowej pajęczyny można *Quake'a* wzbogacać właściwie bez końca. Internet jest więc nie tylko medium, za pośrednictwem którego kwaczący prowadzą swoje walki, ale i czymś w rodzaju „środowiska naturalnego” tej zdumiewającej społeczności. Tworzone przez fanów z całego świata strony WWW zapewniają sprawny przepływ informacji i gwarantują dostęp do najnowszych produkcji sceny „Queke'owej”. Oprócz programów zmieniających samą grę są to także *dema* (walki nagrane jak na video), pozwalające podejrzeć technikę gry najlepszych, filmy (tak!) i narzędzia do ich obróbki, edytory poziomów, liczne komiksy, grafiki i próbki literackie nawiązujące do kwakowego świata, a także teksty popularyzacyjne i naukowe (w Polsce powstała już pierwsza praca magisterska na temat *Quake'a*). Komunikacji między graczami służą też oczywiście: poczta elektroniczna, specjalne grupy dyskusyjne, a nawet — działająca w Ameryce — internetowa rozgłośnia radiowa.

Mówiąc żartem, przy odrobinie dobrej woli w kwaczących dostrzec można naród z popularnej definicji Stalina. W tym celu wystarczy wirtualne bazy, zamki i podziemia uznać za terytorium, które zamieszkują, a ich specyficzny slang podnieść do rangi języka *par excellence*. Zdaje się jednak, że z taką identyfikacją nie zgodziliby się sami zainteresowani. Ich świadomym wyborem jest raczej *quasi*-plemienna organizacja społeczna. W obrębie całej wspólnoty graczy z całego świata powstały setki zorganizowanych grup określających się mianem klanów, co ma z pewnością związek z dawnym etosem wojownika. Poszczególne klany wypracowują zwykle własne kodeksy, których przestrzeganie należy do podstawowych obowiązków ich członków, prowadzą zespołowe walki z innymi klanami, informują świat o swoich sukcesach i porażkach za pomocą internetowych witryn WWW. Wspólną tożsamość członków klanu tworzą na ogół jednakowe uniformy (*skiny*) oraz poprzedzający imiona skrót nazwy klanu ujęty w nawias kwadratowy. Hierarchię w obrębie grupy kształtują — podobnie jak w społeczeństwach pierwotnych —

stopień opanowania biegłości w walce oraz wiek (a właściwie — staż klanowicza).

Quake niewątpliwie wyznaczył nowe kierunki rozwoju elektronicznej rozrywki na kilka najbliższych lat. Powstało już sporo nowych tytułów wykorzystujących jego rozwiązania graficzne i informatyczne, nad innymi trwają ostatnie prace. W większości nowych produktów umożliwiono rywalizację nie tylko z komputerem, ale i z żywym przeciwnikiem, dominującą tendencją staje się wykorzystanie Internetu do rozgrywek sieciowych.

Jednak znaczenie *Quake'a* wykracza chyba daleko poza rynek gier komputerowych. Bo oprócz ewidentnie nowatorskich rozwiązań technicznych, które przyniósł on ze sobą, wyrosły obok niego prężny ruch fanów ma wszelkie znamiona socjologicznego fenomenu. Jego skala (oficjalne liczby: około 1,5 mln legalnie rozprowadzonych wersji gry na świecie, w Polsce blisko 400 zarejestrowanych w sieci graczy — to tylko wierzchołek góry lodowej), specyfika (Internet jako „środowisko naturalne”, współudział szerokiego rzesz graczy w kształtowaniu gry i jej wizerunku) oraz wyjątkowa trwałość (prawie 2 lata to wśród gier prawdziwy ewenement), której jak na razie nie skruszyło nawet wydanie przez „Id Software” *Quake'a II* w grudniu 1997 roku, sprawiają, że gra zasługuje na uwagę nie tylko jako rodzaj rozrywki dla młodzieży. Przedsmak rzeczywistości wirtualnej, który niesie ze sobą *Kwak*, wzmocniony przez istnienie internetowej społeczności jego fanów, zmusza do postawienia pytań już nawet nie tylko o dalsze drogi kultury masowej, ale i o przyszły kształt ponowoczesnych społeczeństw. Czym dziś różni się wirtualny wojownik, który zaczyna dzień swego życia w świecie *Quake'a* od lektury codziennie aktualizowanej oficjalnej strony WWW polskich graczy, od tego, kto rano kupuje „Gazetę Wyborczą” a wieczorem ogląda „Wiadomości” w TV? Czy hierarchia ważności między zawartymi i tu i tam informacjami będzie tak przejrzysta, jeśli generowany przez komputer świat przestanie być jedynie błędą, nader uproszczoną i fragmentaryczną namiastką życia? Jak człowiek znieśli sytuację, w której rzeczywistość, w jakiej pragnie się zanurzyć w danym momencie, będzie mógł wybrać tak, jak teraz wybiera kanał telewizyjny? I wreszcie — co poczuje, gdy grając w *Quake'a VIII* dostanie rakieta w plecy: jedynie gorycz porażki czy może prawdziwy ból?

Marek Tobolewski

Tytuł „Quake Your Mind” zapożyczyłem od nazwy krakowskich turniejów *Quake'a*.

Komunikat

Ogólnopolski Konkurs Literacki Wakacje z Mickiewiczem

W Konkursie mogą brać udział autorzy, którzy urodzili się po 1.01. 1977 r.

Warunkiem uczestnictwa w konkursie jest nadesłanie esaju do 20 stron maszynopisu w 5 egzemplarzach. Prace nie powinny być wcześniej nagradzane i publikowane.

Tematyka prac musi być związana z twórczością i życiem Adama Mickiewicza.

Organizatorzy nie ograniczają ilości prac nadesłanych przez jednego autora.

Do każdej pracy opatrzonej godłem, należy dołączyć zaklejoną kopertę z tymże godłem na zewnątrz, w której powinny się znaleźć dane o autorze (imię i nazwisko, dokładny adres, telefon, data urodzenia).

Nadesłanych prac organizatorzy nie zwracają.

Prace należy nadesłać do 30 września

1998 roku na adres: **Staremijski Dom Kultury, 00-272 Warszawa, Rynek Starego Miasta 2**, z dopiskiem na kopercie „Wakacje z Mickiewiczem”.

Jury, w skład którego wejdą znani literaci i krytycy oraz przedstawiciele organizatorów, przyzna następujące nagrody:

Nagroda Główna — 3000 zł; I Miejsce — 2000 zł, II Miejsce — 1500 zł, III Miejsce — 1000 zł, 6 wyróżnień — 500 zł.

Jury zastrzega sobie prawo innego podziału nagród.

Organizatorzy dołożą wszelkich starań, aby nagrodzone i wyróżnione prace zostały wydane w okolicznościowym wydawnictwie.

Ogłoszenie wyników i wręczenie nagród odbędzie się w listopadzie na Zamku Królewskim. O terminie ogłoszenia wyników konkursu i wręczeniu nagród wszyscy laureaci zostaną powiadomieni specjalnym zaproszeniem.

Przegląd prasy

Juliusz Bolek w tekście *Co się stało z moją bohemą?* („Enigma” nr 24 1997/1998) mówi o przyczynach słabości współczesnego życia kulturalnego. Z małych geniuszów, artystów z buławami w tornistrach, których autor znał przed laty nie powyrastali niestety wielcy twórcy. Powyrastali natomiast groszoby. „Nieprawdą jest jednak, że ci wszyscy, młodzi, utalentowani tak łatwo się poddali. Prawdziwy artysta, wierzący w swoją misję, pokonuje wszelkie przeszkody, aby osiągnąć swój cel i jest do końca wierny swojej sztuce. Prawdą jest jednak, że twórcy są także i u d z m i (podkr. RK), posiadającymi swoje słabości. Lubią wygodne, luksusowe mieszkania, samochody, jachty, wakacje w ciepłych krajach, życie na wysokim poziomie, dające iluzję szczęścia, tak sprytnie podszeptywane przez bożka kultu konsumpcjonizmu”. Autor sięgnął do nieco zakurzonych sloganów o upadku kultury i naiwnie rozumianego posłannictwa artysty i napisał lamencik o wieszczach, którzy zamiast tworzyć arcydzieła sprzedają samochody. Czyżby Juliusz Bolek też zgubił swoją buławę?

I Ogólnopolski Konkurs Poetycki im. Rainera Marii Rilkego zorganizowany przez „Topos” wygrał Marek Kowalik. „Topos” (98/1-2) zamieszcza jego wiersz „Dziesięć dowodów na istnienie miłości”. Rzeczywistość drgająca w odmianach rzeczy zwykłych i dotykająca struktury bycia jest tą właśnie serią dowodów. I świat zawarty w metaforze lip, magnolii i czytających pod nimi starych panien i „Ty jesteś dowodem”. I ból, i „orzęda”, i Bronek Pichlak – kościelny-pijaczyna; a „dziewiątym dowodem jest to, że wraca wszystko / dziesiątym, że nic nie wraca”. Z poezji zamieszczonej w „Toposie” polecam również wiersze Romana Bąka. W „kiedy powiem to słowo...” słowo zyskuje wymiar świętości i demiurgiczności, zbliża do „bezsłownia”, „odzyskania, uzdrowienia, ciszy”. To słowo (nawiązujące bardzo wyraźnie do prologu Ewangelii św. Jana) ma moc wyzwalającą i stanowiącą, jak w wierszu „dla tych paru zdań...” W tym numerze dwumiesięcznika znajdziemy także kilka tekstów poświęconych Rilke. Zwraca uwagę esej Krzysztofa Koehlera *Ta parszywa wiosna czyli Rainer Maria Rilke ucieka ze Świętego Miasta*. Koehler na podstawie listów poety do Lou Andreas – Salomé twierdzi, że ciągle podróżuje po Europie nie byłby swoistym wyrazem nadwrażliwości Rilkego, lecz odmianą histerycznej niemocy twórczej. Tekst może być kontrowersyjny, na pewno jest ciekawy i dobrze ilustrowany fragmentami listów. „Dla wchodzących do literatury i próbujących ją jakoś zaakcentować w niej swoją obecność, stadne, grupowe wejście zawsze było zjawiskiem naturalnym” – mówi Marian Kisiel w „Rozmowach Toposu”. Ten wywiad jest fragmentem książki Marty Fox *Jest mnie tyle, ile siebie powiem*, poświęconej historii grupy „Wspólność”, która wkrótce zostanie wydana w Gdańsku. Kisiel definiując pojęcie pokolenia jest wyważony w swych sądach. Jego rozumienie pokolenia sytuuje się gdzieś między zwolennikami absolutnej „pokoleniowości” literatury, a badaczami całkowicie negującymi tę kategorię. Młody poeta debiutuje i rozwija się w – mitologizowanej – grupie, potem dojrzewa i odchodzi, by wyraźniej zaznaczyć swoją obecność w literaturze. Dlatego dla krytyka ważne jest dostrzeżenie niuansów twórczości pisarzy każdego pokolenia (grupy) i postrzeganie „pokoleniowości” w ramach dynamicznego rozwoju literatury, a nie jako narzędzia do szufladkowania. (...) poeta opisywany w kategoriach grupy czy pokolenia jest zubożony przez krytyka, bo opisywany tylko w jednej części, istotnej raczej dla wspólno-

ty niż jednostki. To, co ważne dla poety, znika z pola widzenia krytyka, ponieważ nie mieści się w kategoriach szerokiej reprezentacji artystycznej” – mówi Kisiel.

W sympatycznym i pełnym humoru artykule „Szyborska uściślona” perypetie powstania *Pamiętkowych rupieci, przyjaciół i snów Wisławy Szyborskiej* opisują autorki książki, dziennikarki „Gazety Wyborczej”, Anna Bikont i Joanna Szczesna („arkusz” 98/4). Znając niechęć poetki do wywiadów, zbieranie materiałów o noblistce Bikont i Szczesna rozpoczęły od rozmów ze znajomymi Szyborskiej i poszukiwania zdjęć. Dopiero, gdy już „wszyscy” wiedzieli o ich pracy rozpoczęły szturm na twierdzę Kraków, w której przyjaciele poetki chronili ją przed dziennikarzami. Uzbrojone w list polecający od Jacka Kuronia podjęły próbę umówienia się z noblistką, która odkładała kilka razy wizytę. Wreszcie po druku w „GW” pierwszego odcinka dużego artykułu o niej, Szyborska zadzwoniła do dziennikarek: „Będę uściślać”. Poświęciła im wiele czasu: „Można powiedzieć, że z ponad setki osób, z którymi rozmawialiśmy, jedyną naprawdę przypadkową rozmówczynią w naszej książce jest pani Wisława. Która, kiedy już nas dopuściła do swego życia – okazała się niesłychanie szczodra: otworzyła szuflady i pożyczyła kilkadziesiąt rodzinnych zdjęć, wyraziła zgodę na cytowanie *lektur i wierszy*, nie uchyliła się przed żadnym pytaniem”. Tak powstała książka, której reklamować nie trzeba. W tym „arkuszu” polecam również świetną filipikę Anny Wantrich skierowaną przeciwko... radiu. „Bruliony” to krótki tekst z pamfletowym zacięciem – a bez mentorskiego narzekania – krytykujący stacje radiowe, które z eteru robią „zgrywę, (...) dżunglę, młodzieżową grypsę, aby szybko i głupio; obowiązują – szmiera, łatwizna i kasa, pogarda dla odbiorcy, bełkot, łomot, muzyeczka duchowej nędzy, (...) warkot, rżenie, krzyk, brednia, banał (...)”.

Jeszcze jeden cytat: „Ma się ochotę krzyknąć za Jesieninem – *Kupujcie książki, bo jak nie, to w mordę!*” Rozgorączkowaną w tym egzorcyzmowaniu autorkę zapewniam, że nie we wszystkich programach i stacjach radiowych triumfuje niekompetencja, że można jeszcze znaleźć to, co spisała już na straty: doskonałą polszczyznę, dobrą muzykę, wartościowy reportaż.

„Różnica między prawdziwą sztuką a kiczem polega na tym, że prawdziwy artysta potrafi żyć z obrazów, a taki, co umarł z głodu, jak niejaki Rembrandt, co to ciągle rysował siebie samego, żebyśmy się przekonali, jaki z niego był brzydka, no po prostu pokraka, to dla tego pana żaden artysta, tylko pacykarsz i żebrus”. – tyle o malarstwie dowiaduje się młody Czech, syn emigrantów do Ameryki od jednego pana, którego powinien nazywać wujkiem, bo się nim opiekuje w czasie sprawy rozwodowej rodziców. „Czas Kultury” (98/1) zamieścił opowiadanie Jana Nováka *Co mi powiedział jeden pan*, w którym młody narrator wypowiada ogromną ilość zabawnych, nieuporządkowanych i często równie jak ten o malarstwie absurdalnych sądów. Referuje wypowiedzi swojego opiekuna o komuszych swiniach, kudłatych hipisach, upartych Pepikach, złych naukowcach i przepłata je własnymi refleksjami w stylu: „Praga to jancarskie miasto, leży głównie koło kamiennego mostu. Na obrazach Pragi zawsze widać ten sam zamek, nie kapuję, gdzie żyją ci wszyscy ludzie”. Gdy chłopiec dowiedział się, że kościelny Zeleny w ogóle nie pije, zdziwił się niezmiernie, jak to jest możliwe. Dziwna jest także dla niego dorosłość – wszyscy dorosli wrzeszczą na siebie; człowiek dorosłeje



WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN

Warszawa, ul. Miodowa 10

Dział Sprzedaży, tel. (022) 635 09 76, fax (022) 26 09 50

Magazyn, ul. Suwak 5, tel. (022) 43 38 21

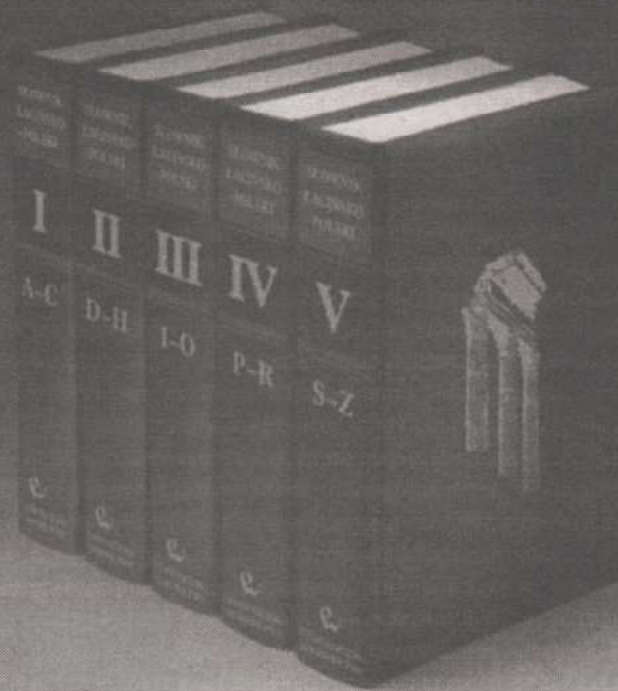
Oddział w Krakowie: 31-037 Kraków, ul. św. Tomasza 30

SŁOWNIK ŁACIŃSKO-POLSKI

pod redakcją Mariana Plezi tom I-V

Wydawnictwo Naukowe PWN

ma zaszczyt poinformować o wznowieniu 5-tomowego *Słownika łacińsko-polskiego* pod redakcją prof. Mariana Plezi. Niniejsza publikacja będzie reprintem słownika wydanego przez nasze wydawnictwo w latach 1957-1979. Jest to jedyny jak dotąd tak obszerny i wyczerpujący słownik łaciński, opracowany przez najlepszych polskich filologów klasycznych, zawiera terminologię ze wszystkich dziedzin wiedzy.



Pierwszy tom słownika ukaże się w maju 1998 r., następne będą ukazywały się co dwa miesiące. Wszystkie tomy zostaną wydane w formacie B-5, w eleganckiej, stylowej, twardej oprawie. Przewidywana cena każdego z tomów - ok. 100 zł

Słownik będzie dostępny wyłącznie w subskrypcji. Tomy subskrypcyjne będą rozprowadzane przy zakupie I tomu.

Bezpłatna infolinia 0 800 20 145

chyba po to, by móc na kogoś krzyknąć. Proza Jana Nováka pełna jest humoru i ciekawych obserwacji socjologicznych. *Co mi powiedział jeden pan* pochodzi ze zbioru *Strip-tease Chicago* (prozatorski debiut Nováka), który opisuje amerykanizowanie się przybyszów z Czech.

W lamusie przeglądu chciałbym zwrócić uwagę na wiersze Paula Durcana (ur. 1944) zamieszczone przez „Literaturę na Świecie” (97/10-11). Utwory tego „inteligentnego obrazoburcy” z Irlandii zostały opublikowane w Polsce po raz pierwszy. „Weszła do domu, wysoki sędzie, i rozwalila telewizor; / Ja z dziećmi spokojnie oglądałem *Kojaka*” – tak zaczyna się szyderczy wiersz *Żona, która rozbiła telewizor, idzie siedzieć*, traktujący o rozpamiętaniu rodziny. Oskarżona niszczy odbiornik, ponieważ wolała iść z mężem do pubu i porozmawiać albo pograć na automatach; nie poślubiła przecież telewizora. Sędzia wsadził ją za kratki, gdyż żona przedkładająca automat nad telewizor („podstawową komórkę rodzinną”) jest zagrożeniem dla rodziny. Sarkastyczną wiwisekcję rozumianej jako tradycyjna wartość rodziny znaleźć możemy również w innych utworach. Były mąż byłej żo-

nie w *Hymnie do małżeństwa, które się rozpadło* proponuje, aby z „nałogu romantycznej miłości” wyleczyła się trzeźwym afektem, specyfikiem z wymieszanych: kochania, zbratania i ojcowania. „Pietą się skończyła” – to tytuł i początek wiersza-monologu kobiety zdejmującej z siebie boleść małżeństwa, w którym była dla mężczyzny niańką, matką, podporą i domem. Oznajmia mu ironicznym i słodko-gorzkim szeptem: mamy zmarłych-wstanie, Wielkanoc i chociaż trudno będzie ci stanąć na własnych nogach, to musisz zejść z moich kolan, „wyczerpałeś cały pietyzm, na jaki mnie stać – / Pietą się skończyła”. Z groteskowego wywiadu dowiadujemy się, dlaczego panna Delia Fair trzyma piersi w ogrodzie za domem (*Kobieta, która trzyma piersi w ogrodzie za domem*). W zdominowanym przez mężczyzn społeczeństwie „wokół piersi robi się tyle szumu”, dlatego panna Fair trzyma piersi w ogrodzie i na smyczy wyprowadza je codziennie na spacer: „I tym sposobem mężczyźni mają podglądanie z głowy (...) Mam inne rzeczy na głowie oprócz piersi”. W tym absurdalnym „wywiadzie” widać jedną z istotnych cech twórczości Durcana: satyryczne podglądanie społeczeństwa.

Robert Kozela

Camera obscura

Robert Pilat („Nowe Książki” nr 6, s. 66) omawiając ideologie, które „na miejsce treści podstawili autora” pisze: „Nieważne jest, co się głosi, ważne jest kto i pro qui bono”. „Pro qui bono”? Tak wyrazić się po łacinie nie można, powinno być: „pro cuius bono” lub prościej „cui bono”. hm

Roman Mazurkiewicz („Znak” nr 504, s. 162) poprawia postawie Andrzeja Borowskiego do *Literatury europejskiej i łacińskiego średniowiecza* E.R. Curtisa: fragment tej książki „przełożył Jan a nie Józef Błoński, jak podano w obecnym wydaniu na s. 633”. Poprawka fałszywa; tłumaczem był właśnie Józef (nieżyjący już ojciec Jana). hm

Z artykułu Joanny Podgórskiej w „Polityce” (nr 26) można się dowiedzieć, że na cmentarzu z Żytomierzu spoczywa Józef Ignacy Kraszewski. Oczywiście gafa – Kraszewski jest pochowany w grobach zasłużonych na krakowskiej Skałce. hm

Mirosław Pęczak („Polityka” nr 26) powiada, że bohater telenoweli *Złotopolscy* – „ma w sobie coś z Anzelmą z *Nad Niemnem* albo Bogumiłą Niechcica z *Nocy i dni*, bo „jego żywiołem jest ziemia, którą należy uprawiać i czcić”. Autor słabo pamięta powieść Orzeszkowej – ma zapewne na myśli Benedykta Bohatyrowicza. hm

Stanisław Lem w swoich *Rozważaniach sylwicznych* („Odra” nr 6) znowu narzeka na *Nową encyklopedię powszechną PWN* – że nie ma w niej „ani śladu” rosyjskiego poety XVIII w. „Dzierżawina”. Ale w rzeczywistości poeta ten nazywał się „Dierżawin” – i gdyby Lem szukał jak należy, to by go w encyklopedii znalazł (t. II, s. 77). hm

Aktor A. powiedział o aktorze B., że „powinien być kierownikiem pralni damskiej”; ojciec aktora C. „zmarł na dziwce”; pisarz D. „Idiota, syn krety”; krytyk E. „przezroczysta menda w okularach”; publicysta F. „plafus i onanista”.

Oto garść tylko charakterystyk i informacji o współczesnych postaciach umieszczonych (oczywiście z imionami i nazwiskami) w wydanym niedawno *Dzienniku 1969-1979* Krzysztofa Mętraka (wybór, opracowanie i wstęp: Wacław Holewiński). Czy należało aż tak spieszyć z opublikowaniem tych pa-skudztw? hm

Rzadko spotyka się takie przypadki roztrągnięcia czy niedbalstwa: w książce *Co by było, gdyby... Historia alternatywna* (Dom Wydawniczy „Bellona”) pod reprodukcją centralnej części obrazu *Rejtan na sejmie warszawskim 1773 roku* widnieje podpis „Wojciech Kossak”. Rzeczywiście, alternatywna historia... hm

Jan Gondowicz w sylwetce Jana Kotta (na okładce „Nowych Książek” nr 4) pisze, że „bezboleśnie przerzucił się na pisanie po angielsku i opublikował w tym języku kilka świetnych i bardzo nowoczesnych książek”. Tylko druga połowa tego zdania jest prawdziwa, pierwsza – nie, bo wszystkie te książki napisał Kott po polsku i inne osoby je na angielski przetłumaczyły. hm

W jednym artykule – *Mieszkać w języku* Remigiusza Grzeli („Gazeta Wyborcza” nr 111) izraelski pisarz tworzący w języku polskim figuruje jako Ryszard Low, Lowe i Lwow. A naprawdę nazywa się Löw. hm

DEKADA LITERACKA
jest wydawana
przy pomocy finansowej
Ministerstwa Kultury i Sztuki



WSiP

WYDAWNICTWA SZKOLNE i PEDAGOGICZNE

00-950 WARSZAWA tel. (0-22) 826-54-51 (centrala)
Plac Dąbrowskiego 8 fax (0-22) 827-92-80

Edward Balcerzan

POEZJA POLSKA W LATACH 1939-1968

Książka dla nauczycieli, studentów i uczniów

Poezja polska w latach 1939-1968 stanowi kontynuację *Poezji polskiej w latach 1918-1939*. Obie książki są poświęcone historii liryki polskiej, obie mają tego samego adresata – nauczyciela, studenta i ucznia, obie proponują – bardzo sugestywnie – sposób komentowania poezji, polegający na fortunym kojarzeniu erudycji z interpretacyjną oryginalnością oraz historii literatury z krytyką literacką, naukowej precyzji z mową jasną, często wyrafinowaną dowcipną. Książka może być znakomitą pomocą dydaktyczną dla nauczyciela, a dla ucznia i studenta okazją do kontaktu z Mistrzem, który wprowadzi go w tajniki lirycznych zdarzeń, jednocześnie zaś będzie śledził, czy czytelnik go rozumie, czy potrafi samodzielnie pójść dalej wyznaczonym tropem (służą temu zadania edukacyjne, wkomponowane w główny tekst).

1988, wyd. I. ark. wyd. 17,0, format B5

Edward Balcerzan

Poezja polska

w latach 1939-1968

Książka dla nauczycieli,
studentów i uczniów



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

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.

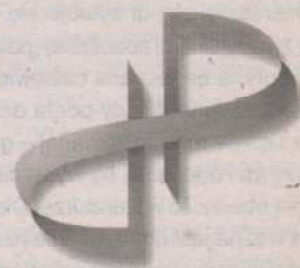
Zapraszamy Was
do stałej współpracy!
Polecamy również
druk wydań specjalnych
i okolicznościowych oraz
dodatków tematycznych,
promocyjnych
i reklamowych.

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